



IL CANONE RIVISITATO THE CANON REVISITED

Programma a cura di / Programme curated by Paolo Cherchi Usai

HELL'S HEROES (Eroi del deserto) (US 1929)

REGIA/DIR: William Wyler. SCEN: C. Gardner Sullivan, Tom Reed, da/based on "The Three Godfathers" di/by Peter B. Kyne (racconto/story, *Saturday Evening Post*, 23.11.1912; romanzo/novel, 1913). PHOTOG: George Robinson. mont/ed: Harry Marker, supv. Del Andrews. CAST: Charles Bickford (Bob Sangster), Raymond Hatton ("Barbwire" Tom Gibbons), Fred Kohler ("Wild Bill" Kearney), Fritz Ridgeway (la madre/Mother), Jo de la Cruz (José), Walter James (sceriffo/Sheriff), Maria Alba (Carmelita), "Buck" Connors [George Washington Conner; "Buck" Connors] (reverendo/Parson Jones). PROD: Universal. PREMIÈRE: 27.12.1929 (New York City). USCITA/REL: 05.01.1930. COPIA/COPY: 35mm, 5756 ft., 64' (24 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Negli anni Sessanta, mentre stavo lavorando a un film in Galles, mi imbattei casualmente nello scalcinato negozietto di un fotografo che stava svendendo la sua collezione di pellicole. Tra le scatole arrugginite di film muti su zoo e carpenteria c'era un sorprendente numero di western. Il proprietario mi consegnò in toto quest'interessantissimo materiale perché potessi fare la mia scelta. Scoprii che tutti i film provenivano dalla Universal, il cui presidente era l'affabile Carl Laemmle, "zio Carl" per i suoi dipendenti. Figura di filantropo che molto si adoperò a favore dei rifugiati in entrambe le guerre mondiali, "zio Carl" visitava regolarmente Laupheim, la sua città natale in Germania, per poi viaggiare nei dintorni. Laemmle era un lontano parente della madre di Wyler. I due si incontrarono a Zurigo, dove a Wyler fu offerto un impiego presso la Universal a 25 dollari la settimana. Egli dimostrò un tale talento che all'età di 21 anni già dirigeva western da due rulli. Naturalmente erano film realizzati in fretta e in economia, ma i suoi erano freschi, spesso emozionanti, con una pregevole fotografia. Tra quelli da me scelti il più vecchio era *The Crook Buster* (1925), che risultò essere la prima prova registica di Wyler.

*When I was working on a film in Wales in the 1960s, I came across a down-at-heel photographic shop selling off its film library. Among the rusting cans of silent films about zoos or carpentry were a surprising number of westerns. The owner entrusted me with this exciting discovery so I could make my own selection. They all turned out to have come from Universal, whose President was the genial Carl Laemmle, "Uncle Carl" to his employees. A charitable man, who did much for refugees in both world wars, "Uncle Carl" would regularly visit his home town of Laupheim in Germany, and then travel about. Laemmle was a distant relative of Wyler's mother. Wyler met him in Zurich, where he was promised a job at Universal at \$25 a week. Wyler demonstrated such talent that he was directing two-reel westerns at the age of 21. Of course, such films were cheap and rapidly made, but his pictures were also fresh, often exciting, with fine photographic values. The earliest in my group was *The Crook Buster* (1925), which proved to be Wyler's first directorial effort.*



Hell's Heroes, 1929. (Billy Rose Theatre Division, New York Public Library)



"HELL'S HEROES" *A Universal Production* MADE IN U.S.A.

Hell's Heroes, 1929. Fritz Ridgeway, Charles Bickford. (Billy Rose Theatre Division, New York Public Library)

Man mano che visionavo i film, tutti a 16mm e di qualità eccellente, acquisivo familiarità con il talento, o la sua mancanza, degli altri registi. Quando finii di proiettarli, mi resi conto che tutti i titoli che avevo messo da parte per acquistarli erano stati fatti da William Wyler. Nel 1929 egli aveva già diretto 32 film tra cui cinque lungometraggi della serie Blue Streak, e 20 Mustang tra cui *Ridin' for Love*, l'unico per cui fu accreditato come sceneggiatore.

Nel 1963, quando seppi che Wyler si trovava a Londra, gli telefonai in albergo. Mi disse che mi avrebbe concesso dieci minuti; restai due ore e mi invitò a ritornare con il mio proiettore per mostrargli i due rulli. Fu una serata memorabile. Wyler (1902-1981) era nato a Mulhouse in Alsazia e parlava ancora con un certo accento. Fu molto gentile e cordiale e si divertì un sacco a vedere i due rulli. "Zio Carl" era dell'opinione che non si dovessero esporre i bambini alla violenza a un'età troppo precoce (in seguito sarebbe diventato il re di film come quelli di Frankenstein e Dracula!) e quindi questi due rulli Mustang erano senza sparatorie, con i cowboy che si limitavano a prendersi a scazzottate.

Hell's Heroes (1929), primo film sonoro di Wyler, è considerato dal suo biografo Axel Madsen una rivisitazione del Vangelo secondo Matteo tratta da *The Three Godfathers* del prolifico scrittore Peter B. Kyne. Carl Laemmle Jr. – noto semplicemente come "Junior" e nominato direttore generale nel giorno del suo ventunesimo compleanno, il 28 aprile 1929 – incaricò Wyler di dirigere un film da un copione intitolato *The Cohens and Kellys in Scotland*. Wyler oppose un netto rifiuto, suscitando l'ira di Junior che tuttavia, consapevole della sua bravura, passò la commedia ebraico-irlandese a un altro, così il nostro cominciò a lavorare a *The Three Godfathers*.

Quando incontrai Wyler, gli chiesi di parlarmi di *The Three Godfathers*: "Jack Ford fece una versione prima di me. Poi la feci io con il titolo *Hell's Heroes*. Poi toccò a Boleslavsky e infine di nuovo a Ford. Quando vidi Jack Ford per l'ultima volta ero al suo capezzale e lui mi disse: 'Tocca a te ora rifare *The Three Godfathers*'".

Axel Madsen definisce *Hell's Heroes* il primo film adulto di Wyler: "Fu anche il primo film in cui egli impose la sua visione e dimostrò di aver rotto con i western convenzionali". Nonostante l'operatore George Robinson obiettasse che i cieli senza nuvole sembravano piatti e che i paesaggi completamente piatti come tavole erano orribili, Wyler non gli permise di abbellire la fotografia. "Voglio che sembri orribile", disse. Charles Bickford era un attore di teatro che non aveva un grande rispetto per la gente del cinema. Quando Wyler gli chiese di trascinarsi dietro il fucile nella scena in cui sta morendo di sete nel deserto, Bickford rispose: "Fa schifo". Invitato a suggerire un'alternativa, fece una proposta che Wyler rifiutò, al che lui sbottò: "Non importa, io la faccio così". Non cambiò idea, né accettò di girare entrambe le versioni. Un giorno in cui Bickford non doveva lavorare, Wyler fece indossare a qualcuno gli stivali dell'attore e chiese a Robinson di riprendere soltanto le impronte lasciate dagli stivali nella sabbia. "Prima procedevano dritte, poi a zig zag, poi si vedeva il punto in cui il personaggio era caduto, e dopo un po' si vedeva il fucile abbandonato a terra."

As I worked my way through the films, all on 16mm and of excellent quality, I became familiar with the talents, or lack of same, of the other directors. Once I'd finished projecting them, I realized every title I'd put aside for purchase had been made by William Wyler. By 1929 he had directed 32 pictures, including five features in the Blue Streak series, and 20 Mustangs, including Ridin' for Love, the only time he ever took a script credit.

In 1963, when I heard Wyler was in London, I telephoned his hotel. He said he'd give me ten minutes. I stayed two hours, and was invited to return with my projector to show him the two-reelers. That was an evening. Wyler (1902-1981) came from Mulhouse in Alsace. He still spoke with an accent. He was friendly and charming, and very amused to see the two-reelers. "Uncle Carl" approved of the idea that children should not be exposed to violence too early (he later reigned over the Frankenstein and Dracula franchises!), so these two-reelers, branded Mustangs, were devoid of gunfights – the cowboys just slugged each other.

