ORIGINI DELLO SLAPSTICK
ORIGINS OF SLAPSTICK

ECHI TRANSATLANTICI (CLOWN, TROPI E TEMI DALL'EUROPA A HOLLYWOOD)

TRANSATLANTIC ECHOES (CLOWNS, TROPES, AND THEMES FROM EUROPE TO HOLLYWOOD)

Programma a cura di / *Programme curated* by Steve Massa, Ulrich Rüdel

I primi clown europei conquistarono d'assalto il mondo del cinema. Presentate servendosi di innumerevoli nomignoli – da Cretinetti a Onésime a Patachon (il primo, quello francese) – le loro buffonerie fecero rapidamente il giro del mondo. Grazie al decisivo progresso offerto dall'arte di Max Linder, dominarono il cinema comico per tutta l'era del muto, diffondendo non solo le gag e il linguaggio comico loro propri, ma anche le influenze della loro tradizione teatrale: le esibizioni dei clown, il circo, gli spettacoli di varietà, il music hall e i suoi equivalenti internazionali, come il vaudeville e il Brettl bavarese. L'adattamento più ovvio è rappresentato dalle comiche mute negli Stati Uniti, ma fu coinvolta anche la gente di cinema del resto del mondo.
Continuiamo nell'esplorazione di temi, gag, radici condivise, influenze reciproche e imitazioni, nonché dei temi onnipresenti della condizione umana e delle società moderne, che abbiamo intrapreso con il nostro programma "Slapstick europeo" nel 2019. Seguiamo anche le tracce delle forme teatrali e circensi, dei vari approcci alla commedia fisica e leggera, della tempistica comica precisa o approssimativa, e forse anche delle gag più crudeli e insolite, nel periodo in cui lo slapstick si affermava nel cinema in Europa e negli Stati Uniti.
Eredi della commedia dell'arte e del circo, cretini e clown popolarono il cinema comico delle origini in Francia e in Italia. Il caso più ovvio è quello di Cretinetti (noto con i vari nomi di Lehmann, Foolshead, Boireau, Gribouille), André Deed, che nelle sue avventure marziali ostenta un paio di scarpe alla "Little Tich" e anticipa l'inseguimento nuziale in *Seven Chances* di Keaton (1925). Il più notevole tra i comici americani che ripresero quest'approccio frenetico dalla faccia infarinata fu il prolifico Larry Semon, noto in Italia con l'appropriato nome di Ridolini. Opposta a quella di Semon, e in realtà anche a quella del

The early European clowns took the film world by storm. Under a myriad of monikers – from Cretinetti to Onésime to (the first, French) Patachon – their antics quickly traveled around the globe. Substantially advanced by the art of Max Linder, they dominated screen comedy throughout the silent era. Not only did their gags and comedy language transfer, but also their stage tradition influences – clowning, circus, variety stages, music hall, and its international equivalents, such as vaudeville or the Bavarian Brettl. The most obvious adaptation was silent comedy in the United States, but the rest of the world's movie population got into the act as well.
We continue the exploration of themes, gags, shared roots, mutual influences, imitations, and the ubiquitous themes of the human condition and modern societies that we began with our "European Slapstick" program in 2019. Also followed are the traces of stage and circus forms, the various approaches to physical and light comedy, comic timing precise or blunt, and perhaps even cruel and unusual gags, as slapstick took hold of cinema in both Europe and the United States.
As heritage from commedia dell'arte *and the circus, cretins and clowns populated the early French and Italian world of comedy. Most obviously this is the case with Cretinetti (variously known as Lehmann, Foolshead, Boireau, Gribouille), André Deed, whose martial adventures see him sporting "Little Tich"-type shoes and anticipating the bridal chase of Keaton's* Seven Chances *(1925). Most prominent among the American comics to take up this kind of frantic, whiteface approach was prolific Larry Semon, aptly known in Italy as Ridolini. Quite in contrast to*

From Hand to Mouth, 1919. Harold Lloyd, Mildred Davis. (Harold Lloyd Entertainment)

suo successivo omonimo, fu la carriera cinematografica americana del primo Toto dello schermo, Armando Novello. Benché la sua carriera non abbia raggiunto le vette sperate, quanto ci è pervenuto del suo lavoro per Hal Roach costituisce una preziosa testimonianza del suo talento comico (Stan Laurel, che lo sostituì, si adattò assai meglio). I clown circensi più famosi e prestigiosi dell'epoca, i fratelli Fratellini, si esibiscono in un antico e crudele cortometraggio di Zecca, e successivamente cercano di preservare la propria arte in un lungometraggio francese degli anni Venti, proprio come fece due anni più tardi il famoso clown svizzero Grock.

Una delle principali convenzioni dello slapstick delle origini era l'obbligatorio inseguimento. A cominciare dai primi film Pathé, predominò per molti anni e fu portato alla perfezione in America da professionisti come Mack Sennett e Harold Lloyd. Il comico e regista britannico Walter Forde dimostrò anch'egli la sua padronanza di questa forma cinematografica in lungometraggi come *Wait and See* (1928) e *Would You Believe It?* (1929).

Le donne del cinema comico muto non sono sempre "nasty", ossia antipatiche e proterve, o rivoluzionarie, ma spesso sono divertentissime anche quando affrontano gli stereotipi comici in maniera meno critica ma cordiale. Questo è certamente vero per la matronale Olga

Semon, or for that matter his later namesake, was the American film career of the first screen Toto, Armando Novello. Although his career did not quite soar as intended, his extant work for Hal Roach provides a valuable record of his comic talent (his replacement Stan Laurel adapted much better). The era's most prominent and respected circus clowns, the Fratellini Brothers, show up in an early, cruel Zecca short, and later strive to preserve their art in a 1920s French feature, much like the famous Swiss clown Grock did two years later.

One of the main conventions of early slapstick was the obligatory chase. Starting in the first Pathés, it ruled for many years, and was brought to perfection in America by practitioners like Mack Sennett and Harold Lloyd. The British comedian/director Walter Forde also demonstrated his mastery of the form in features such as Wait and See *(1928) and* Would You Believe It? *(1929).*

Women in silent comedy are not always nasty or barrier-breaking, but are still often very funny even where they play less critically, but warmly with comic stereotyping. This is certainly true for matronly Olga Svendsen, a member of Lau

From Hand to Mouth, 1919. Snub Pollard, Mildred Davis, Noah Young, Harold Lloyd. (Harold Lloyd Entertainment)

Svendsen, che negli anni Dieci faceva parte del gruppo stabile di attori di Lau Lauritzen alla Nordisk e fu una presenza di spicco nel cinema comico danese fino agli anni Trenta. Presumibilmente apprezzata da Mack Sennett ma riluttante ad attraversare l'Atlantico per accettare un'offerta, merita ora una riscoperta in quanto anticipatrice di caratteriste come Margaret Rutherford; Lau la fece spesso recitare accanto a Oscar Stribolt, corpulento e divertente come lei.

Si scopre talvolta che le donne del cinema comico sono uomini in abiti femminili. In quest'ultima categoria delle arti dello spettacolo comico era arduo superare i due fratelli Chaplin, ma il divertentissimo Syd toccò l'apice della sua carriera nel 1926 interpretando *Oh! What a Nurse!* Si trattava del seguito del suo *Charley's Aunt* (1925), e di un altro "tour de farce" *en travesti* che nessuno ha visto da quasi un secolo. Tra gli altri comici versati nell'arte del travestimento citiamo il massiccio bavarese Georg Rückert, che con ferrea determinazione cerca di sposare un macilento Karl Valentin in *Karl Valentin's Hochzeit* (1912) ma finisce per schiacciarlo in maniera fatale, e Marcel Peréz, uno dei pochi comici la cui eccezionale carriera abbraccia sia il primo slapstick francese, sia il classico slapstick statunitense. Le strane coppie – il grasso e il magro, l'alto e il basso – erano un

Lauritzen's Nordisk stock family of actors in the 1910s, and a forceful presence in Danish comedy into the 1930s. Presumably appreciated by Mack Sennett (yet unwilling to cross the pond and accept an offer), she's now ripe for rediscovery, as she anticipated character comediennes like Margaret Rutherford, and was often teamed by Lau with the equally rotund – and funny – Oscar Stribolt.

Other women in comedy sometimes turn out to be men in drag. In the latter class of the comic performing arts, it was hard to surpass either Chaplin brother, but the immensely funny Syd was at the peak of his career starring in 1926's Oh! What a Nurse! *This was a follow-up to his 1925* Charley's Aunt, *and another drag "tour de farce" that's been unseen for nearly a century. Other comics skilled in the art of drag include burly Bavarian Georg Rückert, adamantly determined to marry skinny Karl Valentin in* Karl Valentin's Hochzeit *(1912), but fatally crushing him in the process, and Marcel Peréz, one of the few comics whose career remarkably spanned both early French and classic U.S. slapstick.*

Odd couples, thick and thin, tall and small, were a staple of stage and circus, and indeed literature. Among the lesser

elemento tipico degli spettacoli teatrali e circensi, e anche della letteratura. Una delle coppie meno note, ma sempre divertenti, è quella formata dal veterano dello slapstick Slim Summerville e da Bobby Dunn. Dopo l'annuncio del loro ritorno in un antico filmato promozionale del 1922, rivisitiamo la risposta danese a Don Chisciotte e Sancio Panza, i sempre amabili (ma talvolta, bisogna ammetterlo, un po' spenti) Pat e Patachon in uno dei loro ultimi film muti, che alla commedia domestica aggiunge acrobazie sui tetti. *Højt paa en kvist* (*The Mannequins*, 1929) segna un ritorno alla forma e al fascino dei vecchi tempi, grazie anche, in misura non trascurabile, al contributo di Marguerite Viby (che sarebbe diventata un'importante interprete della commedia cinematografica danese nell'epoca del sonoro) e di Nina Kalckar nel ruolo delle due ballerine di cui i comici si invaghiscono. A testimonianza della popolarità delle sue fonti d'ispirazione danese e americana (ossia Laurel e Hardy), il duo tedesco "Beef and Steak" fu creato da Kurt Gerron (*Der Blaue Engel*) e Sig Arno (*The Great Dictator*), che furono tra le più importanti star comiche della transizione della comicità cinematografica ebraica nella Germania di Weimar. Dei due cortometraggi che essi interpretarono come duo comico rimangono purtroppo solo riprese frammentarie.

Un affidabile autore di commedie domestiche è anche Charley Chase, che coniuga le tradizioni del comico gentiluomo Max Linder e dell'uomo comune Harold Lloyd, e qui compare nel suo unico lungometraggio muto (girato durante la transizione al sonoro), *Modern Love* (1929), una produzione Universal che segue saggiamente la caratterizzazione e il modus operandi comico consolidati di Chase, sulle orme di Roach/McCarey.

Un grande comico ammirato da intellettuali come Bertolt Brecht fu il bavarese Karl Valentin, la cui carriera cinematografica abbracciò gli anni tra il 1912 e il 1941 ma fu perseguitata dalla *Filmpech*, o sfortuna cinematografica. La riscoperta/riedizione dei suoi primi cortometraggi muti, realizzata da Walter Jerven nel 1929, che sfociò nell'unico lungometraggio muto di Valentin, *Der Sonderling*, proiettato alle Giornate del 2019, è qui rappresentata dalla proiezione di tre suoi cortometraggi muti.

Con ogni probabilità fu sempre Jerven, grazie a un film di compilazione tedesco da un rullo (1943), a "preservare accidentalmente" (per usare l'espressione di Ben Model) rare sequenze delle riprese dell'ultimo lungometraggio di Max Linder, *Max, der Zirkuskönig / Le Roi du cirque* (1924; proiettato alle Giornate del 2021). Qui sono accompagnate da un filmato altrettanto breve e prezioso, gentilmente offerto dal Filmmuseum di Vienna, contenente le uniche scene di Max Linder dietro le quinte che risultino esistenti oggi, a parte un certo numero di apparizioni documentate in cinegiornali nel corso della sua carriera.

Ci auguriamo che questa seconda immersione nelle profondità e nelle deviazioni del cinema comico muto, note e ignote, sia d'ispirazione in quest'epoca tormentata e vi induca a ridere (e a volerne ancora).

Questa rassegna è dedicata a David Wyatt (1948-2022), appassionato studioso di cinema comico muto. – Ulrich Ruedel, Steve Massa

known but enduringly funny teamings are slapstick veteran Slim Summerville and Bobby Dunn. After they announce their return in an early 1922 promo film, we revisit Denmark's answer to Don Quixote and Sancho Panza, the always gentle (arguably sometimes sluggishly so) Pat and Patachon, in one of their later silents, adding rooftop antics to domestic comedy. 1929's Højt paa en kvist *(*The Mannequins*) presents a return to old form and charm, thanks in no small part to the support of Marguerite Viby (who was to become a major figure in Danish sound comedy) and Nina Kalckar as the dancers the comedians are smitten with. A testament to the popularity of their Danish and American (Laurel & Hardy, that is) inspirations, the German team "Beef and Steak" was created by Kurt Gerron (*Der Blaue Engel*) and Sig Arno (*The Great Dictator*), two of the major comic stars of Weimar cinema's Jewish German comedy transition. Alas, only fragmentary footage survives of their two features as a comedy team.*

Domestic comedy is also reliably provided by Charley Chase, marrying the traditions of gentleman comic Max Linder and everyman Harold Lloyd, seen in his sole silent feature (made during the transition to sound), Modern Love *(1929), a Universal production wisely following his Roach/McCarey established characterization and comic* modus operandi.

A major comic admired by intellectuals such as Bertolt Brecht was Bavaria's Karl Valentin, whose cinema career extended from 1912 to 1941, yet was riddled by Filmpech*, or movie misfortune. The rediscovery/re-release of his early silent shorts directed by Walter Jerven in 1929, which led to his sole silent feature,* Der Sonderling*, screened at the 2019 Giornate, is mirrored here with screenings of three of his silent shorts.*

It is very likely indeed that it was also Jerven who, through a 1943 one-reel German compilation film, "accidentally preserved" (to borrow Ben Model's term) rare footage of the shooting of Max Linder's last feature, Max, der Zirkuskönig / Le Roi du cirque *(1924; shown at the 2021 Giornate). Here it is paired with similarly brief and precious footage, courtesy of Filmmuseum Wien, of the only behind-the-scenes footage of Linder known to survive today, irrespective of a number of documented newsreel appearances throughout his career.*

We hope this second deep dive into the depths and deviations of silent comedy, known and unknown, proves inspiring in these troubled times, and leaves you laughing (as well as wanting more).

This series is dedicated to the memory of David Wyatt (1948-2022) – a true devotee and scholar of silent film comedy.

Ulrich Ruedel, Steve Massa

LA COURSE DES SERGENTS DE VILLE (The Policemen's Little Run) (FR 1907)
REGIA/DIR: ?. SCEN: André Heuzé. PROD: Pathé. USCITA/REL: 09.02.1907. COPIA/COPY: 35mm, 111 m., 4'51" (20 fps), col.; senza did./*no intertitles*. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praga.

È difficile dire con esattezza quale sia stata la prima comica con inseguimenti, ma probabilmente giunse dalla Francia o dall'Italia e poi proliferò in un batter d'occhio. La Pathé Frères, che si fregiava del famoso logo con il gallo, era il più grande e famoso studio cinematografico francese. Realizzava attualità, ricostruzioni storiche e film a trucchi, ma era soprattutto la produzione di comiche che toccava livelli prodigiosi grazie a importanti interpreti come Max Linder, André Deed, Charles Prince e al regista Roméo Bosetti. La società disponeva persino di una sezione per il cinema comico, denominata Comica e diretta da Bosetti, che aveva sede a Nizza e produceva le disavventure di Little Moritz, Rosalie, Calino, Bigorno e molti altri. Il punto di forza di Pathé era la distribuzione, che abbracciava Europa centrale, Asia, Americhe e Africa. Le sue comiche di Linder e Prince, popolarissime ovunque, diffusero le tradizioni comiche europee in tutto il mondo.
Nel 1907, quando fu girato *La Course des sergents de ville*, l'inseguimento era un ingrediente atteso praticamente in ogni comica. In questo caso il catalizzatore è un cane randagio che ruba un cosciotto e viene quindi rincorso accanitamente da una squadra di predecessori dei Keystone Cops, che durante la caccia sono costretti a scalare le fiancate di edifici, arrampicarsi sui tetti e calpestare cittadini addormentati; ma il cane è più sveglio degli inetti tutori dell'ordine, rovescia la situazione e si mette a sua volta a inseguirli. Alla fine i malcapitati si rifugiano nella stazione di polizia e il cucciolone si tiene la preda. Girato presso lo studio di Pathé nel sobborgo parigino di Vincennes, il cortometraggio è praticamente una visita guidata attraverso le sue strade, e comprende anche uno scorcio del municipio.
Benché sia prodotto da Pathé, varie fonti attribuiscono a questo film registi differenti: per esempio Ferdinand Zecca, Georges Hatot, Louis J. Gasnier e persino uno "Sconosciuto". Non ha nome neppure il protagonista canino, cui al termine del film rimangono le spoglie del vincitore. Memori delle proprie radici circensi, le prime comiche slapstick europee facevano largo uso di animali di tutti i tipi. In altri film Gavroche e Polidor si portano a casa leoni, il piccolo Bout-de-Zan fa amicizia con un elefante errante e Sarah Duhamel riceve in dono una scimmia che provoca diffuse distruzioni in *Le Singe de Pétronille* (1913). I cineasti dello slapstick americano raccolsero questo spunto e scelsero animali come protagonisti delle proprie serie. Molti produttori parsimoniosi, come Abe e Julius Stern della Century Comedy, si affrettarono ad allestire una scuderia di divi selvatici privi di ego disposti a lavorare letteralmente per una manciata di noccioline: quindi Pete il cucciolo, l'orango Joe Martin e l'elefante Charlie sono tutti discendenti del nostro anonimo cagnolino. – STEVE MASSA

It's hard to say exactly what was the first chase comedy, but it seems likely that it came from France or Italy, and then proliferated in the blink of an eye. Pathé Frères, with its famous rooster logo, was the largest and best known of the French film studios. While they turned out many actualities, historical reconstructions, and trick films, their comedy output was prodigious, with major players such as Max Linder, André Deed, Charles Prince, and director Roméo Bosetti. They even had a comedy arm, Comica, which was headed by Bosetti and based in Nice, which put out the misadventures of Little Moritz, Rosalie, Calino, Bigorno, and many more. Pathé's main strength was its distribution, which included Central Europe, Asia, the Americas, and Africa. Their Linder and Prince comedies were extremely popular all over, which spread the European comic traditions around the world.
By the time that La Course des sergents de ville *was made in 1907, the chase was an expected feature of practically every comedy. The catalyst for this one is a street dog that steals a shank of meat, which causes a group of prototype Keystone Cops to follow him in hot pursuit. This includes running up the sides of buildings, on rooftops, and over sleeping citizens. Since the dog is brighter than they are, he turns the tables on the inept squad and pursues them. Finally, they take refuge in the station house, and the pup keeps his meat. Shot at Pathé's studio in the Paris suburb of Vincennes, the short is practically a guided tour through its streets, even including a glimpse of the city hall.*
Although produced by Pathé, various sources cite different directors for this film – such as Ferdinand Zecca, Georges Hatot, Louis J. Gasnier, and even "Unknown." Also nameless is the canine protagonist, who ends the film with the spoils of the victor. The circus roots of the early European slapstick comedies led to their wide use of all kinds of critters. In other films Gavroche and Polidor bring home lions, little Bout-de-Zan gets chummy with an errant elephant, and Sarah Duhamel gets the gift of a monkey that causes widespread destruction in Le Singe de Pétronille *(1913). American slapstick filmmakers would pick up on this thread and star animals in their own series. Many frugal producers, like Century Comedy's Abe and Julius Stern, eagerly developed a stable of feral stars without egos that would literally work for peanuts, so Pete the pup, Joe Martin the orangutan, and Charlie the elephant are all descendants of the anonymous pooch. – STEVE MASSA*

AT CONEY ISLAND (US 1912)

REGIA/DIR: Mack Sennett. PROD: Keystone Film Co. DIST: Mutual Film Corp. CAST: Mack Sennett, Mabel Normand, Ford Sterling, Gus Pixley. USCITA/REL: 28. 09. 1912. COPIA/COPY: DCP, 6', col.; did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection). Preservazione di/*Preserved by* Haghefilm, 1992.

Mack Sennett rappresenta l'anello di passaggio delle antiche tradizioni comiche europee nel cinema americano. Lo spirito turbolento dei suoi film Biograph deriva dal suo gusto per gli inseguimenti tipici dei film francesi con i loro comici poliziotti. *Monday Morning in a Coney Island Police Court* del 1908 è il primo soggetto da lui scritto in cui troviamo un'inetta squadra di polizia; quando si trattò di dirigere il suo copione per *The Curtain Pole* (1909), egli riuscì a convincere persino l'austero D.W. Griffith ad adottare un approccio più rilassato. La Biograph promosse Sennett alla regia nel 1911 e l'anno successivo, quando fu fondata la Keystone Film Co. capeggiata dallo stesso Mack, le porte della comicità si spalancarono.

Alla Gaumont il regista Jean Durand aveva riunito un ensemble comico denominato "Les Pouics" (ossia "le cimici"). Per la Keystone Sennett formò una propria squadra di "Pouics" cominciando con Ford Sterling, Mabel Normand e se stesso. Lui proveniva dai cori delle operette di Broadway ed era stato sotto la tutela di D.W. Griffith, Mabel Normand aveva fatto la modella per pittori e fotografi, mentre nel passato di Ford Sterling si intrecciavano il circo, il vaudeville e il baseball professionistico. Quando la Keystone si insediò in California, arrivarono palle di gomma umane apparentemente indistruttibili come Fred Mace, Bill Hauber, Hank Mann e Grover Ligon.

I primi titoli Keystone furono girati a New York: *At Coney Island*, abbinato a un altro mezzo rullo, fu il quarto titolo ad essere distribuito. L'intera vicenda consiste in un inseguimento che sfrutta i vari punti del parco per far fare una vera e propria corsa ad ostacoli al povero Mack, intento a rincorrere la sua volubile amata Mabel, che se n'è andata con Sterling. Ci sono anche inseguimenti all'interno dell'inseguimento principale, poiché Sterling è inseguito dai propri familiari e il corteggiatore respinto Gus Pixley insegue tutti quanti.

Per anni è circolata la leggenda metropolitana per cui Sennett avrebbe acquistato materiale di repertorio di Coney Island per poi girare il film in California. Questa diceria è stata smentita quando il film è ricomparso: vediamo infatti i membri della troupe che si divertono sullo Steeplechase, i dischi rotanti e altre famose attrazioni di Coney Island. Il film è un bell'omaggio al luna park, di cui ci mostra la passeggiata principale, i caffè, gli elefanti e persino la stessa attrazione acquatica "Shoot the Chutes", dalla quale, in *Coney Island* (1917), Roscoe Arbuckle viene sbalzato in acqua.

Applicando i principi dello slapstick europeo, Sennett divenne l'Henry Ford del cinema comico muto americano e allestì la prima catena di montaggio per la produzione di comiche hollywoodiane. Il successo fu immenso: gli spettatori entusiasti avevano ogni settimana una nuova dose di anarchia (il motto dello studio era "Un rullo di comiche ogni lunedì"), e lo studio divenne una palestra di formazione per gli attori, gli sceneggiatori e i registi che avrebbero predominato nel campo della commedia americana per tutti gli anni Venti e oltre. – STEVE MASSA

The key link in the transferral of the early European comedy traditions to the American cinema was Mack Sennett. With his love for the French film chases and their comedy cops, Sennett brought a raucous spirit to his work at Biograph. He first wrote about an inept police force in 1908's Monday Morning in a Coney Island Police Court*, and even managed to get the serious D.W. Griffith to let down his hair a bit when he directed Mack's script for* The Curtain Pole *(1909). Biograph promoted Sennett to directing in 1911, and when the Keystone Film Co. was formed the next year with Mack in charge the comedy floodgates burst.*

At Gaumont, director Jean Durand had put together a comedy ensemble that was known as "Les Pouics" (which translates as "bedbugs"). For Keystone Sennett gathered his own "Les Pouics," starting with Ford Sterling, Mabel Normand, and himself. Sennett came from the chorus of Broadway operettas and D.W. Griffith's tutelage, Normand had been a model for painters and photographers, and Sterling's was a combined background of circuses, vaudeville, and professional baseball. When the company settled in California seemingly indestructible human rubber balls like Fred Mace, Bill Hauber, Hank Mann, and Grover Ligon were added.

The first Keystones were shot in New York, and At Coney Island *was part of their fourth release. The entire split-reel is a chase, and takes advantage of the park's locations to create a veritable obstacle course for poor Mack as he tries to catch up with his fickle sweetheart Mabel, who's gone off with Sterling. There are even chases within the main chase, as Sterling's family are pursuing him, and rejected swain Gus Pixley is after everybody.*

For many years it was a cinematic urban legend that Sennett bought Coney Island stock footage and actually made the picture in California, but that was put to rest once the film resurfaced, as the company is clearly seen frolicking on the Steeplechase, spinning discs, and other famous Coney attractions. The film makes a nice valentine to Luna Park, capturing for posterity its main promenade, cafes, wandering elephants, and even the same "Shoot the Chutes" boat ride that Roscoe Arbuckle later gets thrown from in Coney Island *(1917).*

Using the principles of European slapstick, Sennett became the Henry Ford of American silent comedy by setting up the first assembly-line to produce Hollywood comedies. They were wildly popular: Eager audiences got a new dose of anarchy each week (the studio tagline was "Comedy Reel Every Monday"), and the company became a training ground for the performers, writers, and directors who would dominate American comedy into the 1920s and beyond. – STEVE MASSA

DIE LUSTIGEN VAGABUNDEN [Gli allegri vagabondi / The Merry Tramps] (DE 1913)
REGIA/DIR: Kurt von Möllendorf, Rudolf Elias? SCEN: Karl Valentin? CAST: Karl Valentin (*gendarme*), Kurt von Möllendorf (*vagabondo/tramp*), Rudolf Elias (*altro vagabondo/another tramp*). PROD: Iris Film GmbH, München. V.C./CENSOR DATE: 13.07.1912. COPIA/COPY: DCP, 6'18"; did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Filmmuseum München.

