RURITANIA – 2

Programma a cura di / *Programme curated by* Amy Sargeant, Jay Weissberg

Perché ci interessa la Ruritania? Anche dopo la prima parte presentata lo scorso anno, sembrava persistere qualche esitazione riguardo alla ragione che rende l'argomento (genere o sottogenere che dir si voglia) degno di essere approfondito. I genitori possono pure assecondare le figlie comprando loro finti diademi e leggendo storie di principesse fatate, ma queste fantasie vengono generalmente abbandonate molto prima che le ragazze raggiungano l'età adulta e l'interesse verso le famiglie reali è spesso guardato con sospetto. Lo scopo del nostro programma non è ispirare sogni a occhi aperti sulla monarchia, ma esplorare il motivo per cui le storie di re e regine in un contesto specificamente balcanico fossero un tema di così grande presa sul pubblico nell'era del cinema muto e oltre. Eugene Michail, nel suo studio del 2011 The British and the Balkans, nota che nei primi anni Trenta la stampa britannica dedicava ampio spazio alle notizie sui Balcani e di queste quasi tre quarti riguardavano i reali balcanici. Anche la stampa francese abbondava di articoli sui sovrani balcanici ed è probabile che lo stesso accadesse anche nella maggior parte degli altri Paesi europei, per non parlare degli Stati Uniti, eppure i pochissimi studi sulla Ruritania riguardano quasi esclusivamente il mondo anglofono. Il nostro obiettivo è di minare questo pregiudizio anglosassone rivelando la popolarità internazionale della Ruritania, pur essendo consapevoli dei limiti delle nostre competenze linguistiche internazionali (e pure dei limiti degli strumenti di ricerca disponibili anche nelle lingue che conosciamo).

Ad oggi abbiamo individuato oltre 250 film a tema ruritano realizzati tra il 1912 e il 1928, tra cui 114 lungometraggi e cortometraggi americani e più di 70 titoli italiani; le difficoltà di ricerca su questo tema fanno sì che i film realizzati in paesi come la Francia e la Germania e ambientati

Why do we care about Ruritania? Even after last year's initial series, there seemed to be some hesitation as to why this was a topic (genre or subgenre, as you will) worth exploring. Parents may still humour their daughters by buying them cheap tiaras and reading stories of fairy princesses, but such fantasies are generally discarded long before girls reach adulthood, and interest in royal families is often viewed with suspicion. The point of our programme isn't to inspire daydreams about monarchy but to explore why tales of kings and queens, in a specifically Balkan context, was such an enormously popular theme in the silent film era and beyond. According to Eugene Michail in his 2011 study The British and the Balkans, *the British press in the early 1930s was full of Balkan news, but those about Balkan royals constituted nearly three-quarters of the articles. The French press was similarly full of reports on Balkan sovereigns, and we suspect the same was true for most other European countries, not to mention the U.S.A., yet the very few studies on Ruritania almost exclusively focus on the English-speaking world. Our aim is to explode this Anglo-Saxon bias by revealing Ruritania's international popularity while being cognizant of our own limited multilingual skills (as well as the limits of resources even in languages we know).*

At the moment we've identified over 250 Ruritanian-themed films made between 1912 and 1928, including 114 American features and shorts and more than 70 Italian titles; the difficulties of searching for this theme means films made in nations like France and Germany and identifiably set in mythical Balkan countries are lower, but there's no question that the

in contesti che permettono di riconoscervi i mitici Paesi balcanici siano meno numerosi, ma non c'è dubbio che il soggetto fosse molto diffuso. La rassegna dell'anno scorso ha presentato film provenienti da Stati Uniti, Gran Bretagna, Italia, Danimarca e Svezia, mentre quest'anno abbiamo titoli che arrivano da Stati Uniti, Francia, Germania e Spagna. Si tratta di melodrammi, storie di cappa e spada, commedie romantiche e commedie burlesche. Come già nel 2022, la rassegna include significativi cinegiornali riguardanti le vere famiglie reali dei Balcani allo scopo di far comprendere su quali modelli si basano i personaggi di finzione. Le influenze non sono tuttavia a senso unico, poiché è chiaro che la finzione ha influenzato anche la realtà: il creatore di Tintin, Hergé, ha in parte basato le uniformi di Le Sceptre d'Ottokar (Lo scettro di Ottokar) sul re Zog d'Albania, ma basta dare un'occhiata all'uniforme di Zog nel cinegiornale che stiamo proiettando per capire che il re appena insediato si è ispirato tanto alle frivolezze della Vedova allegra quanto all'abbigliamento indossato nella realtà dagli ussari austro-ungarici.

Come si è detto nel catalogo dello scorso anno, il nome "Ruritania" è stato coniato da Anthony Hope nel suo romanzo del 1894 Il prigioniero di Zenda, ma regni mitici situati in un ambiente almeno vagamente balcanico possono essere fatti risalire a tempi più lontani. Augustin Filon trova un primo esempio nel racconto di Alexandre Dumas padre "La bouillie de la comtesse Berthe" ("La pappa della contessa Berta") del 1844, e poi un altro nel romanzo di Alphonse Daudet del 1879 I re in esilio (trasposto sullo schermo in Italia da Eleuterio Rodolfi con il titolo Federica d'Illiria, 1919, e negli Stati Uniti da Victor Sjöström con il titolo Confessions of a Queen (Il diario di una granduchessa; 1925), mentre nel mondo anglosassone Il principe Otto (1885) di Robert Louis Stevenson è spesso citato come un precursore. Il riferimento a questi titoli e ad altri solleva lo spinoso problema di come definire cartograficamente una geografia spesso imprecisa: attraverso i dettagli. La Ruritania di Hope è più germanica che balcanica e lo stesso si può dire per molte altre storie di questo tipo tra cui, ad esempio, un film che proiettiamo quest'anno, Titi 1er, roi des gosses, ambientato all'incirca nei Paesi baltici ma, in maniera alquanto inusuale, girato in parte a Budapest (va notato che Eine Frau von Format anch'esso nel programma di quest'anno, è stato girato in parte nei Balcani).

Ciò che ci permette di raggrupparli tutti sotto la voce "mitico regno balcanico" sono i temi spesso ripetuti che li collegano, tutti basati su una visione orientalista degli abitanti dell'Europa dell'est invariabilmente rappresentati come più primitivi, violenti e sensuali delle loro controparti occidentali. Spingersi a est oltre Vienna significava entrare in un mondo immaginato come arcaico ed esotico, poco importa che pochissimi degli autori di questi romanzi o sceneggiature avessero mai messo piede nei Balcani. È evidente, tuttavia, che essi seguivano ciò che veniva scritto su giornali e periodici e che l'impatto delle guerre balcaniche e della prima guerra mondiale, insieme alle colorite vicende dei reali della regione, svolgevano un ruolo tematico importante (per maggiori dettagli sui leitmotiv ripetuti, si veda il catalogo dell'anno scorso). Nel racconto "Her Twopenny Kingdom" di Gladys Bronwyn Stern e Geoffrey Holdsworth, la principessa Felicity

topic was widespread. Last year's series presented films from the U.S., Britain, Italy, Denmark, and Sweden, while this year's programme comes from the U.S., France, Germany, and Spain. These constitute melodrama, swashbucklers, romantic comedy, and comedic burlesque. As we did in 2022, the series crucially includes newsreels of the real royal families of the Balkans, to give some understanding of the models upon which the fictional characters are based. The influences are not, however, a one-way street, since clearly fiction also influenced reality: Tintin creator Hergé partly based the uniforms in Le Sceptre d'Ottokar *(*King Ottokar's Sceptre*) on King Zog of Albania, but one look at Zog's uniform in the newsreel we're screening makes it obvious that the newly installed king was as much inspired by* Merry Widow*-type frippery as he was by real Austro-Hungarian hussar outfits.*

As noted in last year's catalogue, the name "Ruritania" was coined by Anthony Hope in his 1894 novel The Prisoner of Zenda*, yet mythical kingdoms situated in at least a vaguely Balkan milieu can be traced back further. Augustin Filon looked to Alexandre Dumas* père's *1844 short story "La bouillie de la comtesse Berthe" as an early example, together with Alphonse Daudet's 1879 novel* Les Rois en exil *(filmed in Italy by Eleuterio Rodolfi as* Federica d'Illiria*, 1919, and in the U.S. by Victor Sjöström as* Confessions of a Queen*, 1925), while in the English-speaking world, Robert Louis Stevenson's* Prince Otto *(1885) is frequently referenced as a forerunner. Citing these titles and others brings up the thorny problem of how to cartographically define a geography that's often imprecise: in its details. Hope's Ruritania is more Germanic than Balkan, and the same can be said for many other stories of this kind, including for example a film we're screening this year,* Titi 1er, roi des gosses*, which is set somewhere around the Baltic states but, unusually, partly shot in Budapest (it should be noted that* Eine Frau von Format*, also in this year's programme, was actually partly filmed in the Balkans).*

What allows us to group them all under the mythical Balkan kingdom heading are the frequently repeated themes that connect them, all of which are grounded in Orientalist notions of East European inhabitants who are invariably coded as being more primitive, violent, and sensual than their western counterparts. To cross east of Vienna meant to cross into a world imagined as archaic and exotic; never mind that very few of the authors of these novels or screenplays ever set foot in the Balkans. Clearly, however, they followed what was written in newspapers and periodicals, and the impact of the Balkan Wars plus the First World War, together with the colourful doings of the royals from the region, played important thematic roles (see last year's catalogue for more details on the repeated leitmotifs). In the short story "Her Twopenny Kingdom" by Gladys Bronwyn Stern and Geoffrey Holdsworth, Princess Felicity of Penomia

di Penomia risponde con tono ironico a un viaggiatore britannico che dichiara di voler recitare in un dramma reale sulla Ruritania: "Sono assolutamente obsoleti, questi regni da due soldi – obsoleti come i drammi in costume e gli orpelli di scena. Non so come abbiamo fatto a sopravvivere". (The Windsor Magazine, 06.1925) Eppure sono sopravvissuti sullo schermo per tutti gli anni Venti e Trenta, fino a quando la seconda guerra mondiale ha reso difficile immaginare un'Europa dell'Est popolata da soldati di cioccolato, affascinanti inglesi e regine che agognano una vita normale. – Amy Sargeant, Jay Weissberg

*ruefully replies to a British traveller who declares his longing to play a part in a real-life Ruritanian drama: "They are absolutely out of date, these two-penny kingdoms – as out of date as the costume drama and tinsel stage regalia. I don't know how we have survived." (*The Windsor Magazine*, 06.1925) Yet survive they did, on screen throughout the 1920s and 1930s, until World War II made it difficult to imagine an Eastern Europe populated with chocolate soldiers, dashing Englishmen, and queens pining for a normal life. – Amy Sargeant, Jay Weissberg*

LA REINA JOVEN [The Young Queen] (ES 1916)
REGIA/DIR: Magín [Magí] Murià. SCEN: Magín [Magí] Murià, adapt. *dalla pièce di/from the play by* Angel Guimerá (*La reine jove*, 15.04.1911, Teatro Principal, Barcelona). PHOTOG: Salvador Castelló. CAST: Margarita [Margarida] Xirgu (*Queen Alexia*), Ricardo Puga (*Rolando*), José Rivero, Celia Ortiz. PROD: Barcinógraf. PREMIÈRE: 18.11.1916, Barcelona. COPIA/COPY: 35mm, 1084 m., 53'12" (18 fps), imbibito e virato/*tinted & toned*; did./*titles:* SPA. FONTE/SOURCE: La Filmoteca Valenciana, Valencia.

La Ruritania offriva un'ambientazione utilissima quando la situazione politica nazionale poteva attirare la sgradita attenzione della censura locale. Nel caso della Spagna, data la tumultuosa storia recente della monarchia, era prudente collocare ben lontano dalla penisola iberica qualsiasi vicenda romanzata di una regina che si innamora di un repubblicano; certo, gli spettatori vissuti attraverso gli sconvolgimenti della Spagna borbonica avrebbero potuto tracciare da sé eventuali paralleli. Fu probabilmente questo il motivo che spinse il famoso drammaturgo catalano Angel Guimerá a inserire nel suo lavoro del 1911 *La reina jove* una quantità di titoli nobiliari stranieri sufficiente a scongiurare potenziali problemi: il granduca Vladimir, la duchessa di Triana e la marchesa di Tirnova hanno tutti un suono vagamente slavo, e con una manciata di generici orpelli di ispirazione balcanica il gioco di prestigio era fatto. Non abbiamo potuto confrontare le numerose produzioni teatrali per confermare che scenografi e costumisti siano stati al gioco, ma certamente fu così per la versione cinematografica del 1916, *La reina joven*, realizzata dalla più prestigiosa casa cinematografica di Barcellona, Barcinógraf, e diretta da Magí Murià (Magín Murià in spagnolo). La regina Alexia, interpretata dalla celebre attrice catalana Margarida Xirgu (Margarita in spagnolo), è appena diventata maggiorenne, e quindi ha tolto allo zio, granduca Esteban, il ruolo di reggente. Quest'ultimo non ha gradito l'estromissione, soprattutto dal momento che al potere c'è un governo liberale; quindi, quando il deputato repubblicano Ronaldo salva la regina da un cavallo imbizzarrito e i due stringono amicizia, il granduca cerca di riaffermare la propria influenza. Rolando e Alexia si innamorano, ma le convinzioni politiche impediscono a lui di legarsi a una regina, e il senso di responsabilità impedisce a lei di abdicare. L'ex reggente vuole costringere la nipote a sposare suo figlio, il principe Vladimiro, ma prima che egli possa realizzare il suo piano scoppia un conflitto tra i repubblicani e l'esercito.
L'idea che l'amore debba sacrificarsi al dovere è naturalmente un

Ruritania was an extremely useful location when politics at home could invite unwelcome attention from the local censors. In the case of Spain, where the monarchy had a tumultuous recent history, it was prudent for any fictionalized treatment of a queen falling in love with a republican to be set somewhere far away from the Iberian peninsula, though audiences who lived through Spanish Bourbon upheavals would have made parallels on their own. Presumably this was the reason why celebrated Catalan playwright Angel Guimerá made sure to throw enough foreign noble titles into his 1911 play La reina jove *to stave off potential problems: the Grand Duke Vladimir, the Duchess of Triana, and the Marquesa of Tirnova all had a vaguely Slavic ring to them, and with a few generic Balkan-inspired trappings, the sleight-of-hand was complete.*
While we've not been able to compare the numerous stage productions to confirm that the set and costume designers played the game, it's certainly the case with the 1916 film version, La reina joven*, made by the most prestigious Barcelona-based film company, Barcinógraf, and directed by Magí Murià (Magín Murià in Spanish). Queen Alexia, played by the acclaimed Catalan actress Margarida Xirgu (Margarita in Spanish), has recently come of age, thereby releasing her uncle Grand Duke Esteban from his role as Regent. He's not happy being sidelined, especially when there's a liberal government in power, so when the Queen is saved from a runaway horse by republican deputy Rolando and the two become friends, the Grand Duke tries to assert his influence. Alexia and Rolando fall in love, but his political convictions won't allow him to become attached to a monarch, and her sense of responsibility won't allow her to abdicate. The former Regent wants to force his niece to marry his son Prince Vladimiro, but before that can take place a revolt breaks out between the republicans and the army.*

FilmoTeca de Catalunya

No hay belleza absoluta y lo más bello es lo que mejor se adapta al gusto del observador. La invasión artística italiana demuestra que el arte transalpino se adapta mejor que el de Francia al gusto del pueblo francés.