Wyler's biographer, Axel Madsen, identified his first talkie, Hell's Heroes (1929), as a retelling of the Gospel According to St. Matthew, by Peter B. Kyne, a prolific author, as Three Godfathers. Carl Laemmle Jr. – known simply as "Junior" – was given the post of General Manager for his 21st birthday on 28 April 1929. He assigned Wyler a script called The Cohens and Kellys in Scotland, which Wyler flatly refused to make, incurring Junior's wrath. But Junior Laemmle had recognized Wyler's talent and with the Jewish/Irish comedy given to another director, Wyler began work on Three Godfathers.

When I met Wyler, I asked him about Three Godfathers. "It was made by Jack Ford before I made it. Then I did it as Hell's Heroes. Then Boleslavsky directed it, and Ford made it again. The last time I saw Jack Ford, on his deathbed, he said 'It's your turn to make Three Godfathers again.'"

Axel Madsen describes Hell's Heroes as Wyler's first adult work: "It was also the first film where he imposed his concept and where he showed he had broken with formula westerns." Despite cameraman George Robinson's objections that skies without clouds looked flat and pancake landscapes were horrible, he made sure Robinson did not prettify the photography. "I want it to look horrible," he said.

Charles Bickford was a stage actor with little respect for picture people. To Wyler's direction that he should drag his rifle when dying of thirst in the desert, Bickford said "That's lousy." Asked for an alternative, Bickford told him and when Wyler rejected it, he snapped, "Well, that's the way I'm going to do it." He would not budge, nor would he shoot it both ways. On a day when Bickford wasn't working, Wyler had someone wear his boots and got Robinson to shoot just the tracks made by the boots in the sand. "First they went straight, then weaving, then you saw the place where he had fallen, and after a while you saw the rifle lying there."



"HELL'S HEROES" *A Universal Production* MADE IN U.S.A.

Hell's Heroes, 1929. Maria Alba, Charles Bickford. (Billy Rose Theatre Division, New York Public Library)



Hell's Heroes, 1929. Charles Bickford. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Hell's Heroes fu girato nel deserto del Mojave e nella valle di Panamint sul limitare della Valle della Morte. La location principale era Bodie, autentica città mineraria di cercatori d'oro e d'argento nelle High Sierras della California. Era il primo film Universal completamente sonoro e girato in esterni. "Fu realizzato tra enormi difficoltà", raccontò Wyler a Madsen, "perché la macchina da presa doveva rimanere all'interno di una cabina imbottita con un finestrino insonorizzato davanti e una porta imbottita dalla parte opposta. Naturalmente lì dentro doveva ficcarsi anche Robinson. Era una storia di tre uomini in fuga ... non potevano fermarsi continuamente a recitare le proprie battute. Dovemmo pertanto concepire delle inquadrature con movimenti di macchina e dialoghi. Ciò significava spostare la cabina imbottita su dei binari. Ora immagina dodici uomini che spingono questa baracca imbottita nella Valle della Morte, in agosto, in assoluto silenzio. I microfoni erano nascosti nei cactus e nelle piante di artemisia, a tre metri circa l'uno dall'altro. Una volta, quando andammo ad aprire la porta, trovammo l'operatore svenuto. Fuori c'erano quasi trentotto gradi, dentro la Black Maria più di quarantotto".

Le versioni mute dei film parlati erano di solito mortalmente noiose e venivano presentate nelle sale non ancora attrezzate per il sonoro prive di dialoghi con didascalie e un qualche accompagnamento musicale. I critici inglesi tendevano a giudicare film come questo con una certa supponenza, ma il *Film Weekly* di Londra (7.06.1930) ne fu molto colpito. "Oltre a essere un ottimo film, *Hell's Heroes* è notevole perché sembra segnare l'inizio di un vero miglioramento nella produzione Universal, che finora, con poche eccezioni, puntava quasi esclusivamente a quello che viene educatamente definito 'gusto popolare'. È una cupa vicenda ambientata in un rude universo maschile: tre rapinatori trovano un bambino nel mezzo di un deserto riarso e quasi contro la propria natura sacrificano la vita per portarlo al sicuro in una cittadina a miglia di distanza. Dopo *Greed* di Von Stroheim la spaventosa atmosfera del deserto del West non era mai stata portata sullo schermo con tanto crudo realismo. Sembra quasi di sentire l'intensità della calura e di avere la gola arsa dalla sete come gli uomini che vediamo sullo schermo. È questo realismo che fa del film anche un vivido ritratto di uomini in lotta contro la natura in uno dei suoi aspetti più ostili."

Hell's Heroes venne presentato per la prima volta alle Giornate del 1994 nell'ambito della rassegna "Gli indipendenti di Hollywood" dedicata a Wyler e Monta Bell. In *Griffithiana* 71 (2001), Mark Le Fanu scriveva che quella proiezione "è rimasta nella memoria collettiva come uno dei grandi momenti del festival". – KEVIN BROWNLOW

The film was shot in the Mojave Desert and the Panamint Valley on the edge of Death Valley. The main location was Bodie, an authentic gold and silver mining town in the High Sierras of California. It was the first all-sound, outdoor picture Universal had produced. "It was made under tremendous difficulties," Wyler told Madsen, "because the camera had to be muffled in the padded booth with a soundproof window in front and a padded door in the back. Of course, Robinson was stuffed into the booth with the camera. Since the story had the men fleeing ... I couldn't have them stop all the time to declaim. So we had to devise moving camera shots with dialogue. This meant moving the padded box on rails. Just imagine a dozen guys pushing this padded shack in Death Valley in August in absolute silence. Microphones were concealed in cactus and sagebrush every ten feet or so. One time when we opened the door, the cameraman had fainted. Outside it was a hundred degrees. Inside the Black Maria it was a hundred and twenty."

Silent versions of talkies were usually deadly dull, shown mute with a full complement of titles, and whatever accompaniment could be provided, for the benefit of theatres not yet wired for sound. Films such as this tended to be treated patronizingly by English critics, but the London-based Film Weekly (7.06.1930) was impressed. "Besides being an excellent film, Hell's Heroes is notable because it seems the beginning of a real improvement in Universal's output, which had hitherto, with a few exceptions, been designed to appeal almost exclusively to what is politely called 'popular taste'. It is a stern affair of a particularly he-man type and deals with a trio of bank robbers who find a baby in the parched desert and almost in spite of themselves, sacrifice their lives taking it to safety in a town miles away. Not since Von Stroheim's Greed has the terrific atmosphere of the Western desert been portrayed on the screen with such stark realism. You almost feel the power of the heat, and your throat seems to be as parched as the men on the screen. It is this realism that makes the film, in part, a vivid picture of the struggles of men against nature in one of her grimmest guises."

Hell's Heroes was shown in Pordenone in October 1994, as part of a dual retrospective, "Hollywood Independents", devoted to Wyler and Monta Bell. In Griffithiana 71 (2001), Mark Le Fanu declared that the screening ranked as "one of the great collective memories of the Giornate". – KEVIN BROWNLOW



Ma l'amor mio non muore!, 1913. Lyda Borelli. (Museo Nazionale del Cinema, Torino)

MA L'AMOR MIO NON MUORE! (Love Everlasting) (IT 1913)