Dopo Karl Valentins Hochzeit (v. prog. 5 della presente rassegna), Die lustigen Vagabunden è il secondo dei tre cortometraggi superstiti di Valentin risalenti agli anni 1912-14, e in quanto tipico inseguimento comico è quello più chiaramente debitore nei confronti del coevo cinema comico francese. Come Der neue Schreibtisch (1914, proiettato alle Giornate 2019 nell'ambito della rassegna sullo slapstick europeo), si ispira a una vignetta risalente al 1892-93, mentre il personaggio del gendarme era stato ideato da Valentin per un popolare spettacolo teatrale di repertorio del 1912, Der schneidige Landgendarm (letteralmente, "Il coraggioso gendarme di campagna"). Di recente lo studioso Andreas Koll (nel suo libro Der Erfinder des Karl Valentin, 2023) ha attribuito al disegnatore e oste Ludwig ("Wiggerl") Greiner (1880-1956), in non piccola parte, l'invenzione fisica del personaggio comico di Valentin: una "caricatura vivente" ora trasferita con successo nel nuovo medium. In questo cortometraggio l'emaciato e sfortunato gendarme che cerca di arrestare una coppia di vagabondi riesce persino a nascondersi dietro a un palo. "Nell'osservare ciò che è rimasto dei film di Valentin, quello che salta agli occhi è … il suo imbarazzato rapporto con il proprio corpo. L'umorismo di Valentin deriva infatti soprattutto dalla sua incapacità di accettare la 'fisicità' del proprio aspetto. Se Chaplin si librava con grazia nell'aria, quasi a sfidare la geografia dello spazio, e se le acrobazie di Keaton avevano la meglio sulla sua guerra contro l'universo degli oggetti, Valentin era sconfitto dalla materialità dell'esistenza … Come un uomo intrappolato nelle sabbie mobili, i movimenti del suo corpo lo soffocano sempre più nel pantano dell'inanimato" (Jan-Christopher Horak, Prima di Caligari: Cinema tedesco, 1895-1920, pubblicato per le Giornate del 1990). – ULRICH RUEDEL

Ludwig Greiner, tabellone/*notice board*, 1909.
(Valentin-Karlstadt-Musäum, München)

Following Karl Valentins Hochzeit *(showing in Program 5 of this year's "Origins of Slapstick" series),* Die lustigen Vagabunden *is the second of the three surviving 1912-14 Valentin shorts, and as a typical comic chase is the one most clearly indebted to the contemporary French comedy film. Like 1914's* Der neue Schreibtisch *(screened at Pordenone in our "European Slapstick" series in 2019), it was inspired by a cartoon drawing dating back to 1892/93, while the gendarme character had been established by Valentin for a popular 1912 stage routine,* Der schneidige Landgendarm *(literally, "The gutsy country gendarme"). Scholar Andreas Koll (in his book* Der Erfinder des Karl Valentin, *2023) has recently credited Munich cartoonist and innkeeper Ludwig ("Wiggerl") Greiner (1880-1956) with the invention of Valentin's physical comic persona, in no small part, a "living caricature" now successfully carried over into the new medium. In this short, the skinny, hapless gendarme attempting to arrest a couple of tramps even manages to hide behind a pole. "Watching Valentin's surviving films, the most striking feature seems to be the comedian's extremely awkward relationship to his own body. Valentin's visual humor indeed draws much of its power from his inability to come to terms with the physicality of his corpus. While Chaplin soared gracefully, seemingly above the geography of space, and Keaton's acrobatics overcame his own war with the universe of objects, Valentin is defeated by the materiality of existence. […] Like a man caught in a pit of quicksand, his body's movement causes him only to become more entrapped in the morass of the inanimate." (Jan-Christopher Horak, in* Before Caligari. German Cinema, 1895-1920 / Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920*, published for the 1990 Giornate). – ULRICH RUEDEL*

FROM HAND TO MOUTH (US 1919)

REGIA/DIR: Alf. [Alfred] Goulding. SCEN, DID/TITLES: H.M. [Harley Marquis] Walker. PHOTOG: Walter Lundin. CAST: Harold Lloyd (*il ragazzo/The Boy*), Mildred Davis (*la ragazza/The Girl*), Harry ["Snub"] Pollard (*il rapitore/The Kidnapper*), Peggy Courtwright [Cartwright] (*la trovatella/The Waif*), Noah Young (*scagnozzo/thug*), Gus Leonard (*avvocato/lawyer*; *vecchio/old man*), Wallace Howe (*fratellastro/half-brother*), Mark Jones (*proprietario tavola calda/diner owner*), Charles Stevenson (*poliziotto/cop*), William Gillespie (*panettiere/baker*; *poliziotto/cop*), Dee Lampton (*autista/car driver*). PROD: Hal Roach, Rolin Film Co. DIST: Pathé. RIPRESE/FILMED: 17.06.-09.07.1919. USCITA/REL: 28.12.1919. COPIA/COPY: DCP, 22'; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Harold Lloyd Entertainment, Los Angeles.

Quasi tutti i comici che popolavano in allegria i film muti europei e americani erano stati attori comici a teatro: si erano formati nel vaudeville, nei music hall o nel circo. L'eccezione a questa regola fu Harold Lloyd che aveva un'esperienza di palcoscenico, ma solo nel genere drammatico, e divenne un comico cinematografico in maniera casuale. Mentre lavorava in uno studio come comparsa, Lloyd fece amicizia con un collega di nome Hal Roach. Nel 1914 questi ereditò una piccola somma, fondò un'unità di produzione e il suo primo assunto fu Harold perché, nelle parole di Roach, "era l'attore più infaticabile che avessi mai visto". La compagnia aveva bisogno di un comico, e fu scelto Harold.

Almost all of the comics who frolicked in silent European and American films had been comedians on the stage. Their training grounds were vaudeville, music halls, or circuses, but the exception to this rule was Harold Lloyd. While he had stage experience it was of a dramatic kind, and he only became a movie comedian by default. Working at the studios as an extra, Lloyd got friendly with another extra named Hal Roach. When Roach received a small inheritance in 1914 he started a production unit, and the first person he hired was Harold because "he was the best hard working actor I had ever seen." The company needed a comedian, and Harold was chosen.

From Hand to Mouth, 1919. Harold Lloyd, Mildren Davis.
(Harold Lloyd Entertainment)

From Hand to Mouth, 1919. Peggy Cartwright, Harold Lloyd.
(Harold Lloyd Entertainment)

Come il personaggio entusiasta, tenace e determinato che avrebbe sviluppato in seguito, Harold progredì con velocità sbalorditiva: in un paio d'anni appena si trasformò dal vagabondo "Lonesome Luke" nell'occhialuto uomo comune che conosciamo oggi. All'epoca di *From Hand to Mouth* era passato dai film da un rullo a quelli da due rulli, acquistando così maggiore spazio per lo sviluppo dei personaggi e le scene salienti di comicità fisica. In questo film ammiriamo non uno, ma ben due inseguimenti di squisita fattura; il primo è un breve duetto con protagonisti Harold e la piccola Peggy Cartwright, ma il secondo è un finale in grande stile con intervento della polizia, costruito al contrario del famoso *Cops* di Buster Keaton (1922). Di solito Buster e gli altri comici del muto non riescono a evitare i poliziotti; Harold invece non riesce a richiamare l'attenzione degli agenti in uniforme, e deve usare tutto il suo ingegno per risvegliare in loro il desiderio di arrestarlo.
Lo status sociale era diventato importantissimo per il personaggio del giovane Lloyd e all'inizio di *From Hand to Mouth* egli vive alla giornata, ma grazie al coraggio e alla determinazione ben presto riesce a conquistare la fortuna economica e la sua bella. Mildred Davis, nella sua prima apparizione con Lloyd, interpreta l'ereditiera con cui egli stringe amicizia e che alla fine salva. Completano il cast la spalla Snub Pollard e gli impareggiabili attori della compagnia di Hal Roach come Noah Young, Charles Stevenson e Gus Leonard. L'attrice bambina Peggy Cartwright si cimenta in un intricato inseguimento insieme a Harold della prima parte del film. Apparsa in lungometraggi come *Intolerance* (1916) e *The Iron Horse* (1924), sarebbe stata la protagonista dei primi cinque cortometraggi della serie "Our Gang".
Nel 1919 Harold girava cortometraggi che rivaleggiavano con quelli di Chaplin e Arbuckle. Da perfezionista qual era, continuò ad apprendere e ad affinare le proprie capacità e negli anni Venti realizzò alcuni dei più importanti lungometraggi comici dell'era del muto. – Steve Massa

Like the peppy go-getter persona he would develop, Harold progressed with amazing speed – in just a couple of years going from the tramp "Lonesome Luke" to the glasses-wearing everyman that we know today. By the time of From Hand to Mouth *he had moved from one to two reels, which gave him more room for character development as well as for big physical comedy set pieces. Here we get not just one, but two exquisitely staged chases. The first is a small chamber piece with Harold and little Peggy Cartwright, but the second is a grand scale, call-out-the-police-force finale and the inverse of Buster Keaton's famous* Cops *(1922). Usually Buster and the regular run of silent comics generally can't keep away from cops, but Harold can't get any of the uniformed squad to even pay attention to him, and has to use all his ingenuity to get them interested in arresting him.*
Social status had become very important to Lloyd's young man character, and From Hand to Mouth *finds him living exactly that way at the beginning of the film, but because of his pluck it isn't long before he's got money and the girl. Mildred Davis, in her first appearance with Lloyd, plays the heiress whom he befriends and rescues. Second banana Snub Pollard and invaluable Hal Roach company players like Noah Young, Charles Stevenson, and Gus Leonard are also on hand. Child actress Peggy Cartwright shares an intricate chase with Harold early in the film. Appearing in features like* Intolerance *(1916) and* The Iron Horse *(1924), she would be the leading lady in the first five "Our Gang" shorts.*
By 1919 Harold was turning out shorts that rivaled Chaplin and Arbuckle's. Being a perfectionist, he continued learning and honing his skills, and in the 1920s turned out some of the greatest comedy features of the silent era. – Steve Massa

WOULD YOU BELIEVE IT? (GB 1929)
REGIA/DIR: Walter Forde. SCEN: H. Fowler Mear. STORY: Walter Forde, H. Fowler Mear. DID/TITLES: Sidney Gilliat. PHOTOG: Geoffrey Faithfull. MONT/ED: Adeline Culley. SCG/DES: W. G. Saunders. CAST: Walter Forde (*Walter*), Pauline Johnson (*Pauline*), Arthur Stratton (*Cuthbert*), Albert Brouett (*la spia/the spy*), Anita O'Day (*la moglie del contadino/the farmer's wife*), Anita Sharp-Bolster (*la presbiteriana/the Presbyterian*), Leslie Gilliat (*scolaro ai grandi magazzini/schoolboy at department store*), Ian Wilson (*suonatore/bandsman*), Sidney Gilliat (*cliente del ristorante/restaurant customer*). PROD: Archibald Nettlefold, Nettlefold Films. DIST: Butcher's Film Service. TRADE SHOW: 24.05.1929 (Hippodrome, London). USCITA/REL: 10.06.1929 (Tivoli, London). COPIA/COPY: 35mm, 5276 ft., 58' (24 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Walter Forde (1898-1984; vero nome: Thomas Seymour Woolford) fu una singolare figura nel cinema britannico degli anni Venti. All'epoca quasi tutti i maggiori comici del paese dovevano la loro fama soltanto alle esibizioni sul palcoscenico – raramente arrivavano proposte dal cinema. Nato in una famiglia di teatranti, Forde fu l'unico, in tutto quel decennio, a portare avanti una carriera cinematografica di successo con cortometraggi e lungometraggi comici, non solo come protagonista ma anche come principale sceneggiatore e unico regista, analogamente a Chaplin o Max Linder.

Walter Forde (1898-1984; birth name Thomas Seymour Woolford) was a singular figure in 1920s British cinema. At the time most of the country's comedians of renown were famous only for their stage work: film offers rarely arrived. Born into a theatrical family, Forde was unique throughout the decade in sustaining a successful cinema career in slapstick shorts and features, not only as their star but also as their principal writer and sole director, like Chaplin or Max Linder.

Would You Believe It?, 1929. Walter Forde. (BFI, London)

Alla fine degli anni Venti la popolarità di Forde in Gran Bretagna era tale che il personaggio da lui interpretato generava spin-off sotto forma di prodotti commerciali e fumetti. Si potevano acquistare bambolotti "Walter" e leggere ogni settimana le sue immaginarie avventure sulle pagine di *Kinema Comic*. Il personaggio di Walter – nei film egli si chiamava sempre "Walter" a parte una solitaria eccezione come "Montague Merton" – era uno zelante giovanotto con cappello di paglia, pantaloni larghi e un volto dimesso e banale, sempre impegnato a migliorare la propria condizione sociale oppure a conquistare il cuore di una bella fanciulla. Ritroviamo nella creazione di Forde alcuni elementi di Harold Lloyd, benché la modestia dell'atteggiamento e del contesto ricordasse costantemente agli spettatori che questi film erano stati realizzati in Gran Bretagna. Il terzo e più popolare dei suoi quattro lungometraggi comici, *Would You Believe It?*, rimase in programma nel West End di Londra per 22 settimane, allora un record per un film britannico.

Quando, due anni prima, nel 1927, Forde passò dai cortometraggi ai lungometraggi, la stampa colse subito la novità di una commedia slapstick britannica della durata di cinque rulli, come usava in America. Recitava un titolo: "Spinning Out the Comedy: Can It Be Done? Forde Says Yes", ovvero "Allungare i film comici: si può fare? Forde dice di sì". Se, come argomentava l'autore dell'articolo, Chaplin e Lloyd c'erano riusciti benissimo, a suo avviso le altre star dei due rulli avevano fatto per la gran parte "una brutta fine". Ma *Wait and See* (1928), il primo lungometraggio di Forde, superò in scioltezza la difficoltà di fondere vicenda, gag e acrobazie ed egli si dimostrò altrettanto spigliato nella sua terza prova, *Would You Believe It?*

Questa volta Walter è un giovane inventore incline agli incidenti, che sta cercando di perfezionare la sua ultima creazione, un carro armato telecomandato. Cacciato dalla casa di famiglia in seguito a una catastrofe domestica e licenziato dal suo lavoro di venditore di giocattoli in un grande magazzino, ottiene col suo carro armato un successo tale da suscitare l'interesse non solo del ministero della guerra britannico, ma anche delle spie di una nazione straniera. È pronta la scena per un inseguimento, brillantemente montato, lungo le scale di una stazione della metropolitana londinese, e per un ultimo rullo di pandemonio comico in cui compare anche un autentico carro armato prestato dal governo: un crudele marchingegno utilizzato in precedenza durante la battaglia di Ypres nella prima guerra mondiale e capacissimo di infliggere a cose e persone gli spettacolari danni richiesti da una slapstick comedy. Altri importanti oggetti di scena erano costituiti dalla partita di giocattoli acquistati da Hamley's, il più grande negozio di giocattoli di Londra.

Il cast è limitato a pochi nomi: Archibald Nettlefold, produttore e benefattore di Forde nel modesto studio di Walton-on-Thames alla periferia di Londra, non buttava mai i soldi. Gli attori sono però scelti con intelligenza, sia per quanto riguarda la spalla comica (il lugubre Arthur Stratton nella parte del coinquilino di Walter), sia per ciò che concerne la piacevole eroina (Pauline Johnson, partner abituale di Forde). Ma non lasciatevi sfuggire l'attore francese Albert Brouett, nei panni di una spia che nell'aspetto, l'aura sinistra e il corredo

By the end of the 1920s, Forde's popularity in Britain was big enough for the character he played to be spun off into merchandise and comic strips. You could buy "Walter" dolls, and read his imagined adventures in the weekly pages of Kinema Comic. *The Walter character – he was always called "Walter" in films, apart from one fling as "Montague Merton" – was an eager young man with straw hat, baggy trousers, and an ordinary, unassuming face, who was always trying to better his status and win the fair lady. There were some elements of Harold Lloyd in Forde's creation, though the comedies' modest demeanour and backgrounds always told audiences that these films were made in Britain. The third and most popular of his four feature comedies,* Would You Believe It? *played for 22 weeks in London's West End, then a record for a British film.*

When he moved up from shorts to features two years before, in 1927, journalists pounced on the novelty of a British slapstick comedy lasting 5 reels in the American fashion. One headline read: "Spinning Out the Comedy: Can It Be Done? Forde Says Yes." Though Chaplin and Lloyd, the reporter argued, managed the spinning well, most other stars from American two-reelers had, in his view, "come a cropper". But on Wait and See *(1928), Forde's first feature, the difficulties of blending story, gags, and stunts were easily surmounted, and he proved just as agile in his third,* Would You Believe It?

This time Walter is an accident-prone young inventor trying to perfect his latest creation, a wireless-controlled tank. After being cast out of the family home following a domestic disaster and sacked from his department store job selling toys, he achieves enough success with his tank to interest not just Britain's War Office but spies of a foreign nation as well. The scene is set for a crisply edited chase up and down a London Underground station's stairs and a last reel of comic mayhem, involving an actual tank on government loan – a brutal machine previously used during the Battle of Ypres in the First World War and easily able to cause the spectacular damage to people and property required by a slapstick comedy. Another key prop was the consignment of toys purchased from London's major toy store, Hamley's.

The cast list is small: Archibald Nettlefold, Forde's producer and benefactor at the modest Walton-on-Thames studio on the edge of London, never threw money around. But it was selected wisely, both in the sphere of comic support (the lugubrious Arthur Stratton as Walter's fellow lodger) and in the choice of the pleasant heroine (Forde regular Pauline Johnson). Look out as well for the French actor Albert Brouett, playing a spy whose looks, aura, and desk equipment deliberately ape those of Rudolf Klein-Rogge's mastermind in

Would You Believe It?, 1929. Walter Forde. (La Cinémathèque française, Paris)

professionale imita deliberatamente Rudolf Klein-Rogge, la mente criminale nel thriller di Lang *Spione* (*L'inafferrabile),* che ebbe un grande successo quando uscì a Londra nel 1928 con il titolo di *The Spy*.
Girato tra il dicembre del 1928 e il marzo del 1929, *Would You Believe It?* uscì a Londra il 10 giugno 1929, undici giorni prima che il primo lungometraggio parlato britannico, vale a dire la versione sonora di *Blackmail* di Hitchcock, venisse svelato agli esponenti dell'industria cinematografica. L'avvento del sonoro fu una delle ragioni che indussero Forde a rinunciare alle sue commedie, dopo un'ultima prova con *You'd Be Surprised!* Non sapeva, dichiarò, come "Walter" avrebbe parlato, e in ogni caso si sentiva più a suo agio fuori dai riflettori, dirigendo soltanto, cosa che continuò a fare in Inghilterra con risultati lusinghieri fino al 1949.
La rivoluzione del sonoro lasciò il segno anche su *Would You Believe It?*, di cui fu necessario predisporre una seconda versione, priva di dialoghi ma con musiche ed effetti sincronizzati, incisi separatamente su dischi di gommalacca. La copia del British Film Institute presentata alle Giornate è un esemplare della versione sincronizzata, ma poiché i dischi sono da tempo perduti, la pellicola è di nuovo muta. Tuttavia, grazie ai commenti della critica dell'epoca sappiamo in parte come doveva essere l'accompagnamento musicale di Paul Moulder. Il fragore delle percussioni sottolineava la comicità più fisica delle disavventure dell'inventore, mentre le iniziali scene domestiche erano rallegrate da una versione jazzistica di "Home, Sweet Home" combinata con la marcia funebre di Chopin. A voi, dunque, musicisti delle Giornate! – Geoff Brown

Fritz Lang's thriller Spione, *a big success when released in London in 1928 as* The Spy.
Shot between December 1928 and March 1929, Would You Believe It? *opened to the public in London on 10 June 1929, eleven days before Hitchcock's sound version of* Blackmail, *Britain's first talking feature, was unveiled to the film trade. The arrival of sound features was one of the reasons why Forde gave up his star comedies, after a final spin with* You'd Be Surprised! *He didn't know, he said, how "Walter" would talk, and felt more comfortable anyway out of the spotlight, purely directing, something he continued to do in Britain with much success until 1949.*
The sound revolution also left its mark on Would You Believe It?, *necessitating the creation of a second version, dialogue-free, but with synchronized music and effects separately stored on shellac discs. The British Film Institute print being screened is of the synchronized version, but since the discs have long been lost, the reels are silent once more. Still, from critical comments made at the time we know how some of Paul Moulder's musical accompaniment went. Percussive crashes underlined the inventor's more physical mishaps, while the opening domestic scenes rejoiced in a jazzed-up version of "Home, Sweet Home" combined with Chopin's Funeral March. So, Giornate musicians, take it away! – Geoff Brown*

SLAPSTICK

Prog. 2 Clown e cretini / *Clowns and Cretins*

L'AUTOMOBILE ET LE CUL-DE-JATTE (L'automobile e lo storpiato) (Motor Car and Legless Beggar; The Car and the Cripple) (FR 1905)
Scènes comiques (2ème Série)
REGIA/DIR: Ferdinand Zecca. CAST: Les Fratellini. PROD: Pathé Frères (Pathé Cat. no. 1216). RIPRESE/FILMED: 1904? USCITA/REL: 1905. COPIA/COPY: 35mm, 122 ft., 1'48", 18 fps); titolo di testa/*main title:* ITA; senza did./*no intertitles*. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Forse il peggior esempio possibile di "comica crudele e insolita", film come questo ci mettono oggi a estremo disagio di fronte allo sfruttamento delle disabilità fisiche ai fini di un presunto umorismo, benché lo scioglimento della vicenda si possa leggere come un'inversione comica, un'emancipazione dell'uomo senza gambe. Ma ci ricordano anche che la comicità fisica e visiva nel primo cinema muto è invariabilmente radicata nella fisicità umana e non esita a sfruttare i nostri sentimenti meno amabili come la *Schadenfreude*.
Diretto da Ferdinand Zecca, oggi ricordato soprattutto come regista delle fiabe Pathé, questo film è però incluso nella serie per un motivo differente, ossia perché ospita, in una delle sue prime apparizioni sullo schermo, la rivoluzionaria équipe clownistica dei Fratellini. Benché pesantemente truccati, Paul e François Fratellini sono riconoscibili nei passeggeri dell'automobile, e Albert Fratellini conferma brevemente

Perhaps the worst example of "cruel and unusual comedy" conceivable, films like this rightly make us extremely uneasy now for exploiting physical disabilities for perceived humor, even though the film's denouement could be read as comic inversion, as an empowerment of the legless man. However, it also reminds us that physical and visual comedy in early silent cinema is invariably rooted in finding humor in human physicality, and not refraining from exploiting our less endearing feelings such as schadenfreude.
Directed by Ferdinand Zecca, now best remembered as the director of Pathé fairytales, it is included here though for a different reason, i.e., an early screen appearance by the groundbreaking clown team The Fratellinis. Although in heavy make-up, Paul and François Fratellini can be visually identified as the car's passengers, while Albert Fratellini briefly confirms this (and other)

Les frères Fratellini, c. 1925. Poster di/*by* Atelier S.E.G.

questa e altre apparizioni cinematografiche degli esordi nel suo libro del 1955, *Nous, les Fratellini*. È ragionevole supporre che i quattro guidatori siano in effetti tutti e quattro i figli del clown acrobatico Gustave Fratellini, Louis (nato nel 1867), Paul (nato nel 1877), François (nato nel 1879), e Albert (nato nel 1886). Secondo Vanessa Toulmin, esperta di temi circensi, tutti e quattro lavoravano nei circhi e nel 1905 si esibirono come clown acrobatici (The Four Fratellinis) al circo Tower di Blackpool. François divenne poi un cavallerizzo, mentre Louis e Paul intrapresero la carriera di acrobati e clown e apparvero insieme allo Hippodrome di Londra nel 1908. Solo nel 1909, dopo la morte di Louis, i fratelli rimasti, per aiutare la vedova e la famiglia di Louis, si unirono formalmente formando il trio che trasformò l'arte circense dei clown.
Non è forse sorprendente che la Pathé si sia rivolta al mondo del circo per trovare nuovi talenti comici (nella sua autobiografia del 1934 il famoso clown spagnolo Charlie Rivel afferma di essere stato ingaggiato per un ruolo "insignificante" dalla Pathé quando si esibiva a Parigi negli anni Dieci), ma la transizione dalla pista allo schermo si rivelò spesso difficile, poiché di solito mancava il potenziale per ampliare i numeri dei clown in complete serie comiche.
Alla fine (tutti) i Fratellini avrebbero interpretato con grande successo se stessi – ossia clown che si esibiscono nel circo – soltanto due decenni dopo, nel loro unico lungometraggio muto, e la stessa osservazione vale per le apparizioni in lungometraggi di Grock (1926, 1931 e 1950) e di Rivel (1943) che hanno effettivamente tramandato la loro arte ai posteri. Il fallito tentativo di Hal Roach di lanciare una serie con "Toto" è compreso in un'altra parte del programma (*His Busy Day*, 1918, uno dei nostri "stuzzichini slapstick"). C'è però un'importante eccezione a questa regola: Harald Madsen, il clown circense della città danese di Silkeborg, che conquistò fama internazionale come metà più bassa del duo comico Pat e Patachon (e ritornò a esibirsi nel circo in questo ruolo dopo la scomparsa del suo partner comico). – Ulrich Ruedel

early film appearances in his 1955 book, Nous, les Fratellini. *It is reasonable to infer that the four drivers are indeed all four sons of acrobatic clown Gustave Fratellini, Louis (born 1867), Paul (born 1877), François (born 1879), and Albert (born 1886). According to circus expert Vanessa Toulmin, all four did work in the circus, and appeared as acrobatic clowns, the Four Fratellinis, at the Tower circus, Blackpool, in 1905. François then became a rider, while Louis and Paul chose tumbling and clowning, and jointly appeared at the Hippodrome, London, in 1908. It was only in 1909, after Louis died, that the remaining brothers, in order to support Louis's widow and family, formally joined to become the team that transformed circus clowning.*
It may not come as a surprise that Pathé would look to the circus world to find new comic talent (in his 1934 autobiography famous Spanish clown Charlie Rivel claims to have been hired for an "insignificant" role by Pathé when playing in Paris in the 1910s), but the transition from the arena to the silver screen often turned out to be a difficult one, typically lacking potential for extension into carrying full comedy series.
Ultimately, (all) the Fratellinis would successfully play themselves *– performing* circus clowns, *that is – only two decades later, in their single silent feature, and the same holds true for the feature-film appearances of Grock (in 1926, 1931, and 1950) as well as Rivel in his 1943 film debut, effectively preserving their artistry for posterity. Hal Roach's failed attempt to launch a "Toto" series is featured elsewhere in this year's program (*His Busy Day, *1918, one of our "Slapstick Appetizers"). However, there is one major exception to the rule: Harald Madsen, the circus clown from Silkeborg, Denmark, achieved international fame as the shorter half of the comedy team Pat and Patachon (and returned to circus performances in this role upon his comic partner's passing). – Ulrich Ruedel*

CRETINETTI CHE BELLO! (Troppo bello! / Cretinetti e le donne) (Too Beautiful) (IT 1909)
REGIA/DIR: ?. CAST: André Deed (*Cretinetti*). PROD: Itala Film. V.C./CENSOR DATE: ??.
COPIA/COPY: 35mm, 84 m. (orig. l: 97 m.), 4'05" (18 fps); did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino.