Que reaccionen las casas francesas procurando adaptarse al gusto ambiente, y así luchará Francia en buena lid y victoriosamente contra las marcas extranjeras.

EL MUNDO CINEMATOGRÁFICO.

"La Reina Joven"

Esta vez, «Barcinografo» ha dado una muestra gallarda de su capacidad al editar esta película.

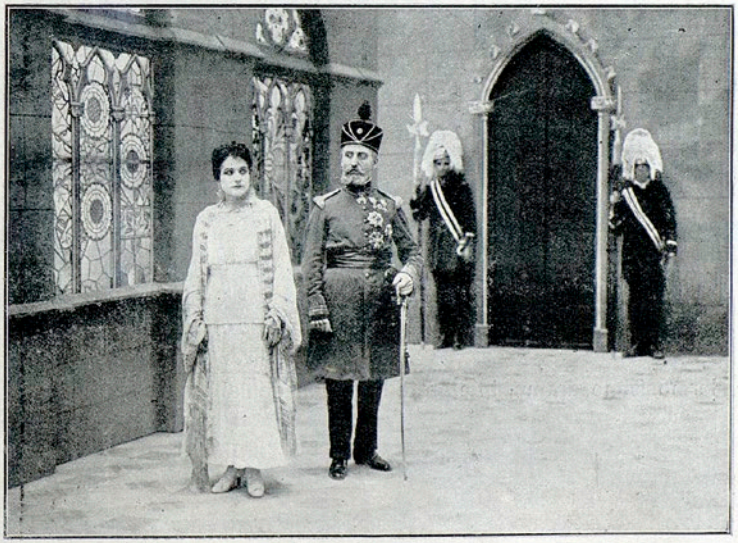
«Barcinografo» sabe hacer bien las cosas. La Xirgu, esta gloria escénica española, esta gran trágica, que hoy es, indudablemente, la primera del mundo, que sabe exteriorizar las más intensas y encontradas emociones, envolviendo su trabajo con las flores incomparables de su belleza maravillosa, esta gran artista es la base de las producciones de la «Barcinografo».

No ha olvidado esta casa ningún detalle: los mejores artistas, riqueza de vestuario, decoración adecuada y lujosa, y, por último, un operador que sabe su obligación y que tiene alma de artista.

¿Para qué hablar del argumento? Es conocido e intenso: es la lucha de la realeza, de las preocupaciones ancestrales que hacen a los reyes esclavos de mil convencionalismos, con el amor, con el corazón dominante e imperativo.

Es una interesante historia de revoluciones, de corte y de amor. La reina es joven y ama. El revolucionario es joven. El amor triunfa, y su manto, amplio y acariciador, envuelve dos corazones, que las pasiones de los hombres, las miserias de la política, hicieron enemigos y habían nacido para entenderse, para latir a compás.

Es un drama hondamente humano y lleno de brillantez y de acción. Cuando esta cinta traspase las fronteras, llevará una muestra brillante y hermosa de lo que el arte español es.



Felicitamos a la «Barcinografo».

El Arte le dará como premio esta gloriosa satisfacción íntima de haber hecho algo bello.

Y luego, aparte de este premio, que consideramos como el mayor galardón, verá afluir el dinero y realizará un próspero negocio, pues se trata de película que ha de ser disputada por los que a esta clase de negocios se dedican.

La reina joven, 1916. *El mundo cinematográfico*, 10.08.1916. (La Filmoteca Valenciana, Valencia)

classico elemento dei drammi ruritani, già presente dovunque, da *The Prisoner of Zenda* a *The Queen Was in the Parlour*; altrettanto si può dire degli intrighi di corte e dei reggenti malvagi (come in *Den sorte Kansler*). *La reina joven* inserisce in maniera convincente queste situazioni nel contesto della recente storia spagnola, senza bisogno di riferimenti espliciti. Le simpatie repubblicane di Guimerá erano certamente già note (in seguito sarebbero state altrettanto note quelle di Xirgu), ma il punto essenziale è che il nesso tra reggenti e instabilità affliggeva il paese sin dal 1833, quando l'ascesa al trono della regina Isabella II (che non aveva ancora compiuto tre anni) innescò le guerre carliste fomentate da suo zio, l'Infante Carlos. In tempi più recenti il monarca allora regnante, Alfonso XIII, era divenuto re alla nascita nel 1886, e durante la reggenza di sua madre la minaccia dell'instabilità era rimasta grave (data la propensione all'assassinio tipica della Ruritania, bisogna anche ricordare che nel 1906 il matrimonio di Alfonso con la principessa Vittoria Eugenia fu macchiato da un tentativo di assassinio perpetrato da un separatista catalano, che uccise 24 persone e lordò di sangue l'abito nuziale della sposa). I costumi del film, tra cui spiccano guardie di palazzo dai copricapi piumati e ufficiali in uniformi ispirate agli ussari austro-ungarici, complete di sciaccò in stile balcanico, non sembrano spagnoli, ma si tratta senza dubbio di una mossa calcolata per distanziarsi da scottanti temi di politica interna.

Barcinógraf scommise sul prestigio di Xirgu e la propose in tre film consecutivi: *El beso de la muerte*, *Alma torturada* e *La reina joven*, tutti con la partecipazione di Murià. Le riprese dell'ultima di queste pellicole iniziarono molto probabilmente nel giugno 1916, con alcune eccellenti riprese in esterni girate nel Parc Güell, e furono portate a termine, sembra, nel mese seguente. Subito dopo dev'essere stata organizzata una proiezione preliminare per la stampa, poiché un articolo apparso su *El mundo cinematográfico* (10.08.1916) si profonde in elogi: "È un dramma di calda umanità, splendido e denso di azione. Quando questo film passerà le frontiere costituirà un brillante e magnifico esempio dell'arte spagnola". La previsione sul passaggio delle frontiere si avverò soltanto per i paesi ispanofoni, ma la stampa catalana e quella spagnola coprirono il film di lodi, scorgendovi la prova che il cinema spagnolo era in grado di produrre drammi paragonabili alle migliori produzioni europee. Tutti sottolinearono la fedeltà al lavoro teatrale, ma soltanto il recensore di *La Acción* (24.02.1917) si impegnò in una critica più ponderata, suggerendo ai lettori di mettere da parte la logica: "Nella corte manca l'atmosfera; nella città, sconvolta da un'insurrezione rivoluzionaria, mancano uomini ed energia; nella regina l'ostinazione è eccessiva e manca il sentimento". L'articolo sostiene che la necessità di mantenere il ritmo dell'azione nuoce alle emozioni; questo è certamente vero, mentre fa sorridere l'osservazione che alcune scene sarebbero risultate più realistiche se si fosse impiegato un maggior numero di mobili.

La copia nitrato a partire dalla quale è stato effettuato il restauro reca in alcuni punti i danni dovuti alla decomposizione e non è completa; la conclusione rimarrebbe pertanto ambigua se non ci venisse in aiuto la dettagliata sinossi offerta da *Cine-Mundial*, 02.1917: "La

The idea of duty before love is of course a staple of Ruritanian dramas, seen in everything from The Prisoner of Zenda *to* The Queen Was in the Parlour*; so too are court intrigues and nefarious regents (as in* Den sorte Kansler*).* La reina joven *successfully incorporates these tropes within the context of recent Spanish history without the need for overt references. It's not just that Guimerá's republican leanings were already known (as would Xirgu's later), but the concept of regents and instability had plagued the country since 1833, when Queen Isabella II's accession to the throne just before she turned three years old sparked the Carlist Wars led by her uncle, the Infante Carlos. Even more recently, the reigning monarch Alphonso XIII was king at birth in 1886, and while his mother acted as regent, the threat of instability was great (given the penchant for assassinations in Ruritania, it should also be remembered that Alfonso's 1906 marriage to Princess Victoria Eugenie was marred by an assassination attempt by a Catalan separatist that left 24 dead and the bride's wedding dress spattered with blood). The film's costume designs, featuring be-plumed palace guards and officers in Austro-Hungarian Hussar-inspired uniforms replete with Balkan-like shakos, doesn't look Spanish, but surely that was a calculated move to ensure a bit of distance from sensitive subjects at home.*

Barcinógraf banked on Xirgu's cachet, featuring her in three films made closely one after the other: El beso de la muerte*,* Alma torturada*, and* La reina joven*, all with Murià's involvement. Filming on the latter most likely began in June 1916, with some excellent location work shot in Parc Güell, and it appears to have been finished the following month. An advance screening for the press must have been arranged soon after, as an article in* El mundo cinematográfico *(10.08.1916) praises the production to the skies: "It is a deeply human drama full of brilliance and action. When this film crosses borders, it will be a brilliant and beautiful example of what Spanish art is all about." The prediction of crossing borders only came true for Spanish-speaking nations, but the Catalan and Spanish press heaped praise on the film, seeing it as proof that Spanish cinema could produce dramas worthy of comparison with Europe's finest. All remarked on its fidelity to the play, but only the reviewer from* La Acción *(24.02.1917) ventured a more considered critique, advising readers to set logic aside: "In that court there is a lack of atmosphere; in that town, in revolutionary revolt, there is a lack of men and energy; and in that queen there is too much obstinacy and a lack of feeling." The article suggests that the need to keep the action moving detracts from the emotions, which is certainly true, while more amusingly he complains that some of the scenes could use more furniture to make them look real.*

The nitrate print from which the restoration was made suffered from scattered decomposition and is not quite complete, leaving the ending a bit ambiguous without the help of the detailed synopsis in Cine-Mundial*, 02.1917: "The young queen sees*

giovane regina si vede detronizzata dalla ribellione guidata dall'uomo che tanto ama, ma lungi dal portargli rancore si rallegra di aver perso la corona, poiché assieme alla corona scompare l'ostacolo che le impediva di unirsi a lui … e i due innamorati liberi e felici dimenticano la tormentata vita precedente per godere di una nuova esistenza colma di gioia e tranquillità". La Filmoteca Valenciana ha intrapreso un costoso restauro, preservando le imbibizioni e il viraggio, ricomponendo l'ordine delle sequenze e correggendo il restringimento della pellicola. – Amy Sargeant, Jay Weissberg

herself dethroned by the rebellion led by the man she loves so much, but far from holding a grudge against him, she is glad to have lost the crown, because with it the obstacle that prevented her from uniting with her lover disappears … and the two free and happy lovers forget their troubled life to enjoy their new existence full of bliss and tranquility." The Filmoteca Valenciana engaged in a costly restoration, saving the tints and tones, reassembling sequences that were out of order, and correcting the shrinkage. – Amy Sargeant, Jay Weissberg

A TRUTHFUL LIAR (US 1924)

REGIA/DIR: Hampton Del Ruth. SCEN: Hal E. Roach. DID/TITLES: H. M. [Harley Marquis] Walker. PHOTOG: Robert Doran. MONT/ED: T. [Thomas] J. Crizer. CAST: Will Rogers (*Alfalfa Doolittle*), Richard Pennell (*il re/the King*), Beth Darlington (*Mary Doolittle*), Madge Hunt (*Agatha Doolittle*), Jack Cooper (*il principe/the Prince*), Jack Ackroyd (lacché*/flunkie*), Joseph "Baldy" Belmont, Helen Dale, Jules Mendel, Marie Mosquini, Mollie Thompson, Ouida Wildman, Noah Young. PROD: Hal E. Roach. DIST: Pathécomedy. USCITA/REL: 16.08.1924. COPIA/COPY: DCP, 20'32"; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

"Le rose son rosse,
Le violette son blu,
Io odio i regnanti,
Cosa ne pensi tu?"