REGIA/DIR: Mario Caserini. SOGG/STORY: Emiliano Bonetti, Giovanni Monleone. PHOTOG: Angelo Scalenghe. CAST: Lyda Borelli (*Elsa Holbein/Diana Cadouleur*), Mario Bonnard (*principe/Prince Massimiliano*), Vittorio Rossi Pianelli (*colonnello/Colonel Julius Holbein*), Camillo De Riso (*impresario Schaudard*), Gian Paolo Rosmino (*Moïse Sthar*), Emilio Petacci (*colonnello/Colonel Theodor Theubner*), Dante Cappelli (*granduca di/Grand Duke of Wallenstein*), Maria Caserini Gasperini (*granduchessa di/Grand Duchess of Wallenstein*), Antonio Monti (*generale/General*), Gentile Miotti, Felice Metellio. PROD: Film Artistica Gloria, Torino. V.C./CENSOR DATE: 01.12.1913. COPIA/COPY: DCP, 67' (da/from 35mm?); did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Il 1913 è un anno particolarmente importante per il cinema italiano. Il grande successo del cinematografo, oramai instradato per divenire spettacolo di riferimento per un pubblico ampio ed eterogeneo, passa sotto la lente del dirigismo statale, prima a livello locale, e successivamente nazionale. L'emanazione di alcuni provvedimenti per il controllo delle opere cinematografiche, che culminarono poi nella creazione dell'Ufficio Centrale di Revisione e di una relativa tassa di auto finanziamento di dieci centesimi di lire per ogni metro di pellicola, portarono polemiche e contrasti ma non limitarono la produzione delle case italiane che proprio nel 1913 videro una larga espansione del mercato. L'industria si consolida, diversifica i generi e investe somme per la creazione di nuovi stabilimenti. Si rafforza la realizzazione di lungometraggi che, come rilevato da Bernardini, tra il 1913 e il 1914 stabilizzerà la misura media dei film tra i 1000 e i 1500 metri. E due saranno i modelli sui quali impennare la nuova svolta produttiva e narrativa: il film storico e il dramma passionale, ovvero il cosiddetto Diva-film. E liminare in quest'ultimo caso, è il modello di *Ma l'amor mio non muore!* che *La Vita Cinematografica* del 15 settembre 1913 descrive in questo modo: "Soggetto forte, in sommo grado passionale, suggestivo, interpretato con verità, arte somma e sentimento grande da Lyda Borelli, la migliore fra le giovani artiste del nostro teatro di prosa. Messo in scena con lusso e sfarzo, curato anche nei minimi particolari da Mario Caserini".

La trama, tratta dal soggetto di Emiliano Bonetti e Giovanni Monleone, librettisti d'opera e collaboratori della Gloria, vede la giovane Elsa (Lyda Borelli), figlia del capo di Stato Maggiore del Granducato di Wallenstein colonnello Julius Holbein (Vittorio Rossi Pianelli), finire corteggiata dal losco Moïse Sthar (Gian Paolo Rosmino) che, introdottosi con una scusa nella casa del colonnello Holbein, ruba dei preziosi documenti. Il colonnello, accusato di aver trafugato le importanti carte, non reggendo la situazione, decide di suicidarsi. Elsa, costretta a lasciare il Granducato, si trasferisce all'estero. Qui si avvia a una nuova vita col nome di Diana Cadouleur, riscuotendo successo come pianista e cantante. Una sera conosce il giovane e malinconico Massimiliano (Mario Bonnard), figlio del Granduca e in convalescenza dopo una malattia. Elsa non sospetta dell'identità del giovane e tra i due inizia una intensa passione che li porterà a intraprendere insieme un viaggio sul lago di Locarno. Qui Elsa incontra Sthar che, tentato un approccio, verrà allontanato. Tornato nel Granducato, Sthar informa il Granduca della vita libertina del principe per cui il colonnello Theubner (Emilio Petacci) viene incaricato di raggiungerlo e riportarlo a casa. Elsa scopre così la vera identità di Massimiliano

1913 was a particularly important year for Italian film. The great success of the cinema, now evolving into an entertainment benchmark for increasingly large and varied audiences, passed under the scrutiny of the State, first locally and subsequently at a national level. The issuing of certain measures for the control of moving pictures, which later led to the creation of the Ufficio Centrale di Revisione (Central Board of Review) and a related self-financing tax of ten cents for each metre of film, prompted controversy and disagreement but did not limit the production of Italian companies, which saw their market expand broadly in 1913. The industry consolidated, diversified its genres, and invested in the creation of new studios, and there was an increase in feature films, with their average length in 1913-1914 established at between 1000 and 1500 metres (as noted by Aldo Bernardini). The new path in production and narrative was now built on two models: the historical epic and the melodrama (the so-called "Diva film"), of which a defining example is *Ma l'amor mio non muore!*, described by *La Vita Cinematografica* (15.09.1913) as "A powerful subject, passionate at the highest level, evocative, and played true to life and with the utmost artistry and great feeling by Lyda Borelli, the finest of our young stage actresses. Staged with luxury and splendour, with attention to the smallest details, by Mario Caserini."

The plot, drawn from the story by Emiliano Bonetti and Giovanni Monleone, opera librettists who both worked with Gloria Film, has the young Elsa (Lyda Borelli), daughter of the Chief of General Staff of the Grand Duchy of Wallenstein, Colonel Julius Holbein (Vittorio Rossi Pianelli), courted by the louché Moïse Sthar (Gian Paolo Rosmino), a secret agent who uses an excuse to enter Holbein's house and steal important documents. The Colonel is accused of the theft but cannot handle the situation and commits suicide. Elsa, forced to leave the Grand Duchy, moves abroad, where she starts a new life under the name Diana Cadouleur, finding success as a pianist and singer. One evening she meets the melancholy Massimiliano (Mario Bonnard), son of the Grand Duke, who is recovering from an illness. She does not suspect the young man's identity and an intense romance develops. The lovers subsequently take a trip together on Lake Maggiore, where Elsa runs into Sthar, whose advances she spurns. Back in the Grand Duchy, Sthar's reports of the Prince's dissolute life lead to the dispatch of Colonel Theubner (Emilio Petacci) to bring him home. Elsa thus discovers Massimiliano's true identity, and in despair leaves him. The Prince decides to seek his beloved again, and finds her in a theatre playing Violetta in *La*

e, avvilita, decide di partire. Il principe va alla ricerca dell'amata e la trova sulla scena, a teatro, mentre interpreta Violetta in *La Traviata*. Alla fine dello spettacolo Elsa, avvelenatasi, cade riversa tra le braccia di Massimiliano, subito accorso, sussurrando "Ma l'amor mio non muore!"

Il film è il risultato, riuscito, di un azzardo produttivo. Nel 1912 Mario Caserini, uno dei più noti registi italiani dell'epoca, lascia la ben avviata e sicura Ambrosio, per fondare insieme ad altri soci la casa di produzione Film Artistica Gloria, con sede in Torino. Il motto della casa, *Ars vera lex*, è riassunto nel "fare bene artisticamente" che Caserini cita in alcune interviste dell'epoca (si veda *La Vita Cinematografica*, 1 gennaio 1915). E in effetti riuscire a garantirsi l'attrice teatrale più conosciuta del momento, l'interprete dei melodrammi per eccellenza, come Lyda Borelli, porta immediatamente prestigio e visibilità all'operazione. I suoi soggetti teatrali sono i drammi di Henry Bataille, la *Salomé* di Wilde e altri autori in voga all'epoca, espressione di una prosa letteraria raffinata e dedita al sentimentalismo. La Borelli, partendo da questo suo primo film e poi nei successivi, riassume nella gestualità del suo corpo l'incontro tra la grande arte melodrammatica della scena italiana con l'arte popolare dello spettacolo cinematografico. Ma, così come definito anche da Stella Dagna nelle sue ricerche dedicate al film, è nel binomio Caserini/Borelli che viene esaltata la grandezza dell'operazione, lì dove il regista inserisce gli attori e le azioni in campi larghi, capaci di portare la narrazione a diversi livelli di profondità. E certamente anche gli altri attori offrono una prestazione di rilievo sotto la guida di Caserini, se pensiamo a Rossi Pianelli, a De Riso o al "cattivo" Rosmini. Ma oltre all'indiscutibile nascita della Diva Borelli, il film avrà anche il merito di lanciare la carriera di un giovane attore, quel Mario Bonnard che ritroveremo con la stessa Borelli nel successivo *La memoria dell'altro* (1913). Saranno proprio i due, fino all'entrata in guerra dell'Italia nel primo conflitto mondiale, a influenzare largamente modi e stili nell'uso comune e rappresentare il fascino elegante e decadente del tormento amoroso.

Il restauro presentato è del 2013 ed è stato curato da Mariann Lewinsky per il Museo del Cinema di Torino e Fondazione Cineteca di Bologna in collaborazione con Fondazione Cineteca Italiana di Milano e CSC-Cineteca Nazionale di Roma. Il restauro è stato effettuato presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna a partire da un negativo camera di 1500 metri (Cineteca Italiana). Sono state utilizzate per la comparazione un frammento di copia positiva nitrato imbibita del 1913 (CSC-Cineteca Nazionale) e una copia 16mm del 1952 della Cinémathèque Française. Nella versione restaurata sono presenti dieci didascalie originali mentre le altre sono state ricostruite mantenendo una grafica simile all'originale e un testo riadattato grazie ai materiali extrafilmici conservati presso il Museo Nazionale del Cinema di Torino.