"Ritmo coinvolgente, semplicità narrativa, trucchi perfetti e continue trovate cariche di humor fanno di Troppo bello! uno degli esempi più felici della produzione di André Deed": così commenta entusiasta il Museo Nazionale del Cinema dopo la preservazione della propria copia di questo film italiano di André Deed. È difficile non essere d'accordo. Brillante in termini di costruzione comica, ma anche indovinato per quanto riguarda il destino che tocca in questo caso a Cretinetti, il personaggio di Deed, forse davvero il più cretinesco di tutti i comici del cinema muto. Dopo gli esordi con Méliès, egli iniziò la serie di comiche "Boireau" alla Pathé nel 1906; nel 1908, l'avvio di una serie per l'Itala Film di Torino impose di modificare il nome in "Cretinetti", come si vede qui, poiché lo studio era il titolare del

"The engrossing rhythm, simple narrative, perfect visual tricks, and non-stop humor-filled adventure make Cretinetti che bello! *one of the best examples of André Deed's productions," the Museo Nazionale del Cinema enthused upon preserving their print of this Italian André Deed film. It is hard not to concur. Successful in terms of its comedy construction, but also felicitous in terms of the fate in this instance of Deed's Cretinetti character, perhaps indeed the most cretin-esque of all silent comics. After some early work with Méliès, he commenced his series of "Boireau" comedies at Pathé in 1906; the 1908 start of a series for Itala Film in Turin necessitated the change to his "Cretinetti" moniker as seen here due to the*

Cretinetti che bello!, 1909. André Deed. (Museo Nazionale del Cinema, Torino)

personaggio comico. Distribuito a sua volta in Francia, "Cretinetti" divenne "Gribouille" e alla fine, quando Deed ritornò alla Pathé nel 1911, anche il suo primo personaggio assunse questo nome.
Questa giungla di personaggi e nomignoli comici (vi fu persino un "Patachon" francese, precursore di quello danese e, a quanto sembra, anche legittimo titolare del nome), rispecchia o anticipa, anche se probabilmente in maniera fortuita, molti temi, tradizioni e vicende produttive del primo cinema comico: prodotto dalla Itala e interpretato da un comico francese, il nostro film esemplifica il fecondo scambio di talenti comici tra due cinematografie nazionali negli anni intorno al 1910. Fuori dall'Italia, Deed fu commercializzato come "Foolshead", Boireau", e così via, e finì per ispirare lo slapstick americano tramite l'affermarsi delle comiche Keystone: Cretinetti che bello! uscì nel Regno Unito e negli Stati Uniti nel 1909 con il titolo Too Beautiful. Quasi per rendere omaggio alle radici del cinema muto, che affondavano nel music-hall, Deed ostenta lunghe scarpe alla Little Tich; il gigantesco cappello a cilindro lo identifica esattamente nel tipo di dandy che Max Linder, proprio in quel periodo, avrebbe sviluppato in un'immagine divistica più gradevole (e con un nome meno grottesco).
Qui tuttavia Deed, apparente dandy, è semplicemente "troppo bello" (come dice il titolo) per qualsiasi donna gli capiti davanti. Le sue predatorie corteggiatrici – in una trama che prefigura chiaramente il sottovalutato Seven Chances di Keaton e il suo inseguimento conclusivo – sono in parte uomini in abiti femminili il cui collettivo amour fou conduce al completo e letterale smembramento del comico. Segue, per fortuna, una miracolosa ricomposizione cui solo un allievo di Méliès avrebbe potuto pensare, e che ci ricorda chi ha dato inizio a tutto: e tutto questo in cinque soli minuti di caos comico. – Ulrich Ruedel

studio's owning the comic character. Distributed in France in turn, "Cretinetti" became "Gribouille," and eventually, when Deed returned to Pathé in 1911 so did his first character name. This jungle of comic characters and comic nicknames (there was even a French "Patachon" pre-dating the Danish one, and with a legal chain of ownership, it seems), reflects or anticipates, albeit likely coincidentally, many themes, traditions, and production histories of early comedy: An Itala production starring a French comic, it exemplifies the comically fruitful exchange between those two national cinemas in the years around 1910. Outside Italy, Deed was marketed as "Foolshead," "Boireau," and so forth, ultimately inspiring American slapstick through the emergence of Keystone comedies: Cretinetti che bello! *was released in both the UK and the USA in the autumn of 1909 as* Too Beautiful. *As if to pay tribute to comic cinema's music-hall roots, Deed sports long Little Tich-like shoes; his humongous top hat characterizes him as the very dandy type that Max Linder at the same time would develop into a far more personable (and less grotesquely named) star image.*
Here, however, apparently dandy Deed is just "too handsome" (thus the title) to any woman whose path he crosses. His predatory suitors, in a plot distinctly foreshadowing Keaton's underrated Seven Chances *and its concluding chase, consist partly of men in drag, whose collective* amour fou *results in a thorough and literal dismemberment of the comic. Luckily, this is followed by the type of miraculous re-assembly only a student of Méliès would think of, reminding us who started it all – and all this in a mere five minutes of comic mayhem.*
Ulrich Ruedel

RÊVES DE CLOWNS (FR 1924)
REGIA/DIR: René Hervouin, Blanche Vigier de Maisonneuve. SCEN: René Hervouin. DID/TITLES: J. [Joseph] Faivre. PHOTOG: Georges Asselin, André Raymond. UNIT PROD. MGR: Jacques Calamy. CAST: Les Fratellini (Albert, Paul, François Fratellini), Georges Melchior (*Georges Maraval, l'aviatore/the aviator*), Yane Odoni (*Dolorès Braga*), Mlle. Marguett, Le petit Roger. PROD: Minerve-Film-Production. DIST: Les Cinématographes F. Méric. USCITA/REL: 08.09.1924. COPIA/COPY: 35mm, incomp., 1412 m. (orig. l: 1600 m.), 51' (24 fps), imbibito/*tinted*; did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy (restauro analogico da una copia della/*analogue restoration from a print in the collection of the* Fondation Jérôme Seydoux-Pathé).

Ai tempi del muto la purezza comica delle esibizioni dei clown sulla pista del circo raramente era colta nella sua interezza e, come osserva Ulrich Ruedel, raramente si traduce sullo schermo. È comprensibile: negli anni Venti l'*entrée* dei clown poteva durare anche 45 minuti e si basava in larga misura sull'interazione con il pubblico. *Rêves de Clowns* (Sogni di Clown) è l'unico lungometraggio conosciuto interpretato dal famoso trio dei clown Fratellini, e rappresenta una preziosa testimonianza storica di questi artisti all'apice della loro potenza creativa. Girato nel celebre Cirque

The comedic purity of clowning routines in the circus ring in the silent period was rarely captured in its entirety, and, as Ulrich Ruedel observes, seldom translates to the silver screen. This is understandable: a clown entrée *in the 1920s could last up to 45 minutes, and relied heavily on audience interplay.* Rêves de Clowns *(Dreams of Clowns) is the only known feature-length film starring the famous Fratellini Clown Trio, and is a valuable historical record of them at the height of their creative powers. Filmed in the famous Cirque d'Hiver in Paris, it presents the*

Rêves de Clowns, 1924. Georges Melchior e altre persone non identificate / *with unidentified individuals*. (La Cinémathèque française, Paris)

d'Hiver di Parigi, presenta lo spettacolo o *entrée* dei tre fratelli Albert, Paul e François, i cui numeri occupano la maggior parte della durata della pellicola.

La trama si impernia sui tentativi dei clown di far divertire Dolorès Braga (Yane Odoni), l'unica persona nel pubblico che rimane indifferente alle loro bizzarre follie; ella abbandona addirittura il suo posto a metà dello spettacolo. Tornati nel loro camerino (per il film fu creato un duplicato esatto del camerino originale di cui disponevano nel circo), i tre fratelli riflettono sconfortati sulla propria incapacità di divertire questa donna desolata. Piombati in un sonno profondo, sono trasportati in un esotico ambiente di fantasia in cui incontrano nuovamente Dolorès e rinnovano i tentativi di farla ridere; ma falliscono ancora una volta, nonostante la molteplicità di numeri sbalorditivi, contorsioni farsesche e scene grottesche che eseguono nella loro fantasia. I tre fratelli si svegliano in tempo per la seconda metà dello spettacolo circense; mentre entrano in pista, la cinepresa inquadra ancora una volta la bella angosciata – che ha ripreso il suo posto – e poi si sposta a un campo di aviazione fuori Parigi. Qui assistiamo al ritorno del famoso aviatore Georges Maraval (Georges Melchior) dopo un volo da record. Giunto rapidamente al Cirque d'Hiver, Maraval entra in pista e cade tra le braccia di Dolorès. Diventa immediatamente chiaro che il motivo della tristezza di lei era l'ansia per il ritorno dell'amato, non il mancato apprezzamento per l'interpretazione dei fratelli. Le folle esultano per il felice ritorno del celebre aviatore, gli innamorati si riuniscono e l'esibizione del Trio Fratellini riprende tra grandi applausi.

In Francia la stampa d'opinione stroncò il film in maniera quasi unanime. Jean Chataigner così si espresse su *Le Journal* (21.11.1924): "Non so chi sia il maldestro individuo (meritevole di essere additato al pubblico ludibrio) che si è servito di questo film per fare un così grave torto al talento dei Fratellini. Per fortuna i re del circo usciranno illesi da quest'irritante e sciagurata avventura". Il critico di *Le Petit Journal* (05.12.1924), ancor più esplicito, osservò che "la sceneggiatura del film è stata messa insieme soltanto come pretesto per portare alla ribalta i Fratellini, i famosi clown che sono così rapidamente divenuti i favoriti dei parigini".

In realtà, durevole merito del film è quello di costituire una vetrina per Albert (1885-1961), Paul (1877-1940) e François (1879-1951), che si esibiscono come Trio Fratellini all'apice del loro successo. Riconosciuti come primo trio nella storia dei clown, dopo la morte del fratello Louis nel 1909 ripresero i tradizionali componenti del duo clown bianco/clown rosso (o Augusto) aggiungendovi il personaggio del notaio, un "contro-augusto" rafforzato. Le caratterizzazioni in *Rêves de Clowns* rispecchiano con esattezza il loro numero circense: François è il classico elegante clown bianco francese, Albert l'"Augusto sciocco" (*Dummer August*), clown rosso vagabondo dai pantaloni sformati, mentre Paul crea un'interazione dinamica tra i due personaggi tradizionali e partecipa agli scambi tra i fratelli.

performance or entrée *of the three brothers Albert, Paul and François, and their routines take up much of the film's running time.*

The plot revolves around the clowns' attempts to entertain Dolorès Braga (Yane Odoni), the only person in the audience who takes no pleasure in their antics; she leaves her seat halfway through the show. Returning backstage to their dressing room (a complete replica of their original circus one was created for the film), the brothers despondently discuss their inability to amuse the forlorn woman. Falling into a deep slumber, they enter an exotic fantasy environment, where they again meet Dolorès and renew their attempts to make her laugh. All efforts fail, despite the array of dazzling routines, farcical contortions, and ludicrous scenarios the brothers perform in the fantasy setting. They awake in time for the second half of the circus performance. As the brothers enter the ring, the camera once more focuses on the despondent beauty, who has now returned to her seat, before cutting to an airfield outside Paris. Here we see the return of the famous aviator Georges Maraval (Georges Melchior) from a record-breaking flight. Speedily arriving at the Cirque d'Hiver, Maraval enters the ring and falls into the arms of Dolorès. It immediately becomes clear that the reason for her sadness was worry about the return of her lover, not any dislike of the brothers' act. The crowds cheer the safe return of the famous aviator, the lovers are reunited, and the performance of the Fratellini Trio resumes to great acclaim.

The film received near-unanimous critical disdain in the French general press. Jean Chataigner, writing in Le Journal *(21.11.1924), remarked: "I don't know what clumsy individual (who deserves to be named as punishment) has used the film to do a disservice to the talent of the Fratellinis. Fortunately, the kings of the circus will emerge unscathed from this irritating and deplorable adventure." The reviewer for* Le Petit Journal *(05.12.1924) was even more direct, suggesting that "The film's screenplay was only put together as a pretext to showcase the Fratellini, the famous clowns who have so swiftly endeared themselves to Parisians."*

Indeed, the film's lasting merit is as a showcase for Albert (1885-1961), Paul (1877-1940), and François (1879-1951), performing as the Fratellini Trio in their prime. Recognized as the first trio in the history of clowning, after the death of their brother Louis in 1909 they took the traditional components of the white clown/red clown duo and added the character of the notary, an enhanced "contre-auguste". The characterizations in Rêves de Clowns *are an exact representation of their circus act: François as the classic elegant whiteface French clown, Albert as the "dumb Auguste" (*Dummer August*) "red clown" baggy-pants tramp, and Paul, creating a dynamic interplay between the two traditional characters and participating in the interchanges between his brothers.*

Paul si poteva descrivere come l'"Auguste des Augustes"; era truccato leggermente, ma portava sempre cappello a cilindro e monocolo. Albert creò un trucco essenziale e grottesco, con alte sopracciglia nere, bocca esagerata e un rosso nasone a patata; non sorrideva mai. François perfezionò l'eleganza del tradizionale "clown bianco", con il costume coperto di lustrini ("sac de clown") e il cappello bianco. Cresciuti girovagando tra Russia e Francia, i fratelli (di origine italiana), fecero la prima apparizione come Trio Fratellini con il circo Busch a Berlino e lavorarono poi in Russia, Portogallo e Spagna prima di ritornare in Francia nel 1914. Divennero gli eroi del circo Medrano a Parigi e furono celebrati negli ambienti intellettuali francesi. Jean Cocteau scrisse per loro la sceneggiatura per il balletto-pantomima surrealista *Le Boeuf sur le toit* (1920), la cui partitura, dovuta a Darius Milhaud, comprende

Paul would be described as the "Auguste des Augustes"; he wore little make-up, but always sported a top hat and monocle. Albert created a pared-down grotesque make-up design, with high black brows, an exaggerated mouth, and a bulbous red nose, and never smiled. François perfected the elegance of the traditional "white clown", with his sequinned costume ("sac de clown") and white cap. After a peripatetic upbringing between Russia and France, the brothers, of Italian descent, first appeared as the Trio Fratellini with Circus Busch in Berlin, and then worked in Russia, Portugal, and Spain before returning to France in 1914. They became the toast of the Circus Medrano in Paris, and were fêted by French intellectual society. Jean Cocteau wrote the scenario of the surrealist pantomime ballet Le Boeuf sur le toit *(1920) for them, and Darius Milhaud's score featured*

Les frères Fratellini, c. 1923. Photo by Henri Manuel.

il suo famoso "Le Tango des Fratellini"; nel 1923 il giornalista Pierre Mariel scrisse un trattato sui loro innovativi numeri (*Les Fratellini. Histoire de trois clowns*).
Nel 1924, dopo aver firmato un contratto decennale in qualità di direttori artistici con il Cirque d'Hiver appena aperto, girarono *Rêves de Clowns*, che per molti versi rappresenta una pubblicità ampliata per la stagione d'apertura nella loro nuova casa. I tre erano clown musicali e gli elementi della loro maestria musicale e strumentale appaiono evidenti nelle ultime sequenze di questo film. Si tratta sempre di *entrée* accuratamente eseguite, che non sembrano mai meri riempitivi tra le varie parti dell'azione. Nel film, in realtà, è l'attore Georges Melchior (1899-1944) ad apparire solo di sfuggita; nonostante una carriera ricca di oltre 67 film tra il 1911 e il 1937, qui egli funge da semplice seguito o riempitivo tra le apparizioni delle autentiche star, Les Fratellini. Quest'aspetto fu sottolineato anche dal critico di *Le Petit Journal*, che scrisse "M. G. Melchior ha un ruolo del tutto secondario in questo film, che avrà almeno il merito di infondere in alcuni appassionati di cinema il desiderio di andare ad applaudire i Fratellini nel loro vero regno: il circo". Una preziosissima foto di scena pubblicata su *Cinémagazine* (18.07.1924) ritrae il cast e la troupe identificandone quasi tutti i componenti tranne – purtroppo – i due artisti neri, che sembrano singolarmente moderni nell'aspetto e nell'atteggiamento.
Nella sua autobiografia del 1955 *Nous, les Fratellini* (edizione italiana: *Noi, i Fratellini,* Tab, 2022), Albert Fratellini definisce la storia di *Rêves de Clowns* "scialba e melodrammatica", ma ne riconosce l'importanza in quanto è "il solo documento filmato esistente su di noi" e "mette in scena, all'apice della carriera, Paul, François e Albert Fratellini". Un film che, egli auspica, "forse sarà nuovamente proiettato sugli schermi quando i tre Fratellini saranno delle figure leggendarie". – Vanessa Toulmin

A quanto pare, i due registi accreditati, René Hervouin (1895-1957) e Blanche Vigier de Maisonneuve (estremi biografici sconosciuti), avevano iniziato la loro carriera nel cinema come critici di *Le Courrier Cinématographique* – la firma di lui compare la prima volta nel 1920, quella di lei solo brevemente tra l'agosto e il novembre 1922. Hervouin passò a *Hebdo-Film*, dando vita nel 1922 a un nuovo periodico cinematografico, *Lumière,* che nell'ottobre del 1923 vendette a Madame Vigier de Maisonneuve, restando però caporedattore (la testata presto divenne *La Revue cinématographique* e poi fu incorporata in *Cinémagazine*). Per quanto riguarda la casa di produzione Minerve-Films, creata specificatamente per *Rêves de clowns*, sembra fosse di proprietà di Madame Vigier de Maisonneuve, ma è davvero frustrante non sapere altro di lei dopo il 1924. Poco dopo l'uscita del film, Hervouin divenne capo ufficio stampa della sede francese della Universal, continuando comunque a scrivere per pubblicazioni di cinema; negli anni Trenta è ormai un affermato documentarista. – Jay Weissberg

*his famous "Le Tango des Fratellini", while the journalist Pierre Mariel wrote a treatise on their innovative routines in 1923 (*Les Fratellini. Histoire de trois clowns*).*
After signing a ten-year contract with artistic-director status at the newly opened Cirque d'Hiver in 1924, they filmed Rêves de Clowns*, in many ways an extended advertisement for the opening season in their new home. The Trio were musical clowns, and elements of their musical and instrumental dexterity are apparent in the film's final sequences. They always performed* entrées*, and never appeared as fillers or chasers between acts. In fact, in the film it is actor Georges Melchior (1899-1944) who appears fleetingly, despite his catalogue of over 67 films between 1911 and 1937, acting in circus terms as the chaser or filler between the true stars, Les Fratellini. This was also noted by the reviewer from* Le Petit Journal*, who observed, "M. G. Melchior has a far from important role in this film, which will at least have the merit of giving certain friends of Cinema the desire to go and applaud the Fratellini in their true domain – that is, the circus." An exceptionally valuable on-set photo published in* Cinémagazine *(18.07.1924) shows the cast and crew, most of whom are identified, except, frustratingly, the two black performers, looking remarkably modern in their guise and attitudes.*
Albert Fratellini, in his autobiography Nous, les Fratellini *(1955), described the film's story as "drawn out and melodramatic". He did concur that its importance lies in that it is "the only filmed document that exists about us, and which stages, at the peak of their careers, the act of Paul, François, and Albert Fratellini." He concludes by hoping that in the future "people will rewatch this film from time to time on the screen, when the Three Fratellinis will be nothing more than figures of legend." – Vanessa Toulmin*

The two credited directors, René Hervouin (1895-1957) and Blanche Vigier de Maisonneuve (dates unknown), appear to have begun their careers in cinema as critics for Le Courrier Cinématographique *– his byline first appears in 1920, and hers only briefly between August and November 1922. Hervouin moved to* Hebdo-Film*, and in 1922 started a new film journal,* Lumière*, which he sold in October 1923 to Vigier de Maisonneuve, while retaining his position as editor-in-chief (shortly thereafter it became* La Revue cinématographique*, and then was incorporated into* Cinémagazine*). It appears that the production company Minerve-Films, created specifically for* Rêves de Clowns*, was owned by Vigier de Maisonneuve, but frustratingly nothing more is known about her after 1924. Shortly after the film was released, Hervouin became head of press for Paramount's French office, while continuing to write for film publications; by the 1930s he developed a successful career as a documentary filmmaker. – Jay Weissberg*

Prog. 3 La vita è un travestimento / *Life's a Drag*

RUDI NA ZÁLETECH [Rudi, il farfallone / Rudi's Philanderings] (Impero austro-ungarico/Austria-Hungary, 1911)
REGIA/DIR, SOGG/STORY: Emil Artur Longen. PHOTOG: Antonín Pech. CAST: Emil Artur Longen (*Rudi, il farfallone/philanderer*), Josef Waltner (*bagnino/lifeguard*). RIPRESE/FILMED: locs.: Praha (Podolí, piscina Majzlíkárna/*Majzlíkárna swimming pool*, cementificio/*cement works*; Nové Město [Città Nuova/*New Town*], Žofín). PROD, DIST: Kinofa, Praha. COPIA/COPY: DCP, 4' (da/*from* 35mm neg. nitr., 115.4 m., 20 pos. triacetate); did./*titles:* CZE. FONTE/SOURCE: Národni filmový archiv, Praha.