Questo delizioso cortometraggio è il terzo di un trio prodotto da Hal Roach, in cui il divo del vaudeville Will Rogers interpreta il personaggio di Alfalfa Doolittle, uomo semplice, saltuariamente senatore e poco verosimile diplomatico. All'inizio Doolittle narra le sue avventure di recalcitrante ambasciatore in Cornucopia a una folla di creduli concittadini, in cui spiccano tra gli altri un ragazzino lentigginoso in tuta da lavoro con il berretto sbilenco (un tipo alla Jackie Coogan) e una ragazza col vestito a quadretti (un tipo alla Mary Pickford). Stereotipo dell'americano, Doolittle si presenta come un cowboy virtuoso del lazo, che evita i pantaloni alla zuava di seta e la redingote imposti dal protocollo di Cornucopia e sconvolge lo snobismo della moglie familiarizzando in maniera assai poco diplomatica col re, che da parte sua è più che felice di trovare qualcuno con cui sfuggire alla soffocante atmosfera della corte (e alla regina). In quella stessa estate Rogers interpretò il senatore Doolittle nelle *Ziegfeld Follies of 1924*.
Come si è dimostrato nel programma Ruritania dell'anno scorso, i mitici regni balcanici erano un soggetto maturo per la parodia: Hal Roach e Mack Sennett imitavano in maniera particolarmente divertente il costante flusso di drammi regali che inondava i mercati. *A Truthful Liar* si inquadra nel tema, frequentemente rielaborato, del coraggioso americano che insegna ai cortigiani a comportarsi in maniera più rilassata: un tipico esempio di questo filone è *Hawthorne of the USA* di James Cruze (1919). Nel cortometraggio di Rogers c'è anche un anarchico dalla barba incolta di nome Ivan, abbigliato con una camicia tolstoiana provvista di cintura, che costituisce la parodia del terrore rivoluzionario ingrediente indispensabile in molti di questi film; l'aspetto

*"Roses are red,
Violets are blue,
I'm against royalty,
How about you?"*

This delightful short film was the third of a trio produced by Hal Roach in which star vaudevillian Will Rogers played the down-to-earth character Alfalfa Doolittle, sometime senator and unlikely diplomat. It opens with Doolittle reporting his adventures as the unwilling Ambassador to Cornucopia to a credulous hometown crowd, represented, among other characters, by a freckled boy in dungarees with his cap askew (a Jackie Coogan type) and a girl in gingham (a Mary Pickford type). Stereotypically American, Doolittle casts himself as a lassoing cowboy, dispensing with the silk knickerbockers and frock coat required by Cornucopian protocol and shocking his snobbish wife by getting undiplomatically familiar with the King, who's more than happy to find someone with whom he can escape the stuffiness of court (and his Queen). Rogers also played Senator Doolittle that same summer in the Ziegfeld Follies of 1924.
As demonstrated in last year's Ruritania program, mythical Balkan kingdoms were ripe for parody, with Hal Roach and Mack Sennett particularly delighting in sending up the steady stream of royal dramas flooding the market. A Truthful Liar *fits into the frequently reworked theme of a plucky American teaching palace denizens to loosen up, of which James Cruze's* Hawthorne of the USA *(1919) is a prime example. In the Rogers short, there's also a shaggily bearded anarchist named Ivan, dressed in a belted Tolstoyan blouse, sending up the whole revolutionary terror aspect of many of these films, but what's especially notable here is the way* A Truthful Liar *is awash in*

A Truthful Liar, 1924. Richard Pennell, Will Rogers. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

più notevole è tuttavia l'abbondanza, in *A Truthful Liar*, di segnali contrastanti sull'effettiva ambientazione del film. Il nome del paese è Cornucopia e i domestici del palazzo indossano ridicole vesti ruritane, ma le guardie sono vestite come Beefeater squisitamente britannici; particolare ancor più inaspettato, il re è quasi il sosia di Giorgio V. Benché il nome del paese sia menzionato più volte, gli annunci pubblicitari e gli articoli pubblicati sulla stampa specializzata e sui quotidiani dichiarano esplicitamente che il film è ambientato in Gran Bretagna, a dimostrazione del fatto che nel 1924 gli orpelli ruritani erano ormai soltanto una strizzatina d'occhio per attirare gli spettatori.

mixed signals regarding the actual locale. While the country is called Cornucopia and the palace lackeys wear buffoonishly Ruritanian garb, the guards are dressed as very British Beefeaters, and even more unexpected, the King is almost a dead ringer for George V. Despite the country's name being mentioned several times, advertisements as well as articles in both trade journals and newspapers clearly say the film is set in Great Britain, proving how Ruritanian trappings had become eye-winking window dressing by 1924.

In a nice example of life imitating art, a few months after the

In un bell'esempio di vita che imita l'arte, pochi mesi dopo l'uscita del film Rogers incontrò Edoardo, principe di Galles (il futuro Edoardo VIII, poi duca di Windsor) a New York, e a quanto si dice i due simpatizzarono al punto di mantenere i propri rapporti quando l'attore si recò a Londra. Rogers avrebbe continuato le sue amabili parodie degli americani all'estero in film successivi, in particolare nei sottovalutati *They Had to See Paris* (Frank Borzage, 1929) e *So This is London* (John G. Blystone, 1930); nessuno dei due film è di origine ruritana, ma vi riecheggiano temi collegati, come abbiamo visto, al genere: soprattutto il modo in cui la presunta rozzezza del protagonista conquista alla fine i più raffinati europei. Come scrisse Ann Austin commentando su *Screenland* (11.1924) *A Truthful Liar* e l'interpretazione di Rogers, "Questa comica riconferma ciò di cui nel profondo del cuore siamo già decisamente convinti: gli americani sono assai migliori delle famiglie reali, e se sai come prenderli i reali in fondo sono esseri umani".
A Truthful Liar trabocca di slang e di un umorismo che era di attualità negli anni Venti ma può risultare meno comprensibile per gli spettatori di oggi; è quindi utile ricordare che, quando il film fu realizzato, negli Stati Uniti il proibizionismo era saldamente in vigore. Una gag necessita forse di spiegazioni: la cerimonia di posa della prima pietra in cui l'ambasciatore scorge due individui barbuti che si infilano in bocca caramelle e dice alla moglie "Ci sono i signori Smith". Le pastiglie per la tosse Smith Brothers, che nel 1924 si producevano da più di 70 anni, erano istantaneamente riconoscibili grazie al doppio antiquato ritratto dei due fondatori dalle folte basette, e la battuta avrebbe suscitato risate in quasi tutti i cinema dell'epoca. – Amy Sargeant, Jay Weissberg

film was released Rogers met Edward, Prince of Wales (the future Edward VIII, later the Duke of Windsor) in New York, and the two reportedly got on so well that they renewed their acquaintance when the actor travelled to London. Rogers would continue to gently send up Americans abroad in later films, specifically the underrated They Had to See Paris *(Frank Borzage, 1929) and* So This is London *(John G. Blystone, 1930), and while neither have a Ruritanian provenance, there are echoes of themes we've seen connected with the genre, especially in the way his presumed lack of sophistication ends up charming the more worldly Europeans. As Ann Austin wrote about Rogers and* A Truthful Liar *in* Screenland *(11.1924), "This comedy makes us feel what in our hearts we firmly believe – that Americans have it all over royalty, and that if you know how to approach 'em, the royalty guys are human underneath."* A Truthful Liar *is ripe with 1920s slang and topical humor which may be less understandable to modern audiences, so it helps to remember that Prohibition was very much in force in the U.S. when the film was made. One gag perhaps needing explanation is at a cornerstone-laying ceremony when the Ambassador sees two thickly bearded men popping boiled sweets in their mouths and says to his wife, "The Smiths are here." Smith Brothers' Cough Drops, already over 70 years old in 1924, were instantly recognizable by the old-fashioned double portrait of their bewhiskered originators, and the joke would have caused laughter in most cinemas of the time. – Amy Sargeant, Jay Weissberg*

THE ONLY THING (US 1925)
REGIA/DIR: Jack Conway. SOGG/STORY, ADAPT, SUPVR: Elinor Glyn. PHOTOG: Chester Lyons. MONT/ED: Aubrey Scotto. SCG/DES: Cedric Gibbons, Richard Day. COST: David Mir [Vladimir Lazareff]. MAESTRO DI SCHERMA/FENCING MASTER: William Emile. CAST: Eleanor Boardman (*principessa/Princess Thyra of Svendborg*), Conrad Nagel (*duca/Duke of Chevenix*), Edward Connelly (*re/The King of Chekia, Carlkof II*), Louis Payne (*Lord Charles Vane*), Arthur Edmund Carew (*Gigberto*), Vera Lewis (*graduchesssa/Grand Duchess Erek*), Carrie Clarke Ward (*principessa/Princess Anne*), Constance Wylie (*contessa/Countess Arline*), Dale Fuller (*governatrice/Governess*), Ned Sparks (*Gibson*), Mario Carillo (*primo ministro/Prime Minister*), David Mir (*principe/Prince Kalkur*), Mary Hawes (*Thyra's Maid*), [Ethel Feldman (*principessa brutta/ugly princess*), Jack McHugh (*principessa brutta/ugly princess*), George Balgoi = principe/Prince Yury Dmitrievich Blagoi-Obolensky (*figlio illegittimo del re/the King's illegitimate son*), Colonel Kelburne Archibald Plimpton (*ufficiale di guardia/officer of the guards*), Dagmar Desmond (*bella dama di corte/fair lady of the court*), Countess Margaret Mariana (*dama di corte/lady of the court*), Leonie Lester (*damigella di compagnia/maid-in-waiting*), Coralie Crumplin (*damigella di compagnia/maid-in-waiting*), Claire Swanner (*dama di compagnia/lady-in-waiting*), Albert Lewin (*ufficiale/officer*), Claude Hamilton (*contadino/peasant?*), Major General Alexander Ikonnekoff (*ufficiale di guardia/officer of the guards*), Tom Tyler, Michael Pleschkoff, Grant Withers, Anielka Elter]. PROD: Elinor Glyn, Metro-Goldwyn-Mayer. USCITA/REL: 22.11.1925. COPIA/COPY: 35mm, 5878 ft., 71' (22 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Molteplici interrogativi circondano la produzione di *The Only Thing*: uno piuttosto interessante riguarda chi abbia convinto Elinor Glyn a infondere tanto umorismo in quello che era originariamente un copione ruritano alquanto goffo e farraginoso. Così come fu concepito (una delle scalette dattiloscritte dalla scrittrice è conservata nelle

Multiple questions hang over the production of The Only Thing, *not least of which is who convinced Elinor Glyn to inject so much humor into what was originally a very heavy-handed Ruritanian scenario. As conceived – one of Glyn's typed outlines is housed in Special Collections at the University of*

The Only Thing, 1925. Chester Lyons, Jack Conway, Elinor Glyn. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

The Only Thing, 1925. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

The Only Thing, 1925. Ethel Feldman, Elinor Glyn, Jack McHugh. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

The Only Thing, 1925. Colonel Kelburne Archibald Plimpton, Elinor Glyn. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Special Collections dell'Università di Reading, mentre altre sono depositate alla Margaret Herrick Library), il soggetto non ha un grammo di comicità ma trabocca di darwinismo sociale: narra infatti la vicenda di una bellissima principessa nordica – la cui superiorità nella gerarchia razziale è resa evidente dalla chioma dorata e dalla nivea carnagione – costretta a sposare il re, basso e dal colorito scuro, di una nazione balcanica governata da una dinastia degenere che si distingue soprattutto per l'insuperabile bruttezza. In *Three Weeks* Elinor Glyn aveva dipinto il re come un personaggio dissoluto ma aveva evitato il razzismo palese, assai probabilmente perché le autentiche case reali balcaniche dell'epoca discendevano da stirpi dell'Europa occidentale; nell'originaria iterazione di *The Only Thing* invece ella lascia campo libero a un classico orientalismo che raffigura gli abitanti dell'Europa orientale come rozzi bruti lontanissimi dai concetti di bellezza anglosassoni. Alcuni di questi elementi permangono nella sceneggiatura definitiva, ma sono fortunatamente mitigati da un umorismo finemente calcolato nei tempi, dalle splendide scenografie di Cedric Gibbons e dall'inopinato sex appeal di Conrad Nagel.

La fama di Elinor Glyn è sempre stata superiore al suo talento letterario, ma forse mai in misura maggiore che negli anni Venti, quando i suoi film vennero adattati per il cinema negli Stati Uniti, in Gran Bretagna e in Ungheria. Secondo il figlio Anthony, ella era particolarmente apprezzata in Svezia, e *The Only Thing* – raro esempio di un lavoro della scrittrice nato per il cinema e mai apparso in volume – fu inizialmente offerto alla Svenska Biografteatern, con una stesura preliminare abbozzata sulla carta intestata del Grand Hôtel Haglund di Göteborg all'inizio di marzo del 1923. Poche settimane dopo la Glyn era in corrispondenza con il produttore Charles Magnusson, che desiderava una sceneggiatura più sviluppata, mentre l'autrice, notoriamente esigente, voleva prima essere pagata per la sinossi; i negoziati andarono a monte ma Glyn, che non era certo tipo da gettar via un soggetto commercializzabile, lo riportò negli Stati Uniti per inserirlo nei propri contratti con la Metro-Goldwyn-Mayer.

Nella biografia della madre, pubblicata nel 1955, Anthony Glyn ricorda la scaletta originale di Elinor, che comprendeva personaggi americani e un finale in cui la monarchia diventa una repubblica (come nel film del 1919 con Wallace Reid *Hawthorne of the U.S.A.*) e afferma che nella continuity americana l'eroe americano viene trasformato in un duca inglese mentre la questione della forma di stato viene eliminata, ma non siamo riusciti a rintracciare alcun credit per questi sceneggiatori. Secondo un'altra clausola iniziale, ampiamente segnalata dalla stampa, la Glyn avrebbe dovuto dirigere lei stessa il film, ma la cosa non ebbe seguito (presumibilmente perché i dirigenti dello studio si resero conto che non era una buona idea).

Dalle lettere che ci sono pervenute emerge un acceso scambio di corrispondenza tra Glyn, suo genero Rhys Williams e l'imprevedibile direttore commerciale John Wynn da un lato, e dall'altro Louis B. Mayer, Irving Thalberg e altri dirigenti della M-G-M, in merito ai contrasti provocati negli uffici e sul set dal concreto coinvolgimento della scrittrice nella produzione (si vedano i divertenti ricordi di Eleanor

Reading, while others are deposited at the Margaret Herrick Library – the story lacks even an ounce of comedy but is rife with Social Darwinism in its tale of a beautiful Nordic princess, her golden hair and pale skin proclaiming her superiority in the racial hierarchy, forced into marrying the short, swarthy king of a Balkan nation whose degenerate dynasty is most notable for their supreme ugliness. In Three Weeks, *Glyn made the king dissipated but skirted outright racism, most likely because the real Balkan royals of the period largely came from West European bloodlines, but in the original iteration of* The Only Thing *she gave full rein to classic orientalism in which East Europeans are depicted as brutish and far removed from Anglo-Saxon notions of beauty. While some of these elements remain in the script's final version, they're thankfully tempered by well-timed humor, Cedric Gibbons' terrific sets, and the unexpected sex appeal of Conrad Nagel.*

Glyn's fame always outstripped her literary talents, perhaps never so much as in the early 1920s, by which time she'd seen film adaptations of her novels in the U.S., Britain, and Hungary. According to her son Anthony, she was particularly appreciated in Sweden, and The Only Thing *– a rare Glyn story that originated as a screen vehicle and was never published in book form – was initially offered to the Swedish Biograph Company, with the first known draft written on Grand Hôtel Haglund Göteborg notepaper during a visit in early March 1923. A few weeks later she was in correspondence with producer Charles Magnusson, who wanted a more developed scenario, whereas the notoriously demanding Glyn first wanted payment for the synopsis; negotiations failed, but the author, never one to jettison a marketable story, brought it back to the States and worked it into her contracts with Metro-Goldwyn-Mayer.*

In the 1955 biography of his mother, Anthony Glyn recounted Elinor's original outline, which included American characters and a finale in which the monarchy becomes a republic (similar to the 1919 Wallace Reid film Hawthorne of the U.S.A.*), stating that the American continuity writers turned the American hero into an English duke and eliminated the republican element, but we've been unable to find any credits for these continuity writers. Another initial proviso, widely reported in the press, was that Glyn was to direct the film herself, but that too came to naught, presumably once studio executives understood this was really not a good idea.*

Surviving letters reveal a heated correspondence between on the one side, Glyn, her son-in-law Rhys Williams, and wayward business manager John Wynn, and on the other Louis B. Mayer, Irving Thalberg, and others at M-G-M as her hands-on involvement created friction in the offices and on set (see Eleanor Boardman's entertaining reminiscences as published in William Drew's Speaking of Silents: First Ladies of the Screen, *1997). Somehow director Jack Conway*

Boardman, pubblicati nel libro di William Drew *Speaking of Silents: First Ladies of the Screen*, 1997). In qualche modo il regista Jack Conway riuscì a portare a termine l'impresa realizzando un film divertente, assai più consapevole di sé rispetto a ciò che avrebbe potuto fare Glyn, che si colloca disinvoltamente sul limite tra commedia e melodramma e culmina in una sensazionale baraonda rivoluzionaria allorché il regno di Chekia è travolto da un Terrore di tipo giacobino.