Questo piccolo contributo è dedicato ad Aldo Bernardini e alle sue fondamentali ricerche sulla storia del cinema muto.

MARCELLO SEREGNI

Traviata. Before the end of the performance, Elsa takes poison, collapses on stage, and then falls into the arms of Massimiliano, who has rushed to his beloved in time to hear her whisper "Ma l'amor mio non muore!" ("But my love will never die!").

*The film was the outcome of a successful gamble. In 1912 Mario Caserini, one of the most famous Italian directors of the period, left the well-established and dependable Ambrosio Film in order to co-found Film Artistica Gloria, also based in Turin. The studio's motto *Ars vera lex* ("Art is the true law") echoes the notion "to do well artistically" to which Caserini referred in some interviews (*La Vita Cinematografica*, 01.01.1915), and his success in securing Lyda Borelli, the best-known stage actress of the day and the embodiment of melodrama, immediately brought prestige and visibility to the company. Her favoured theatrical subjects were the dramas of Henry Bataille, Oscar Wilde's *Salomé*, and plays by other authors in vogue, all expressing refined literary prose given to sentimentality. Starting with this, her first film, and continuing with successive titles, Borelli used her body language to fuse the great art of Italian theatrical melodrama with the popular art of cinematic entertainment. But, as Stella Dagna has noted in her research on this film, it is the pairing of Caserini and Borelli that gives the production its greatness, with the director setting actors and action within wide shots that convey the narrative at varied levels of depth. The other actors – Rossi Pianelli, De Riso, the "villain" Rosmino – also offer notable performances under Caserini's guidance. In addition to the indisputable birth of Borelli as Diva, the film also has the merit of launching the career of the young Mario Bonnard, who was teamed again with Borelli in *La memoria dell'altro* (Alberto Degli Abbatì, 1914; screened at the Giornate in 2018). Until Italy entered the First World War, it was largely Borelli and Bonnard who principally influenced the conventions of form and style, representing the elegant, decadent charm of tormented love.*

The restoration we are presenting dates to 2013, curated by Mariann Lewinsky for the Museo del Cinema in Turin and the Fondazione Cineteca di Bologna, in collaboration with the Fondazione Cineteca Italiana, Milan, and the CSC – Cineteca Nazionale, Rome. The restoration was carried out at the Immagine Ritrovata laboratory in Bologna; its basis was a 1500-metre camera negative from the Cineteca Italiana, which was compared with a fragment of a tinted nitrate print of 1913 at the CSC – Cineteca Nazionale and a 16mm print of 1952 from the Cinémathèque française. The restored version has ten original intertitles; the others have been reconstructed using graphics similar to the original and a text adapted from documentation material housed in the Museo Nazionale del Cinema, Turin.

This modest note is dedicated to the memory of Aldo Bernardini and his fundamental research on the history of silent cinema.

MARCELLO SEREGNI

MERRY-GO-ROUND (Donne viennesi) (US 1923)

REGIA/DIR: Rupert Julian, [Erich von Stroheim]. ASST. DIR: Edward Sowders, Louis Germonprez, Jack Sullivan. SCEN: Finis Fox (adapt.), Harvey Gates (story). DID/TITLES: Mary O'Hara. ART TITLES: Harry B. Johnson. PHOTOG: Charles Kaufman, William Daniels. MONT/ED: James McKay, [Maurice Pivar]. SCG/DES: E.E. Sheeley. SET DEC: Richard Day. COST: Erich von Stroheim, Richard Day. CAST: Mary Philbin (*Agnes Urban*), Norman Kerry (*conte/Count Franz Maximilian von Hoheneegg*), Cesare Gravina (*Sylvester Urban*), George Hackathorne (*Bartholomew Gruber*), Edith Yorke (*Ursula Urban*), George Siegmann (*Shani Huber*), Dale Fuller (*Mariana Huber*), Dorothy Wallace (*contessa/Countess Gisella von Steinbrueck*), Spottiswoode Aitken (*ministro della Guerra/Minister of War*), Al Edmundsen (*Nepomuck Navrital*), Maude George (*Madame Elvira*), Charles L. King (*Barone/Nicki, Baron von Nubenmuth*), Fenwick Oliver (*principe/Prince Eitel Hogemut*), Sidney Bracy (*stalliere/Gisella's groom*), Jane Sherman (*Marie*), Helen Broneau (*Jane*), Lillian Sylvester (*Mrs. Aurora Rossreiter*), Albert Conti (*barone/Rudi, Baron von Leightsinn*), Anton Vaverka (*imperatore/Emperor Franz Josef*). PROD: Irving Thalberg, Universal Super-Jewel. DIST: Universal. PREMIÈRE: 01.07.1923 (Rivoli Theatre, NY). USCITA/REL: 03.09.1923. COPIA/COPY: DCP, 120'40" (dal/from 35mm, 8, 125 ft./2,476 m., 18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Blackhawk Films, Burbank. Restauro/Restored Blackhawk Films, con / in association with Lobster Films, Filmarchiv Austria, Det Danske Filminstitut. Con il sostegno di / Restoration funded by Sunrise Foundation for Education and the Arts.

Di chi è questo film?

Irving Thalberg, che licenziò Erich von Stroheim nel bel mezzo della lavorazione sostituendolo con Rupert Julian, insisteva che il film era dello studio e citava "la vostra palese convinzione di essere più grande e più potente dell'organizzazione per cui lavorate". Lewis Milestone avrebbe affermato in seguito che fu questo il momento in cui "l'era del regista" venne sostituita dal sistema dei produttori.

Nel 1927, deponendo in sede giudiziaria, Stroheim dichiarò di aver girato un terzo del film prima di essere licenziato. Rupert Julian, in una lettera inviata al *New York Times* per rispondere a coloro che attribuivano a Stroheim tutto quanto di buono c'era nel film, affermò invece che delle riprese girate da Stroheim rimanevano soltanto 600 piedi (circa 183 metri), e che la sceneggiatura era stata completamente riscritta da lui stesso insieme a Harvey Gates; asserzione, questa, corroborata dai credits e dalla campagna pubblicitaria nazionale (che peraltro non sempre trovò eco oltremare).

Alla sua uscita nel 1923 *Merry-Go-Round* si dimostrò estremamente redditizio e produsse profitti tali da compensare quasi le perdite di *Foolish Wives* (*Femmine folli*). Ottenne risultati assai lusinghieri anche nel sondaggio annuale indetto fra i critici da *Film Daily*, in cui si piazzò secondo, dopo *The Covered Wagon* (*I pionieri*), ma precedette *The Hunchback of Notre Dame* (*Nostra Signora di Parigi*) e *Robin Hood*. Andò bene per tutti. Thalberg passò alla M-G-M, Julian a *The Phantom of the Opera* (*Il fantasma dell'Opera*), e persino Stroheim, benché frustrato per non aver potuto portare a termine il progetto, ne emerse con una reputazione in qualche modo rafforzata. Per il resto della sua carriera sarebbe tornato alla vicenda del bel principe e della graziosa *Süsse Mädel*.

Poco dopo l'uscita di *Foolish Wives* Stroheim decise di ambientare il suo prossimo film a Vienna (*McTeague*, che la Universal aveva già acquistato per lui, fu messo in lista d'attesa). Egli aveva lasciato Vienna nel 1908 e non ci sarebbe ritornato fino al 1930, ma conosceva bene la disperata situazione in cui la città versava nel dopoguerra essendo in contatto con la madre e il fratello minore Bruno, che erano rimasti in patria. Da un lato la sua sceneggiatura è una versione aggiornata

Whose film is this?

Irving Thalberg, who fired Erich von Stroheim in mid-production and replaced him with Rupert Julian, insisted that it was the studio's film, citing "your apparent idea that you are greater and more powerful than the organization that employs you." Lewis Milestone later claimed this as the moment when "the age of the director" was supplanted by the producer system.

In a 1927 legal deposition Stroheim claimed he had shot one-third of the film before he was fired. Rupert Julian, in a letter to the New York Times responding to those who attributed everything good in the picture to Stroheim, claimed only 600 feet of Stroheim's footage remained, and that he and Harvey Gates completely rewrote the script, an assertion supported by the screen credits and the film's domestic advertising campaign (though not always echoed overseas).