Il farfallone Rudi segue una bella donna che passeggia lungo il fiume fino a uno stabilimento balneare; qui indossa un costume da bagno femminile e si unisce alle signore nell'acqua; esagera però nei suoi approcci, e viene scoperto e cacciato via. Si tuffa nel fiume e si allontana a nuoto, inseguito dalle ragazze; uscito dall'acqua, è tallonato da una folla sempre più numerosa, che lo osserva ridendo mentre l'oggetto del suo desiderio gli getta le braccia al collo e lo bacia. Egli ne è disgustato; non tollera un assaggio della sua stessa medicina. Indossando infine abiti da passeggio, Rudi esce dallo stabilimento, accompagnato dalla signora che era stata la causa originaria del parapiglia.
Come Karl Valentin in Baviera nello stesso periodo, l'artista ceco Emil Artur Longen (1885-1936) ricorda la figura di un genio rinascimentale: attore, regista, scrittore e pittore, come il suo collega tedesco operò intensamente nelle arti, nel teatro e nel cabaret, con un'analoga predilezione per la caricatura. Sempre nella stessa vena di Valentin, cercò di lasciare la sua impronta nel cinema comico con una serie di cortometraggi cechi (almeno quattro) girati a Praga nel 1911; egli vi interpreta il personaggio di "Rudi", e in maniera assai simile accentua l'esilità fisica in variazioni delle comiche slapstick francesi e italiane dell'epoca. In effetti l'influenza delle comiche di inseguimenti della Pathé è evidentissima nella scena culminante di Rudi na záletech, in cui egli è inseguito da una folla inferocita. Oltre a sfruttare per le riprese in esterni gli autentici siti disponibili, a Praga e nei dintorni, lungo la Moldava (in una zona ancor oggi assai frequentata per gli sport acquatici), aggiungendo vedute sui cementifici e le caratteristiche ciminiere coniche delle fornaci per la cottura di mattoni, il film anticipa pure le comiche di Sennett ambientate in spiagge o parchi, con le loro improvvisazioni in loco. Questa somiglianza si estende anche alla trama, giacché il film anticipa decisamente "comiche da spiaggia" americane di Mack Sennett-Keystone come A Bath House Beauty (1914) e At Coney Island (1917). In queste ultime è Roscoe Arbuckle che, ossessionato da una graziosa ragazza, la segue nello spogliatoio e poi sulla spiaggia. Per cercare di sfuggire all'irato fidanzato di lei (o alla propria dispotica moglie), Arbuckle finisce sempre per camuffarsi in abiti femminili, ingrediente comico sfruttato anche da Longen/Rudi nel raro esempio superstite che ammiriamo qui. Nella copia del film, la regia e la sceneggiatura sono attribuite al solo Longen, mentre la filmografia Czech Feature Film 1898-1930 curata dall'archivio di Praga (1995) accredita anche l'operatore Antonín Pech.– ULRICH RUEDEL, STEVE MASSA

Rudi, a philanderer, follows a pretty woman walking along the river to a public swimming pool. There he dresses in a female bathing costume and joins the women in the pool, but he gets fresh and they soon discover his game and throw him out. He jumps into the river and swims away, pursued by the girls, and back on land is chased by a growing crowd of people. They watch laughing as the object of his desire throws her arms around him and kisses him. He is repulsed; this taste of his own medicine is too much for him. Now dressed in street clothes, Rudi exits the pool premises, joined by the lady who was the cause of all the trouble in the first place.
Like Karl Valentin in Bavaria at the same time, Czech artist Emil Artur Longen (1885-1936) appears to have been a Renaissance man, working as actor, director, writer, and painter, and like his German colleague, he was deeply immersed in the arts, theatre, and cabaret scenes, and likewise held an affinity to caricature. Again at the same time as Valentin, he attempted to leave his mark on film comedy in a series of at least four early Czech shorts made in Prague in 1911 as "Rudi", where we see him in very similar fashion emphasizing his skinny physique in variations on French/Italian slapstick comedies of the period. Indeed, the influence of Pathé chase comedies is quite evident in the climax of Rudi na záletech, *where he is pursued by an angry crowd. Not only in its use of real available locations in and around Prague, along the Vltava River (still a popular aquatic area) and with added glimpses of the cement works with their characteristic conical brick kiln smokestacks, the film also anticipates the Sennett beach or park comedies and their onsite improvisations. Indeed, that resemblance extends to the plot, too, in that the film strongly anticipates American Mack Sennett-Keystone "beach comedies" such as* A Bath House Beauty *(1914) and* Coney Island *(1917). There, it is Roscoe Arbuckle who gets obsessed with a pretty young woman and follows her into the changing area and onto the beach. To try and get away from the woman's irate boyfriend (or his own henpecking wife), Arbuckle always ends up in drag as a disguise, a comedy ingredient also employed by Longen/Rudi in the rare surviving example seen here. Longen receives sole director-writer credit on this print, but it is shared with cameraman Antonín Pech in the Czech national filmography volume published in 1995. – ULRICH RUEDEL, STEVE MASSA*

LA SIGNORINA ROBINET / MADAMIGELLA ROBINET (GB: **Miss Tweedledum)** (IT 1913)
REGIA/DIR: Marcel Fabre [Marcel Peréz]. CAST: Marcel Peréz (*Robinet*), Nilde Baracchi (*Robinette*), Ernesto Vaser. PROD: Arturo Ambrosio, Società Anonima Ambrosio, Torino. RIPRESE/FILMED: 1912? USCITA/REL: 1913? [GB: 09.01.1913, 556 ft.]. V.C./CENSOR DATE: 22.06.1915 (n. 9522). COPIA/COPY: 35mm, incomp., 65 m. (orig. l: 160 m.), 3'33" (18 fps), imbibito/*tinted*; did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Robinet è Marcel Peréz (1884-1929), cresciuto sul palcoscenico come clown nei circhi e nel music hall. Nato in Spagna, si chiamava in realtà Manuel Fernández Peréz; usò varie versioni di questo nome e iniziò a recitare in film francesi nel 1900. Lavorò per Pathé, Gaumont ed Éclair e ottenne il suo primo successo con *The Short-Sighted Cyclist* della Éclipse (1907). Era un momento di gran successo delle comiche europee, che vide emergere divi come André Deed, Max Linder e Charles Prince. Grazie alla sua crescente popolarità Perez si unì alla loro schiera con la serie di cui fu protagonista per la società italiana Ambrosio.
L'Ambrosio aveva sede a Torino, era stata fondata nel 1906 da Arturo Ambrosio, era specializzata in drammi storici e film epici ma si dedicava anche alla produzione di comiche. Peréz vi entrò nel 1910, come attore e regista, con il nome di Marcel Fabre, proponendo il personaggio di Robinet: un anarchico uomo comune che sembra vivere al contrario le convenzioni della società borghese e imprimere alla realtà una propria personale giravolta. *La Signorina Robinet* (1912) è un'esplorazione della politica sessuale in cui il protagonista, per sfuggire al marito della propria amante, indossa gli abiti di lei e si finge un'amica in visita. Peréz *en travesti* è di una bruttezza indescrivibile e non ha nulla di femminile; ciò rende ancor più assurdo il fatto che non solo il marito gli faccia delle avances, ma addirittura, quando deve tornare a casa vestito da donna, sia inseguito dalla maggioranza degli uomini anziani della città (evidentemente pronti a rincorrere chiunque indossi una gonna).
Alcuni comici come Syd Chaplin e Stan Laurel si specializzarono in ruoli *en travesti*, e anche Peréz vi fece ricorso saltuariamente. Nel suo film americano *Busy Night* (1916) egli interpreta ben 16 personaggi diversi, uno dei quali nei panni femminili di una moglie infedele (comunque brutta), e tradisce sé stesso facendo simultaneamente l'amore con sé stesso grazie a esposizioni multiple.
Un elemento importante della serie "Robinet" era Nilde Baracchi, co-protagonista nel ruolo di Robinette; traboccante di fascino e buonumore, era un complemento perfetto per Peréz. Dopo cinque anni con Ambrosio la coppia si trasferì negli Stati Uniti e proseguì le proprie disavventure cinematografiche con le società Eagle e Jester. Baracchi ritornò in Europa nel 1919 e purtroppo scomparve dagli schermi.
Peréz interpretò altri cortometraggi per la Reelcraft e la Sandford; inoltre diresse lungometraggi western e melodrammi ambientati nell'alta società. L'amputazione di una gamba nel 1922 mise fine alla sua carriera di attore cinematografico comico, ma egli continuò a utilizzare e condividere le sue tradizioni e competenze europee fino al 1927 scrivendo e dirigendo per artisti come Jimmy Aubrey, Stan Laurel, il trio comico A Ton of Fun e Charles Puffy. Dopo la sua morte

Robinet is Marcel Peréz (1884-1929), who grew up onstage clowning in circuses and music halls. Born in Spain as Manuel Fernández Peréz, he worked under various versions of that name and began appearing in French films in 1900. Working for Pathé, Gaumont, and Éclair, he had his first hit with the Éclipse company's The Short-Sighted Cyclist *(1907). At this time European comedies were booming, and stars such as André Deed, Max Linder, and Charles Prince had emerged. With his growing popularity, Perez joined their ranks with his own starring series for Italy's Ambrosio Company.*
Based in Turin, Ambrosio was founded in 1906 by Arturo Ambrosio and specialized in historical dramas and epics. They also had a line of comedies. In 1910 Peréz joined the firm starring and directing under the name Marcel Fabre, with the character of Robinet – an anarchic everyman who seemed to live to turn society's bourgeois conventions upside-down and provide his own surreal spin to reality. La Signorina Robinet *(1912) explores sexual politics, when to escape from his lover's husband he dresses in her clothes and pretends to be a visiting girlfriend. Peréz is spectacularly ugly in drag, and not at all feminine, which makes it more absurd when not only does the husband make advances on him, but that he is chased by the majority of the town's older men when he has to walk home in the dress (implying that they'll go after anything in a skirt).*
Certain comics like Syd Chaplin and Stan Laurel specialized in drag, and Peréz did use it from time to time. In his 1916 American film A Busy Night *he plays about 16 different characters, one of them in drag as an unfaithful wife (still ugly) – who cheats on himself by simultaneously making love to himself thanks to multiple exposures.*
An important part of the "Robinet" series was Nilde Baracchi, who co-starred as Robinette. Full of charm and good humor, she was the perfect foil for Peréz, and after five years with Ambrosio the pair headed to the United States to continue their screen misadventures for the Eagle and Jester companies. Baracchi returned to Europe in 1919, and sadly disappeared from the screen.
Peréz starred in more shorts for the Reelcraft and Sandford organizations, as well as directed western and society melodrama features. The loss of a leg in 1922 brought an end to his onscreen comedy performing, but he continued using and sharing his European traditions and expertise until 1927 by writing and directing for the likes of Jimmy Aubrey, Stan Laurel, the comedy team A Ton of Fun, and Charles Puffy. After

avvenuta nel 1929, gran parte delle sue realizzazioni cadde nell'oblio più totale, ma come Max Linder egli costituì uno dei collegamenti diretti tra il cinema comico muto europeo e quello americano, e il suo lavoro in entrambi i continenti viene oggi riscoperto e riesaminato.

STEVE MASSA

his death in 1929 most of his accomplishments fell into total obscurity, but like Max Linder he was one of the direct links between European and American silent comedy, and his work on both continents is being revived and re-examined.

STEVE MASSA

OH! WHAT A NURSE! (Een Weduwe van Perry of de Avonturen van een Pleegzuster) (Oh Dio! Che cameriera)
(US 1926)
REGIA/DIR: Charles Reisner. SOGG./STORY: Robert E. Sherwood, Bertram Bloch. SCEN, DID/TITLES: Darryl Francis Zanuck, [Syd Chaplin, Charles Reisner]. PHOTOG: John Mescall. ADDL PHOTOG: Nelson Larabee. ASST. DIR: Sandy Roth. COST: Margaret Whistler. CAST: Syd Chaplin (*Jerry Clark*), Patsy Ruth Miller (*June Harrison [Lydia Harrison]*), Gayne Whitman (*Clive Hunt [Charles Butler]*), Matthew Betz (*Capt. "Ladye" Kirby [Capt. Bul Kirby]*), Edith Yorke (*Mrs. Clark, la madre di Jerry/Jerry's mother*), David Torrence (*"Big Tim" Harrison*), Ed. [Edgar] Kennedy (*Eric Johnson*), Raymond Wells (*Mate*), Henry Barrows (*Burns, direttore della/editor of the "Press Gazette"*). PROD, DIST: Warner Bros. USCITA/REL: 07.03.26. COPIA/COPY: DCP, 64'; did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Il 23 luglio 1925 lo studio Warner Brothers annunciò che il successivo film di Syd Chaplin (il secondo girato per lo studio stesso) si sarebbe basato su un soggetto del famoso drammaturgo e sceneggiatore Robert E. Sherwood, originariamente intitolato "Goodnight Nurse". Com'era diventato normale sia per Syd che per Charlie nei loro studio separati, si ritenne opportuno prevedere un viaggio di lavoro lontano da Hollywood per scrivere la sceneggiatura del progetto in corso: questa volta a Camp Curry nel parco nazionale di Yosemite, dove Syd e gli altri trascorsero la seconda metà di agosto. I complici di Syd erano il suo fedele regista Chuck Reisner e il giovane Darryl Zanuck, che all'epoca lavorava come freelance e Syd conosceva sin dai giorni della Keystone (Zanuck avrebbe iniziato a lavorare a tempo pieno per la Warner alla fine di ottobre di quell'anno). Secondo le bozze della sceneggiatura ancora esistenti, la trama che ne scaturì aveva ben poco a che fare con l'originale, e fu cambiato anche il titolo: dapprima in *Nightie Night Nurse* il 25 agosto, appena una settimana dopo l'arrivo del gruppo a Camp Curry, e poi nel definitivo *Oh! What a Nurse!* il 25 dicembre 1925. Alla fine di novembre furono ingaggiati Bryan Foy e Scott Darling per inserire gag supplementari.
Syd è Jerry Clark, titolare di una rubrica giornalistica per cuori infranti che firma con lo pseudonimo "Dolly Whipple". Jerry scopre una macchinazione ai danni della ricca fanciulla June Harrison: lo zio vuole costringerla a sposare – contro la sua volontà – un certo Clive Hunt. Jerry deve entrare in clandestinità – nei panni di due donne diverse – per riuscire a salvare la ragazza (e poi sposarla lui stesso).
Le riprese iniziarono il 24 settembre, con Patsy Ruth Miller nel ruolo di protagonista femminile accanto a Syd. Ancor prima di iniziare Miller decise che Syd, comico di scarso livello, e l'intero progetto non erano alla sua altezza; fu quindi colpita da un'opportuna influenza nella prima settimana di riprese, cosa che sconvolse il calendario della lavorazione. Reisner voleva iniziare con le scene acquatiche da girare a San Diego, ma il primissimo giorno Syd ebbe un piccolo incidente (tuffandosi da

It was announced at the Warner Brothers studio on 23 July 1925 that Syd Chaplin's next film, his second for them, would be based on the script submitted by noted playwright and screenwriter Robert E. Sherwood, originally entitled "Goodnight Nurse." As had become the norm for both Syd and Charlie in their separate studios, a work trip away from Hollywood to write the screenplay for the current project was in order, this time to Camp Curry in Yosemite National Park, where Syd and company would spend the latter part of August. Syd's partners in crime were his stalwart director, Chuck Reisner, and a young and at the time freelancing Darryl Zanuck, whom Syd had known since his days at Keystone (Zanuck would begin working full-time for Warners in late October that year). According to draft screenplays still in existence, the resulting story bore little relationship to the original, and the title changed as well – first to Nightie Night Nurse *by 25 August, just a week following their arrival in Camp Curry, to the final one,* Oh! What a Nurse!, *by 25 December 1925. Bryan Foy and Scott Darling were hired in late November to provide additional gags.*
Syd is Jerry Clark, writing a column for the lovelorn as "Dolly Whipple," who discovers a plot involving rich girl June Harrison, in which her uncle is forcing her to marry a certain Clive Hunt against her will. Jerry must go undercover as a woman in two different costumes to achieve his goal of saving the girl – and then marrying her himself.
Filming began 24 September, with Patsy Ruth Miller starring as Syd's leading lady. Miller had decided even before beginning the project that Syd, as a low comedian, and the project in general, was beneath her, so she conveniently came down with the flu the first week of shooting and put the film behind schedule. Reisner wanted to start with the water scenes, to be shot in San Diego, but then Syd had a mishap the very first day, diving off

Oh! What a Nurse!, 1926. Syd Chaplin, Mervyn Leroy sul set/*on set*. (coll. Steve Massa)

un traghetto colpì un palo sommerso) che rese necessaria una convalescenza di vari giorni e causò ulteriori ritardi. Nonostante questi contrattempi Reisner riuscì a completare il film con successo.

Per Syd questo fu il terzo film *en travesti* consecutivo (dopo *Charley's Aunt* e *The Man on the Box*), e sarebbe stato l'ultimo. Egli desiderava ardentemente interpretare il personaggio di Old Bill, creato da Bill Bairnsfather, in *The Better 'Ole*, e probabilmente pensò di avere maggiori probabilità di successo se lasciava perdere i vestiti da donna. Eppure era veramente bravo in questi ruoli. Il suo personaggio femminile era una combinazione di sua madre Hannah e sua moglie Minnie: assai vittoriane nell'abbigliamento, ma con qualche tentativo di spostarsi verso la modernità. La trasformazione era così completa che Alma Whitaker (*Los Angeles Times*, 11.10.1925) lo intervistò addirittura per parlare del film, rivolgendoglisi come se fosse una donna: " 'Non riesco a mandar giù un boccone con questa roba addosso' ella ansima. 'Mi scusi, sistemo solo la cosina che mi tiene su le calze, così seduta sto più comoda… per questo film e per questi accidenti di corsetti ho dovuto perdere cinque chili' continua con aria triste". La costumista Margaret Whistler manifestò l'esasperazione provocata dal compito di infilare un uomo in abiti femminili, nonostante l'insolita pazienza dimostrata da Syd nelle operazioni (*Mansfield* [Ohio] *News*, 15.10.1925). Un recensore del *National Board of Review Magazine* (03.04.1926), commentando il film, mise in rilievo il particolare talento di Syd nell'impersonare figure femminili: "il suo metodo non ha assolutamente il carattere lezioso ed effeminato dei consueti interpreti di ruoli femminili, e mantiene sempre qualcosa della sana atmosfera degli spettacoli teatrali amatoriali nei college maschili".

Nell'insieme però l'accoglienza della critica non fu uniforme: Mordaunt Hall (*New York Times*, 22.02.1926) si schierò tra coloro per cui il film era eccessivamente zeppo di gag che intralciavano il libero e continuo fluire delle risate. Edwin Schallert (*Los Angeles Times*, 14.06.1926), nelle file opposte, definì il film "spigliato e brillante" e "un'infallibile ricetta per suscitare allegria" che avrebbe scatenato risate, risatine e molto altro. Questo fu anche il giudizio del pubblico, poiché *Oh! What a Nurse!*, dopo l'uscita, fu proiettato quasi ovunque per oltre tre settimane. Sam E. Morris, direttore della distribuzione per la Warner, osservò che quasi tutti i circuiti di sale degli Stati Uniti, grandi e piccoli, avevano firmato contratti per proiettare il film, che divenne così uno dei più redditizi del 1926. Un successo così rilevante conferma forse una frase di Darryl Zanuck, citata nel libro di Leonard Mosely *Zanuck: The Rise and Fall of Hollywood's Last Tycoon* (1984), che spiega in sintesi perché alla fine Syd toccò il fondo nel mondo del cinema: "Se un regista intelligente lo avesse preso per mano, ne avesse esplorato il vero carattere, placandone i risentimenti e le fobie, avrebbe potuto sviluppare in lui una qualità che ne avrebbe forse cambiato la carriera".

Lisa Stein Haven

a ferry boat and hitting a submerged pile, causing several days' recuperation, and even more delays. Despite these irritations, Reisner was able to complete the production successfully.

This was Syd's third cross-dressing film in a row (after Charley's Aunt *and* The Man on the Box*), and would be his last. He very much wanted to play the Bill Bairnsfather character of Old Bill in* The Better 'Ole*, and probably thought he would stand a better chance of making that happen if he stayed out of women's clothes. Yet he was decidedly good at such impersonations. His female was a combination of his mother Hannah and his wife Minnie – very Victorian in dress, but making some attempt to move toward the modern. It was such a complete transformation that Alma Whitaker (*Los Angeles Times*, 11.10.1925) even interviewed him about the film as if he were a woman: " 'I can't eat a morsel while I have the things on,' she gasped. 'Excuse me while I fix the little thing that holds my stockings up, so I can sit comfortably… I had to take ten pounds off for this picture and those tarnation corsets,' she said sadly." Costume designer Margaret Whistler expressed her exasperation at fitting a man into women's clothes, despite Syd's uncharacteristic patience with the process (*Mansfield *[Ohio]* News*, 15.10.1925). A film reviewer for the* National Board of Review Magazine *(03.04.1926) made note of Syd's particular gifts in female impersonation in his review of the film: "His method has none of the mincing effeminate qualities of the average female interpreter and always preserves something of the wholesome atmosphere of college men's theatricals."*

*But overall, reviews were mixed, with Mordaunt Hall (*New York Times*, 22.02.1926) on the side of those who felt the film was too packed with gags that impeded the flow of laughter throughout. Edwin Schallert (*Los Angeles Times*, 14.06.1926) was on the opposite side, labelling the film "breezy and bright" and "a shotgun prescription of mirth" that would arouse a laugh, a chuckle, and more. That was how the filmgoing public felt too, for* Oh! What a Nurse! *was held over for three weeks in most places after its release. Sam E. Morris, Director of Distribution for Warners, noted that nearly all American theater circuits, big and small, had signed contracts to exhibit the film, making it one of the most salable films of 1926. This salability perhaps underscores a quote by Darryl Zanuck appearing in Leonard Mosely's* Zanuck: The Rise and Fall of Hollywood's Last Tycoon *(1984) that gets at the heart of why Syd eventually bottomed out of the business: "If a shrewd director had only taken him in hand, probed his real character, soothed his resentments, calmed his phobias, he might have developed a quality in him that could have changed his career." – Lisa Stein Haven*

THE RIVALS (US 1923)
REGIA/DIR, SCEN: William Watson. CAST: Slim Summerville (*Slim*), Bobby Dunn (*Bobby*), Esther Ralston (*Esther*), Charles Meakin (*suo padre/Esther's father*). PROD: Universal. USCITA/REL: 31.12.1923. COPIA/COPY: 35mm, 966 ft., 13' (24 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Slim Summerville e Bobby Dunn sono spesso inclusi nel gruppo dei "Keystone Cops originari". Pur non facendo effettivamente parte dell'iniziale squadra di polizia di Sennett, lavoravano nello studio, con particine e acrobazie, fin dagli inizi della sua attività, e si fecero strada fino a diventare clown fissi. Prima di entrare nel mondo del cinema Slim aveva girovagato per l'America recitando in piccole compagnie teatrali, mentre Bobby era stato uno stuntman di grande abilità e uno specialista del tuffo equestre. Nel 1916 Sennett iniziò ad accoppiare l'alto e magrissimo Summerville con il tarchiato Dunn in cortometraggi come The Winning Punch (1916) e Villa of the Movies (1917). I due ragazzi formavano naturalmente una coppia del tipo "Mutt e Jeff" e interpretavano invariabilmente amiconi opportunisti, che non esitano a giocarsi brutti scherzi a vicenda, pur di prevalere.
Benché si spostassero entrambi a case di produzione diverse (L-KO, Arrow), sembravano sempre capaci di tornare insieme, prima alla Fox e poi nel 1923 alla Universal per questa serie, con una produzione di 13 cortometraggi in un anno, dei quali The Rivals è oggi l'unico superstite. La premessa fondamentale della trama è l'ostile rivalità con cui i

Slim Summerville and Bobby Dunn are often included in the group of "original Keystone Kops." Although not actually in the initial Sennett police squad, they were at the studio in its early days doing bits and stunts, working their way up to featured clowns. Previous to their movie days Slim had hoboed around America and appeared in small theatre companies, while Bobby had been a champion stunt and equestrian diver. In 1916 Sennett began teaming the tall, skinny Summerville with the compact Dunn in shorts like The Winning Punch *(1916) and* Villa of the Movies *(1917). The boys made a natural "Mutt and Jeff" combo, and always played opportunistic buddies not above doing dirt to each other to get ahead.*
Although they each moved around to separate companies (L-KO, Arrow), they always seemed to come back together – first for Fox and then in 1923 for this series at Universal, turning out a year's worth of 13 shorts, of which The Rivals *is the only survivor today. The basic premise has the boys as unfriendly rivals for the same object of affection – ingenue Esther Ralston,*

The Rivals, 1923. Boby Dunn, Slim Summerville. (coll. Steve Massa)

due si contendono l'oggetto del loro amore, l'ingenua Esther Ralston, che presto sarebbe diventata famosa alla Paramount (perché mai la bella Esther dovesse provare interesse per uno qualsiasi di questi due balordi è uno spunto comico a parte).
I nostri eroi non sembrano affatto preoccupati per aver perso il lavoro di comparse cinematografiche a causa della loro singolare inettitudine come gladiatori: il loro unico importante obiettivo sembra quello di architettare subdoli tiri l'uno contro l'altro. Il culmine si raggiunge quando Slim lega Bobby a un razzo e lo guarda volare sui sobborghi che circondano lo studio della Universal. The Rivals è breve e agile, grazie all'esperta regia e alle gag offerte da William Watson, trascurato veterano del cinema comico che iniziò la carriera alla L-KO Comedies e lavorò intensamente a Century Comedies, Universal, Christie, RKO ed Educational fino agli anni Trenta.
Per molti anni i due comici continuarono a interpretare cortometraggi, alternandoli a parti secondarie in lungometraggi. Nel complesso la carriera di Slim ebbe esiti migliori e l'avvento del sonoro gli fornì un ulteriore impulso. Dopo la sua splendida interpretazione in All Quiet on the Western Front (1930) fu protagonista di alcuni cortometraggi sonori, ma generalmente recitò in ruoli secondari in pellicole di serie A e fu la star in film di serie B. Spesso in coppia con ZaSu Pitts, lavorò fino a poco prima della morte nel gennaio 1946. Con il declinare della sua carriera Bobby fu relegato quasi sempre a particine, di solito presso lo Hal Roach Studio, dove comparve in Me and My Pal (1933), Tit for Tat (1935) e The Lucky Corner (1936) prima di morire nel 1937. – Steve Massa

who would soon make a name for herself at Paramount (why pretty Esther would be interested in either of these lunkheads is a comic conceit of its own).
The boys are totally unconcerned that they've lost their jobs as movie extras for being particularly inept gladiators, as what seems to be important to them is the next underhanded thing that they can do to each other. The topper has Slim tying Bobby to a rocket and then watching him fly all over the suburbs surrounding the Universal lot. The Rivals *is short and snappy, with the expert direction and gags supplied by William Watson, an overlooked comedy veteran who began his career at L-KO Comedies and was busy working at Century Comedies, Universal, Christie, RKO, and Educational into the 1930s.*
For many years both comics continued to turn up in shorts and played support in features. Overall, Slim Summerville's career fared better, and sound gave it a shot in the arm. After his wonderful performance in All Quiet on the Western Front *(1930), he starred in some talking shorts, but was generally a supporting player in "A" features and a star in "Bs." Often teamed with ZaSu Pitts, he worked up until shortly before his death in January 1946. Bobby Dunn declined to mostly bit roles, frequently at the Hal Roach Studio, where he turns up in* Me and My Pal *(1933),* Tit for Tat *(1935), and* The Lucky Corner *(1936), before his passing in 1937. – Steve Massa*