Comunicati stampa e articoli si affrettarono a commentare le personali scelte di Glyn per il cast, che coprivano una gamma davvero ampia: da ragazze dell'alta società americana (almeno così si dice) a ufficiali dell'esercito britannico e di quello della Russia zarista, a membri della piccola nobiltà europea, per finire con il giovane Jack McHugh in abiti femminili nel ruolo di una delle brutte figlie del re. È particolarmente interessante la partecipazione, come attore e costumista, di "David Mir", nome d'arte dell'aristocratico russo Vladimir Lazareff (1886-1962), la cui madre, contessa Elizaveta Soumarkov-Elston, era la sorella del padre del principe Felix Youssoupoff. Le due famiglie erano strettamente legate e Lazareff si univa al cugino per andare a passeggio nelle strade di San Pietroburgo – quand'erano entrambi adolescenti – abbigliati con abiti e gioielli delle rispettive madri e indossando parrucche (come ricorda il principe Felix Youssoupoff in *Lost Splendor*, edizione inglese, 1953). Poco prima della rivoluzione egli era un attraente membro dell'alta società, *elogiato* per le coreografie che allestiva nei balli alla moda; dopo il 1918 la famiglia fuggì in Francia e Lazareff si fece strada a Hollywood, offrendo a Glyn l'irresistibile occasione di offrire lavoro a un nobiluomo dall'appariscente fascino, prodotto dell'ancien régime russo; sul dattiloscritto del 07.04.1925, ella scrisse "Tutte le questioni di etichetta si sottopongono a David Mir per trovare la soluzione corretta". Oltre a interpretare l'erede al trono, Mir disegnò i costumi, che sembrano ancor più straordinari se si conosce lo schema dei colori: "verde brillante, aderenti, con ampi mantelli e alti cappelli di foggia militare in pelle di leopardo" ("Nobleman is Designer," *The Sunday Star*, Washington, D.C., 28.06.1925).

Un rapido cenno sulla presunta presenza di Joan Crawford: *Variety* le attribuisce il ruolo della "giovane Lady Catherine", benché nel materiale superstite non compaia un personaggio con questo nome; in *Conversations with Joan Crawford* di Roy Newquist (1980), però, l'attrice stessa ricorda brevemente il film e la scrittrice. È peraltro possibile che la Crawford confonda i suoi film ruritani del 1925, poiché ella è indiscutibilmente visibile in *Graustark*, proiettato l'anno scorso, mentre non vi è traccia di lei nelle numerose foto di scena di *The Only Thing*, né nel film stesso. – Amy Sargeant, Jay Weissberg

managed to hold it all together, delivering an amusing film, far more self-aware than Glyn would ever have furnished, that sits comfortably on the edge between comedy and melodrama, climaxing in an impressive revolutionary melée as the kingdom of Chekia is brought down by a Jacobin-style Terror.

Press notes and articles rushed to discuss Glyn's personal casting choices, which ran the gamut from American society girls (or so we're told) to army officers from Britain and Tsarist Russia and minor European nobles, as well as young Jack McHugh in drag as one of the king's ugly daughters. Of special interest is the involvement as both actor and costume designer of "David Mir," the stage name of Russian aristocrat Vladimir Lazareff (1886-1962), whose mother Countess Elizaveta Soumarkov-Elston was a sister of Prince Felix Youssoupoff's father. The two families were close and it was Lazareff who joined his first cousin when, as young teenagers, they dressed in their mothers' clothes and jewels, donning wigs and going out on the town in St. Petersburg (recounted in Prince Felix Youssoupoff, Lost Splendor, *English ed., 1953). Just before the Revolution he was a decorative member of high society, praised for his choreography at fashionable balls; after 1918 the family escaped to France and Lazareff found his way to Hollywood, offering Glyn the irresistible opportunity of giving work to a flamboyant nobleman of Russia's* ancien régime*; on the typescript of 07.04.1925, she's written "All of the etiquette to be settled by David Mir, to get it right." Besides playing the heir to the throne, Mir designed the costumes, even more extraordinary when one knows the color scheme: "bright green, tightly fitted, with large capes and tall military hats of leopard skin." ("Nobleman is Designer,"* The Sunday Star, *Washington, D.C., 28.06.1925)*

A quick word about Joan Crawford's putative presence: Variety *credits Crawford as "Young Lady Catherine," though no such character exists in the surviving material, yet in Roy Newquist's* Conversations with Joan Crawford *(1980), Crawford herself briefly talks about the film and Glyn. However it could well be that she confused her 1925 Ruritanian films, as she's unquestionably visible in* Graustark, *screened last year, and not a trace of her can be found in any of the extensive stills for* The Only Thing, *or the film itself.*

Amy Sargeant, Jay Weissberg

WHEN A MAN'S A PRINCE (US 1926)

REGIA/DIR: Eddie Cline. SCEN: Clarence Hennecke, Harry McCoy. SOGG/STORY: Vernon Smith. DID/TITLES: A.H. Giebler, Reed Heustis. PHOTOG: Vernon Walker; *"special photog."* Ernie Crockett. MONT/ED: William Hornbeck. CAST: Ben Turpin (*principe/Prince Nikolo*), Madeline Hurlock (*Madeline, dama di compagnia/a lady-in-waiting*), Dave Morris (*granduca/Grand Duke Ludwig*), Blanche Payson (*Hilda, principessa/Princess of Amazonia*), Yorke Sherwood (*Jake, re/King of Jestphalia*), Sunshine Hart (*Katinka, regina/Queen of Jestphalia*), Danny O'Shea (*barone/Baron Borax*), William McCall (*ministro della guerra/Minister of War*), Art Rowlands (*guardia/guardsman*), [James Donnelly, George Gray, Bud Ross, Thelma Parr, Andy Clyde, Leo Sulky, Joe Young, Sid Smith, Hubert Diltz, Jack Murphy]. PROD. SUPV: John A. Waldron. PROD: Mack Sennett Comedies. DIST: Pathé Exchange. USCITA/REL: 25.06.1926 (preview, Los Angeles), 15.08.1926 (general release). COPIA/COPY: DCP, 20'; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Hugh M. Hefner Moving Image Archive, University of Southern California School of Cinematic Arts, Los Angeles.

"A quanto sembra, nel cinema oggi vanno di moda – presentati seriamente o in veste comica – i mitici reami resi popolari da Anthony Hope" scrisse Paul Thompson commentando *When a Man's a Prince* su *Motion Picture News* (14.08.1926). "L'unico guaio è che spesso l'intenzione comica manca il bersaglio e il soggetto viene preso sul serio, oppure accade il contrario. Se il protagonista è Turpin, è escluso che qualcuno possa cadere in un tale equivoco: siamo di fronte a una comica del tipo più evidente e scatenato." La prima parodia ruritana di Ben Turpin fu, a quanto risulta, *Three Foolish Weeks* (1924), un assalto diretto a *Three Weeks* condotto con le armi dell'assurdo, che uscì sette mesi dopo il film della Goldwyn. *When a Man's a Prince* non è altrettanto debitore di un unico film: narra invece la storia dello strabico principe Nikolo di Jestphalia, che si fidanza con la dispotica principessa Hilda di Amazonia per riuscire a pagare i debiti del proprio paese. Quando la principessa giunge a corte dai genitori di Nikolo, egli rimane invece colpito dalla sensuale dama di compagnia di Hilda, Madeline, che però è corteggiata dal barone Borax.

In *Moving Picture World* (14.08.1926) Peter Milne scorse nell'abbigliamento di Turpin – bianca casacca militare, pantaloni da cavallerizzo e stivaloni di cuoio – una caricatura dell'immagine di Erich von Stroheim, e lo definì persino un principe austriaco, ma i parodistici nomi della nazione ruritana ci portano in qualche luogo a est di Vienna, mentre alcune uniformi sembrano direttamente ispirate all'avventura del Tintin di Hergé *Le Sceptre d'Ottokar* (*Lo scettro di Ottokar*; 1938). Con la sua chioma corvina Madeline Hurlock, sempre pronta a ruzzoloni e capitomboli, è senza dubbio acconciata in modo da assomigliare ad Aileen Pringle, come già era successo in *Three Foolish Weeks* (entrambe le attrici avevano un debole per gli scrittori; Hurlock sposò due vincitori di premi Pulitzer, Marc Connelly e Robert E. Sherwood).

Alcuni custodi della morale non gradirono *When a Man's a Prince*, scandalizzati per la scena in cui Turpin si infila nel letto accanto a Blanche Payson: nel 1927 la censura cinematografica irlandese lo definì "volgare e indecente" e vietò il film nell'isola di smeraldo.

"It seems to be the present movie fashion to present the mythical kingdoms popularized by Anthony Hope, either seriously or in burlesque," wrote Paul Thompson about When a Man's a Prince *in* Motion Picture News *(14.08.1926). "The only trouble is that ofttimes the intended burlesque misses fire and is taken seriously or vice versa. With Turpin as the star there is no chance for any such misunderstanding on anyone's part; it is the most obvious and wildest kind of burlesque." Ben Turpin's first Ruritanian parody appears to have been* Three Foolish Weeks *(1924), a direct absurdist assault on* Three Weeks, *released seven months after the Goldwyn feature.* When a Man's a Prince *is less indebted to a single vehicle, instead telling the story of cross-eyed Prince Nikolo of Jestphalia, engaged to the overbearing Princess Hilda of Amazonia so that he can pay off his country's debts. When she arrives at his parents' court, he's instead struck by Hilda's sultry lady-in-waiting Madeline, but she's being romanced by Baron Borax.*

Peter Milne in Moving Picture World *(14.08.1926) read Turpin's outfit – white military tunic, jodhpurs, tall leather boots – as a spoof on Erich von Stroheim's image, even calling him an Austrian prince, but the parody of Ruritanian country names firmly places us somewhere east of Vienna, and some of the uniforms look like a direct inspiration for Hergé's Tintin adventure* King Ottokar's Sceptre *(*Le Sceptre d'Ottokar; *1938). Raven-haired Madeline Hurlock, always game for a pratfall, is surely styled to resemble Aileen Pringle, much as she was in* Three Foolish Weeks *(both actresses had a weakness for writers; Hurlock married two Pulitzer Prize winners, Marc Connelly and Robert E. Sherwood).*

Certain defenders of morality were not pleased with When a Man's a Prince, *objecting to a scene where Turpin climbs into bed next to Blanche Payson: in 1927 the Irish film censors declared it "Vulgar and indecent" when they banned the film*

When a Man's a Prince, 1926. Madeline Hurlock, Ben Turpin. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Successivamente, nel 1947, Joseph J. Balaber della Grand International Pictures acquistò una serie di comiche di Mack Sennett, e dopo il montaggio le distribuì accompagnate da uno sciagurato commento derisorio, distruggendo l'autentico umorismo del film. La prima di queste comiche era *When a Man's a Prince*, che purtroppo oggi conosciamo soprattutto in questa versione corrotta e distorta. Siamo quindi particolarmente grati a Dino Everett e allo Hugh M. Hefner Moving Image Archive che hanno riportato in vita il film nella forma in cui fu originariamente distribuito. . – Jay Weissberg

from the Emerald Isle. Later, in 1947, Joseph J. Balaber of Grand International Pictures bought a group of Mack Sennett comedies, and after editing released them with a dreadful mocking narration, destroying the films' genuine humor. The first of these was When a Man's a Prince, *and it's this bastardized version that sadly is most widely known. So we're especially grateful to Dino Everett and the Hugh M. Hefner Moving Image Archive for bringing back to life the film as it was originally released. – Jay Weissberg*

TITI 1er, ROI DES GOSSES (Il monello di Montmartre) [Titi the 1st, King of the Scamps] (FR 1926)
REGIA/DIR: René Leprince. SCEN: Pierre Gilles [Pierre Gilles Veber]; riduzione italiana/*Italian adapt:* Mario Cortesi. PHOTOG: Julien Ringel, René Gaveau. SPEC EFF: Paul Minine, Nicolas Wilcke. ASST. DIR: Georges Vinter [Nick Winter], Maurice Mariaud. HIST CONS: Louis Nalpas. CAST: Jean Toulout (*King Boris*), Jeanne de Balzac (*Countess Mirador*), Roby Guichard (*Titi*), Renée Héribel (*Queen Mary*), Simone Vaudry (*Suzon Brunel*), Tania Daleyme (*Lady Irwing*), Andrée Standard (*Queen Olga*), André Marnay (*Ladislas Martinoff*), Lucien Dalsace (*Maurice Mersan*), Jean Peyrière (*Coquebot*), Fernand Mailly (*Sterlisky*), Yvette Langlais (*Vania*), Clara Darcey-Roche (*Madame Brunel*), Albert Mayer (*Ternowsky*), Lionel Salem (*Ivan VII*), [Nitty Rufflag (madre di Titi/*Titi's mother*)]. PROD: Louis Nalpas, Société des Cinéromans. DIST: Pathé Consortium Cinéma. PREMIÈRE: 06.10.1926 (Empire, Paris). USCITA/REL: 19.11.1926. COPIA/COPY: 35mm, 1980 m., 86' (20 fps), imbibito/*tinted*; did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