On its release in 1923 Merry-Go-Round proved extremely profitable, earning almost enough to offset the losses on Foolish Wives. It also did very well in the annual Film Daily critics' poll, second to The Covered Wagon and ahead of The Hunchback of Notre Dame and Robin Hood. There was plenty of credit to go around. Thalberg went on to M-G-M, Julian to The Phantom of the Opera, and even Stroheim, though frustrated at his inability to complete the project, somehow emerged with his reputation enhanced. For the rest of his career he would return to the story of the handsome prince and the lovely Süsse Mädel.

Soon after the release of Foolish Wives Stroheim decided to set his next film in Vienna (McTeague, which Universal had already bought for him, was put on hold). He had left Vienna in 1908 and would not return until 1930, but was well aware of its desperate post-war situation through contact with his mother and younger brother Bruno, who remained behind. On one level, his script is an updated version of Old Heidelberg (he had worked on John Emerson's 1915 film version), with its action transposed to the Imperial capital before and after the



Merry-Go-Round, 1923. Norman Kerry. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)



Merry-Go-Round, 1923. Norman Kerry. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)



Merry-Go-Round, 1923. Dorothy Wallace, Norman Kerry. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

di *Old Heidelberg* (Stroheim aveva collaborato al film di John Emerson del 1915), in cui l'azione è spostata nella capitale imperiale prima e dopo la guerra. Si vedono dapprima eleganti personaggi intenti a leggere le opere di Sigmund Freud e persino *Reigen* (*Girotondo*) di Arthur Schnitzler, ma il mondo postbellico è un incubo di corruzione, affarismo e degrado. Stroheim rimase inorridito dinanzi agli sconvolgimenti politici ed economici che distruggevano l'eleganza della grande città di Francesco Giuseppe.

In realtà, in quanto ebreo, egli non fu mai membro a pieno titolo di quel mondo. La sua famiglia gestiva una cappelleria nella Lindengasse (circostanza riecheggiata in questo film), ma in America raccontava di essere il nobile figlio di una baronessa tedesca e di un conte austriaco. Non era soltanto un mito elaborato a uso del cinema bensì, per quanto ne sapevano le sue mogli e i suoi figli, l'autentica storia della sua famiglia. Solo anni dopo la sua morte essi appresero la verità.

Merry-Go-Round gli consentì di avvalersi delle risorse di Hollywood per ricreare questo mondo di sogno. Nell'ambiente erano convinti che egli lavorasse a memoria ed erano impressionati dal "realismo" della sua concezione. L'impressione sarebbe stata più forte se avessero saputo quanto era semplicemente frutto della sua immaginazione? In ogni caso Irving Thalberg fissò un limite, vietando a Stroheim di interpretare lui stesso il bel principe: una lezione che la Universal aveva appreso a proprie spese in *Foolish Wives*. Stroheim trovò un sostituto accettabile in Norman Kerry (il suo vero cognome era Kaiser), la cui scialba carriera prese successivamente il volo. La protagonista femminile, Mary Philbin, fu scoperta da Stroheim a Chicago in un concorso di bellezza in cui egli fungeva da giudice (lei vinse il secondo premio). Le eroine dei precedenti film di Stroheim erano poco più che prede, ma da questo momento in poi egli iniziò a nutrire per loro un interesse sempre maggiore. In *Queen Kelly* e *Walking Down Broadway* il ruolo del seduttore sembrava quasi aggiunto a posteriori.

Stroheim iniziò le riprese il 25 agosto 1922. I mezzi tecnici dello studio andarono subito in sovraccarico. I generatori elettrici si spegnevano, le scenografie erano mal rifinite, le uniformi ordinate alla Western Costume carenti nei dettagli. Kerry non sempre si presentava sobrio e Joe Martin, l'orango dello studio, si dimostrò intrattabile. Non tutti questi inconvenienti erano colpa di Stroheim, ma la sua pignoleria e la sua abitudine di girare scene fino a tarda notte richiamarono ben presto l'attenzione di Thalberg. I dirigenti cominciarono a verificare le opzioni legali e a cercare un sostituto. Il 6 ottobre, dopo appena sei settimane di lavoro, Stroheim fu licenziato. Era già successo che uno studio allontanasse un regista importante in fase di post-produzione, ma questa era la prima volta che un famoso autore veniva licenziato nel bel mezzo del "suo" film.

Quando *Merry-Go-Round* esordì a New York il 1° luglio 1923, il dibattito tra i critici si accese soprattutto sulla questione della paternità del film. Julian, correttamente, dichiarò al *Times* che Stroheim aveva girato le sequenze iniziali con Norman Kerry, la scena del "banchetto" e quelle che introducono i personaggi interpretati da Dorothy Wallace e Sidney Bracey, tra cui "la fuga d'amore della contessa e

War. Elegant characters are first seen reading the works of Sigmund Freud and even Arthur Schnitzler's Reigen, but the post-war world is a nightmare of corruption, profiteering, and decay. Stroheim was horrified by the political and economic turmoil that shattered the elegance of Franz Josef's great city. In reality, as a Jew, he was never one of its insiders. His family operated a millinery shop on Lindengasse (which finds an echo in this film), though in America he identified as the noble son of a German Baroness and Austrian Count. This was not just a myth he concocted for the movies, but, as far as his wives and children knew, his actual family history. Only years after his death did they learn the truth.

Merry-Go-Round allowed him to use the resources of Hollywood to recreate this dream world. The industry assumed he was working from memory, and was impressed by the "realism" of his conception. Would they have been more impressed to learn how much was simply a figment of his imagination? In any case, Irving Thalberg drew the line at allowing Stroheim himself to play the handsome prince—a costly lesson Universal had learned on Foolish Wives. Stroheim found an acceptable substitute in Norman Kerry (birth name Kaiser), whose lackluster career subsequently took off. The female lead, Mary Philbin, he discovered while judging a beauty contest in Chicago (she won second prize). The heroines of previous Stroheim films were little more than prey, but from this point he became increasingly interested in them. By the time of Queen Kelly and Walking Down Broadway the role of the seducer almost seemed an afterthought.

Stroheim began shooting on August 25, 1922. The studio's resources were overtaxed from the start. Electrical generators blew out, settings were poorly finished, uniforms ordered from Western Costume improperly detailed. Kerry would not always arrive sober, while the studio's resident orangutan, Joe Martin, proved impossible to work with. Not all of this was Stroheim's fault, but his fastidiousness and proclivity for late-night shooting sessions quickly came to Thalberg's attention. Executives began consulting their legal options and lining up a replacement. On October 6, Stroheim was fired after only six weeks' work. Although there were earlier examples of a studio removing a major director during post-production, this was the first time a noted auteur was fired in the middle of "his own" picture.

When Merry-Go-Round opened in New York on July 1, 1923, the main topic of critical discussion was authorship. Julian was correct when he told the Times that Stroheim had filmed the opening scenes with Norman Kerry, the "banquet" scene, and the scenes establishing the Dorothy Wallace and Sidney Bracey characters, including "the elopement of the countess and the groom" (often censored after the first run). We know this because of the diary maintained by a supervisor attached



Merry-Go-Round, 1923. William Daniels, Erich von Stroheim, Norman Kerry, Mary Philbin. (Bison Archives, AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)



Sorting my film of the Merry-Go-Round for cutting

Merry-Go-Round, 1923. Rupert Julian. Scritta/Inscribed: "Sorting my film of the 'Merry-Go-Round' for cutting."
(Bison Archives, AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

dello stalliere” (spesso censurata dopo le proiezioni in prima visione). Sappiamo questo grazie al diario tenuto da un supervisore, cui Thalberg aveva affidato il compito di seguire la produzione. Lo stesso diario ci informa che Stroheim dicesse la scena di seduzione tra Kerry e Philbin da Madame Elvira, ma sembra che questa sequenza sia stata rigirata da Julian (“il vostro palese disprezzo per i principi della censura” è un’altra delle argomentazioni citate dallo studio nella lettera di licenziamento).