WIR HALTEN FEST UND TREU ZUSAMMEN [Restiamo saldamente e fedelmente insieme/We Stick Together through Thick and Thin] (DE 1929)
REGIA/DIR: Herbert Nossen. SCEN: Hans Kahan. PHOTOG: Willy Hameister. CAST: Siegfried Arno (*"Beef"*), Kurt Gerron ("*Steak*"), Ernst Karchow (*Theodor Klabautermann*), Vera Schmiterlöw (*Kitty, sua figlia/his daughter*), Evi Eva (*cuoca/cook*), Antonie Jaeckel (*Freifrau von Gotha, sensale di matrimoni/marriage agent*), Lotte Roman (*parlor maid*), Edith Meller (*Carola Triller*), Claire Cläry (*domestica/maid*), Karl Geppert (*primo assessore/first assessor*). PROD: Ama-Film, Berlin. COPIA/COPY: 35mm, 263 m., 13' (18 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

"Beef" e "Steak", due innocui furfantelli, sono già stati in prigione, ma la fame li costringe a tornare nel mondo del crimine. Finanziati da un'organizzazione di gangster, cercano senza successo di intraprendere la carriera dei truffatori, anche in campo matrimoniale. Non ottenendo alcun risultato, tornano volontariamente alla vita idillica e spensierata del carcere (dal catalogo del Cinefest, Amburgo, 2005).
La metà degli anni Venti fu l'età d'oro per le coppie comiche del cinema muto. Negli Stati Uniti Raymond Hatton e Wallace Beery o Karl Dane e George K. Arthur aprirono la strada nel 1927 a Laurel e Hardy, che furono subito pedissequamente copiati da Snub Pollard e Marvin Loback. Nello stesso periodo Pat e Patachon, che in Europa continuarono a riscuotere per parecchi anni un sensazionale successo al botteghino, erano considerati allo stesso livello dei grandi comici di Hollywood Chaplin, Lloyd e Keaton. Nel 1927, quando i film di

"Beef" and "Steak" are two harmless crooks, who have already done time in prison. But sheer hunger forces them back into the criminal lifestyle. Financed by a gangster syndicate, they unsuccessfully try to be con artists and marriage swindlers. Since nothing works out for them, they voluntarily return to their idyllic and carefree life in prison. (Programme note, Cinefest, Hamburg, 2005)
The mid-1920 were the golden age of silent comedy duos. In the US Raymond Hatton and Wallace Beery or Karl Dane and George K. Arthur paved the way for Laurel and Hardy in 1927, who instantly would be carbon-copied by Snub Pollard and Marvin Loback. At the same time, Pat and Patachon had remained a European box-office sensation for several years, considered on a par with the great Hollywood comedians Chaplin, Lloyd, and Keaton. In 1927, when

Laurel e Hardy sbarcarono per la prima volta sul mercato tedesco, Kurt Gerron e Sig Arno, comici ebrei di Weimar, decisero che era giunto il momento di creare un duo slapstick tedesco equivalente. Nonostante l'appetitoso, anglicizzante nomignolo "Beef & Steak", il duo fu percepito in generale come un tentativo di competere con l'impareggiabile duo danese. Jannie Dahl Astrup, studiosa del DFI, ha ricostruito il modo in cui la creazione dei "Pat e Patachon tedeschi" (*Allgemeine Zeitung*, 08.05.1929) fu discussa persino nel paese natale dei comici scandinavi; dal punto di vista artistico, peraltro, il duo tedesco non riuscì a competere con quello danese, come giustamente osservava il critico tedesco Walter Kaul, ricordando ai lettori che in Pat e Patachon contavano l'alchimia e la caratterizzazione, piuttosto che la perfezione comica: "Benché singolarmente il loro talento sia incomparabilmente più potente, espressivo e acuto, Gerron e Arno non possono certo competere nei dettagli con i comici danesi Pat e Patachon, che rappresentano anch'essi il contrasto fisico tra un personaggio alto e magro e uno basso e grasso. In Pat e Patachon è diverso non solo l'aspetto fisico, ma anche il corrispondente temperamento: quello basso e grasso è mobile e intraprendente, quello alto e magro è lento e titubante" (Walter Kaul, *Berliner Börsen-Courier*, 07.07 1929).

Sig Arno (il cui vero nome era Siegfried Aron) "incarnava, in maniera di volta in volta sfacciata o goffa, l'ebreo della piccola borghesia, senza insistere sulla cocciutaggine ebraica, e divenne così un divo del cinema di Weimar" (Ronnie Loew, articolo del 2006 che pone quest'interrogativo: "Un comico ebreo produce comicità ebraica o, come un ottimo violinista ebreo, è semplicemente un ottimo comico?). Attore cinematografico tedesco-ebreo, eccelleva anche come ballerino, coreografo e pittore. Dopo il servizio militare nella prima guerra mondiale tornò sui palcoscenici di Amburgo, e dal 1922 in poi si esibì in rinomati teatri berlinesi, conquistando rapidamente elogi e popolarità come eccentrico comico per la sua figura alta e allampanata e il suo naso pronunciato. Dalla metà degli anni Venti Arno iniziò a lavorare nel cinema, soprattutto in ruoli comici; la sua interpretazione in *Die Frau von vierzig Jahren* (Una moglie di quarant'anni, 1925) gli procurò recensioni favorevoli: "la scoperta come attore è Siegfried Arno, nientemeno che il Chaplin tedesco, che ha bisogno soltanto di liberarsi da alcuni atteggiamenti per diventare un comico slapstick completamente originale e di grande statura" (M-s, *Film-Kurier*, 1925). A parte i ruoli slapstick, Arno apparve in più di 90 film tedeschi nell'era del muto e in quella del sonoro, tra cui *Die Liebe der Jeanne Ney* (*Il giglio nelle tenebre*;1926) e *Die Büchse der Pandora* (1929) di Pabst. Arno lasciò la Germania nel 1933 per lavorare nei Paesi Bassi e in Svizzera, Italia, Spagna, Portogallo e Belgio. Nel 1939 si spostò a Hollywood, ove apparve in circa 50 produzioni, spesso in ruoli brevi ma memorabili: i più notevoli sono forse l'inventore che si getta dalla finestra in *The Great Dictator* di Chaplin (1940) e l'irritante gigolò bruscamente respinto in *The Palm Beach Story* di Preston Sturges (1942).

Ricco di talento musicale, il versatile attore e regista tedesco-ebreo Kurt Gerron (il cui vero nome era Kurt Gerson), era un astro nascente

*Laurel and Hardy films first began to hit the German market, Jewish Weimar comedians Kurt Gerron and Sig Arno decided it was time to create a German slapstick team equivalent. In spite of its anglicized, mouthwatering moniker "Beef & Steak", the team was generally perceived as an attempt to compete with the unrivalled Danish duo. DFI scholar Jannie Dahl Astrup has reconstructed how the creation of "a German Pat and Patachon" (*Allgemeine Zeitung*, 08.05 1929) was even discussed in the Scandinavians' home country, yet failed to compete artistically, as aptly analyzed by German critic Walter Kaul, who reminded readers that in Pat and Patachon it is the chemistry and characterization rather than comic perfection that mattered:*

"Gerron and Arno, for all their incomparably stronger, more expressive, and sharper talent in particular, cannot even compete in detail with the two Danish comedians Pat and Patachon, while similarly representing the physical contrast of long and thin and short and fat. But with Pat and Patachon, not only the physiques differ, but so do their corresponding different temperaments: the short fat one is mobile and takes initiative, the long skinny one is slow and reluctant." (Walter Kaul, Berliner Börsen-Courier, *07.07 1929)*

Sig Arno (born Siegfried Aron) "embodied, sometimes cheekily, sometimes clumsily, the Jewish petit bourgeois, *without emphasizing Jewish stubbornness, and thus became a star of Weimar cinema." (Ronnie Loew, 2006 article, "IST EIN JÜDISCHER KOMIKER JÜDISCH-KOMISCH oder, wie ein exzellenter jüdischer Geiger, schier ein exzellenter Komiker?" [IS A JEWISH COMEDIAN COMICALLY JEWISH, or, like an excellent Jewish violinist, simply an excellent comedian?]). A German-Jewish film actor, he was also a talented dancer, choreographer, and painter. After service in World War I he returned to the Hamburg stages, and from 1922 onwards performed in renowned Berlin theatres, quickly earning accolades as a popular eccentric comedian, with his tall, lanky gait and pronounced nose. From the mid-1920s, Arno started working in film, mainly comedies. Arno's performance in Richard Oswald's* Die Frau von vierzig Jahren [The Wife of Forty Years] *(1925) won him favorable reviews: "the discovery as an actor is Siegfried Arno, the German Chaplin no less, who just has to rid himself of certain traits to become a completely unique slapstick comedian of enormous stature." (M-s,* Film-Kurier, *1925) Beyond his slapstick roles, Arno appeared in over 90 films in Germany during the silent and sound era, including Pabst's* Die Liebe der Jeanne Ney (The Love of Jeanne Ney, *1926), and* Die Büchse der Pandora (Pandora's Box, *1929). Arno left Germany in 1933 to work in the Netherlands, Switzerland, Italy, Spain, Portugal, and Belgium. In 1939 he moved to Hollywood, where he appeared in around 50 productions, usually in short but memorable roles, perhaps most notably the inventor who jumps out of a window in Chaplin's* The Great Dictator *(1940) and as a rebuffed, unnerving gigolo in Preston Sturges'* The Palm Beach Story *(1942).*

del cinema, del teatro e del cabaret nella repubblica di Weimar. Dopo aver prestato il servizio militare nella prima guerra mondiale all'età di 17 anni, Gerron alla fine fu dichiarato inabile; intraprese la carriera di attore e nel 1920 aveva già ottenuto lusinghieri successi. A causa delle ferite riportate in guerra soffriva di una crescente obesità, e proprio il suo massiccio aspetto fisico lo condusse spesso a interpretare parti stereotipate o ruoli secondari. Nel 1928 cantò "Die Moritat von Mackie Messer" ("Mack the Knife") in *Die Dreigroschenoper* (*L'opera da tre soldi*) di Brecht. I suoi 60 ruoli cinematografici comprendono tra l'altro apparizioni accanto a Dietrich e Jannings in *Der blaue Engel* (1930) e a Heinz Rühmann in *Die Drei von der Tankstelle* (1930), nonché un cammeo in *Tagebuch einer Verlorenen* (1929) di Pabst. Ma poi i nazionalsocialisti giunsero al potere e Gerron, che purtroppo non riuscì a trasferirsi a Hollywood in tempo nonostante gli sforzi di Peter Lorre e Marlene Dietrich, alla fine perì nell'Olocausto.
"Beef & Steak" realizzarono soltanto due film. Questo frammento, tratto dal secondo, è brevissimo, ma è comunque il più lungo tra il materiale che ci è pervenuto dei due lungometraggi, a quanto pare non privi di difetti dal punto di vista artistico. Costituisce comunque non solo un omaggio all'impatto dei grandi comici dello slapstick americano e dei loro due colleghi danesi, ma anche – cosa più importante – una preziosa testimonianza dell'apporto al cinema tedesco dell'umorismo ebraico, che sarebbe stato stroncato con violenza tanto brutale nel decennio successivo. – Ulrich Ruedel, Sreya Chatterjee

Versatile German-Jewish actor and director Kurt Gerron (born Kurt Gerson), with his musical talent, was a rising star in film, theatre, and cabaret in the Weimar Republic. After military service in World War I at the age of 17, Gerron was eventually declared unfit. By 1920 he had turned to acting and achieved considerable success. Due to his war injuries, Gerron suffered from increasing obesity. His massive physical appearance often led to stereotypical casting or supporting roles. In 1928, he sang "Die Moritat von Mackie Messer" ["Mack the Knife"] in Brecht's Die Dreigroschenoper *(*The Threepenny Opera*). His 60 film roles include appearances alongside Dietrich and Jannings in* Der blaue Engel *(1930), with Heinz Rühmann in* Die Drei von der Tankstelle *(1930), and a cameo in Pabst's* Tagebuch einer Verlorenen *(1929). But as the National Socialists came to power, Gerron, whose chances to move to Hollywood unfortunately did not work out in time despite the efforts of Peter Lorre and Marlene Dietrich, eventually perished in the Holocaust.*
Only two "Beef & Steak" films were made. This fragment from the second one is brief, yet it is the longer of the two surviving, artistically apparently flawed, features. Despite this, it stands as a tribute not only to the impact of the great American slapstick comedians and their two Danish peers, but – more importantly – as a stark reminder of the role of Jewish humor in German film, so violently extinguished a decade later. – Ulrich Ruedel, Sreya Chatterjee

HØJT PAA EN KVIST [Su un soffitta/Up in the Attic] **(Moster Malins Millioner)** [I milioni di zia Malin/Aunt Malin's Millions] **(The Mannequins)** (DK 1929)
REGIA/DIR: Lau Lauritzen Sr. SCEN: Lau Lauritzen Sr., Alice O'Fredericks, A.V. Olsen, Lau Lauritzen Jr. PHOTOG: Carlo Bentsen, Einar Olsen. ASST. DIR.: Alice O'Fredericks. CAST: Carl Schenstrøm ("Fyrtårnet" [SWE:"Fyrtornet"])/Pat/"Lighthouse"), Harald Madsen ("Bivognen" [SWE: "Släpvagnen]/Patachon/"Sidecar"), Marguerite Viby, Nina Kalckar (*le due ragazze/the two girls*), Bruno Tyron (*il pugile/the boxer*), Emmy Schønfeld (*Aunt Malin/the fortune teller*), Mathilde Felumb-Friis (*padrona di casa/landlady*), Victor Wulff (*l'avvocato/the lawyer*), Gerda Kofoed (*sua figlia/his daughter*), Alex Suhr (*impiegato/the clerk*), Christian Arhoff (*maestro di balletto/the ballet master*), Anton de Verdier (*il giudice/the judge*), Lau Lauritzen Jr. (*agente di polizia/police officer*), Asbjørn Andersen (*il signore in attesa/waiting gentleman*), Aage Bendixen (*falsario/counterfeiter*), Arthur Jensen (*vicino del piano di sotto/downstairs neighbor*), Henrik Malberg. PROD: Palladium-Film. EXEC. PROD: Svend Nielsen. USCITA/REL: 26.12.1929 (Kosmorama, København). COPIA/COPY: DCP, 97' (da/*from* 35mm nitr. pos., orig. l. 2935 m., 24 fps); did./*titles:* SWE. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Alla fine degli anni Venti Pat e Patachon avevano consolidato il proprio status divistico di duo comico più popolare d'Europa, prima dell'avvento dei loro successori americani nelle preferenze del pubblico, Laurel e Hardy. In questo periodo sfornarono più lungometraggi comici di Chaplin, Keaton e Lloyd messi insieme, anche se ovviamente non toccarono mai analoghe vette artistiche. Dopo 30 lungometraggi si imponeva però una variazione, ed essi furono prestati per produzioni straniere in Svezia, Gran Bretagna e Austria, ove furono diretti da registi di fama come Hans Steinhoff e Monty Banks (quest'ultimo diresse anche Laurel e Hardy in *Great Guns*, 1941). Questa strategia diede la scossa necessaria e ne ribadì ulteriormente la popolarità

By the late 1920s Pat and Patachon had cemented their stardom as Europe's most popular comedy duo prior to their American successors in audience affection, Laurel & Hardy. During this time, they churned out more feature comedies than Chaplin, Keaton, and Lloyd combined, though obviously they never achieved comparable artistic heights. However, after 30 feature films variation was overdue, and they were loaned out for foreign productions in Sweden, Britain, and Austria, appearing under the direction of such well-known names as Hans Steinhoff and Monty Banks (Banks also directed Laurel and Hardy, in Great Guns*, 1941). This strategy provided the necessary shake-up and*

Højt paa en Kvist, 1929. Harald Madsen, Gerda Kofoed. (Det Danske Filminstitut, København)

internazionale, ma comportava altresì il rischio di deviare da un modello di grande successo. Quando nel 1928 *Filmens Helte* celebrò il "giubileo", ossia la venticinquesima collaborazione Palladium/Lau Lauritzen/Pat e Patachon, la formula era ormai sicura e collaudata, ma al tempo stesso stanca e in qualche modo stantia; l'anno successivo, però, *Højt paa en Kvist* costituì un piacevole ritorno alla vecchia formula presso la Palladium con il regista Lauritzen.
Letteralmente, il titolo si può tradurre all'incirca "In alto su un ramo", ed è un riferimento all'ambientazione di questa comica domestica in una soffitta, cosa che consente buffe acrobazie da slapstick sui tetti, la sinistra profezia di un'indovina, una rissa con un brutale pugile e un'innocente storia d'amore con le vicine, due graziose ballerine messe lì per buona misura. Il film trae così grande vantaggio dalla presenza non di una, bensì di due strane coppie: Marguerite Viby e Nina Kalckar aggiungono una buona dose di fascino nel ruolo delle due ballerine di cui i comici sono invaghiti. Un altro importante duo contribuì partecipando alla sceneggiatura: Alice O'Fredericks (1899-1968) sarebbe diventata, in coppia con Lau Lauritzen Jr., attore e figlio del regista, la predominante forza creativa in uno specifico genere

further underlined their international popularity, but also bore the risk of straying from a highly successful blueprint. By 1928's Filmens Helte*, the "jubilee" 25th Palladium/Lau Lauritzen/Pat and Patachon collaboration, the formula had become both tried and tested but also somewhat tired and stale, yet* Højt paa en Kvist *the following year provided a charming return to old form at Palladium with director Lauritzen.*
The title roughly translates literally as "High Up on a Twig," a reference to the domestic comedy's setting in an attic flat, conveniently allowing for some slapstick rooftop antics, as well as an ominous prediction by a fortune teller, a mix-up with a brutish boxer, and innocent romance with two pretty dancer neighbors thrown in for good measure. In the process the film greatly benefits from featuring not just one but two odd couples, with Marguerite Viby and Nina Kalckar adding considerable charm as the dancers the comics are smitten with. Another important duo helped with scriptwriting duties: Alice O'Fredericks (1899-1968) would become, teamed with the director's actor son Lau Lauritzen Jr., the dominating creative

Højt paa en Kvist, 1929. Carl Schenstrøm, Harald Madsen, Gerda Kofoed. (Det Danske Filminstitut, København)

danese – la *folkekomedie*, una parola cordiale, gentile e in ultima analisi intraducibile, che letteralmente significa "commedia popolare" – grazie al quale Marguerite Viby figurò per decenni tra le principali attrici comiche danesi.
O'Fredericks era già apparsa in precedenza in alcuni film di Pat e Patachon (oltre che in *Häxan* di Benjamin Christensen) e aveva vinto il concorso per la sceneggiatura di *Filmens Helte*, ma *Højt paa en Kvist*, in particolare, segnò il suo esordio come aiuto regista. È suggestivo pensare che a questi contributi femminili di fronte e dietro alla cinepresa possa andare una parte del merito per il fascino gentile che contraddistingue molti film di Pat e Patachon, e soprattutto questo. Proprio tali qualità rendono i due attori, come sostiene Madeleine Schlawitz del DFI, il duo comico ideale del ventunesimo secolo, privo di quella feroce durezza che sembra propria di alcuni aspetti dello slapstick americano, ai quali il passare del tempo non ha giovato. Non si tratta necessariamente di un'osservazione nuova: "Il loro umorismo danese, mite e temperato, sembra più innocuo rispetto alle sguaiate comiche americane, ma anche più umanamente amabile. Persino Chaplin può essere eccessivamente acido […]. Nel […] duo di Copenaghen l'umorismo ha una qualità piacevole, talvolta addirittura lenta e flemmatica" (Robert Ramin, *Filmkomik und Filmkomiker, Wegweiser Kalender 1931*, Berlino). Probabilmente questo *modus operandi* comportava un prezzo in termini di precisione e tempistica comica, nonché di quell'approccio imperniato sulle gag proprio di molti maestri dello slapstick americani (o cresciuti nel music-hall britannico). Se Laurel e Hardy potevano rivisitare, variare o affinare con mano esperta gag visive o routine comiche che talvolta risalivano alle rispettive carriere di solisti, o Abbott e Costello conservarono sostanzialmente nel cinema, con varie modifiche, un catalogo di situazioni farsesche di routine, Pat e Patachon si concentrarono su una comicità delle caratterizzazioni, con divertenti reazioni da pantomima: in questo caso, ad esempio, la loro infatuazione per le due giovani ballerine o il crescente appetito di Patachon per la colazione del vicino. In questo senso, assai più che rispecchiare l'ingegnoso talento da gagmen di Chaplin, Lloyd o Laurel, essi hanno forse anticipato la deliberata "lentezza" di Harry Langdon (e quindi la sua influenza sul personaggio di "Stan"). Non si intende con ciò affermare che il duo di attori/clown circensi di Lauritzen mancasse delle abilità necessarie per lo slapstick, testimoniate adeguatamente non solo dalla loro popolarità – che in molti paesi era allo stesso livello di quella dei più famosi colleghi statunitensi – ma qui anche dalle acrobazie sui tetti, goffe ma folli ed efficaci, che stanno in elegante contrasto con la comicità domestica.
La costante popolarità dei film di Pat e Patachon si tradusse in una serie di riedizioni e compilazioni sonorizzate, arricchite talora da un doppiaggio o da accompagnamenti musicali elaborati; tale aspetto della perdurante presa sul pubblico europeo di questo duo comico nel corso dei decenni offre prospettive incoraggianti per le future ricerche, ma d'altra parte ha provocato la perdita delle versioni originali. Nel caso di *Højt paa en Kvist* la riedizione ha potuto giovarsi delle musiche dell'eminente compositore danese Sven Gyldmark.

force in a specific Danish genre, folkekomedie, *a warm, gentle, and ultimately untranslatable word that literally means "folk comedy," which established Marguerite Viby as a major Danish comedienne for decades.*
Having appeared in a handful of Pat and Patachon films before (as well as in Benjamin Christensen's Häxan*), and having won a scriptwriting competition for* Filmens Helte, *O'Frederick made her debut as assistant director in* Højt paa en Kvist. *It is tempting to think that these female contributions in front of and behind the camera can take some share of the credit for the gentleness and charm that marks many of the Pat and Patachon films, particularly this one. It's precisely these qualities that make them, as the DFI's Madeleine Schlawitz proposed, the ideal comedy team for the 21st century, lacking the humiliation and harshness one associates with some aspects of American slapstick that have not aged too well. This is not necessarily a new observation: "They own a gently tempered Danish humor, which compared to American knockabout comedy feels more tame, but also more congenially personable. Even Chaplin can be excessively tart […]. With the […] Copenhagen couple, the humor has a homely, sometimes even slowish quality to it." (Robert Ramin,* Filmkomik und Filmkomiker, Wegweiser Kalender 1931, *Berlin) Arguably, the price to pay for this* modus operandi *was comic timing, precision, and the gag-focused approach of many an American (or British music-hall-trained) slapstick master. Where Laurel and Hardy might expertly revisit, vary, and refine sight gags and comedy routines sometimes even dating back to their solo careers, or where Abbott & Costello basically preserved a catalogue of burlesque routines on film in various permutations, Pat and Patachon focused on a comedy of characterization, through amusing pantomimed reactions, here for instance with their infatuation with the two young dancers, or Patachon's burgeoning appetite for their neighbor's breakfast. Perhaps in that sense they anticipated the deliberate "slowness" of Harry Langdon (and, in turn, his influence on the "Stan" character) much more than echoing the gagmen ingenuity of a Chaplin, Lloyd, or Laurel. This is not, however, to say that Lauritzen's actor/circus clown duo lacked slapstick skills; this is aptly evidenced not just by their popularity, which in many countries was on a par with their more famous U.S. colleagues, but, here, for instance, also in the clumsy yet zany and effective rooftop antics that nicely contrast with the domestic comedy.*
The ongoing popularity of the Pat and Patachon films resulted in a number of sonorized re-releases and compilations, sometimes sporting elaborate musical settings and/or dubbing, an aspect of this comedy team's enduring European appeal over decades which offers much promise for further research but also resulted in the loss of the original versions. In the case of Højt paa

Tutti i materiali cinematografici della Palladium sono ora conservati presso il DFI a Copenaghen. Tuttavia, come per gran parte dei lungometraggi di Pat e Patachon contenuti nell'archivio in forma ragionevolmente o interamente completa – cosa che purtroppo vale soltanto per circa un terzo della produzione dei due comici – la digitalizzazione che presentiamo è tratta da una copia di circolazione svedese in nitrato in cui si rileva una sorprendente quantità di cambiamenti, nel numero e nel contenuto delle didascalie, rispetto all'edizione danese, anche per quanto riguarda i nomi dei personaggi (Carl Schenstrøm diventa Karl Schenström, Emmy Schønfeld diventa Emmy Schönfeld e Mathilde Felumb Friis diventa Mathilde Felumb). Un trailer svedese imbibito a 35 mm di questo film è stato proiettato alle Giornate nel 2019. – Ulrich Ruedel

en Kvist, *the re-release benefitted from music by prominent Danish film composer Sven Gyldmark.*
All Palladium film materials are now with DFI in Copenhagen. However, as with many of the Pat and Patachon features that survive at the archive in reasonably or entirely complete form – which, alas, applies roughly to only a third of their output – this digitization derives from a Swedish nitrate distribution print, with a surprising number of changes to the number and content of intertitles compared to the Danish release, as well as several cast names (Carl Schenstrøm is credited as Karl Schenström, Emmy Schønfeld as Emmy Schönfeld, and Mathilde Felumb Friis as Mathilde Felumb). A 35mm tinted Swedish trailer for this film was shown at the Giornate in 2019. – Ulrich Ruedel

Prog. 5 Diverbi coniugali / *Marriage Rows*

DE ER SPLITTERGALE [Sono completamente folli/They Are Completely Crazy] (DK 1919)
REGIA/DIR: Lau Lauritzen Sr. SCEN: Valdemar Hansen. PHOTOG: Hugo J. Fischer. CAST: Rasmus Christiansen (*pittore/painter Klat [Ras Rubbelkopf]*), Frederik Buch (*Professor Nolle [Knoppchen]*), Agnes Andersen (*modella/model Stella Spang [Junona Lieblich]*), Olga Svendsen (*nurse Ludovica Rask [Huldine Augentrost]*). PROD: Nordisk Films Kompagni. USCITA/REL: 01.05.1919 (Kosmorama, København). COPIA/COPY: DCP, 12'16" (da/*from* 35mm, 20 fps; orig. l: 279 m.); did./*titles:* GER, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

L'attrice comica Olga Svendsen (1883-1942) esordì sulla scena teatrale di Copenaghen nel 1904 per recitare poi in coppia con Oscar Stribolt, un altro notevole e corpulento comico che fu suo coprotagonista anche al cinema. "Entrambi erano 'comici' per corporatura e carattere, ma dimostrarono ripetutamente la capacità di sentire e modellare una situazione, in modo assai distante dallo stereotipo del comico grasso", scrisse il critico e compositore Axel Kjerulf nel necrologio di Svendsen che pubblicò su Politiken (23.10.1942). Agli inizi della carriera ella entrò ben presto a far parte della compagnia stabile del regista Lau Lauritzen, il quale produsse dapprima una gran quantità di cortometraggi comici interpretati da protagonisti come Carl Alstrup o il citato Oscar Stribolt e passò poi alla Palladium, dove avrebbe creato il duo Pat e Patachon, cui arrise un successo internazionale. Svendsen (come Stribolt) continuò a lavorare con Lauritzen e dal 1921 al 1933 apparve in vari lungometraggi di Pat e Patachon; nei lungometraggi ebbe però anche una carriera separata che perdurò nell'epoca del sonoro, e in cui figurano parti secondarie in film come Jokeren (1928). Con le sue interpretazioni di donne dal carattere risoluto e dal cuore forte come il fisico, ella anticipò successive importanti attrici come la tedesco-olandese Adele Sandrock, l'americana Margaret Dumont o la britannica Margaret Rutherford, e merita una riscoperta come grande funny lady dell'epoca del muto e dei primi anni del sonoro; Mack Sennett – che secondo alcuni ritagli di stampa degli anni Trenta e un necrologio del 1942 cercò di portarla a Hollywood – sarebbe stato certamente d'accordo.