La difficoltà di trattare la Ruritania come un'entità provvista di frontiere precise è esemplificata da *Titi 1er, roi des gosses*, film che sopravvive non nell'originale versione francese in quattro parti, ma nell'edizione ridotta italiana, che tuttavia mantiene in gran parte la vicenda narrativa originale nonché le attrattive abbondantemente elogiate dai critici dell'epoca. Secondo le didascalie e i resoconti della stampa coeva il mitico regno di Bothnia si colloca tra Lituania e Polonia, all'incirca nella regione nota fino alla seconda guerra mondiale come Prussia orientale, vale a dire abbastanza distante dai Balcani. Eppure in *Titi 1er* l'apparato ormai logoro di temi e orpelli utilizzato in tanti romanzi e film ambientati in un'Europa sudorientale di fantasia è ben presente: un regno in subbuglio travagliato da lotte intestine, la sete di potere del fratello minore di un re, rivoluzionari manipolati e naturalmente splendidi abiti di corte e magnifiche uniformi. È certo questa la ragione (oltre alle scene in esterni girate a Budapest) per cui il recensore di *La Liberté* (20.11.1926) situò l'azione nei Balcani.
Titi primo è l'energico giovane leader di una banda di monelli della Butte Montmartre; la sua amichetta Vania è invece una vera regina, figlia di un re e vittima delle macchinazioni e ambizioni della corte di Bothnia in cui è nata. Costretta all'esilio in Francia, insieme alla madre, la regina Olga, dall'intrigante zio Boris, Vania trova un improbabile protettore in Titi, che sventa tutti gli intrighi del crudele re Boris e dei suoi complici, tra cui la sua amante, la contessa Mirador, e il misterioso Ladislas Martinoff, che cerca con ogni mezzo, non esclusi i delitti più infami, di sopprimere la principessa vittima dell'usurpazione.
Il casting fu completato alla fine di dicembre 1925 (*Paris-Soir*, 26.12.1925); entro maggio 1926 furono girate le scene nello studio di Joinville, a Montmartre e nella campagna normanna. In giugno il cast e la troupe si spostarono a Budapest, dove vennero realizzate le riprese in esterni in vari siti, tra cui il Bastione dei Pescatori sulla Collina del Castello (*Comœdia*, 04.06.1926). Una proiezione preliminare, limitata, sembra, a due episodi, ebbe luogo il 6 ottobre 1926 e fu calorosamente accolta dalla stampa. L'entusiasta "J.P.", critico di *Le Matin* (08.10.1926), manifestò impazienza per dover attendere oltre un mese prima di vedere l'intera serie; elogiò la trama, *la mise-en-scène*, gli attori e le musiche dirette dal maestro Devaux, che comprendevano un folto coro di voci bianche. Il successo fu segnalato anche da *Ciné de France* (05.11.1926), che descrisse nei dettagli gli effetti dell'accompagnamento: "Il sipario si è levato su un esercito di

The challenge of treating Ruritania as a concept with hard borders is exemplified in Titi 1er, roi des gosses, *a film that survives not in its original French 4-part release but as a reduced Italian export feature, yet still retaining most of the narrative as well as the charms so abundantly praised by critics of the day. The intertitles and contemporary press accounts locate the mythical kingdom of Bothnia as nestled between Lithuania and Poland, roughly corresponding to the area known until World War II as East Prussia, i.e., rather far from the Balkans. And yet the well-worn themes and trappings employed in so many novels and films set in a fictional south-eastern Europe are very much present in* Titi 1er, *including an unsettled kingdom racked by strife, a king's power-hungry younger brother, manipulated revolutionaries, and of course splendid court dress and uniforms. Surely for this reason (as well as exterior scenes shot in Budapest), the reviewer in* La Liberté *(20.11.1926) situated the action in the Balkans.*
Titi the 1st is the energetic young leader of a group of Butte Montmartre ragamuffins, while his little female friend Vania is a real queen, the daughter of a king and victim of the machinations and ambitions of the Bothnian court in which she was born. Forced by her scheming uncle Boris into exile in France with her mother Queen Olga, Vania finds an unlikely protector in Titi, who foils all the intrigues of cruel King Boris and his associates, including his mistress Countess Mirador and the mysterious Ladislas Martinoff, who seek by all means, including crimes most foul, to suppress the usurped royal.
*Casting was complete by late December 1925 (*Paris-Soir, *26.12.1925) with scenes shot into May 1926 at the Joinville studio as well as in Montmartre and the Normandy countryside before cast and crew decamped to Budapest in June, where exteriors were filmed in locations including Fisherman's Bastion on Castle Hill (*Comœdia, *04.06.1926). An advance screening of apparently two episodes took place on 6 October 1926, to great acclaim by the press: the enthusiastic critic "J.P." of* Le Matin *(08.10.1926) expressed impatience at having to wait more than a month to see the entire series, lauding the story, the* mise-en-scène, *and the actors, as well as the music conducted by maestro Devaux, which included a large boy chorus. The success was also reported in* Ciné de France *(05.11.1926), which detailed the effect of*

Titi 1er, roi des gosses, 1926. Poster. (La Cinémathèque française, Paris)

Titi 1er, roi des gosses, 1926. Roby Guichard, Jean Peyrière, Lucien Dalsace. (La Cinémathèque française, Paris)

Titi 1er, roi des gosses, 1926. Jean Peyrière, Roby Guichard, Lucien Dalsace, André Marnay, Fernand Mailly. (La Cinémathèque française, Paris)

Titi 1er, roi des gosses, 1926. Renée Héribel, Yvette Langlais, Lucien Dalsace, Jean Peyrière, Simone Vaudry, ?, Roby Guichard. (La Cinémathèque française, Paris)

giovani Poulbot [il nome deriva dal famoso illustratore dei ragazzi di strada di Montmartre, Francisque Poulbot] … Questi autentici piccoli Montmartrois hanno cantato 'Mont' là d'sus!' e altre canzoni locali con gran gioia del pubblico, che ha gradito quest'ingegnoso preludio al film di Pierre Gilles".

Il "cinéroman" di Gilles (che scrisse anche *Fanfan la Tulipe*) uscì dapprima a puntate su *Le Matin* tra il 20 ottobre e il 21 dicembre 1926; nel 1927 fu poi pubblicato da Tallandier in due opuscoli in brossura, riccamente illustrati con foto di scena del film. Fu pubblicato anche sul periodico *Les Spectacles*, nel gennaio 1927, in un adattamento suddiviso in quattro capitoli. Jean Delibron, recensendo la prima su *Cinémagazine* (15.10.1926), pone il film sullo stesso livello di altri recenti successi come *Michel Strogoff*, *Le Vertige*, *Lady Windermere's Fan*, *The Sea Beast* e *Le P'tit Parigot*; il critico di *Cinéa-Ciné Pour Tous* (15.10.1926), da parte sua, ne fu estasiato: "Tra gli altri aspetti ammirevoli citiamo il ballo e la grande scena dell'incoronazione nella cattedrale, autentici vertici tecnici che rispecchiano il gusto sofisticato di Louis Nalpas e l'abilità di Leprince. Ma scommetto che per i cineasti è stato più arduo girare le scene di ambiente popolare che quelle di vita sfarzosa e questo perché vi partecipavano i ragazzi e far recitare i ragazzi è un'insidia che raramente si supera nella lavorazione di un film". Nonostante l'ampio spazio dedicato dalla stampa in occasione della prima e dell'uscita del film nelle sale, nessuno ha mai indicato la lunghezza originale dei quattro episodi, che rimane ignota.

La copia conservata al CNC è una riduzione italiana che dura poco più di 80 minuti, ed è l'unica copia di cui si conosca oggi l'esistenza. Con ogni probabilità era la versione destinata all'esportazione all'estero, distribuita in Italia nel gennaio 1928 con il titolo *Il monello di Montmartre*; era forse simile a quella intitolata *Der König der Gassenjungen*, uscita in Austria nell'ottobre 1927. La versione per l'estero presenta un montaggio differente rispetto al "cinéroman" pubblicato nella stampa francese e nella sua sequenza corrisponde alla sintesi reperibile nei periodici italiani (*Al Cinema*, 01.01.1928). Secondo il copione del 1926 il primo dei quattro episodi si caratterizzava per il montaggio alternato, che illustra la vita intima di alcuni personaggi: la passeggiata nel parco della piccola regina Vania / la madre di Titi all'ospedale / cerimonie di Stato, tra cui l'incoronazione del re in Bothnia / la giocosa investitura di Titi a Montmartre. La copia italiana si apre invece con varie scene ambientate in Bothnia (passeggiata, incoronazione, rivolta) prima di passare a quelle parigine. Certi episodi, come la morte della madre di Titi, non compaiono; Titi è presentato come un orfano sin dall'inizio, mentre nella versione in quattro episodi alcune scene descrivono la malattia e la morte di sua madre. Mentre *L'eco del cinema* (12.1927) fu prodigo di lodi, altre voci della stampa italiana furono più tiepide: "Sfruttando il tema della regalità, questo film non si distacca gran che dalla farragine dei consimili ... Ciononostante, nei momenti drammatici, riesce ad afferrare l'attenzione dello spettatore" (*La Rivista Cinematografica*, 15.10.1927). – Dominique Moustacchi, Jay Weissberg

such accompaniment: "The curtain rose on an army of young Poulbot [named after the well-known illustrator of Montmartre street urchins, Francisque Poulbot] (...). These authentic little Montmartrois sang 'Mont' là d'sus!' and other local tunes, to the great delight of the audience, who appreciated this ingenious prelude to the film by Pierre Gilles."

The "cinéroman" by Gilles (who also wrote Fanfan la Tulipe*) was first serialized in* Le Matin *between 20 October and 21 December 1926, then published by Tallandier in 1927 in two paperback booklets, profusely illustrated with stills from the film. It was also published in the periodical* Les Spectacles*, in an abridged version of four chapters in January 1927. Jean Delibron, in his review of the premiere in* Cinémagazine *(15.10.1926), puts it on the level of other recent hits including* Michel Strogoff, Le Vertige, Lady Windermere's Fan, The Sea Beast*, and* Le P'tit Parigot*, while the critic for* Cinéa-Ciné Pour Tous *(15.10.1926) waxed ecstatic: "Among other admirable things, there's the ball and the grand coronation scene in the cathedral, sure-fire technical highlights reflecting the sophisticated taste of Louis Nalpas and the skill of Leprince. But I'll bet that the working-class scenes gave the filmmakers more trouble than those sumptuous set pieces, as they involved kids, and getting kids to act is a pitfall we rarely overcome in staging a film." Notwithstanding significant press coverage for both the premiere and the general release, no one indicated the original length of the four episodes, which remains unknown.*

The copy preserved at the CNC is an Italian reduction version lasting just over 80 minutes, and is the only print found to date. In all likelihood this cut was an export version, distributed in Italy in January 1928 as Il monello di Montmartre*, and perhaps similar to what was released in Austria in October 1927 under the title* Der König der Gassenjungen*. The export version presents a different edit from the "cinéroman" as published in the French press and corresponds in its sequence to the summary found in Italian periodicals (*Al Cinema*, 01.01.1928). Thus, according to the 1926 continuity, the first of the four episodes featured an alternating montage, showing the intimacy of certain characters: the little queen Vania's walk in the park / Titi's mother in the hospital / state functions, including the king's coronation in Bothnia / Titi's playful investiture in Montmartre. The Italian copy, however, opens with several scenes from Bothnia (promenade, coronation, revolt) before introducing scenes set in Paris. Some episodes, such as the death of Titi's mother, are not included. Titi is presented as an orphan at the beginning, whereas in the four-episode version there were scenes recounting his mother's illness and death. While* L'eco del cinema *(12.1927) was full of praise, others in the Italian press were more lukewarm: "Playing on the theme of royalty, this film does not deviate much from the mass of its peers… Nevertheless, in the dramatic moments, it manages to grab the viewer's attention." (*La Rivista Cinematografica*, 15.10.1927) – Dominique Moustacchi, Jay Weissberg*

EINE FRAU VON FORMAT (Madame l'Ambassadeur) (L'ambasciatrice dell'amore) (DE 1928)
REGIA/DIR: Fritz Wendhausen. SCEN: Fritz Wendhausen, Heinz Goldberg, dall'operetta di/*based on the operetta by* Rudolf Schanzer & Ernst Welisch, *mus*. Michael Krasznay-Krausz (première: Berlin, Theater des Westens, 14.12.1927). PHOTOG: Arpad Viragh. SCG/DES: Hans Jacoby. COST: Theatrekunst Kaufmann. UNIT MGR: Hermann Grund. CAST: Mady Christians (*Dschilly Zileh Bey, ambassador from Türkisien/Turquisie*), Diana Karenne (*Princess Petra of Silistria*), Peter C. Leska (*Count Géza von Tököly, ambassador from Illyria*), Hedwig Wangel (*Mavre, the princess' confidante*), Hans Thimig (*Count Géza's orderly*), Emil Heyse (*Negruzzi, the Chancellor of Silistria*), Robert Garrison (*hotelier*). PROD: Terra-Film AG. V.C./CENSOR DATE: 04.09.1928. PREMIÈRE: 12.09.1928 (Terra Lichtspiele Mozartsaal, Berlin). COPIA/COPY: DCP (2K), 98' (da/*from* 35mm pos., 2227 m. [orig. l: 2711 m.], imbibito/*tinted*); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Se rappresentata nei toni della commedia leggera, al cinema la Ruritania occupa un territorio estetico simile a quello dell'operetta, un genere specializzato nell'esplorazione di favolosi ambienti balcanici. Quest'affinità è nominalmente riconosciuta in *The Vagabond Queen* di Géza von Bolvary (1929; proiettato alle Giornate nel 2002), che già strizzava l'occhio alla popolarissima operetta *The Vagabond King* (1925), frutto della collaborazione tra Rudolf Friml e Brian Hooker; in entrambi, una persona comune diventa "regnante per un giorno", senza dubbio speculando sulle fantasticherie degli spettatori, che sognavano di potere anch'essi portare un giorno una corona o un diadema, per remota che fosse la possibilità. *Eine Frau von Format*, sia come operetta, sia come film, non finge che una persona priva di sangue blu possa salire al trono, ma ci delizia con il fascino di un'elegante principessa balcanica, aggiungendo una dose di apprezzata solidarietà femminile.

Gli argomenti ruritani erano evidentemente congeniali al librettista Ernst Welisch: la sua *Der liebe Augustin* (1912, *Princess Caprice* in Gran Bretagna), versione riveduta della sua operetta di scarso successo *Der Rebell* (1905, entrambe musicate da Leo Fall), contiene molte delle classiche situazioni del genere: ministri esasperati dalle spese dei reali; uno scambio di identità confermato alla fine dal riconoscimento di un neo o di una voglia; e un'ambientazione vagamente balcanica. Welisch rivisitò alcuni di questi temi quando collaborò con Rudolf Schanzer a *Eine Frau von Format*, che esordì nel dicembre 1927 al Theater des Westens di Berlino con musiche di Michael Krasznay-Krausz e un cast stellare guidato da Fritzi Massary e Max Hansen. In meno di un anno l'operetta sarebbe diventata un film.