La somma di queste sequenze ci porta a circa 600 piedi. Ma oltre ad aver diretto tutte le altre scene, Julian affermò anche di aver ideato “la storia d’amore”, lasciando intendere che con Gates aveva riscritto anche tutto il resto. La mia impressione, dopo aver letto varie versioni del copione finale, è che la nuova squadra abbia fatto di tutto per portare a termine il film nella maniera più rapida ed efficiente possibile, senza cercare di scrivere nuove scene o di ordinare scenografie e costumi nuovi. Gli attori e i tecnici principali rimasero gli stessi (anche se pare che George Siegmann sia stato ingaggiato per una parte pensata per Wallace Beery).

Se Stroheim non dicesse personalmente la gran parte del film, dev’essere chiaro che l’uomo assunto per portare a termine il film, Rupert Julian, si attene il più possibile al copione di von Stroheim, tenendo tuttavia conto del budget, del piano di lavorazione e dei principi della censura. Quando quel copione prescriveva una ripresa in movimento, Julian muoveva la macchina da presa. Ma certo non rifiutava una scena in esterni perché l’erba non aveva la giusta tonalità di verde, né rimandava indietro un costume perché aveva le decorazioni sbagliate. Era severo con gli attori come Erich von Stroheim, o si limitava ad accettare ciò che essi erano in grado di dargli? Julian non era stato ingaggiato per sudare sui dettagli, ed è qui che l’assenza di un grande regista si fa veramente sentire. Il dolente senso di perdita che permea il copione non giunge mai sullo schermo. Quando uscì, critica e pubblico amarono *Merry-Go-Round*, ma non sapremo mai quanto di più lo avrebbero amato se Stroheim fosse riuscito a realizzare completamente il suo sogno. – RICHARD KOSZARSKI

Il restauro Nell’aprile del 1948 la Universal buttò via gran parte dei negativi dei propri film muti ritenendo che comportassero solo costi di magazzino senza avere alcun valore commerciale. Il grosso della produzione iniziale dello studio aveva subito le conseguenze dei tanti incendi scoppiati nei cellari, mentre i rimanenti negativi si erano ristretti e non potevano essere stampati in maniera soddisfacente (al tempo, le stampatrici a passo uno non erano disponibili). E soprattutto i soldi si potevano forse fare con i diritti sui remake, ma non con i film originali. Questo è il motivo per cui ciò che era rimasto della produzione di un grande studio durante l’epoca del muto venne distrutto da una decisione aziendale. Benché *Merry-Go-Round* fosse uno dei 17 titoli che dovevano essere conservati (unitamente a *Foolish Wives* e *The Man Who Laughs*, entrambi eliminati nel febbraio del 1949), nessuno sa cosa sia successo da allora al suo negativo camera. A parte un mediocre controtipo negativo della versione europea stampato da Henri Langlois nel 1960, si pensava che *Merry-Go-Round* non esistesse più in

to the production by Thalberg. That diary also indicates that Stroheim directed the Kerry-Philbin seduction scene at Madame Elvira’s, but this footage appears to have been reshot by Julian (“your flagrant disregard of the principles of censorship” was another point cited by the studio in their termination letter). That does add up to about 600 feet. But in addition to directing all the other scenes, Julian also claimed to have conceived “the love story,” while suggesting that he and Gates had rewritten everything else as well. My impression, after reading several versions of the shooting script, is that the new team did whatever they could to finish the picture as quickly and efficiently as possible. They were not interested in writing new material or ordering new costumes and sets. The actors and key technicians remained the same (although George Siegmann seems to have been newly hired for a role intended for Wallace Beery). So while Stroheim did not personally direct the bulk of this film, we should realize that the man brought in to wrap things up, Rupert Julian, hewed as closely to von Stroheim’s script as the budget, the schedule, and the principles of censorship allowed. When that script called for a moving-camera shot, Julian moves the camera. On the other hand, he was not about to reject an exterior setting because the grass was the wrong shade of green, or a costume because it had the wrong decorations. Was he as hard on the actors as Erich von Stroheim, or did he simply accept what they gave him? Julian had not been brought in to sweat the details, and this is where the absence of a great director really makes itself felt. The aching sense of loss that permeates the script never made it to the screen. On its release, critics and audiences loved *Merry-Go-Round*, but how much more they might have loved it if Stroheim had been able to fully realize this dream we will never know. – RICHARD KOSZARSKI

The restoration In April 1948 Universal Studios junked most of their silent film negatives, regarded as costly for storage and of no commercial value. Many vault fires had already taken their toll on most of the early Universal production, and the remaining negatives were shrunken and could not be printed with satisfactory results at the time (step-printing was not available). Most of all, the money – if any – would come from the remake rights, not the original films themselves. This is why what was left of the production of a major studio during the 20 years of the silents was destroyed by a corporate decision. Although *Merry-Go-Round* was among the 17 titles marked for retention (along with *Foolish Wives* and *The Man Who Laughs*, both junked in February 1949), no one knows what happened to its camera negative as of that date. Besides a mediocre dupe negative of the European abridged version printed by Henri Langlois in 1960, it was thought that *Merry-Go-Round* did not exist in any film archive until the end of the 1980s, when an incomplete 16mm print was

nessun archivio, finché alla fine degli anni Ottanta David Shepard della Blackhawk non rinvenne una copia incompleta in 16mm. Nel 2003 egli pubblicò un dvd tramite Image Entertainment a partire dalla migliore digitalizzazione possibile in quel momento. I restauratori di questa nuova versione hanno condotto una ricerca ventennale identificando i seguenti elementi: (1) tre copie originali "Show-at-Home" degli anni Venti stampate a 16mm direttamente dal negativo camera A, di cui due imbibite (Blackhawk/Lobster Collection/Silent Movie Theater); (2) una versione ridotta 35mm nitrato (1,236 m./4,055 ft.) ritrovata in pessimo stato presso il Filmarchiv Austria e ottenuta dal negativo secondario B (per l'estero), drasticamente tagliato con didascalie in ungherese ma con la sequenza di imbibizioni dell'edizione originale; (3) una copia in bianco e nero del Danske Filmmuseum stampata nel 1951 su pellicola nitrato da un controtipo nitrato negativo originale cecoslovacco con didascalie flash (1,886 m./6,188 ft.). Confrontando tutti questi elementi inquadratura per inquadratura, siamo stati in grado di ricostruire l'intero film nella sua forma originale, con le didascalie e i colori originali.

Le migliori inquadrature di ciascuna copia sono state scansionate a 5K (wet-gate) presso il Blackhawk Films Laboratory (Burbank), l'Eclair Classics (Parigi) e il Danske Filminstitut e restaurate a scopo d'archivio in bianco e nero. L'imbibizione originale dei materiali nitrato è stata applicata a tutti gli elementi digitali. Il restauro a fotogramma intero è stato effettuato dalla Blackhawk Films a Burbank. L'intero restauro è stato sovvenzionato dalla Sunrise Foundation for Education and the Arts. — SERGE BROMBERG, LUCIE FOURMONT

discovered by David Shepard of Blackhawk Films. He published a DVD in 2003 through Image Entertainment from the best video transfer possible at the time. The restorers of this new version spent 20 years conducting a worldwide search, and identified several surviving elements: (1) three original "Show-at-Home" direct reduction 16mm prints made in the 1920s from the main A camera negative, two of which were tinted (Blackhawk/Lobster Collection/ Silent Movie Theater); (2) an abridged 35mm nitrate print (1,236 m./4,055 ft.) found at Filmarchiv Austria in very poor condition, struck from the lesser B (export) negative, severely cut down with the original Hungarian titles but retaining the original tinting log; (3) a black & white print in the Danish Filmmuseum collections struck in 1951 on nitrate stock from a now-disappeared original Czech nitrate dupe negative with flash titles (1,886 m./6,188 ft.). By comparing each of these elements shot by shot, we were able to reconstruct the entire film in its original form, with its original titles and tints.

The best shots in each print were scanned in 5K (wet-gate) at Blackhawk Films Laboratory (Burbank), Eclair Classics (Paris), and the Danish Film Institute, and restored archivally in black & white. The original tinting of the original nitrate materials was then applied in all the digital elements. Blackhawk Films carried out the full image restoration in Burbank. The restoration was entirely funded by the Sunrise Foundation for Education and the Arts. — SERGE BROMBERG, LUCIE FOURMONT

DIE STRAÙE (La strada; The Street) (DE 1923)

REGIA/DIR, SCEN: Karl Grune. PHOTOG: Karl Hasselmann. SCG/DES: Karl Gorge, Ludwig Meidner.