Comedienne Olga Svendsen (1883-1942) debuted on the Copenhagen theater scene in 1904 and eventually teamed up with another notable bulky comic, with whom she would co-star in films as well, Oscar Stribolt. "Both were 'comedians' of corpus and character, but again and again they showed that they could feel and shape a situation – a long way from the fat man comedian," wrote critic/composer Axel Kjerulf in his Politiken *obituary for Svendsen (23.10.1942). Upon commencing her film career, she soon became part of the stock company of director Lau Lauritzen, who produced a host of comedy shorts starring the likes of Carl Alstrup or the above-mentioned Oscar Stribolt, before changing to Palladium, where he would create the internationally successful team of Pat and Patachon. Svendsen (like Stribolt) would continue to work with Lauritzen, appearing in several of the Pat and Patachon features between 1921 and 1933, and enjoying a separate feature-film career, including supporting parts in films such as 1928's* Jokeren, *well into the talkie era. Playing resolute ladies with a heart as robust as her physique, she anticipated later prominent actresses like Dutch-German Adele Sandrock, American Margaret Dumont, or British Margaret Rutherford, and is worthy of rediscovery recognition as a major funny lady of the silent and early sound era; Mack Sennett, who tried to bring her over to Hollywood according to some 1930s newspaper clippings as well as a 1942 obituary, would surely have agreed.*

De er Splittergale, 1919. Olga Svendsen, Rasmus Christiansen. (Det Danske Filminstitut, København)

De er Splittergale (il significato letterale è "Sono completamente folli") è essenzialmente un'opera corale di "Lau", una commedia degli errori vagamente risqué imperniata sui buffi intrallazzi che scaturiscono dalla confusione tra due annunci pubblicitari, uno dei quali cerca una modella per un artista e l'altro una domestica per un anziano professore (Buch). Come spesso avviene nei film di Lauritzen, Carl Schenstrøm fa una breve comparsa in un ruolo secondario; è lui il responsabile del "diavoletto degli errori di stampa", come lo definiscono le didascalie, da cui scaturisce la farsesca trama.
La copia in lingua tedesca qui presentata segue in gran parte, sembra, gli originali testi danesi (conservati al DFI sotto forma di copione), ma cambia i nomi dei personaggi comici. Buch conserva il suo consueto nomignolo tedesco, Knoppchen. La Ludovica Rask di Svendsen diventa invece Huldine Augentrost, traducibile approssimativamente con Huldine Conforto-per-gli-occhi. Le nuove didascalie inglesi del DCP seguono queste modifiche della copia superstite, che comprendono riferimenti a coevi fenomeni culturali tedeschi come gli Aufklärungsfilme (film di educazione sessuale) e la cultura nudista.

Ulrich Ruedel

De er Splittergale *(literally, "They are completely crazy") is essentially a "Lau" ensemble piece, a slightly risqué comedy of errors, about shenanigans triggered by a mix-up between two advertisements, one for an artist's model, the other seeking a housemaid for an old professor (Buch). As often in Lauritzen's films, Carl Schenstrøm is briefly spotted here in a supporting part; indeed, he's to blame for the emergence of the "misprint gremlin," as the titles call it, that triggers the farcical proceedings to begin with.*
The German-language print seen here largely appears to follow the Danish original texts (preserved at the DFI in script form), but changes the comic characters' names. Buch's is his common German moniker, Knoppchen. Meanwhile, Svendsen's Ludovica Rask becomes Huldine Augentrost, which roughly translates as Huldine Eyebright. The new DCP's English subtitles follow these modifications in the extant print, which include references to contemporary German cultural phenomena such as the era's German Aufklärungsfilme *(enlightenment films) and nudist culture.*

Ulrich Ruedel

De er Splittergale, 1919. Agnes Andersen, Frederick Buch, Rasmus Christiansen. (Det Danske Filminstitut, København)

LE TORCHON BRÛLE OU UNE QUERELLE DE MÉNAGE (Echtelijke Twist) (FR 1911)
REGIA/DIR: Roméo Bosetti. PROD: Pathé Frères. CAST: Sarah Duhamel (*moglie/wife*). COPIA/COPY: DCP, 5'21"; titolo di testa/*main title:* NLD; senza did./*no intertitles*. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

Battaglie domestiche e distruzioni di massa erano soggetti frequenti nelle prime comiche slapstick, ma raramente i due temi si intrecciavano o venivano presentati nella maniera estrema proposta in questo film. Si inizia con una coppia che litiga mentre sta cenando in casa, ma presto il dissidio assume proporzioni smisurate e divampa in tutta la città – nelle vie, su per ripide scale e persino nelle fogne – cagionando lungo la sua strada la distruzione di prodigiose quantità di mobili e stoviglie. Il titolo neerlandese, *Echtelijke Twist*, si traduce "Conflitto coniugale": in questo caso, davvero un understatement!

Il regista Roméo Bosetti fu il genio rinascimentale della prima generazione della comicità europea: non solo diresse, scrisse e produsse una sbalorditiva quantità di cortometraggi per altri interpreti, ma ebbe anche la sua personale serie "Roméo" per la Pathé. Proveniva dal music hall e dal circo, entrò alla Pathé nel 1906 e presto passò alla Gaumont, per far poi ritorno alla Pathé. Con Comica, la sua unità di produzione alla Pathé, realizzò cortometraggi con Little Moritz, Léontine e Rosalie.

Lavorò anche per altri studi come Lux, Éclair ed Éclipse, ove attori tra cui Paul Bertho, Lucien Bataille e Clément Mégé sperimentavano una serie di personaggi quali Bombino, Zoé, Casimir, Gavroche, Moustache, Purtin, Bigorno e Calino. Trovò anche il tempo di lavorare come produttore, in particolare per il *Fantômas* di Feuillade; la sua carriera cinematografica ebbe fine nel 1916, sembra per le ferite che aveva subito nella prima guerra mondiale, ma egli visse fino al 1948.

Nelle comiche di questo periodo, quando una donna veniva coinvolta in violenti scontri fisici di solito la parte era interpretata da un uomo in abiti femminili. Questo non avveniva con Sarah Duhamel che, insieme a colleghe di un periodo successivo come Alice Howell e Polly Moran, inflisse e subì una quantità di danni fisici maggiore di ogni altra donna nella storia del cinema. Oggi purtroppo ella è quasi ignorata, ma il suo contributo agli esordi del cinema comico fu immenso. Dotata di un volto straordinariamente espressivo su un corpo rotondetto, era di carattere dolce ma facilmente eccitabile e stentava a tollerare gli sciocchi (ossia quasi tutti gli uomini che comparivano nei suoi film).

Attrice bambina a teatro sin dall'età di tre anni, esplose letteralmente sullo schermo nel 1911. Incredibilmente prolifica, fu la protagonista della sua serie "Rosalie", recitò frequentemente in coppia con Little Moritz e Casimir e poi fu la star Pétronille per Éclair. Dopo il matrimonio con l'attore Édouard Louis Schmitt lasciò il cinema nel 1916, ma continuò a recitare a teatro. Fece un'ultima apparizione in *Les Mystères de Paris* (1922) prima di morire nel 1926.

STEVE MASSA

Domestic battles and mass destruction were frequent subjects for early slapstick comedies, but rarely were they combined or presented as extremely as in this film. It starts with a couple at home fighting over dinner, but it soon spirals wildly and spreads all over town – through the city streets, up steep staircases, and even down the sewers – with a prodigious amount of crockery and furniture destroyed along the way. The Dutch title on the print, Echtelijke Twist, *translates as "Marital Strife" – certainly an understatement here!*

Director Roméo Bosetti was the Renaissance man of the first generation of European comedy – not only did he direct, write, and produce an amazing output of shorts for other people, but also had his own "Roméo" series for Pathé. Coming from music hall and circuses, he joined Pathé in 1906, and soon moved over to Gaumont, only to return to Pathé. With his own Pathé unit, Comica, he turned out shorts with Little Moritz, Léontine, and Rosalie.

Other studios he worked for include Lux, Éclair, and Éclipse, where actors such as Paul Bertho, Lucien Bataille, and Clément Mégé essayed a list of characters of the likes of Bombino, Zoé, Casimir, Gavroche, Moustache, Purtin, Bigorno, and Calino. He even found the time to work as a producer, most notably on Feuillade's Fantômas, *and although his film career ended in 1916, said to have been due to injuries he suffered during World War I, he lived to 1948.*

Often in comedies of this period when a woman was going to be involved in intense physical knockabout, the role would be played by a man in drag. Not so with Sarah Duhamel, who along with later practitioners like Alice Howell and Polly Moran, took and handed out more physical punishment than any other woman in the history of cinema. Although she's sadly overlooked today, her contribution to early film comedy was immense. Gifted with an amazingly expressive face that was mounted on a roly-poly body, she was sweet-natured but always excitable, and refused to suffer fools gladly (meaning most of the men in her films).

Having been a child actress on the stage from the age of three, she almost literally burst on the screen in 1911. Incredibly prolific, she starred in her own "Rosalie" series, and was frequently partnered with Little Moritz and Casimir, and later headlined as Pétronille for Éclair. After marrying actor Édouard Louis Schmitt she retired from films in 1916, but continued working on stage. She made one last appearance in Les Mystères de Paris *(1922) before her death in 1926.*

STEVE MASSA

EN SØLVBRYLLUPSDAG (Their Silver Wedding) [Nozze d'argento] (DK 1920)
REGIA/DIR: Lau Lauritzen Sr. SCEN: Aage Brodersen. PHOTOG: Hugo J. Fischer. CAST: Oscar Stribolt (*Mr. Gommesen*), Olga Svendsen (*Mrs. Ludovica Gommesen*), Lauritz Olsen (*avvocato/Lawyer Vinkel*), Aage Bendixen (*suonatore di triplo corno/triple-horn player*). PROD: Nordisk Films Kompagni. DIST: Fotorama. USCITA/REL: 20.04.1920 (Palads, København). COPIA/COPY: DCP, 17' (da/*from* 35mm,18 fps; orig.l. 374 m.); did./*titles:* SWE. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Attore e regista teatrale, Lau Lauritzen Sr. (1878-1938) esordì nel cinema nel 1911, ma fu il suo ingresso alla Nordisk nel 1914 a dare inizio alla sua carriera estremamente prolifica nel cinema comico muto. Dopo aver diretto più di 200 cortometraggi comici con la Nordisk passò alla Palladium, dove creò e diresse il duo comico Pat e Patachon in dozzine di lungometraggi di successo dal 1921 in poi. I cortometraggi comici diretti da Lau per la Nordisk potevano giovarsi di una serie di talenti comici come i divi Frederik Buch e Carl Alstrup e comprimari quali Carl Schenstrøm, che presto acquisì autentica fama quale partner più alto nella serie "Pat e Patachon" con il nomignolo di Fy (diminutivo di Fyrtårnet, letteralmente "il Faro") in Scandinavia, e di "Pat" a livello internazionale. In En Sølvbryllupsdag, la comicità è opera di uno splendido duo di attori magnifici e predestinati a recitare insieme: il corpulento Oscar Stribolt (probabilmente famoso soprattutto per il memorabile ruolo del monaco in Häxan di Benjamin Christensen, 1922) e Olga Svendsen, attrice comica altrettanto rotonda e traboccante di charme. I due avevano già recitato insieme in popolari riviste teatrali a partire dal 1914. Nel delizioso avvio della trama i signori Gommesen si svegliano al mattino in un clima di armoniosa felicità coniugale, ma poi inizia una discussione e la signora Gommesen esce di casa infuriata. Secondo i caratteristici canoni della farsa matrimoniale (che preannunciano Seven Chances), entra in scena l'avvocato Vinkler con un assegno di 25.000 corone da parte di uno zio di Chicago, che però si potrà incassare soltanto dimostrando che il matrimonio è pacifico e felice. Le fasi di un inseguimento che si distingue per l'eleganza della messa in scena e della fotografia si intrecciano alla presenza di un avvocato sempre più brillo, mentre il signor Gommesen cerca freneticamente di ritrovare la consorte e mettere le cose a posto. Tra gli interpreti figura anche – nel ruolo di uno dei musicisti sopraggiunti per fare una serenata alla coppia suonando il corno triplo – il minuto Aage Bendixen, che Lauritzen avrebbe messo in coppia con Schenstrøm in due cortometraggi Nordisk del 1919 e poi in due film Palladium del 1921-22, nel primo tentativo di creare il duo che poi sarebbe diventato "Pat e Patachon". En Sølvbryllupsdag ebbe qualche successo all'estero, compresa la Gran Bretagna, dove fu distribuito dalla Wardour Films nel giugno 1922 con il titolo Their Silver Wedding.
Film come questi inducono a pensare che, con la sua catena di montaggio della comicità, Lauritzen abbia creato l'equivalente nordico dei deliziosi film comici intrisi di spirito slapstick e interpretati da John Bunny e Flora Finch o da Mr. e Mrs. Sidney Drew, tanto amati dagli spettatori americani dell'epoca. Allo stesso tempo questi film erano i precursori delle popolari commedie danesi, o folkekomedie, in voga tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta. È probabile che questo tipo di trama abbia offerto anche il quadro narrativo che, usato in maniera

An actor and theater director, Lau Lauritzen Sr. (1878-1938) first worked in cinema in 1911, but it was his attachment to Nordisk in 1914 that initiated an extremely prolific career in silent comedy. After directing more than 200 comedy shorts at Nordisk he moved on to Palladium, where he established and directed the comedy team of Pat and Patachon through dozens of feature-film successes from 1921 onwards. Lau's short Nordisk comedies benefit from a number of comic talents, such as stars Frederik Buch and Carl Alstrup, as well as supporting actors like Carl Schenstrøm, soon to find true fame as the tall partner in the "Pat and Patachon" series as Fy, short for Fyrtårnet (literally, "The Lighthouse"), in Scandinavia, and "Pat" internationally.
In En Sølvbryllupsdag, *the comedy is carried by the wonderful, too-obvious-not-to-team duo of portly Oscar Stribolt (probably best known as the memorable monk in Benjamin Christensen's* Häxan, *1922) with the equally rotund and brimmingly delightful comedienne Olga Svendsen, who were already paired in popular stage revues starting in 1914. In the story's charming opener, the two Gommesens wake up in marital happiness, but when an argument ensues, Mrs. Gommesen storms out of the building. In true marital farce fashion (foreshadowing* Seven Chances*), the lawyer Vinkler enters the scene with a check for 25,000 kroner from an uncle in Chicago, which can be cashed only upon condition of a proven, peaceful, happy marriage. A nicely staged and photographed chase through Copenhagen and an increasingly inebriated lawyer enter the mix as Mr. Gommesen frantically tries to find his wife and put things right. Also seen in the cast as one of the musicians come to serenade the couple, playing the triple French horn, is diminutive Aage Bendixen, whom Lauritzen would team with Schenstrøm in two 1919 Nordisk shorts, and subsequently two 1921/22 Palladium films, in his first attempt to create the team later known as "Pat and Patachon."* En Sølvbryllupsdag *had some success abroad, including in Britain, where it was released by Wardour Films in June 1922 as* Their Silver Wedding.
Comedies such as this suggest that through his comedy assembly line, Lauritzen provided the Nordic equivalent of the charming, slapstick-infused comedies starring John Bunny and Flora Finch or Mr. and Mrs. Sidney Drew enjoyed by contemporary American audiences. At the same time, these were forerunners of the popular Danish comedies, or folkekomedie, *of the 1930s to 1950s. Arguably, this kind of story also provided the narrative framework creatively and*

En Sølvbryllupsdag, 1920. Oscar Stribolt, Olga Svendsen. (Det Danske Filminstitut, København)

creativa e con grande successo, consentì al modello slapstick di "Pat e Patachon" di sostenere la durata di un lungometraggio; sostanzialmente il contrario dell'evoluzione che avrebbe annacquato e indebolito, per esempio, le follie dei fratelli Marx alla M-G-M. La trama romantica, qui sotto forma di commedia leggera, fornisce una struttura narrativa abbastanza solida e un coinvolgimento emotivo tali da reggere sulla distanza del lungometraggio, mentre i due comici slapstick inseriti a semplice sostegno della trama diventano in effetti l'attrazione principale. Un esempio emblematico è Sol, Sommer og Studiner (Sole, estate e studi) di Lauritzen (1921): concepito e distribuito come lungometraggio di Stribolt, portò immediatamente alla fama cinematografica i comici comprimari Pat e Patachon, interpretati da Schenstrøm e Madsen, che in seguito divennero il principale successo d'esportazione del cinema muto danese negli anni Venti. – Ulrich Ruedel

successfully employed for the "Pat and Patachon" slapstick concept to carry entire feature films, basically an inversion of what was to detrimentally water down, for example, the Marx Brothers' antics at M-G-M. A romantic plot, here in the shape of a light comedy, provides enough solid narrative structure and emotional engagement to sustain a feature-length film, while two slapstick comics entangled in and merely supporting the story effectively become the main attraction. A case in point is Lauritzen's Sol, Sommer og Studiner *[Sun, Summer, and Studies] from 1921 – intended and released as a Stribolt feature, it made supporting comics Pat and Patachon, played by Schenstrøm and Madsen, brand-new film stars, and eventually the hit export of 1920s Danish silent cinema. – Ulrich Ruedel*

KARL VALENTINS HOCHZEIT [Le nozze di Karl Valentin / Karl Valentin's Wedding] (DE 1912?/1913?)
REGIA/DIR: Ansfelder. SCEN: Karl Valentin?. PHOTOG: Pallatz. CAST: Karl Valentin (*sposo/bridegroom*), Georg Rückert (*sposa/bride*), Liesl Karlstadt (*ospite di nozze/wedding guest, serva/maidservant*), Karl Flemisch, Otto Wenninger, Therese Wach. PROD: Martin Kopp, Kopp-Film, München. COPIA/COPY: DCP, 12'; did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Filmmuseum München.

Lungo tutta la sua carriera Karl Valentin (Valentin Ludwig Fey, 1882-1948) fu un infaticabile "artigiano dei media" che utilizzò come mezzi di espressione artistica e comica il teatro, il cinema, i dischi, la radio, la pubblicazione in volume dei propri lavori teatrali e persino il suo armadio delle curiosità. Il suo amore per il cinema rimase però in larga misura non corrisposto, nonostante i notevoli sforzi di Valentin: il compendio in 618 pagine Filme und Filmprojekte (1995) è il tomo più massiccio dell'edizione critica dei testi del comico (che consta di nove volumi), e la sua intermittente carriera cinematografica è oggetto da decenni di un'ampia attività di archeologia del cinema.
"Karl Valentin, comico monacense pieno di inventiva, è stato filmato. Avete saputo dell'affluenza di pubblico alle apparizioni di Karl Valentin a Monaco? Quest'affluenza in massa dipende soprattutto dall'arte della pantomima, che Valentin padroneggia con maestria e arguzia. Una pantomima che strappa una risata anche al pedante più inacidito vi offrirà la possibilità di aprire alla vostra impresa prospettive inaspettate". (Citato in Klaus Gronenborn, Karl Valentin. Filmpionier und Medienhandwerker, Kinematograph Nr. 23, 2007). Valentin stesso annuncia così la sua imminente carriera cinematografica nel 1912, a partire da quello che è oggi il suo più antico cortometraggio superstite, Karl Valentins Hochzeit, in cui Valentin risponde a un annuncio per cuori solitari: ne segue rapidamente un matrimonio forzato che culmina in un parapiglia e infine nella dipartita del comico. Ebbe inizio qui anche la sua Filmpech, o sfortuna cinematografica: un aspetto costante della sua carriera che Valentin, guardando al passato, lamentò ironicamente in una canzone comica negli anni Quaranta. Secondo un articolo scritto nel 1929 da Walter Jerven, la prima copia di Karl Valentins Hochzeit risultò sotto-esposta, e nel 1913 fu necessario girare nuovamente il film.