Il regista Fritz Wendhausen iniziò la lavorazione per la Terra-Film a Berlino e alla metà di giugno del 1928 si spostò sulla costa dalmata, dove le riprese in esterni furono effettuate a Ragusa (Dubrovnik) e nella vicina isola di Lokrum. Il suo principale punto di forza era il cast: Mady Christians e Diana Karenne, entrambe aduse a soggetti di stile ruritano. Purtroppo gli adattamenti di *Sophy of Kravonia* di Anthony Hope realizzati nel 1916 e nel 1920, interpretati entrambi da Karenne, sono andati a quanto risulta perduti; l'anno scorso però gli spettatori delle Giornate hanno potuto ammirare Christians in *The Runaway Princess* di Anthony Asquith (1929).

All'inizio di *Eine Frau von Format* una mappa disegnata a mano colloca l'azione nel principato di Silistria, a est dell'Illyria e a ovest della Türkisia. Una breve sequenza in stile travelogue elenca poi la consueta

When played as light comedy, Ruritania on film occupies similar aesthetic territory as light opera, a genre that specialized in mining mythical Balkan milieux. This affinity is nominally acknowledged in Géza von Bolvary's 1929 The Vagabond Queen *(shown at the Giornate in 2002), which itself was a nod towards the hugely popular Rudolf Friml-Brian Hooker 1925 collaboration* The Vagabond King*; in both scenarios, a commoner is made "ruler for a day," no doubt playing into audience fantasies that they too could wear a crown or tiara, no matter how unlikely.* Eine Frau von Format*, as both operetta and film, doesn't pretend that those without blue blood can assume a throne, but it allows us to delight in the charms of a* soignée *Balkan princess, while tossing in some welcome female solidarity.*

Ruritanian content clearly appealed to librettist Ernst Welisch, whose Der liebe Augustin *(1912,* Princess Caprice *in Britain), a revised version of his unsuccessful 1905 operetta* Der Rebell*, both scored by Leo Fall, contains many of the classic tropes of the genre: ministers exasperated by royal expenditure; mistaken identity eventually confirmed by the recognition of a birthmark; and a vaguely Balkan location. Welisch revisited some of these themes when he collaborated with Rudolf Schanzer on* Eine Frau von Format*, which premiered in December 1927 at Berlin's Theater des Westens with music by Michael Krasznay-Krausz and a starry cast headed by Fritzi Massary and Max Hansen. In less than a year the operetta would become a film. The stage operetta's premiere was reviewed in* Variety *as* A Lady of Quality*; U.S. trade papers mention the film under that title, as well as* A Woman of Distinction*, but neither was a distribution title.*

Director Fritz Wendhausen began the production for Terra-Film in Berlin, moving in mid-June 1928 to the Dalmatian coast, where exteriors were shot in Dubrovnik and the nearby island of Lokrum. His greatest strength was his cast: Mady Christians and Diana Karenne, neither strangers to Ruritanian-style subjects. Sadly the 1916 and 1920 adaptations of Anthony Hope's Sophy of Kravonia*, both starring Karenne, are presumed lost, though Giornate audiences had the chance to see Christians last year in Anthony Asquith's* The Runaway Princess *(1929).*

At the beginning of Eine Frau von Format*, a hand-drawn map locates the action in the principality of Silistria, to the*

gamma di attrazioni tramite panoramiche e dissolvenze a iride, che illustrano le modeste dimensioni dei "grand boulevards" della capitale e le limitate capacità dell'esercito e della marina del paese, e sembrano influenzate in maniera non occasionale dai cinegiornali dedicati alle sedi della famiglia reale montenegrina.
Nonostante la contrarietà del cancelliere, la stravagante principessa Petra pensa di saldare i propri debiti vendendo la pittoresca isola di Petrasia a uno dei due Stati confinanti con la Silistria. Il conte Géza, ambasciatore dell'Illyria, giunge in treno, mentre l'ambasciatrice della Türkisia Dschilly Zileh Bey deve ricorrere a un carretto tirato da un mulo per farsi trainare oltre il confine, dato che la sua automobile si è

east of Illyria and to the west of Türkisia. A brief travelogue sequence then itemizes the usual array of attractions via pans and irises, conveying the narrow proportions of the capital's "grand boulevards" and limited capacity of the country's army and navy, which seem more than tangentially influenced by newsreels of Montenegro's royal locales.
To the disapproval of her Chancellor, the extravagant Princess Petra proposes to cover her debts by the sale of the picturesque island of Petrasia to either of Silistria's adjoining states. The Illyrian ambassador Count Géza arrives by train, while the Türkisian ambassadress Dschilly Zileh Bey has to hail a mule

Eine Frau von Format, 1928. Poster di/*by* Josef Fenneker.

Eine Frau von Format, 1928. Peter C. Leska, Mady Christians, Emil Heyse, Diana Karenne, Hedwig Wangel. (La Cinémathèque française, Paris)

Eine Frau von Format, 1926. Peter C. Leska, Emil Heyse, Mady Christians. (La Cinémathèque française, Paris)

guastata. Una *soirée* tenuta alla residenza della principessa in onore dei dignitari in visita offre l'opportunità di esibire danze e costumi folkloristici, nonché giovani vallette con foulard di pizzo e pantaloni di raso con alte fasce alla vita. Seguono ulteriori deliziose scene *en travesti*, allorché i diplomatici cercano di sabotarsi a vicenda con mezzi leciti e illeciti al fine di conquistare l'isola per il proprio paese. Scrivendo su *Le Matin* (17.05.1929), Max Frankel sottolineò la commedia dei sessi: "L'accesso delle donne, in vari paesi, al foro, al Parlamento, agli studi di medicina e alla diplomazia è sempre più spesso fonte d'ispirazione per romanzieri, drammaturghi e sceneggiatori. Certamente questa situazione offre una miniera di nuovi soggetti comici. Forse che in queste austere e importanti funzioni il fascino, la seduzione e la bellezza delle donne non contano nulla? ... Nella diplomazia, in particolare, può entrare in gioco la sottile finezza che è loro innata. Cosa accade dunque ai poveri uomini che non hanno le risorse per piacere? ... La figlia di Eva gli porge la mela e il babbeo se la mangia!"

I critici tedeschi erano chiaramente stanchi del genere: molti accusarono il film di mancare di originalità e alcuni palesarono i propri pregiudizi, come "F.S." in *Der Abend* (13.09.1928), che ne liquidò l'ambientazione balcanica con la problematica definizione di "Schweineidyllen" ("idilli porcini"). Con un atteggiamento analogo il recensore di *Hamburger Echo* (08.12.1928) lamentò "È ambientato in Illyria e Türkisia, di cui ormai abbiamo le tasche piene come di Vienna e Heidelberg, o magari anche di più". Il critico "m.a." della *Deutsche Allgemeine Zeitung* (13.09.1928) fu meno duro, ma aveva evidentemente problemi di memoria: affermò infatti che la trama era la stessa di *Forbidden Paradise* di Ernst Lubitsch (i due film hanno ben poco in comune).

Fortunatamente un anno più tardi le recensioni francesi furono assai più positive, affascinate soprattutto dalle due protagoniste, ma anche dal carattere di spensierata evasione che caratterizza il film: "Tutti gli aspetti pittoreschi dei paesi balcanici e i loro usi e costumi sono evocati con talento… [una] deliziosa avventura, con uno charme e un carattere raramente raggiunti", affermò *Le Petit Parisien* (02.08.1929), mentre *La Dépêche* (02.08.1930) dichiarò "È un'opera vivace e graziosa, ricca di tutto il colore dell'operetta viennese e di impronta completamente moderna. Si svolge in luoghi incantevoli, in un'isola meravigliosa assai somigliante a quelle del Lago Maggiore, e il profumo delle Isole Borromee aleggia costantemente nell'aria luminosa".

La copia del *Bundesarchiv* deriva da una copia di distribuzione francese 35mm conservata alla Cinémathèque de Toulouse. Le schede originali della censura tedesca non sono state ritrovate, e quindi l'archivio ha mantenuto le didascalie della versione francese. Il compositore tedesco (nato in Italia) di musiche per il cinema muto Giuseppe Becce (1877-1973), famoso per la sua *Kinothek* di temi cinematografici, capo del dipartimento musiche dell'Ufa e direttore musicale di vari grandi cinema di Berlino, tra cui la Mozartsaal, scrisse una partitura per la prima berlinese, ma ignoriamo se sia sopravvissuta. – Amy Sargeant, Jay Weissberg

cart to tow her over the border when her car breaks down. A soirée held at the Princess's residence in honor of the visiting dignitaries provides folkloric costuming and dancing and girl flunkeys in lace cravats with satin cummerbunds and breeches. There is further delightful travesty to come, when the diplomats proceed to undermine each other by means fair and foul in order to win the island for their respective country. Max Frankel, writing in Le Matin *(17.05.1929), underlined the film's comedy of the sexes: "The accession of women in various countries to the Bar, Parliament, Medicine, and a Career is increasingly inspiring novelists, playwrights, and screenwriters. There is certainly a wealth of new and comic subjects to be found here. Do women's charm, seduction, and beauty count for nothing in these serious functions? ... In diplomacy, in particular, their native finesse and subtlety can come into play. So what happens to the poor men who don't have the resources to please? ... Eve's daughter hands him the apple, and the idiot eats it!"*

German critics clearly were tired of the genre, with many complaining that the film lacked originality, and some revealing their prejudices, such as "F.S." in Der Abend *(13.09.1928), who dismissed its Balkan setting with the problematic description "Schweineidyllen" ("swine idylls"). In a similar vein, the reviewer for the* Hamburger Echo *(08.12.1928) lamented, "It's set in Illyria and Türkisia, which we're now as fed up with as Vienna and Heidelberg – or even more fed up." The critic "m.a." in the* Deutsche Allgemeine Zeitung *(13.09.1928) was less harsh, but needed help with his memory, as he claimed the story was the same as Ernst Lubitsch's* Forbidden Paradise *(they have little in common).*

Happily, the French reviews one year later were far more positive, charmed especially by the two leads, but also the light-hearted escapism: "Everything picturesque about the Balkan countries, their customs and mores, are evoked with talent … [a] delightful adventure, with a charm and character rarely achieved," announced Le Petit Parisien *(02.08.1929), while* La Dépêche *(02.08.1930) declared, "It's a lively, graceful work, with all the color of Viennese operetta and in a thoroughly modern vein. It takes place in the midst of enchanting locales, on a marvelous island that bears a strong resemblance to those of Lake Maggiore, and the perfume of the Borromean Islands wafts ceaselessly in the luminous air."*

The Bundesarchiv's copy derives from a 35mm French release print housed at the Cinémathèque de Toulouse. The original German censorship cards have not been found, so the archive has retained the French distribution intertitles. Italian-born German silent film composer Giuseppe Becce (1877-1973), famous for his Kinothek *of film themes, head of Ufa's music department, and music director of several major Berlin cinemas, including the Mozartsaal, wrote a score for the Berlin premiere, but it's not known if this survives. – Amy Sargeant, Jay Weissberg*

[NICOLAS DE MONTÉNEGRO SURVEILLE LE DÉPART DES TROUPES] (FR 1912)
PROD: Gaumont. COPIA/COPY: DCP, 1'23"; did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

"Il montenegrino è un grande animale dalle forme splendide, privo di propensioni intellettuali: ecco la semplice verità", scrisse Helen Zimmern ("The Benjamin of Europe", *The Leisure Hour*, 10.1900), che in un punto precedente dello stesso articolo aveva sostenuto che i Balcani non fanno veramente parte dell'Europa: "Mentalità, usi e costumi di queste nazioni non sono civilizzati nel senso che in Europa diamo a questo termine". Affermazioni di un orientalismo così sfacciato, frequenti all'epoca, scaturivano spesso dalla penna di autori che percorrevano l'Europa sudorientale muniti di un programma definito in anticipo, che li portava a descrivere i luoghi che visitavano nelle tinte più primitive. Almeno superficialmente re Nicola del Montenegro (1841-1921), accanito fumatore, era l'incarnazione ideale dello stereotipo, diffuso in Occidente, del sovrano di quei territori, poiché indossava quasi invariabilmente il "pittoresco" costume nazionale. Egli acquisì il titolo di principe regnante nel 1860, quando il paese era ancora sottoposto alla sovranità ottomana, guidò la nazione all'indipendenza nel 1871, concesse una costituzione tutt'altro che perfetta nel 1905 ed elevò il principato al rango di regno nel 1910. "Sembrava il capo di un clan: un uomo molto popolare, dalla personalità e dal fisico imponenti, benché tendenzialmente piuttosto

"The Montenegrin is a big, splendidly formed, unintellectual animal – that is the simple truth," wrote Helen Zimmern ("The Benjamin of Europe," The Leisure Hour, *10.1900), who earlier in the same article insisted that the Balkans aren't really Europe: "The feelings, the manners and customs of these nations are not civilized as we in Europe interpret the term." Such unabashedly Orientalist declarations were common at the time, frequently spouted by writers who journeyed to southeastern Europe with a pre-set agenda of describing the places they saw in the most primitive terms. At least superficially, the chain-smoking King Nikola of Montenegro (1841-1921) was the ideal embodiment of the West's idea of a ruler of such territories since he was rarely seen out of "picturesque" national costume. Acceding to the title of reigning prince in 1860 when the country was still under Ottoman suzerainty, he steered his nation to independence in 1871, granted a deeply imperfect constitution in 1905, and elevated the principality to a kingdom in 1910. "He was like the chief of a clan – a very popular man, a man of personality and imposing physique, though inclined to be rather stout. I liked his air of joviality and bonhomie, the firm grip of his hand, his*

[*Nicolas de Monténegro surveille le depart des troupes*], 1912. King Nikola of Montenegro. (Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris)

corpulento. Amavo la sua natura gioviale e bonaria, la salda stretta di mano, gli occhi scuri ed acuti e il volto abbronzato e dai tratti marcati" (Principe Nicola di Grecia, *My Fifty Years*, 1926).
Re Nicola era mosso dal desiderio di espansione territoriale, con il fine ultimo di emarginare la Serbia, il cui re era suo genero. Alla fine di agosto del 1912 il Montenegro e la Bulgaria firmarono un trattato segreto in cui concordavano di sferrare un'offensiva contro l'Impero ottomano; il Montenegro avrebbe attaccato per primo; la Serbia e la Grecia si unirono all'alleanza nel mese successivo. Nicola iniziò le ostilità l'8 ottobre, scatenando così la prima guerra balcanica, ma le tattiche del suo esercito erano inadeguate: se la Turchia perse dei territori, il Montenegro non si coprì di gloria. Il tocco popolare del re emerge chiaramente da queste immagini, in cui egli saluta un gruppo di anziani soldati in un'atmosfera di entusiastica cordialità reciproca. – Jay Weissberg

keen, dark eyes and rugged, bronzed face." (Prince Nicholas of Greece, My Fifty Years, *1926)*
King Nikola was driven by the desire for territorial expansion, with the end goal of sidelining Serbia, whose king was his son-in-law. In late August 1912, Montenegro and Bulgaria signed a secret treaty in which they agreed to launch an offensive campaign against the Ottoman Empire, with Montenegro the first to commence hostilities; Serbia and Greece signed on as allies the following month. Nikola declared war on 8 October, initiating the First Balkan War, but his army's tactics were inadequate, and while the Turks lost territory, Montenegro did not cover itself with glory. The King's popular touch is on full display here as he greets a group of older soldiers with mutually enthusiastic warmth. – Jay Weissberg

[ANKUNFT DES FÜRSTEN WILHELM I. ZU WIED IN DURAZZO (ALBANIEN) MÄRZ 1914] [Arrivo a Durazzo di Guglielmo di Wied, principe d'Albania, marzo 1914 / Arrival of Prince William I of Wied in Durazzo (Albania) March 1914] (FR 1914)
PROD: Éclair. COPIA/COPY: 35mm, 88 m., 4'56" (16 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Deutsche Kinemathek, Berlin.