CAST: Eugen Klöpfer (*The Husband*), Lucie Hoflich (*His Wife*), Leonhard Haskel (*The Gentleman from the Provinces*), Aud Egede Nissen (*The Girl*), Hans Trautner (*The Fellow*), Max Schreck (*The Blind Man*), Anton Edthofer (*His Son*), Sascha (*The Child*). PROD: Karl Grune, per/for Sternfilm GmbH. DIST: Ufa. PREMIÈRE: 29.11.1923 (U.T. Kurfurstendamm, Berlin). COPIA/COPY: DCP, 79', col. (da/from 35mm, imbibito/tinted, orig. l: 2,057 m., 24 fps); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Filmmuseum München.

Oggi Karl Grune (1890-1962) è uno dei registi meno noti tra quelli del cinema muto tedesco, ma in passato i critici suoi contemporanei lo ponevano ai primi posti fra gli artisti del cinema europeo. Quest'apprezzamento si deve soprattutto a *Die StraÙe*, che è considerata la sua opera più importante. Siegfried Kracauer pubblicò due recensioni dedicate alla prima del film a Francoforte, e nei suoi scritti lo definì ripetutamente un film essenziale, che aveva fondato il genere del "film di strada". Nel suo libro *Cinema tedesco: dal "Gabinetto del dottor Caligari" a Hitler*, Kracauer definisce il "film di strada" un'allegoria dello scivolare della società tedesca verso la dittatura: "Il personaggio principale rompe con le convenzioni sociali per afferrare la vita, ma le convenzioni si dimostrano più forti del ribelle e lo costringono alla sottomissione o al suicidio". I critici stranieri dell'epoca elogiarono le qualità tecniche del film. In

Today Karl Grune (1890-1962) is one of the lesser-known directors of German silent film, but he was once placed by contemporary critics in the forefront of European film artists. He owes this above all to Die StraÙe, which is considered his most important work. Siegfried Kracauer published two reviews upon its Frankfurt premiere, and repeatedly cited it in his writings as a key film, which founded the "street film" genre. In his book From Caligari to Hitler, he defines the "street film" as an allegory for German society's slide into dictatorship: "The leading character breaks away from the social conventions to grasp life, but the conventions prove stronger than the rebel and force him into either submission or suicide." Contemporary foreign critics praised the film's technical qualities. In Kinematograph Weekly (17.01.1924),



Die Straße, 1923. Eugen Klöpfer, Aud Egede Nissen. (La Cinémathèque française, Paris)

Kinematograph Weekly (17.01.1924), Lionel Collier definì *Die Straße* “una pietra miliare nel progresso della tecnologia e dell’arte del cinema”. Grune era considerato progressista e innovativo perché sapeva come sfruttare le peculiarità del cinema. Illustrò le sue idee nel saggio “Der Film ist Bewegungskunst” [Il cinema è l’arte del movimento] (*Dortmunder Zeitung*, n. 570, 05.12.1924): “Ciò che il teatro esprime attraverso le parole, il cinema deve rendere chiaro soltanto attraverso il movimento; deve cercare di eliminare la parola come mezzo di comunicazione. L’immagine non può essere una vuota illustrazione delle didascalie, dev’essere capace di rendere comprensibile lo svolgimento dell’azione attraverso il proprio stesso organizzarsi. Come la musica è l’armonia dei toni, così il cinema dovrebbe essere una sinfonia di luce, e come anche il profano può godere della musica, così anche lo spettatore che non comprende la trama dovrebbe poter godere del cinema”.

La vicenda del modesto impiegato di banca che si fa trascinare nella seducente e frenetica vita notturna della grande città dalle ombre proiettate, attraverso la finestra, sul soffitto del suo appartamento funge da cornice per un panorama parallelo di protagonisti senza nome, individuati nei titoli d’apertura soltanto come “Il signore venuto dalla provincia”, “La ragazza”, “Il complice”, “Il cieco” o “La bambina”. Gli attori si producono in gesti esagerati che rendono inutili le didascalie esplicative. Le poche didascalie contengono battute di dialogo che in realtà sono superflue, e nella loro semplicità sembrano quasi ironiche.

Non meno stilizzati della recitazione sono gli arredi e gli edifici che compaiono nel film, realizzati interamente in studio da Karl Gorge (1872-1933) che li costruì in prospettiva ridotta. Un articolo apparso sul quotidiano *B.Z. am Mittag* (15.07.1923) descrive i modelli tridimensionali: “La strada, costruita sul sito dell’E.F.A. a Steglitz, è lunga 75 metri. Naturalmente dovrebbe dare l’impressione di una strada molto più lunga. Comincia con un grattacielo di 26 metri di altezza (con un caffè illuminato, una sala da ballo, ecc.) e poi diminuisce in altezza e larghezza, per finire con una serie di piccolissimi modelli di edifici tridimensionali, che grazie alla differenza di dimensioni creano l’illusione di una distanza considerevole. Questa tecnica matematica calcolata con estrema precisione rappresenta, ancora una volta, una fase completamente nuova nel cinema tedesco”. Le scenografie furono disegnate dal pittore Ludwig Meidner (1884-1966), famoso per gli espressivi ritratti e le apocalittiche visioni urbane. Nel saggio “Anleitung zum Malen von Großstadtbildern” [Introduzione alla rappresentazione pittorica delle grandi città] in: *Kunst und Künstler*, XII, 1914, Meidner scrisse: “Una strada non consiste di valori tonali; è invece un bombardamento di sibilanti file di finestre, guizzare di raggi di luce tra veicoli di tutti i tipi e migliaia di palle che rimbalzano, frammenti di persone, cartelloni ed esplosioni di masse informi di colore”. Il direttore della fotografia Karl Hasselmann (1883-1966) cercò di visualizzare il caos, cui si sente esposto il piccolo-borghese protagonista della cornice narrativa, impiegando esposizioni multiple e rotazioni dell’immagine che contribuiscono a concretizzare la

Lionel Collier called *Die Straße* “a milestone in the progress of screen technology and art”. Grune was considered progressive and innovative because he knew how to use the peculiarities of film. He explained his ideas in his essay “Der Film ist Bewegungskunst” [*Film Is the Art of Movement*] (*Dortmunder Zeitung*, Nr. 570, 05.12.1924): “What the stage expresses through words, the film must make clear through movement alone; it must try to eliminate the word as a means of communication. The image cannot be an empty illustration of the intertitles, it must be able to make the action process intelligible through its own arrangement. As music is a harmony of tones, so film should be a symphony of light, and just as music can be enjoyed even by the layman, so film should be enjoyed even by the spectator who does not understand the plot.”

In fact, the story of a little bank clerk who allows himself to be drawn into the seductive hustle and bustle of the city’s nightlife by the shadows cast through the window onto the ceiling of his apartment provides the framework for a parallel panorama of nameless protagonists, identified in the opening credits only as “The Gentleman from the Provinces”, “The Girl”, “The Fellow”, “The Blind Man”, or “The Child”. The actors use exaggerated gestures that make explanatory titles unnecessary. The few intertitles contain dialogue lines that are actually superfluous, and seem almost ironic in their simplicity.

Just as stylized as the acting are the film’s decor and buildings, made entirely in the studio. Karl Gorge (1872-1933) constructed them in reduced perspective. An article in the newspaper *B.Z. am Mittag* (15.07.1923) described the three-dimensional models: “The road was built on the E.F.A. site in Steglitz, 75 metres long. Of course, it should give the viewer the impression of a much longer street. It begins at the front with a skyscraper 26 metres high (with a lighted café, ballroom, etc.), and then shrinks in height and width to very small three-dimensional house models, creating the illusion of considerable distance through their differences in size. This mathematical, very precisely calculated technique is again a completely new step in German film.” The sets were designed by the painter Ludwig Meidner (1884-1966), famous for expressive portraits and apocalyptic city visions. In his essay “Anleitung zum Malen von Großstadtbildern” [*An Introduction to Painting Big Cities*] in: *Kunst und Künstler*, XII, 1914, Meidner wrote: “A street does not consist of tonal values, but is a bombardment of hissing rows of windows, whizzing beams of light among vehicles of all kinds, and thousands of bouncing balls, fragments of people, billboards, and booming, shapeless masses of colour.” Cinematographer Karl Hasselmann (1883-1966) tried to visualize the chaos to which the petty bourgeois of the framing story feels exposed, using multiple exposures and image rotations, helping to realize the vision that Karl



Die Straße, 1923. Eugen Klöpfer, Aud Egede Nissen. (La Cinémathèque française, Paris)

visione su cui insisteva Karl Grune nelle interviste: “Prima immagino l’ambiente e poi affronto il motivo drammatico. Nell’elaborare il mio nuovo film *Die Straße*, all’inizio ho visto – sì, ho visto – soltanto il frastuono ottico di una strada cosmopolita luccicante, splendente, febbrile” (Karl Grune: “Film, nicht Literatur!” [Cinema, non letteratura!], *Der Filmbote*, n. 44, 03.11.1923).