An eager "media craftsman" throughout his career, Karl Valentin (Valentin Ludwig Fey, 1882-1948) embraced stage, film, records, radio, book publications of his stage work, and even his own cabinet of curiosities as a means of artistic and comic expression. His love affair with cinema, however, remained largely unrequited, regardless of his considerable efforts: the 618-page Filme und Filmprojekte *(1995) compendium is the most massive book in the nine-volume critical edition of the comic's texts, and his spotty film career has been subject to considerable film archaeology for decades.*
"Inventive Munich comic Karl Valentin has been captured on film. Are you aware of the popularity of Karl Valentin's Munich appearances? That mass popularity is mostly based on the pointed pantomime Valentin so expertly masters. A pantomime forcing a laugh even from the most grumpy stickler will give you the opportunity to open up unexpected perspectives for your business." (Quoted in Klaus Gronenborn, Karl Valentin. Filmpionier und Medienhandwerker, Kinematograph Nr. 23, *2007) Thus, Valentin himself announced his imminent film career in 1912, commencing with what is now his oldest surviving short,* Karl Valentins Hochzeit, *where Valentin's response to a lonely hearts ad quickly leads to a forced marriage, culminating in a fight finale ending with the comic's demise. It also commenced his* Filmpech, *or movie misfortune, an ongoing career aspect Valentin, looking backwards, ironically lamented in an early 1940s comic song. According to a 1929 article by Walter Jerven, the first print of* Karl Valentins Hochzeit *was underexposed, necessitating a 1913 re-shoot. However,*

Karl Valentins Hochzeit, 1912?/1913? Georg Rückert, Karl Valentin. (Valentin-Karlstadt-Musäum, München)

Quest'operazione riuscì, e ne scaturì un film comico di livello artistico pari a quello degli onnipresenti omologhi francesi e italiani, ma con la freschezza di un talento comico tedesco: "Karl Valentin ha trasferito con successo il suo ruolo teatrale di "caricatura vivente" nella nuova piattaforma. Trucco e costume fanno di lui la ridicola caricatura dell'elegante dandy interpretato da Max Linder nei primi film comici francesi all'inizio degli anni Dieci. Egli imposta il suo personaggio in maniera opposta a Linder, il modello di Chaplin. Non è un galante amatore [...]. Valentin si presenta come un petit bourgeois sommariamente camuffato, colmo di paure misogine. Non ha bisogno di edifici che crollano, né di torme di poliziotti scatenati come gli slapstick americani dell'epoca. Un domestico tavolino da caffè gli basta per produrre effetti comici con mezzi minimi" (Klaus Gronenborn, Karl Valentin. Filmpionier und Medienhandwerker, Kinematograph Nr. 23, 2007).
La sposa – antagonista di Valentin, con il cui fisico esile contrasta sino al fatale schiacciamento che conclude il film – è interpretata dal corpulento comico Georg Rückert in abiti femminili. Non solo le copie superstiti, ma anche i precisi dettagli storici relativi agli esordi della carriera cinematografica di Valentin rimangono sfuggenti. Secondo la filmografia filmportal.de, e contrariamente alle osservazioni di Jerven, la copia sopravvissuta deriva in effetti dalla prima versione, mentre Rückert riprese il suo ruolo nel rifacimento del 1913, con Liesl Karlstadt segnalata nella parte di ospite al matrimonio. Partner di Valentin sul palcoscenico (e a tratti nella vita), Liesl Karlstadt (Elisabeth Wellano, 1892-1960) fu un genio comico autonomo, e in alcune delle parti interpretate insieme a Valentin recitò ironicamente *en travesti*: ad esempio nelle vesti dell'autoritario direttore d'orchestra e persecutore del musicista Valentin, o del figlio cresimando dello sbronzo Valentin, in una serie di cortometraggi sonori degli anni Trenta, basati sui più noti sketch teatrali della coppia. – Ulrich Ruedel

it succeeded, and indeed provided a film comedy artistically equal to the ubiquitous French and Italian equivalents, but with a fresh, German comic talent: "Karl Valentin successfully transferred his stage role as 'living caricature' into his new platform. Makeup and costume present him as a ridiculous caricature of the elegant dandy represented by Max Linder in early French film comedy of the teens. His portrayal was the opposite of Chaplin's role model, Linder. He was not a gallant lover [...]. Valentin presented himself like a scantily masked petit bourgeois *full of misogynistic fears. He did not need an arsenal of collapsing buildings, no hordes of policemen gone wild like the era's American slapstick films. The domestic coffee table was sufficient to produce comic effects with minimal means." (Klaus Gronenborn,* Karl Valentin. Filmpionier und Medienhandwerker, Kinematograph Nr. 23, *2007)*
Opposite Valentin and contrasting with his skinny physique down to the film's fatal body-crushing coda, the bride is played by portly comic Georg Rückert in drag. Not only prints, but also thorough historical details on Valentin's early film career remain elusive. The quality of this new digital reconstruction from Filmmuseum München finally allows us to confirm the presence of Liesl Karlstadt, appearing both as a comic maid and as a wedding guest. Valentin's stage (and at times life) partner Karlstadt was a comic genius in her own right, and ironically played some of her roles with Valentin in cross-dress mode as males also, such as an authoritarian conductor-nemesis of orchestra musician Valentin or as intoxicated father Valentin's young son at his conformation, in a series of 1930s talkie shorts based on the team's best known stage skits. – Ulrich Ruedel

MODERN LOVE (US 1929)
REGIA/DIR: Arch Heath, Jack Foley. SOGG./STORY, SCEN: Beatrice Van. DIAL/TITLES: Albert De Mond. PHOTOG: Jerry Ash. CAST: Charley Chase (*John Jones*), Kathryn Crawford (*Patricia Brown*), Jean Hersholt (*Renault*), Edward Martindel (*Weston*), Anita Garvin (*la mora/a brunette*), Dorothy Coburn (*Half and Half*), Betty Montgomery *(bionda/blonde*), Jack Chefe (*vestiarista/dresser)*, Virginia Sale (*dipendente gelosa/jealous employee*), Chester A. Bachman (*poliziotto/cop*). PROD: Carl Laemmle, Universal Pictures (Universal-Jewel). USCITA/REL: 21.07.1929. COPIA/COPY: 35mm, 1496 m., 54'32" (24 fps), pt. sd.; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: NBCUniversal, Los Angeles.

Alla fine degli anni Venti Charley Chase era un'affermata star dei cortometraggi comici. A quell'epoca poteva già vantare una lunga carriera cinematografica. Nel 1914, fresco reduce dal vaudeville col suo vero nome di Charles Parrott, intraprese un lungo percorso, che dalla preziosa palestra di formazione di Nestor e Keystone, attraverso un periodo come abile ed esperto regista di comiche per Fox, King Bee, Bulls Eye, Arrow e Paramount, lo portò infine allo Hal Roach Studio, dove per un certo periodo fu il direttore generale dello stabilimento e poi uno degli interpreti più popolari. Film da due rulli come *His Wooden Wedding* (1925), *Mighty Like a Moose*, e *Dog Shy* (entrambi del 1926), fecero di lui uno degli attori

At the end of the 1920s, Charley Chase was a well-established star of short comedies. By that time he'd had a long film career. Fresh out of vaudeville in 1914 as Charles Parrott, he traveled through an invaluable training ground at Nestor and Keystone, through a period as a crack comedy director for Fox, King Bee, Bulls Eye, Arrow, and Paramount, to the Hal Roach Studio – where he spent time as the director-general of the lot and eventually became one of its most popular performers. Two-reelers on the order of His Wooden Wedding *(1925),* Mighty Like a Moose, *and* Dog Shy *(both 1926), made him a solid*

preferiti dagli appassionati, e nel 1929 ebbe l'opportunità di recitare da protagonista in un proprio lungometraggio comico.
Quest'occasione non gli fu offerta dallo Hal Roach Studio, dove era di casa, bensì dalla Universal Pictures. Dopo il grande successo dei lungometraggi interpretati da Reginald Denny e Edward Everett Horton, le cui trame si basavano sulle situazioni ed erano arricchite e insaporite dallo slapstick, la "Big U" pensò che questa formula potesse funzionare anche per Chase. Charley rimane il personaggio dei cortometraggi: l'uomo comune di cui tutti approfittano per la sua bontà. Questa volta all'inizio egli sposa la sua bella; la coppia però deve mantenere segreto il matrimonio per consentire a lei di conservare il suo ben retribuito lavoro presso una sofisticata impresa dell'abbigliamento. Uomo all'antica, Charley preferirebbe che ella rimanesse a casa ma, sebbene poco convinto, accetta di mantenere il segreto e appartamenti separati: ciò provoca una serie di complicazioni.
Questa trama offre a Chase ampie opportunità per quella comicità dell'imbarazzo che era diventata il suo principale ferro del mestiere; benché non lavorasse nel suo studio, ebbe mano libera – sembra – per sviluppare il materiale e le gag nel suo solito stile. Da questo punto di vista gli è d'aiuto la presenza, nei ruoli di rincalzo, di tre degli abituali attori di Hal Roach – Anita Garvin e Dorothy Coburn nel ruolo di ospiti al grande banchetto e l'eterno poliziotto Chester Bachman, specializzato nel dare filo da torcere a Chase, che assolve anche qui questa funzione.
Il regista Arch Heath aveva appena diretto *The Melody of Love* (1928), il primo film completamente sonoro della Universal. La sua carriera registica poteva annoverare serial come *The Masked Menace* (1927) e i cortometraggi di Max Davidson *Came the Dawn* e *That Night* (entrambi del 1928), ma non si prolungò oltre il 1931. Lavorò anche come direttore dei dialoghi e sceneggiatore prima di chiudere la carriera nel 1941. Secondo le informazioni e gli annunci pubblicitari degli esercenti coevi, il film fu co-diretto da Jack Foley, che alla Universal fu lo sceneggiatore di lungometraggi di Glenn Tryon come *Hot Heels* (1927), *The Gate Crasher* (1928), e *The Kid's Clever* (1929). Tra le sue altre regie figurano cortometraggi della Universal con Benny Rubin e Pat Rooney, ma Foley divenne un pioniere degli effetti sonori, che registrava suoni diversi per accompagnare l'azione sullo schermo. Non comparve mai nei credits ma continuò in questa attività fino all'inizio degli anni Sessanta, e coloro che praticano lo stesso mestiere sono chiamati ancor oggi Foley Artists.
Accanto a Chase, i coprotagonisti sono Kathryn Crawford e Jean Hersholt. Crawford aveva destato l'attenzione generale nelle rappresentazioni di *Hit the Deck* a Los Angeles e fu ingaggiata dalla Universal, dove divenne la protagonista femminile dei film con Hoot Gibson e Glenn Tryon. Nonostante buoni film come *Red Hot Rhythm* (1929) e *Flying High* (1931), la sua carriera si spense gradualmente e si interruppe del tutto nel 1941. Oggi Jean Hersholt è ricordato soprattutto per il premio umanitario che porta il suo nome ma l'attore, nato in Danimarca, ebbe una lunga carriera cinematografica. Dopo i film girati nel paese natio, nel 1914 si trasferì a Hollywood dove iniziò a lavorare come comparsa per diventare ben presto un ricercato caratterista: tra i suoi film più noti figurano *Greed* (1924), *Stella Dallas* (1925), *Grand Hotel* (1932) e *The Country Doctor* (1936). Dal momento che si era nel 1929, *Modern Love* uscì in due versioni: una

fan favorite, and in 1929 he got the chance to star in his own comedy feature.
This opportunity didn't come from his home base of the Hal Roach Studio, but from Universal Pictures. Having had great success starring Reginald Denny and Edward Everett Horton in features with situational plots that used slapstick as seasoning, "Big U" reasoned that this formula would work for Chase as well. Charley is still the put-upon everyman of his shorts. This time it starts with him wedding his sweetheart, but they must keep their marriage a secret so she can remain at her well-paying position with an exclusive dressmaking company. Charley is old-fashioned and would rather she'd stay at home, but against his better judgment he agrees to the secrecy and maintenance of separate apartments. Complications ensue.
This plot gives Chase ample opportunity for the comedy of embarrassment that had become his stock in trade, and although not at his home studio, it looks like he was given a free hand to develop the material and gags in his usual way. Helping with this is the presence of three Hal Roach regulars in support – Anita Garvin and Dorothy Coburn as guests at the big dinner party, and perennial policeman Chester Bachman, who specialized in giving Chase a hard time and does so here as well. Director Arch Heath had just helmed The Melody of Love *(1928), Universal's first 100% talking picture. His directorial career had included serials like* The Masked Menace *(1927) and the Max Davidson shorts* Came the Dawn *and* That Night *(both 1928), but didn't last past 1931. He also worked as a dialogue director and writer before his career ended in 1941. According to contemporary exhibitor ads and information, the picture was co-directed by Jack Foley, who was a writer at Universal on Glenn Tryon features such as* Hot Heels *(1927),* The Gate Crasher *(1928), and* The Kid's Clever *(1929). His other directing credits were Universal shorts with Benny Rubin and Pat Rooney, but Foley became a pioneer of sound effects, recording different sounds to match the screen actions. While he never received screen credit, he did this into the early 1960s, and the people who do this work today are still called Foley Artists.*
Chase's co-stars are Kathryn Crawford and Jean Hersholt. Crawford had made a splash in the Los Angeles run of Hit the Deck, *and was signed by Universal, where she became a leading lady for Hoot Gibson and Glenn Tryon. Despite good sound films like* Red Hot Rhythm *(1929) and* Flying High *(1931), her career cooled and ended in 1941. Jean Hersholt is remembered today for the humanitarian award that bears his name, but the Danish-born actor was in pictures for many years. Having made films in his native Denmark, he moved to Hollywood in 1914 and started as an extra. He quickly became a busy character player, with* Greed *(1924),* Stella Dallas *(1925),* Grand Hotel *(1932), and* The Country Doctor *(1936) among his best-known pictures.*
This being 1929, Modern Love *was released in two versions*

Modern Love, 1929. Dorothy Coburn, Anita Garvin, Charley Chase, Edward Martindel, Jean Hersholt, Kathryn Crawford. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

totalmente muta, l'altra parzialmente sonora. Quest'ultima è quella che è stata preservata: è in gran parte muta ma c'è una colonna musicale, oltre ad alcuni dialoghi e a sequenze musicali. Dal momento che Chase e Crawford provenivano dal teatro musicale, a entrambi fu affidata l'esecuzione di canzoni. Quella di Charley, "You Can't Buy Love" fu scritta da lui stesso e dall'assistente direttore musicale Bert Fiske. Questo fu anche il titolo di lavorazione del film (che in origine era intitolato *Sex Appeal*).
Benché all'uscita l'accoglienza fosse stata generalmente positiva, *Modern Love* fu poi rapidamente dimenticato e scomparve. Per molti anni l'unico elemento disponibile fu un brano della versione muta, ma nel 2008 la Universal ha restaurato quella sonora, che qui presentiamo. La carriera di Charley Chase ha conosciuto una parabola analoga. Dopo questo lungometraggio egli fece ritorno alla troupe di Roach e alla produzione di film da due rulli. Benché con minore creatività rispetto ai suoi cortometraggi muti, continuò a produrre film comici di qualità per Roach e poi per la Columbia Pictures fino alla morte prematura nel 1940. Largamente dimenticate negli anni Cinquanta e Sessanta, le sue opere mute furono riscoperte negli anni Settanta, assicurandogli un posto accanto agli altri grandi creatori della comicità muta. – Steve Massa

– one totally silent, the other a sound hybrid. This is what has been preserved, and is mostly silent, but has a score as well as a few dialogue and musical sequences. Since both Chase and Crawford had musical stage backgrounds, they each have songs. Charley's song "You Can't Buy Love" was written by himself and assistant musical director Bert Fiske. This was the working title of the film (which originally started out as Sex Appeal*).*
Although generally well-received on release, Modern Love *was quickly forgotten and disappeared. All that was available for many years was a chunk of the silent cut, but in 2008 Universal restored this sound version. Charley Chase's career followed a similar path. After this feature he returned to the Roach lot and his output of two-reelers. Although not as inventive as his silent shorts, he continued to make quality comedies for Roach and then Columbia Pictures, until his premature death in 1940. Largely forgotten by the 1950s and 1960s, in the 1970s his silent work was rediscovered, giving him a place alongside the other great creators of silent comedy. – Steve Massa*

Stuzzichini / *Appetizers menu*

Oltre ai corto e lungometraggi dei cinque programmi slapstick di quest'anno, abbiamo messo assieme una manciata di titoli con funzione di antipasto rispetto alle portate principali. Si tratta di film da un rullo, di frammenti e di materiali promozionali che saranno proiettati separatamente nel corso del festival per indurre il pubblico a chiederne ancora.

In addition to the shorts and features in the five Slapstick programmes, we've assembled a handful of "appetizers," acting as treats to the main "servings" on offer. Each selection of this assortment of one-reelers, fragments, and promos will be screened separately during the course of this year's festival, hopefully whetting the audience's appetite for more.

NU KOMMER VI IGEN. ETT LITET PRELUDIUM TILL KOMMANDE AFTNARS GLÄDJE [Stiamo tornando. Un breve preludio alla gioia della prossima serata / Now We Come Again. A Little Prelude to the Coming Evening's Joy] (SE, 1922) REGIA/DIR: ? PHOTOG: Gustaf Bengtsson. CAST: Harald Madsen (*Bivognen/Patachon*), Carl Schenstrøm (*Fyrtaarnet/Pat*). PROD: A/S Palladium. COPIA/COPY: DCP, 5'21" (da/*from* 35mm, 22 fps); did./*titles:* SWE. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Questo cortometraggio promozionale interpretato da Pat e Patachon (Carl Schenstrøm e Harald Madsen), che fu prodotto in Svezia nel 1922, pubblicizza i lungometraggi di Pat e Patachon che sarebbero stati proiettati nei cinema Palladium di quel paese. Fu girato in gran parte a Göteborg da Gustaf Bengtsson, conosciuto col soprannome di "Film-Bengt", che lavorò per la catena di cinema svedesi Palladium in qualità di operatore e proiezionista, girando anche cinegiornali settimanali per i cinema. Il film si presenta come un'opera messa insieme affrettatamente, in maniera quasi amatoriale, ma l'innegabile fascino dei due divi danesi riesce ancora splendere in quest'esempio di "pubblicità pre-spettacolo" nei cinema dell'epoca. Dal momento che questi brevi rulli erano spesso considerati allo stesso livello di altri materiali effimeri come manifesti e annunci pubblicitari sulla stampa, di tali fonti sopravvive naturalmente ben poco; in questo caso, tuttavia, abbiamo una preziosa testimonianza delle pratiche promozionali usate per questi due prestigiosi divi.

Il 17 settembre 1922 il Göteborgs-Tidningen pubblicò un articolo che descriveva nei dettagli le passeggiate di "Patachon" nelle strade di Göteborg. Madsen indossa il costume di scena completo ed esegue il suo notissimo numero a uso dei fotografi e degli operatori che lo seguono nel percorso. Il giornalista in effetti illustra l'arrivo via mare di Madsen, che scende dalla passerella della nave tenendo in mano una borsa, proprio come si vede nel film. L'articolo aggiunge che Madsen stava visitando la città come membro della troupe del circo Schumann che era giunta il giorno prima.

Originariamente, Madsen aveva conquistato fama di comico come popolare clown nei circhi danesi, prima di essere scoperto per il cinema da Lau Lauritzen, regista (e poi proprietario) della Palladium. In altre parole, Madsen si trovava a Göteborg in doppia veste, di clown e di promotore dei prossimi film Palladium. Ma come mai l'altra metà del duo cinematografico, Carl Schenstrøm ("Pat"), non accompagna Madsen per le strade di Göteborg? Ne sarebbe facilmente uscita una trovata più convincente dal punto di vista delle pubbliche relazioni, e tutta la "trama" (con Madsen che prima chiama Schenstrøm a Copenaghen, e poi Broman, il proprietario della sala, per discutere il progetto del duo di visitare la Svezia) sarebbe stata assai più semplice.

This short promotional film starring Pat and Patachon (Carl Schenstrøm and Harald Madsen) was produced in Sweden in 1922 and advertises upcoming Pat and Patachon features in the local Palladium cinema in Sweden. It was mostly shot in Gothenburg by Gustaf Bengtsson, known as "Film-Bengt". He worked for the Palladium cinema chain in Sweden as both photographer and projectionist and shot weekly newsreels for the cinemas. The film presents itself as a quickly put together, almost amateurish film, but the undeniable charm of the two Danish stars still manages to shine through in this example of "pre-show-advertising" in the cinemas of the period. As these short reels were often considered on a par with other ephemeral material like newspaper ads and posters, such surviving material is naturally scarce, but in this case it offers a welcome glimpse into the promotional practices at work concerning these two top-billed stars.

On 17 September 1922, the Göteborgs-Tidningen *published an article detailing how "Patachon" strolled around the streets of Gothenburg. Madsen is in full costume, putting on his well-known act for the photographers and cameraman following him around. The reporter actually describes how Madsen arrived by ship and descended the gangway with a bag in hand, as indeed is also seen in the film. The article also mentions Madsen visiting the city as part of the Schumann Circus troupe, which had arrived the day before.*

Madsen had originally risen to comic fame as a popular clown in the Danish circus, before being discovered for the movies by Palladium director (and later owner) Lau Lauritzen. In other words, Madsen was on double duty while in Gothenburg, as a clown and doing his part to promote upcoming Palladium films. But why is the other half of the film duo, Carl Schenstrøm ("Pat"), not joining Madsen in the streets of Gothenburg? That would easily have made for an even stronger PR stunt, and the entire "storyline" of Madsen first calling Schenstrøm in Copenhagen, and then theatre owner Broman to talk about their plans to visit Sweden, would have been much simpler. However, Schenstrøm

Nu kommer vi igen. Ett litet preludium till kommande aftnars glädje, 1922. Carl Schenstrøm.
(Det Danske Filminstitut, København)

Ma mentre Madsen era in viaggio con il circo, Schenstrøm era impegnato con il teatro Nørrebro a Copenaghen. Tutto questo ci ricorda che i due comici erano ancora stelle in ascesa e non avevano toccato l'apice della carriera, quando avrebbero potuto dedicare tutto il proprio tempo al cinema: qui per sbarcare il lunario si dividono ancora tra film, teatro e circo.
Il fatto che questo film promozionale sia stato realizzato e poi proiettato in Svezia testimonia degli stretti legami di Pat e Patachon con il pubblico svedese (e lo stesso si può dire delle copie svedesi superstiti utilizzate come fonti per le attuali digitalizzazioni). La comparsa di Madsen a Göteborg attirò la gente che si affollava intorno a lui presso la cabina del telefono, con il brivido supplementare offerto agli spettatori locali di vedersi sul grande schermo appena una settimana dopo le riprese. In questo film ammiriamo due divi comici proprio nel momento in cui spiccano il volo verso la fama europea.

Jannie Dahl Astrup

was busy playing an engagement at the Nørrebro Theatre in Copenhagen at the same time Madsen was travelling with the circus. These facts serve as a reminder that the comedy duo were still rising stars, not yet at the pinnacle of their careers, when they could devote all their time to the movies. Here, they are still making ends meet by splitting their time between films, theatre, and the circus.
Both the filming and subsequent screening of this promotional film in Sweden demonstrates Pat and Patachon's close ties with their Swedish audience (as do the surviving Swedish prints sourced for current digitizations). Madsen's appearance in Gothenburg caused people to flock around him at the phone booth, with the added thrill to the local audience of potentially seeing themselves on the big screen only a week after the shooting. In this film we see two comedy stars at the very moment of their rise towards European fame.

Jannie Dahl Astrup

MAX LINDER FILMT 1922 [sic] IN WIEN AM ROSENHÜGEL [Max Linder a Vienna presso il Rosenhügel Studio/Max Linder Filming in 1922 [*sic*] in Vienna at the Rosenhügel Studio] (AT 1924)
Estratto dall'antologia/*Excerpt from compilation* **Buntes Allerlei** (AT, ?)
COMP: Walter Jerven. CAST: Max Linder. COPIA/COPY: DCP, 51" (da/*from* 16mm). FONTE/SOURCE: Ulrich Ruedel & Lobster Films, Paris.

Questo frammento di circa 51 secondi contiene tre diverse scene filmate sul set di Max, der Zirkuskönig (Vita-Film, 1924), descritte per la prima volta da Paolo Caneppele nel suo saggio "Im 'Bunten Allerlei': Max Linder in Wien," pubblicato in Maske und Kothurn: Max Linder ein früher Star (2008). Nella prima scena vediamo l'arrivo di Linder allo studio Vita-Film, in compagnia di un uomo dai capelli scuri e con gli occhiali che pone "l'oggetto di scena" sul tavolo collocato al centro del set. Nella seconda scena la cinepresa effettua un leggero zoom e, secondo le parole di Caneppele, "vediamo Linder giungere al tavolo, togliersi il soprabito e discutere il copione insieme all'uomo con il vestito chiaro". In questa scena Linder si toglie il cappotto di astrakan, rivelando lo smoking che indossa senza cappello. L'uomo con il vestito chiaro è stato ora identificato in Édouard-Émile Violet, il secondo regista assegnato al progetto. Tale identificazione ci permette di collocare il clip in una data compresa tra il 14 gennaio 1924 (giorno dell'arrivo di Violet) e il 10 aprile 1924 (giorno in cui il film fu completato), restringendo l'arco di tempo proposto da Caneppele (dal 30 novembre 1923 all'inizio di maggio 1924). Linder e sua moglie – che dopo aver lasciato Vienna si erano concessi qualche settimana di relax in Svizzera – tornarono a Parigi all'inizio di maggio.
Con un ulteriore zoom la terza scena ci mostra i due uomini al tavolo, intenti verosimilmente ad esaminare la sceneggiatura del film. Dietro di loro è visibile l'interno della stanza da letto del "conte Pompadour" (ossia di Linder); ci troviamo quindi probabilmente in una delle prime fasi della produzione, se le scene furono girate nell'ordine in cui compaiono nel film. Usata a fini pubblicitari, questa breve serie di scene suggerisce "velocità, efficienza, rapidi processi produttivi nonché chiarezza delle idee e delle istruzioni da lui rivolte agli attori e alla troupe": quello che all'epoca si definiva "ritmo americano". Tali descrizioni contrastano però con la realtà, poiché la lavorazione di questo film superò di oltre un mese i tempi previsti e si concluse intorno al 10 aprile 1924 anziché il 1° marzo. Lo scrittore Felix Fischer, pur biasimato dai suoi colleghi della stampa per l'eccessiva severità, segnalò che il ritmo della lavorazione era notevolmente rallentato dai singolari atteggiamenti da primadonna di Linder, definiti "sotterfugi e imbrogli" ("lácherliche Schikanen" in tedesco) da Fischer nel Neues Wiener Journal, 19.01.1924. Forse a causa di questi intrallazzi, esagerati o no, la Vita-Film trovò arduo sostenere l'onere finanziario imposto dal film di Linder e chiese l'apertura della procedura di fallimento nel settembre 1924, meno di un anno dopo aver iniziato l'attività.