Chi, leggendo l'incipit delle memorie di Duncan Heaton-Armstrong, pubblicate nel 2005 con il titolo *The Six Month Kingdom: Albania 1914*, pensasse di trovarsi di fronte a un romanzo di Anthony Hope sarebbe facilmente perdonabile: "Come io, irlandese, mi sia trovato immischiato in un'avventura in Albania, è un fatto che richiede qualche spiegazione". L'autore in effetti offre le sue spiegazioni, in uno stile letterario così strettamente aderente a quello di qualsiasi altra avventura ruritana, che è difficile credere di trovarsi di fronte a vicende reali; ma l'Albania è sempre stata il luogo in cui l'Occidente ha proiettato le sue fantasie balcaniche. Anche prima di conquistare l'indipendenza si vedeva imporre da altri il proprio governante, ma mettere d'accordo le grandi potenze europee, quando in realtà esse volevano semplicemente installare al potere il proprio candidato fantoccio, era un compito superiore alle forze di quasi tutti i diplomatici. Nel novembre 1913 fu finalmente scelto un regnante, assolutamente inadeguato, nella persona di Guglielmo, principe di Wied (1876-1945).
Il nome Wied può risultare familiare a chi abbia letto il catalogo dell'anno scorso: è il piccolo principato tedesco da cui proveniva la regina Elisabetta di Romania, nota con lo pseudonimo di Carmen Sylva. Non si tratta di una coincidenza poiché fu proprio Elisabetta, con le sue intromissioni malaccorte ma benintenzionate, a sostenere la causa del nipote, essenzialmente tramite il controllo quasi ipnotico che esercitava sulla moglie di lui, Sofia, principessa di Schönburg-Waldenburg. Nelle parole sempre acute della principessa Marie Radziwill, riferite alla principessa Sofia, "La moglie ha più intelligenza del marito, ma in lei l'ambizione è superiore all'intelligenza, e sentirsi chiamare maestà le ha fatto girare la testa" (*Lettres de la Princess Radziwill au Général de Robilant*, 1889-1914, vol. IV, 1934).
Questo frammento di cinegiornale ci mostra l'arrivo della novella coppia reale a Durrës, allora generalmente chiamata Durazzo, il 7 marzo 1914, condotta nel proprio principato (o regno, a seconda di

Reading the opening of Duncan Heaton-Armstrong's memoir, published in 2005 as The Six Month Kingdom. Albania 1914, *one would be forgiven for thinking it's from an Anthony Hope novel: "How I, an Irishman, came to be mixed up in the Albanian adventure, really wants some explanation." Explain he does, in a writing style so closely aligned to any number of Ruritanian adventures that it's hard to believe it's real, yet Albania has always been where the West projected its Balkan fantasies. Even before gaining independence, it was having others impose their choice of ruler, but getting the major European powers to agree when all they really wanted was their own puppet candidate was beyond the skills of most diplomats. In November 1913 they finally selected a ruler in the thoroughly ill-suited Wilhelm, Prince of Wied (1876-1945).*
*Wied may ring a bell with catalogue readers from last year: it's the small German principality whence came Queen Elisabeth of Romania, known as Carmen Sylva. This is no coincidence, for it was Elisabeth, in all her misguided yet well-meaning meddling, who lobbied her nephew's cause thanks largely to her Svengali-like control over his wife Sophie, Princess of Schönburg-Waldenburg. In the always perceptive words of Princess Marie Radziwill, writing about Princess Sophie, "His wife has more intelligence than her husband, but she has even more ambition than intelligence, and to be called majesty has turned her head." (*Lettres de la Princess Radziwill au Général de Robilant, 1889-1914, *vol. IV, 1934)*
This newsreel fragment shows the arrival of the newly minted royal couple in Durrës, then more generally known as Durazzo, on 7 March 1914, brought to their principality (or kingdom,

come si voglia tradurre il termine albanese "mbret") dagli incrociatori delle grandi potenze. Heaton-Armstrong, che qui intravediamo di sfuggita nella sua elegante uniforme albanese completa di sciaccò piumato, ammise che nessuno di loro era molto informato sul paese, ma Guglielmo era ansioso di fare una buona impressione con le uniformi che aveva disegnato da sé, e che Radziwill definì "veramente grottesche". Un articolo rivelatore firmato da André Tudesq per *Le Journal* (27.02.1914), e ristampato in *Le Courrier Cinématographique* (07.03.1914), spiega nei dettagli come il principe fosse consapevole del ruolo della cinepresa nel costruire la sua immagine, e descrive Guglielmo ("agile come Fregoli") che si faceva riprendere in varie pose prima di partire per la sua sfortunata avventura.
La società Express-Films di Friburgo affermò di aver concluso un contratto esclusivo con il governo albanese per tutte le immagini cinematografiche dell'arrivo della coppia reale (*Der Kinematograph*, 11.03.1914); è quindi possibile che abbia poi concesso in licenza queste riprese ad altre case, come Éclair, Gaumont, Pathé, Mutual e Universal, che inserirono tutte le immagini di Guglielmo nei propri filmati settimanali di attualità. Il suo regno durò appena sei mesi; come scrisse il suo segretario privato Heaton-Armstrong, "La scarsa opinione che le potenze avevano di lui era pienamente giustificata, ma egli stava facendo del suo meglio e cercava di sottrarre il suo governo a ogni indebita influenza straniera". – Jay Weissberg

depending on who's translating the Albanian word "mbret") by cruisers from the Great Powers. Heaton-Armstrong, glimpsed in his smart grey Albanian uniform with plumed shako, admitted none of them knew much about the country, but Wilhelm was keen to make an impression with his self-designed uniforms, which Radziwill called "very grotesque." A revealing article by André Tudesq in Le Journal *(27.02.1914), reprinted in* Le Courrier Cinématographique *(07.03.1914), details the Prince's understanding of the movie camera's role in crafting his image, describing how Wilhelm ("as agile as Fregoli") posed in various guises for the cameraman before setting off on his ill-fated adventure.*
*The Freiburg-based company Express-Films claimed to have made an exclusive deal with the Albanian government for all moving images of the royal couple's entry (*Der Kinematograph*, 11.03.1914), so it's possible that they licensed footage to other companies, like Éclair; Gaumont, Pathé, Mutual, and Universal, which all included films of Wilhelm in their weekly actualities. His reign lasted a mere six months; as his private secretary Heaton-Armstrong wrote, "The Powers were quite justified in not having a very high opinion of him, but still he was doing his best and trying to keep his government clear of any undue foreign influence." – Jay Weissberg*

[BORIS III DE BULGARIE PASSE SES TROUPES EN REVUE] [Boris III of Bulgaria Reviews his Troops] (FR, c.1920)
PROD: Pathé. COPIA/COPY: DCP, 25"; senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

È arduo datare questo brevissimo frammento di cinegiornale, ma l'aspetto giovanile dello zar Boris III suggerisce un momento immediatamente successivo alla sconfitta della Bulgaria nella prima guerra mondiale, quando egli salì al trono dopo l'abdicazione del padre, lo zar Ferdinando. Per il povero Boris (1894-1943) furono tempi duri: sua madre, la principessa Maria Luisa di Borbone-Parma, morì quando egli aveva appena cinque anni, e il dispotico padre fu un pessimo genitore che fece poco o nulla per prepararlo alla successione e che si mostrò ancor più irascibile quando, in esilio, cercava di esercitare un controllo dall'estero. In un memoriale non pubblicato, citato nel volume agiografico di Stephane Groueff *Crown of Thorns. The Reign of Boris III of Bulgaria 1918-1943* (1987), il diplomatico Parvan Draganov, consigliere di Boris, narra che lo zar gli aveva confidato: "Non sono nato per comandare. Ho ereditato molti talenti da mio padre, ma questo talento particolare egli, in me, lo ha soffocato. Mi ha insegnato a negoziare e a persuadere, ma non a comandare".
Boris pronunciò queste parole in un momento di debolezza, ma altri osservatori, come il diplomatico britannico Sir George Rendel (*The Sword and the Olive: Recollections of Diplomacy and the Foreign Service, 1913-1954*, 1957) furono assai più generosi: "Era un osservatore troppo ben informato e troppo acuto per non risultare interessante. Istintivamente però preferiva le spiegazioni complicate a quelle

It's difficult to date this very short fragment of news footage, though Tsar Boris III's youthful appearance suggests some time immediately after Bulgaria's defeat in World War I, when he acceded to the throne following the abdication of his father Tsar Ferdinand. Poor Boris (1894-1943) had a tough time of it: his mother, Princess Marie Louise of Bourbon-Parma died when he was just five years old, and his overbearing father was a dreadful parent who did little to train his son for the succession, becoming ever-more irascible in exile as he attempted to wield control from abroad. In an unpublished memoir quoted in Stephane Groueff's hagiographic Crown of Thorns. The Reign of Boris III of Bulgaria 1918-1943 *(1987), Boris' advisor, the diplomat Parvan Draganov, recorded that the Tsar confided, "I am not born to command. I inherited many talents from my father, but that talent he killed in me. He only trained me to negotiate and persuade, but not to command."*
*That was Boris in a moment of weakness, but others were largely more generous, such as the British diplomat Sir George Rendel (*The Sword and the Olive: Recollections of Diplomacy and the Foreign Service, 1913-1954*, 1957): "He was too well informed and too acute an observer to fail to be interesting. But he instinctively preferred the complicated to the simple*

semplici, e talvolta nell'analizzare un problema politico si perdeva in complicati resoconti delle cause segrete di eventi in realtà assai semplici". Nell'ottobre 1930 sposò la principessa Giovanna, figlia del re d'Italia Vittorio Emanuele III e della regina Elena (per nascita una principessa montenegrina); caso assai raro, il loro fu un matrimonio regale estremamente felice, ma dopo l'avvento al potere dei nazisti la Bulgaria venne a trovarsi in una posizione indifendibile e le scelte di Boris furono improvvide. Morì in circostanze non chiare il 28 agosto 1943, e molti sospettarono che fosse stato avvelenato per ordine di Hitler o di Stalin. – Jay Weissberg

explanation, and, occasionally, his analysis of a political problem would lose itself in intricate accounts of the secret causes which had really led to quite simple events." In October 1930 he wed Princess Giovanna, daughter of King Vittorio Emanuele III of Italy and Queen Elena (born a Montenegrin princess), and theirs was an extremely rare happy royal marriage, but Bulgaria was placed in an impossible position when the Nazis came to power, and Boris made unfortunate choices. He died under suspicious circumstances on 28 August 1943, with many suspecting he was poisoned either by orders of Hitler or Stalin. – Jay Weissberg

[LES FIANÇAILLES DU ROI ALEXANDRE DE YOUOGOSLAVIE AVEC LA PRINCESSE MARIE DE ROUMANIE CÉLÉBRÉES À BUCAREST] [The Celebration of the Engagement of King Alexander of Yugoslavia with Princess Marie of Romania in Bucharest] (FR 1922)
PROD: Gaumont. COPIA/COPY: DCP, 1'30"; did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Il fidanzamento tra la principessa Maria di Romania e Alessandro, re dei Serbi, Croati e Sloveni, fu annunciato il 10 gennaio 1922 in occasione di una cena di gala tenuta nel fantastico castello di Peleş in Romania. Si trattava di una ragionevole alleanza dinastica, destinata secondo molti a rafforzare la Piccola Intesa, il trattato stipulato tra il 1920 e il 1921 come patto di reciproca assistenza tra Cecoslovacchia, Romania e regno dei Serbi, Croati e Sloveni (come veniva chiamato

The engagement of Princess Marie of Romania to King Alexander of the Serbs, Croats and Slovenes was announced on 10 January 1922 at a gala dinner in Romania's fanciful Peleş Castle. As a dynastic alliance it made sense and was seen by many as cementing the Little Entente, a treaty created between 1920 and 1921 as a mutual protection pact between Czechoslovakia, Romania, and the Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes (as the