In this approximately 51-second film clip, there are three different scenes filmed on the set of Max, der Zirkuskönig *(Vita-Film, 1924), described for the first time by Paolo Caneppele in his essay "Im 'Bunten Allerlei': Max Linder in Wien," published in* Maske und Kothurn: Max Linder ein früher Star *(2008). The first scene shows Linder's arrival at the Vita-Film studio, with a dark-haired man in glasses placing "the prop" on the table located in the center of the stage. In the second scene, the camera zooms in a bit, and as Caneppele notes: "We see Linder coming to the table, taking off his coat, and discussing the script with the man in the light-colored suit." In this scene, Linder removes his Astrakhan overcoat to reveal that he is dressed in a tuxedo (no hat). The man in the light-colored suit is now identified as the second director assigned to the project, Édouard-Émile Violet. Because of this identification, the date range of the film clip can be narrowed to between 14 January 1924 (the date of Violet's arrival) and 10 April 1924 (the date of the film's completion), rather than the range Caneppele suggests of 30 November 1923 to early May 1924. The Linders returned to Paris in early May, after unwinding in Switzerland for a few weeks after leaving Vienna.*
The third scene zooms into the two men at the table examining (most likely) the film's script. Behind the men and the table, the interior of "Count Pompadour's" (Linder's) bedroom can be seen, indicating that this is probably early in the production, if scenes were shot in order. Used for publicity purposes, this brief set of scenes conveys "speed, efficiency, fast production processes, and his clear ideas and guidelines for actors and crew," known at the time as "American pace." Such descriptors of this production, however, run counter to reality, for the film went more than a month over schedule, being completed about 10 April 1924, rather than 1 March. Although writer Felix Fischer was chastised by his journalist colleagues for being too harsh, he characterized the production's pace as slowed significantly due to Linder's own particular brand of diva-esqueness (termed "chicanery" ["lácherliche Schikanen" in German] – by Fischer in Neues Wiener Journal, *19.01.1924). Perhaps due to such shenanigans, exaggerated or not, Vita-Film found it difficult to withstand the financial demands of the Linder film, and filed for bankruptcy in September 1924, less than a year after opening for business.*

Questa clip è tratta da un'antologia a 16mm intitolata Buntes Allerlei, che fa parte della collezione del Filmarchiv Austria di Vienna e che comprende 11 estratti, tra cui il materiale riguardante Linder. La data del 1922 indicata sul cartello originale della clip è errata; il materiale deve essere stato girato all'inizio del 1924

LISA STEIN HAVEN

The clip is part of a 16mm compilation film entitled Buntes Allerlei, *part of the collection of the Austrian Filmmuseum in Vienna. The compilation includes 11 excerpts, including the Linder material. The date 1922 on the original title card of this clip is incorrect; the footage has to have been shot in early 1924..*

LISA STEIN HAVEN

DIE WELT VON EINST – MAX LINDER / DIE WELT VON EINST: DER ERSTE FILMKOMIKER DER WELT, MAX LINDER [Il mondo di una volta – Max Linder / Il mondo di una volta: Il primo comico cinematografico del mondo, Max Linder; The World of Yesteryear – Max Linder / The World of Yesteryear: The First Film Comedian in the World, Max Linder] (DE? 1943)

COMP: Walter Jerven. CAST: Max Linder. COPIA/COPY: DCP, 28" (da/*from* 16mm). FONTE/SOURCE: Ulrich Ruedel + Lobster Films, Paris.

Norbert Aping, nel suo libro *Es darf gelacht werden: von Männern ohne Nerven und Vätern der Klamotte: Lexikon der deutschen TV-Slapstickserien Ost und West* (2020), identifica in questo film una compilazione di Walter Jerven, la stessa persona che riscoprì i film muti di Karl Valentin che appaiono altrove nel programma "Origini dello slapstick" di quest'anno. Questo filmato, che proviene da Ulrich Ruedel e dalla Lobster Films, è tratto da una copia a 16 mm di una compilazione tedesca da un rullo dedicata a Max Linder e sonorizzata con un commento con voce fuoricampo, che si limita a descrivere l'azione ma non identifica i film originali. Sarà proiettato in versione muta.

All'interno della più ampia compilazione si possono distinguere in totale sei film, e all'interno dei film si possono contare molte scene separate. Gli estratti in questione, provenienti dal film di Max Linder *Max, der Zirkuskönig*, girato presso gli studio Vita-Film di Vienna dalla fine di dicembre del 1923 fino ad aprile del 1924, sono tre scene distinte, tutte sequenze tagliate. In effetti è probabile che si tratti di scene filmate durante la giornata per la stampa, organizzata da Linder l'8 o il 9 marzo 1924: in quell'occasione il pubblico fu invitato a occupare i posti nel tendone del circo mentre Linder, in costume da domatori di leoni, si esercitava a far schioccare la frusta (importantissimo aspetto del suo mestiere). La prima scena ci mostra il suo ingresso dalla strada, nella seconda lo vediamo mescolarsi agli spettatori nelle tribune che circondano la pista e nella terza infine si esercita con la frusta in mezzo alla pista.

Nel periodo immediatamente precedente Linder era stato bersaglio degli attacchi della stampa sia per la lentezza della lavorazione e gli alti costi di produzione del film, sia per il suicidio che aveva tentato insieme alla moglie Ninette. Il 22 febbraio 1924 Linder e sua moglie ingerirono una dose eccessiva di pillole di Veronal (Max ne prese il triplo di Ninette), ma la domestica li scoprì intorno alle due del mattino e li fece trasportare all'ospedale, dove furono salvati con la somministrazione di un antidoto. La giornata della stampa dell'8 o 9 marzo fu evidentemente organizzata per contrastare questa cattiva stampa e mostrare che Linder era più vitale ed energico che mai. Lo schiocco della frusta, che sembra il soggetto della terza scena, era l'abilità più importante che Linder doveva padroneggiare per girare in sicurezza la scena con i leoni.

Norbert Aping, in his book Es darf gelacht werden: von Männern ohne Nerven und Vätern der Klamotte: Lexikon der deutschen TV-Slapstickserien Ost und West *(2020), identified this film as a compilation by Walter Jerven, the same person who rediscovered the Karl Valentin silents featured elsewhere in this year's "Origins of Slapstick" program. This footage, sourced from Ulrich Ruedel and Lobster Films, is from a 16mm print of a German one-reel Max Linder compilation that was sonorized with voiceover commentary, which was limited to describing the action rather than identifying the actual films. It will be shown silent.*

A total of 6 films can be distinguished in the larger compilation, and within those films many distinct scenes can be counted as well. The excerpts in question, from Max Linder's Max, der Zirkuskönig, *filmed at the Vita-Film Studios in Vienna from late December 1923 through April 1924, are 3 distinct scenes, all of which are outtakes. In fact, it is quite possible that these scenes were taken on the special press day that Linder set up on about 8 or 9 March 1924, to which the public were invited to fill the seats in the circus tent set, while Linder himself, in his lion tamer costume, practiced the all-important skill of cracking the whip. The first scene shows his entrance from the street, the second, his mingling with the crowd in the stands surrounding the circus ring, and the third his practicing with the whip inside the ring.*

Linder had recently been receiving some bad press for, in addition to slow film production and high production costs, a failed suicide attempt involving his wife Ninette and himself. On 22 February 1924 Linder and his wife took an overdose of Veronal pills (Linder three times as many as Ninette), but their maid discovered them at about 2:00 in the morning and had them transported to the hospital, where they received antidotes that saved them. The press day on 8 or 9 March was evidently devised to combat this bad press and to show that Linder was as vital and energetic as ever. The whip-cracking instruction, possibly the subject of the third scene, was the most important skill Linder had to master to film the scene with the lions safely.

Il domatore del circo Hagenbeck, la cui giacca bianca si intravede brevemente nella sequenza, diede a Linder il seguente consiglio: "Basta non perdere di vista l'animale. E dimostrarsi impavidi" (citato da Friedrich Porges in *Film-Kurier*, 25.03.1924).

LISA STEIN HAVEN

The Hagenbeck Circus's lion tamer, whose white coat can be seen briefly in the shot, gave Linder this advice: "Just don't lose sight of the animal. And show yourself quite fearless." (Quoted by Friedrich Porges in Film-Kurier, *25.03.1924)*

LISA STEIN HAVEN

HIS BUSY DAY (Toto Cameraman) (US 1918)

REGIA/DIR: Hal Roach? PHOTOG: Robert Doran. CAST: Toto (*lo sciocco/the goof*), Clarine Seymour (*la ragazza/the girl*), Bud Jamison (capo/*film boss*), Margaret Joslin (*donna grande/large woman*), Harry Todd (poliziotto/*policeman*), Charles Stevenson (*montatore/editor, sarto/tailor*), Dee Lampton (*ragazzo pingue/fat boy*). PROD: Hal Roach, Rolin Film Co. DIST: Pathé Exchange. USCITA/REL: 28.04.1918. COPIA/COPY: 35mm, 525 ft., 7'45" (18 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Verso la fine degli anni Dieci il produttore Hal Roach era alla ricerca di volti nuovi con cui ampliare e consolidare il successo che gli arrideva grazie alle sue comiche interpretate da Harold Lloyd. La scelta cadde sul clown teatrale Armando Novello, il cui nome d'arte era Toto. Nato in Germania, ad Amburgo, nel 1889, e figlio di un addestratore di cavalli circense e di una domatrice di leoni, Toto esordì nel circo come contorsionista all'età di cinque anni. Divenne poi un clown specializzato in pantomime e in tale veste girò il mondo con la troupe dei genitori. Nel 1914 fu notato in Inghilterra dall'impresario Charles Dillingham, che lo portò al New York Hippodrome. Dato il grande successo che ebbe in America, si trasferì a Hollywood su invito di Roach.

Al suo arrivo in California il primo problema da risolvere fu quello di elaborare un personaggio cinematografico adatto a lui, in cui fosse riconoscibile un carattere umano. Sul palcoscenico aveva incarnato una figura totalmente eccentrica, ma per seguire le sue avventure lungo 10 o 20 minuti un pubblico cinematografico aveva bisogno di qualcosa che gli permettesse di identificarsi in lui. In totale furono distribuiti 16 cortometraggi di Toto, dei quali, a quanto risulta, sopravvivono solo quattro; in ognuno di questi troviamo straordinari momenti di comicità fisica ma il protagonista, in sé, ha qualche cosa di sinistro e inquietante: indossa una giacca enorme, larghi pantaloni sformati e un cappello senza bordi calato fino alle sopracciglia; il lungo collo e gli occhi assai distanti tra loro lo fanno assomigliare a un tritone o a una salamandra in sembianze umane. I suoi movimenti, pur rapidi e precisi, sotto l'enorme cumulo di vestiario sembrano sfuggenti e furtivi.

Tra i suoi film superstiti il migliore è *His Busy Day* (1918), in cui egli impersona uno sciocco vagabondo che molesta i passanti nel parco. La soluzione escogitata dai collaboratori di Roach per il personaggio di Toto consiste, sembra, nell'accettare e confermare la sua stranezza: tutti gli altri personaggi con cui egli interagisce hanno infatti un momento in cui evidentemente pensano "questo è matto". Dopo aver importunato una graziosa ragazza, l'inferocito padre di lei, un poliziotto pignolo e un pingue ragazzotto che si ingozza di dolci, si esibisce in un breve sequenza in abiti femminili e approda infine all'ufficio di distribuzione dei film Pathé, tappezzato fino al soffitto di manifesti e annunci pubblicitari di cinegiornali (precoce esempio di pubblicità

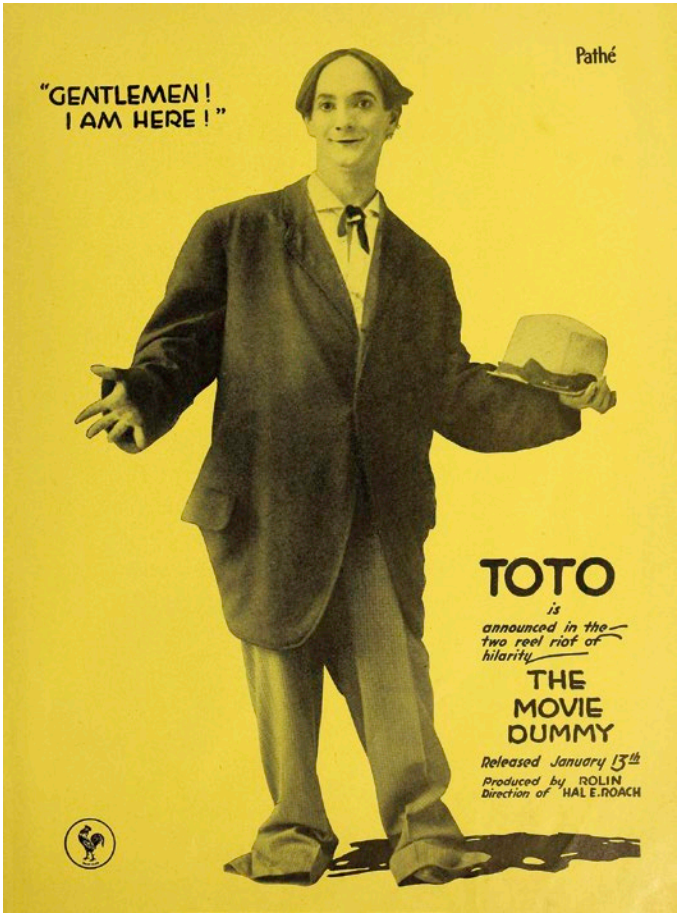
In the late 1910s producer Hal Roach was looking for new comics to expand upon the success he was having with his Harold Lloyd comedies. He chose the stage clown Armando Novello, known as Toto. Born in Hamburg, Germany, in 1889 to a circus horse trainer and a lion tamer, Toto made his own circus debut as a contortionist at the age of five. Becoming a pantomime clown, he toured the world with his parents' troupe. In 1914 he was spotted in England by impresario Charles Dillingham, who brought him to the New York Hippodrome. Toto having made a big hit in America, Mr. Roach brought him to Hollywood.

The first order of business on his arrival in California was to develop a workable screen persona for him – one that was recognizably human. On stage he had been a total eccentric, but for a movie audience to follow his adventures for 10 or 20 minutes there had to be something for them to identify with. Only 4 out of the total 16 Toto shorts released are known to survive, and while each has outstanding moments of physical comedy, the star himself is kind of creepy. Dressed in an enormously oversized topcoat, baggy trousers, and a brimless hat pulled down to his eyebrows, his long neck and eyes that are spaced out on the far sides of his head make him resemble a human newt or salamander. His movements, while quick and precise, look somewhat slippery and slinky in his huge mound of clothing.

The best of his surviving films is His Busy Day *(1918). Here he's a goofy tramp bothering people in the park. The "fix" that the Roach people came up with for a screen character seems to have been to embrace his oddness, as all the other characters he interacts with have a moment where they obviously think "this guy's weird." After annoying a cute girl, her irate father, a difficult cop, and a fat boy eating pastries, as well as a brief sequence in drag, Toto ends up in a Pathé film distribution office papered to the rafters with poster and newsreel ads (early product placement). When a cameraman is needed to cover a big fire, the human lizard is hired.*

occulta). Quando c'è bisogno di un operatore per filmare le immagini di un grande incendio, la lucertola umana viene subito assunta.
Nonostante alcuni eccezionali numeri di comicità fisica e l'esperta consulenza di attori della troupe di Hal Roach come Bud Jamison, Margaret Joslin e Dee Lampton, esercenti e spettatori non si entusiasmarono per questa serie. Toto, da parte sua, dimostrò di avere un carattere difficile: lo stridente ronzio della cinepresa lo innervosiva, e temeva l'acqua al punto da far inserire nel contratto la clausola che "Toto non sarà mai obbligato a tuffarsi in acqua". Insoddisfatto, lasciò lo studio in anticipo e gli ultimi cinque film del contratto furono interpretati da un giovane comico del vaudeville di nome Stan Laurel. Toto tornò al teatro e, a parte una sporadica apparizione cinematografica nel ruolo di sé stesso, si esibì costantemente e con estrema frequenza dal vivo fino alla morte, che lo colse nel 1938. – Steve Massa

Despite some amazing physical comedy routines, and expert support from Hal Roach ensemble players like Bud Jamison, Margaret Joslin, and Dee Lampton, exhibitors and audiences didn't warm to this series. Toto himself proved to be difficult – the grinding noise of the camera made him nervous, and he was hydrophobic – even having it written into his contract that "Toto will not have to jump into water at any time." Not happy, Toto left the studio early, and the five remaining films on his contract were fulfilled by a young vaudeville comic named Stan Laurel. Toto went back to the stage, and outside of a very occasional film appearance as himself, he was kept busy performing live until his death in 1938. – Steve Massa



Motion Picture News, 05.01.1918: annuncio pubblicitario/*advertisement.*

MIT KARL VALENTIN UND LIESL KARLSTADT AUF DER OKTOBERWIESE [Con Karl Valentin e Liesl Karlstadt sul prato dell'Oktoberfest; With Karl Valentin and Liesl Karlstadt at the Oktoberfest Fairgrounds] (DE 1921)
REGIA/DIR: ?. CAST: Karl Valentin, Liesl Karlstadt (*Oktoberfest attendees*). PROD: Karl Valentin. COPIA/COPY: 35mm, 336 m., 14'41" (20 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.
Forse un frammento di/*Possibly a fragment from* **DER "ENTFLOHENE" HAUPTDARSTELLER** [La fuga dell'interprete principale; The Fleeing/Flea-ing Star] (DE 1921)
REGIA/DIR: Josef Schmidt. CAST: Karl Valentin, Liesl Karlstadt, Hanna Lierke, Ludwig Wengg, Hans Schön-Matz (sposa/*bride*). PROD: Bavaria Film GmbH.

Questo film da un rullo, frammentario e un po' goffo ma ancora delizioso, che descrive una visita al luna park dell'Oktoberfest – la più grande festa della birra/parco dei divertimenti del mondo, in cui lo stesso Karl Valentin si esibì come showman nel 1921 – ci ricorda che la carriera di Valentin nel cinema muto rimane ancor oggi – ed è da un secolo – in gran parte terra incognita. Nel 1929 Walter Jerven, scrittore di cinema e collezionista di film, compilò un programma di circa due ore, Aus der Kinderstube des Films (Dalla prima infanzia del cinema), che comprendeva quattro comiche, tra cui un cortometraggio di Max Linder e Karl Valentins Hochzeit, più questo film, Mit Karl Valentin und Liesl Karlstadt auf der Oktoberwiese. L'entusiastica accoglienza del pubblico stimolò una ricerca organizzata di altri cortometraggi di Valentin – molti dei quali rimangono perduti ancor oggi, anche se grazie agli annunci pubblicitari è stato possibile ritrovare una copia di Die lustigen Vagabunden – e permise di scoprire che la Germania poteva vantare un grande ma dimenticato genio del cinema comico muto, ansioso di intraprendere una carriera comica nel cinema. "Ma insomma, lo slapstick tedesco. I film di Karl Valentin e Liesl Karlstadt. Cosa si potrebbe fare ancor oggi con questi due tipi! Valentin, avventurosa forma clownesca di un Buster Keaton monacense, e Liesl con la sua femminilità soffocante. Naturalmente in questi due film – Valentins Hochzeit e persino il più recente Oktoberwiese – troviamo ancora la comicità di ieri. Ma vi sono momenti che preannunciano Chaplin nell'armadio delle risate, nei chioschi del luna park … Chi ha il coraggio di ripartire da lì?" (Lotte Eisner, Film-Kurier, 04.03.1929).
Alla fine (fortunatamente), lo stesso Jerven realizzò e produsse l'unico lungometraggio muto di Valentin-Liesl Karlstadt, Der Sonderling (Lo strano, 1929), proiettato alle Giornate del 2019. A differenza di altri cortometraggi riscoperti (si veda, al prog. 5, la scheda di Karl Valentins Hochzeit per una questione ancora aperta sulla genesi di quel film), la fonte e la storia del cortometraggio Oktoberwiese pervenutoci rimangono alquanto oscure; persino il titolo (attribuito?) e l'anno di produzione variano da una filmografia all'altra. Valentin lo data al 1923, ma generalmente si ritiene che si tratti di un frammento di un film da due rulli del 1921, Der "entflohene" Hauptdarsteller, il cui titolo contiene un gioco di parole che allude al circo delle pulci (entflohene significa "fuggito", mentre Floh è "pulce"); ciò corrobora l'identificazione, poiché Valentin e Karlstadt potrebbero essere stati relegati in parti secondarie, poi estratte in questa sede.
Negli archivi di Valentin è conservato il dattiloscritto di un copione cinematografico del 1921, Oktoberfest-Schau, che potrebbe (forse)

This fragmentary and somewhat clumsy yet still charming one-reeler about a visit to the fairgrounds of the Oktoberfest *– the world's largest beer festival/funfair, where Karl Valentin himself worked as a showman in 1921 – reminds us that Valentin's silent film career largely remains* terra incognita, *and has been for a century. In 1929, film collector and writer Walter Jerven compiled a programme of roughly two hours,* Aus der Kinderstube des Films *(From the Kindergarten of Cinema), which included four comedies, among them a Max Linder short and* Karl Valentins Hochzeit, *plus this piece,* Mit Karl Valentin und Liesl Karlstadt auf der Oktoberwiese. *The enthusiastic audience reaction resulted in an organized search for additional Valentin shorts – many of which remain missing to this day, but the ads led to the discovery of a print of* Die lustigen Vagabunden *– along with the realization that Germany did have a major but neglected silent comedy genius, longing for a film comedy career. "But then, German slapstick. Karl Valentin and Liesl Karlstadt films. What you could still do with these two guys today! Valentin, this venturesome clown form, a Munich Buster Keaton, and Liesl in her smothering femininity. Of course, the two films –* Valentins Hochzeit *and even the more recent* Oktoberwiese *– still exhibit yesterday's comedy. But there are moments prefiguring Chaplin in the cabinet of laughter, in the fairground stalls […] Who is courageous enough to re-start from there?" (Lotte Eisner,* Film-Kurier, *04.03.1929)*
Ultimately and thankfully, Jerven himself did, and produced the sole Valentin–Liesl Karlstadt silent feature, Der Sonderling *[The Nerd] (1929), screened at the 2019 Giornate. Unlike other rediscovered shorts (see this year's note for* Karl Valentins Hochzeit *for an open question regarding that film's genesis), the source and history of the extant* Oktoberwiese *short remains quite unclear; even the (assigned?) title and production year vary between filmographies. Valentin dates it to 1923, but it is generally believed to be a fragment from a 1921 two-reeler,* Der "entflohene" Hauptdarsteller, *a title employing a flea (circus) pun ("flea/fled") that lends credence to the identification, where Valentin and Karlstadt may have been relegated to mere supporting parts, with their scenes extracted here.*
The Valentin estate contains a 1921 film typescript,

Mit Karl Valentin und Liesl Karlstadt auf der Oktoberwiese, 1921. Liesl Karlstadt, Karl Valentin. (Filmmuseum München / Edition Filmmuseum 89)

riguardare un progetto connesso a questo film. Le didascalie della versione superstite sembrano un rifacimento dell'era del sonoro, ed è possibile che siano state riscritte (Chris Horak segnala anzi che i materiali superstiti mancano del tutto di didascalie); i loro tentativi banali, elementari e ingenui di umorismo dialettale costituiscono uno dei troppi tentativi di confinare Valentin (prediletto da critici e intellettuali tra cui Brecht) nel mero ruolo di un comico popolare regionale di basso livello. Questa situazione ha indotto il Filmmuseum di Monaco a ricostruire una nuova versione alternativa in cui le didascalie sono sostituite da citazioni di Valentin tratte da altre fonti. Oggi il modo migliore per avvicinarsi a Oktoberwiese ed alle sue situazioni e battute invero convenzionali (tra cui alcuni infelici ma comuni stereotipi etnici e una breve ma imbarazzante digressione in quella che potremmo definire comicità "da apparato digerente"), che fanno da sfondo alla comicità violenta e sfacciata dei due, è quello di considerarlo uno scatenato divertimento da luna park parzialmente improvvisato, non dissimile dalle comiche di ambientazione analoga realizzate dalla Keystone negli anni Dieci. C'è quindi una corrispondenza stilistica, ancorché casuale, con i precedenti cortometraggi realizzati da Valentin negli anni Dieci e riscoperti da Jerven. La capacità di superare i limiti del copione è forse la prova del nove per distinguere i veri artisti della comicità dai semplici attori comici; gli artisti – e, naturalmente, le artiste della comicità, come Liesl Karlstadt che, imbottita di cuscini per ingigantire in maniera grottesca il proprio fisico, partecipa alle divertenti bricconate e mantiene l'alchimia comica e personale del duo in questa comica della Schadenfreude. – Ulrich Ruedel

Oktoberfest-Schau, *which may or may not be a related project. The titles in the surviving version screened here are apparently sound-era re-creations, and may well have been re-written (Chris Horak actually reports that the surviving materials entirely lack intertitles); their blunt, basic, and naïve dialect-infused attempts at humor represents one of all-too-many attempts to frame Valentin (a favorite of critics and intellectuals, including Brecht) as a mere low regional folk comedian, prompting Filmmuseum München to create a new alternate reconstructed version that substitutes Valentin quotes from other sources for the titles. Nowadays,* Oktoberwiese, *with its rather standard settings and jokes (including some unfortunate but common ethnic stereotyping, as well as a brief but uneasy detour into what could be called "digestive body" comedy) as background for the duo's violent and rascally comedy, is perhaps best approached as a partially improvised fairground romp, not unlike a 1910s Keystone park comedy, thus fitting stylistically, if coincidentally, with the earlier Jerven-rediscovered Valentin shorts from the 1910s. Exceeding the limitations of a script is perhaps a litmus test to distinguish true funnymen from mere comic actors – and funny women of course, with Liesl Karlstadt, stuffed with pillows to grotesquely extend her physique, sharing in the shenanigans, and preserving the duo's comic and personal chemistry in this comedy of* Schadenfreude. – *Ulrich Ruedel*