[*Les fiançailles du roi Alexandre de Yougoslavie avec la Princesse Marie de Roumania célébrées à Bucarest*], 1922.
Queen Marie of Romania, Princess Ileana of Romania. (Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris)

quest'ultimo paese prima di assumere la denominazione ufficiale di Jugoslavia); si può affermare con sicurezza che, come per gran parte delle coppie regali, non era affatto un'unione tra due innamorati. La *Westminster Gazette* (07.01.1922) segnalò le voci che correvano già prima dell'annuncio, inducendo il giornalista a scrivere "In passato i matrimoni diplomatici hanno assolto una funzione negli affari balcanici, ma non hanno esercitato un'influenza stabilizzatrice molto significativa … Tutti dovremmo accogliere con favore un robusto legame che unisca Serbia e Romania; e se anche la Bulgaria dovesse parteciparvi in qualche modo, sarebbe un dono del cielo".
Secondo la didascalia di apertura, questo cinegiornale fu girato a Bucarest; quindi la scena che vediamo dev'essere avvenuta dopo il ritorno della regia coppia nella capitale. Nella sequenza iniziale re Ferdinando di Romania e il suo futuro genero re Alessandro salgono su una carrozza aperta, seguiti dalla regina Maria di Romania, avvolta in pellicce invernali, che entra in una seconda carrozza insieme alla figlia, principessa Maria e al figlio, principe Carlo, futuro disastroso re di Romania. Il matrimonio fu celebrato a Belgrado in giugno, quando i reali rumeni giunsero nella capitale jugoslava con una maestosa navigazione lungo il Danubio, anch'essa ottimamente documentata dall'operatore del cinegiornale. Dopo il matrimonio, *Vogue* (15.09.1922) scrisse con ottimismo: "Secondo un'antica usanza rumena, la futura regina porta sull'acconciatura una reticella d'oro, ornamento che simboleggia le molte ore felici filate per lei dalle Parche". Per ulteriori informazioni su questa singolare coppia si rimanda al catalogo delle Giornate dell'anno scorso. – Jay Weissberg

country was called before being officially named Yugoslavia); it's safe to say that like most royal pairings, it was not a love match. The Westminster Gazette *(07.01.1922) reported on rumors even before the announcement, leading the journalist to write, "Diplomatic marriages have played their part in Balkan affairs in the past, but their stabilising influence has not been very marked… A strong bond uniting Serbia and Roumania would be something for which we might all be thankful; and if only Bulgaria were in some way concerned it would be a godsend."*
This newsreel's opening intertitle declares that it's shot in Bucharest, so this scene must have taken place once the royals returned to the capital. It opens with King Ferdinand of Romania and his son-in-law-to-be King Alexander stepping into an open carriage, followed by Queen Marie of Romania, draped in winter furs, entering a second carriage with her daughter Princess Marie and son Prince Carol, the disastrous future king of Romania. The marriage took place in Belgrade in June, when the Romanian royals sailed along the Danube to Belgrade in stately fashion, which was also well-covered by the newsreel cameramen. After the wedding, Vogue *(15.09.1922) wrote optimistically, "In accordance with an old Roumanian custom, the future queen wears in her bridal coiffure a web of gold, an ornament which symbolizes the many joyful hours spun for her by the Fates." For more information on this peculiar couple, see last year's Giornate catalogue. – Jay Weissberg*

[QUEEN MARIE VISITS THE U.S.] Outtakes from Fox News Vol. 8, No. 7 (US 1926)
PHOTOG: Leonard Mitchell, Ray Viktorin. PROD: Fox News Story B5371 5385. USCITA/REL: 10.1926. COPIA/COPY: DCP, 4'46"; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Moving Image Research Collections, University Libraries, University of South Carolina, Columbia, SC.

Il ruolo essenziale della Regina Maria di Romania nella rappresentazione della Ruritania è stato discusso nel catalogo dell'anno scorso, ma per avere un'idea della sua grande popolarità basta guardare alla sua visita negli Stati Uniti nell'autunno del 1926. Si imbarcò a Cherbourg sulla S.S. Leviathan con due dei suoi figli, la principessa Ileana e il principe Nicola, oltre al nipote Gottfried, principe di Hohenlohe-Langenburg (anche Emil Jannings era tra i passeggeri). Durante la traversata occupò la suite presidenziale e partecipò alla vita di bordo, assistendo alle proiezioni di *The Waning Sex* (*Il sesso che… non tramonta*) di Robert Z. Leonard (molto pubblicizzato da M-G-M) e *Across the Pacific* (*Attraverso il Pacifico*) di Roy Del Ruth. Quando la nave attraccò nel porto di New York il 18 ottobre, i reali furono accolti dal sindaco Jimmy Walker e poi procedettero lungo Broadway in un diluvio di coriandoli mentre, a quanto pare, centinaia di migliaia di spettatori sfidarono la pioggia per riuscire a scorgere la celebrità reale. Una volta arrivata all'Hotel Ambassador di Park Avenue, la Regina si lanciò in un turbinio di impegni, avventurandosi persino a Brooklyn; secondo alcune voci, Dorothy Gish, che soggiornava nello stesso hotel, fu ignorata dai paparazzi perché il richiamo esercitato da Maria era di gran lunga superiore.

Queen Marie of Romania's essential role in the codification of Ruritania was discussed in last year's catalogue, but to have an inkling of her popularity we need to look at her visit to the United States in the autumn of 1926. She boarded the S.S. Leviathan *in Cherbourg with two of her children, Princess Ileana and Prince Nicholas, as well as her nephew Gottfried, Prince of Hohenlohe-Langenburg (Emil Jannings was also a passenger), occupying the Presidential Suite and partaking of shipboard life, including screenings of Robert Z. Leonard's* The Waning Sex *(much hyped by M-G-M) and Roy Del Ruth's* Across the Pacific. *Once the ship sailed into New York Harbor on 18 October, the royal party were greeted by Mayor Jimmy Walker and then proceeded up Broadway through a shower of tickertape as reportedly hundreds of thousands of spectators braved the rain to catch a glimpse of the royal celebrity. Once ensconced at the Hotel Ambassador on Park Avenue, the Queen embarked on a whirlwind of engagements, even venturing into Brooklyn; it was said Dorothy Gish, also staying at the hotel, was ignored by the paparazzi because Marie's star power was much greater.*

Nel suo viaggio verso ovest, che prevedeva numerose tappe fino al Canada, la Regina Maria calamitò l'attenzione di tutti gli Stati Uniti e percorse 8750 miglia (oltre 14 mila chilometri) visitando non solo città importanti come Washington DC, St. Louis, Seattle e Chicago, ma anche Bismarck (North Dakota), Helena (Montana) e Omaha (Nebraska). I media diedero ampio risalto a ogni suo passo e il pubblico ne fu entusiasta, anche se il giornale comunista *The Daily Worker* espresse indignazione e il *New York World* (26.10.1926) scrisse: "Quando la moderna macchina pubblicitaria, che ama le regine del cinema, si trova di fronte a una sovrana che, di sua iniziativa, è diventata come una regina del cinema perché ama la pubblicità, il vaso è scoperchiato e può accadere qualsiasi cosa". – Jay Weissberg

Queen Marie fever gripped the nation as she travelled west, making stops across the country and Canada, covering 8,750 miles and visiting not only major cities like Washington DC, St. Louis, Seattle, and Chicago, but Bismarck (North Dakota), Helena (Montana), and Omaha (Nebraska). The media covered every step she took and the public ate it up, though the Communist newspaper The Daily Worker *expressed outrage, and the* New York World *(26.10.1926) wrote, "When the modern publicity engine, which dotes on moving-picture-version queens, is actually confronted with a queen who, of her own accord, has become a motion-picture-version queen because she dotes on publicity, the lid is off and anything can happen." – Jay Weissberg*

[ALBANIE. PROCLAMATION DU ROI ZOGOU 1er] (FR 1928)
PROD: Pathé-Gaumont-Métro-Actualités. COPIA/COPY: DCP, 1'32"; did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Sulla copertina dell'edizione economica dell'ottimo volume di Jason Tomes *King Zog. Self-Made Monarch of Albania* (2003) spiccano le parole di approvazione del popolare storico Simon Sebag Montefiore: "Assolutamente esotico, avvincente, magnifico". Esotico? Perché mai un re d'Albania sarebbe "esotico" mentre questa parola non si utilizzerebbe mai per un suo omologo francese o tedesco? Questa domanda è essenziale per la nostra esplorazione delle famiglie reali balcaniche, ai loro tempi spesso considerate orientaleggianti ornamenti da serra, e oggi liquidate come pittoreschi ma irrilevanti personaggi di qualche operetta dimenticata. Re Zog d'Albania, l'unico monarca musulmano nell'Europa del XX secolo, fu un leader tutt'altro che perfetto che cercò, senza riuscirci, di impegnarsi nel gioco della *Realpolitik* con vicini assai più potenti proprio nel momento in cui il fascismo estendeva la sua presa a est. Se egli è esotico, il motivo è che così il mondo trattava i Balcani, compresi gli ex dominatori di quella regione. Quando apprese che Zog si era autoconferito il titolo di "re", si dice che Mustafa Kemal Atatürk abbia chiesto a un diplomatico: "Cosa sta succedendo in Albania? State mettendo in scena un'operetta?"
Ahmed Bey Zogolli (1895-1961) discendeva da capi delle tribù dell'Albania settentrionale e per parte di madre dal grande eroe albanese Gjergi Kastrioti Skanderbeg. Studiò prima a Bitola e poi a Istanbul; appena diciannovenne, capo della regione del Mati, giurò fedeltà al principe Guglielmo di Wied (secondo alcuni convinto dall'oro austriaco), ma come ogni altro presto abbandonò quella causa senza speranza. Dopo un breve e inglorioso periodo nell'esercito austro-ungarico durante la prima guerra mondiale, si trasferì a Vienna dove all'elenco delle sue abilità aggiunse la lingua tedesca e il tango. Tornato in Albania nel 1919, partecipò alla vita politica del suo paese appena giunto all'indipendenza, e ascese alla carica di primo ministro prima di essere eletto alla presidenza con il nome di Zogu nel 1925. Da leader di una piccola nazione spesso dilaniata da lotte intestine e debitrice dei propri vicini, Zogu affrontò il suo ruolo con forte ambizione e

On the cover of the paperback edition of Jason Tomes' excellent King Zog. Self-Made Monarch of Albania *(2003) is an endorsement from popular historian Simon Sebag Montefiore: "Utterly exotic, gripping, magnificent." Exotic? Why is an Albanian king "exotic," when the word would never be used for his French or German counterpart? The question lies at the heart of this exploration of Balkan royals, who were frequently treated in their day as orientalized hothouse ornaments and now dismissed as quaint yet irrelevant characters from some forgotten operetta. King Zog of Albania, the only Muslim royal in 20th-century Europe, was a flawed leader who tried and failed to play the game of* realpolitik *with far more powerful neighbors just when fascism extended its grip to the east. If he's "exotic," it's because that's how the world treated the Balkans, even its former overlords. When Mustapha Kemal Atatürk heard about Zog's self-promotion to the title "king," he reportedly asked a diplomat, "What's going on in Albania? Are you performing an operetta?"*
Ahmed Bey Zogolli (1895-1961) was descended from north Albanian chieftains, and maternally the great Albanian hero Gjergi Kastrioti Skanderbeg. First educated in Bitola and then Istanbul, he was a mere 19 and the chieftain of Mati when he swore allegiance to Prince Wilhelm of Wied (some say thanks to Austrian gold), but like everyone else soon abandoned that hopeless cause. Following a brief inglorious stint in the Austro-Hungarian army during World War I he spent time in Vienna, where he added German and tango dancing to his list of accomplishments. Returning to Albania in 1919, he involved himself in the politics of his newly independent nation, rising to Prime Minister before being elected as President Zogu in 1925. As the leader of a small country frequently riven by feuds and beholden to its neighbors, Zogu brought fierce ambition and a flair for the theatrical, leading to his assuming the mantle of King of the Albanians on 1 September 1928.

gusto per la teatralità, che lo condussero ad assumere la corona di re degli albanesi il 1° settembre 1928.
Si mormorò che per l'incoronazione Zog avesse indossato l'uniforme di Guglielmo, ma si tratta chiaramente di una voce infondata: quella di Zog è più bianca, arricchita da alamari assai più vistosi e da uno straordinario paio di stivali di cuoio bianchi. Per sua stessa ammissione Hergé aveva in mente Zog quando nel 1938 elaborava l'avventura di Tintin *Le Sceptre d'Ottokar* (*Lo scettro di Ottokar*), ambientata in Syldavia, ma neppure lui fu ardito quanto il suo modello. Particolare ironico, si diceva che Zog avesse ordinato alle sue affascinanti sorelle, le principesse Adile, Nafije, Senije, Myzejen, Ruhije e Maxhide, di non farsi fotografare troppo spesso in costume nazionale albanese, nel timore che ciò ricordasse agli stranieri *La vedova allegra*. Come scrive Tomes, "Il mondo esterno non aveva mai preso molto sul serio l'Albania, ma re Zog sarebbe stato l'ultimo a capire che l'improvvisa ascesa al trono di Albania di uno dal nome bizzarro e l'aria del maneggione non aveva certo aiutato la sua causa".
Questo frammento di cinegiornale contiene alla fine una didascalia che recita "Mesdames, il ne manque plus qu'une Reine" ("Signore, manca soltanto una regina"); data la riluttanza delle casate reali europee a imparentarsi con la famiglia di un parvenu musulmano come Zogu, il re impiegò dieci anni per trovare moglie, ma nel 1938 sposò finalmente la contessa ungherese Géraldine Apponyi de Nagy-Appony (1915-2002). La coppia ebbe un figlio, Leka, nato appena due giorni prima che i suoi genitori fossero costretti all'esilio dall'esercito di Mussolini; egli divenne un mercante d'armi in Sud Africa, e a quanto si dice usava esporre i suoi prodotti anche ai ricevimenti dell'alta società. – Jay Weissberg

It's been suggested that Zog took Wilhelm's uniform for his investiture, but clearly that's not the case: Zog's is whiter, with significantly more decorative frogging and a rather extraordinary set of white leather boots. Hergé admitted to having Zog in mind when he was conceiving the 1938 Tintin adventure Le Sceptre d'Ottokar *(*King Ottokar's Sceptre*), set in Syldavia, but even he didn't go quite as far as his model. Ironically, it was said that Zog ordered his glamorous sisters, the Princesses Adile, Nafije, Senije, Myzejen, Ruhije, and Maxhide, not to be photographed too often in Albanian national dress, for fear that foreigners would be reminded of* The Merry Widow. *As Tomes writes, "The outside world had never taken Albania very seriously, but King Zog would have been the last person to realise that the sudden elevation of a spivvy-looking man with a bizarre name had not helped."*
This fragmentary newsreel contains a final intertitle, "Mesdames, il ne manque plus qu'une Reine." ("Ladies, all that's missing is a Queen."); given the unwillingness of Europe's royal families to align themselves with the upstart Muslim house of Zogu, it took ten years for the king to find a wife, but in 1938 he finally married the Hungarian Countess Géraldine Apponyi de Nagy-Appony (1915-2002). They had one son, Leka, born just two days before his parents were forced into exile by Mussolini's army; he became an arms dealer in South Africa and reportedly displayed his wares even at society events. – Jay Weissberg

[*Albanie. Proclamation du roi Zogou 1er*], 1928. King Zog of Albania.
(Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris)

Harry Piel in *Unus, der Weg in die Welt*, 1921. Film perduto/*Lost*. (Filmmuseum Düsseldorf)