Un’altra innovazione sfruttata per promuovere il film è la mancanza di intervalli. “Il film senza parole e senza interruzioni. Un esperimento di grande successo, seppur non del tutto soddisfacente”, scrisse il critico della rivista specializzata *Der Film* (n. 48, 01.12.1923). Karl Grune era deciso a staccarsi completamente dal dramma letterario: “Nel mio nuovo film *Die Straße* ho cercato di comporre un’opera non suddivisa in parti. Sin dall’inizio la trama è strutturata in un insieme temporale e spaziale completamente chiuso e ininterrotto. Si badi, non intendo elevare il film non suddiviso in parti a principio artistico. A mio avviso, date le ipotesi del manoscritto, l’obiettivo cui dobbiamo tendere per evitare il pericolo della rigidità della forma consiste in un’azione ininterrotta che rafforzi l’unità della trama” (Karl Grune: “Ohne Akte,” *B.Z. am Mittag*, n. 148, 30.03.1923). Purtroppo non sappiamo in che modo quest’obiettivo si potesse realizzare nei cinema dotati di un solo proiettore, che utilizzavano gli intervalli tra le parti per cambiare i rulli di pellicola. I critici dell’epoca, assai scettici, non riuscivano a immaginare proiezioni di immagini di durata maggiore. In *Der Kinematograph* (n. 877, 09.12.1923) Otto Ernst Hesse scrisse: “Nel teatro delle parole, si ritiene, la durata massima dell’attenzione che ci si può attendere dal pubblico è di mezz’ora o di tre quarti d’ora al massimo. Nel cinema un ritmo rapido non può prolungare questo limite, ma anzi può tutt’al più ridurlo, poiché in un determinato periodo di tempo nello spettatore si producono emozioni ben più numerose e intense di quanto avvenga nel teatro delle parole”.

Poche settimane dopo la prima berlinese del 29 novembre 1923, il film era già uscito a Londra e a Parigi. Sin dall’inizio la produzione era stata concepita in vista di una distribuzione internazionale; nel momento in cui l’inflazione in Germania stava accelerando, le vendite all’estero pagate in valuta forte erano un affare redditizio. Sull’originale manifesto multicolore disegnato per la prima tedesca del film dall’illustratore e caricaturista Erich Godal (1899-1969) il titolo compariva in quattro lingue: *Die Straße*, *The Street*, *La Rue*, *La Strada*. L’unico inserto presente nel film, un assegno che appare nelle mani del protagonista, reca una scritta in inglese. Questo carattere internazionale non fu affatto apprezzato da tutti i critici. “M.J.” della *Vossische Zeitung* (n. 568, 01.12.1923) scrisse: “È sconcertante che questo gioiello dell’abilità tedesca debba essere contrabbandato all’estero, per così dire, dalla porta di servizio. Non si osa apporre un’iscrizione sui cartelli stradali, poliziotti ben rasati indossano copricapi stranieri e rinnegano così la propria patria, in modo che nessuno spettatore sulle rive dello Hudson o del Tamigi debba arricciare il naso. Certamente non era un bello spettacolo quando la Germania si lasciava trasportare dall’orgoglio patriottico, ma è imbarazzante vederla abbassare il capo”.

*Grune emphasized in interviews: “I first see the milieu and then approach the dramatic motif. Developing my new film Die Straße, I saw – yes, I saw – at first only the optical noise of a cosmopolitan street, its gleaming, glittering, its fever.” (Karl Grune: “Film, nicht Literatur!” [Film, not Literature!], *Der Filmbote*, Nr. 44, 03.11.1923)*

*Another innovation used to promote the film was the omission of intermissions. “The wordless, non-stop film. A very successful experiment, if not completely satisfactory,” wrote the critic of the trade journal *Der Film* (Nr. 48, 01.12.1923). Karl Grune was determined to break away from literary drama: “In my new film *Die Straße*, I have now tried to manage without Act divisions. From the outset, the plot is structured with complete temporal and spatial closure that is not ruptured. Mind you, I don’t want to elevate the film without Act divisions into an artistic principle. It seems to me that, given the assumptions of the manuscript, the progress we must strive for to avoid the danger of rigid form lies in uninterrupted action, to strengthen the unity of the plot.” (Karl Grune: “Ohne Akte,” *B.Z. am Mittag*, Nr. 148, 30.03.1923) Unfortunately, it is not known how this was technically achieved in cinemas with only one projector, which used the breaks between Acts to change reels. Contemporary critics were very skeptical, and could not imagine non-stop screenings of longer length. Otto Ernst Hesse wrote in *Der Kinematograph* (Nr. 877, 09.12.1923): “In the theatre of words, half an hour, at most three-quarters of an hour, is considered the maximum attention span one can expect from an audience. Rapid tempo in film cannot increase this maximum, but at most only reduce it, since within a certain period of time significantly more numerous and more intense emotions are triggered in the viewer than in the theatre of words.”*

*Just a few weeks after the film’s Berlin premiere on November 29, 1923, it was already released in London and Paris. From the outset, the production had been designed with international distribution in mind; at the time of accelerating German inflation, foreign sales against hard currencies were a profitable business. The original multi-colour poster for the film’s German premiere designed by illustrator and caricaturist Erich Godal (1899-1969) featured the title in four languages: *Die Straße*, *The Street*, *La Rue*, *La Strada*. The only insert in the film, a cheque held in the hands of the protagonist, is written in English. This internationality was by no means regarded positively by all the critics. “M.J.” of the *Vossische Zeitung* (Nr. 568, 01.12.1923) wrote: “It is depressing that this wealth of German ability has to be smuggled in abroad, so to speak, down the backstairs. No inscription on the street signs is dared, the policemen, clean-shaven, with foreign caps, deny their fatherland, just so no spectator on the Hudson or Thames turns up their noses. It certainly wasn’t pretty when Germany got carried away, but it’s embarrassing to see it duck.”*



Die Straße, 1923. Aud Egede Nissen, Leonhard Haskel. (La Cinémathèque française, Paris)

Benché fosse stato concepito come un prodotto universale, per l'esportazione e la distribuzione all'estero il film fu alterato. Le linee narrative furono accorciate, nuove didascalie furono inserite e altre eliminate perché non essenziali alla comprensione della trama. Nel 1947 il Museum of Modern Art produsse un controtipo negativo a partire da una copia nitrato della versione inglese leggermente accorciata; negli anni Settanta l'Archivio cinematografico di Stato della DDR produsse un controtipo negativo con didascalie in tedesco ricostruite. La presente ricostruzione digitale ad opera del Filmmuseum München attinge a frammenti di due copie nitrato russe, una delle quali mostra ancora tracce dei colori originali. Le parti mancanti sono state integrate con scene di un controtipo negativo fornito dal Bundesarchiv. Le didascalie sono state ricostruite in base ai documenti della censura tedesca, datati 10 ottobre 1923. – STEFAN DRÖSSLER

Despite the film's universal design, it was altered in foreign export and distribution. New titles were introduced, storylines shortened, or intertitles omitted entirely because they were not essential to understand the plot. In 1947 the Museum of Modern Art produced a dupe negative from a slightly abridged nitrate copy of an English version, and the State Film Archive of the GDR produced a dupe negative with recreated German intertitles in the 1970s. This digital reconstruction by the Filmmuseum München draws on fragments of two Russian nitrate copies, one of them still showing traces of the original tints. Missing parts were supplemented by scenes from a duplicate negative provided by the Bundesarchiv. The titles were reconstructed from the German censorship card, dated 10 October 1923.

STEFAN DRÖSSLER

VENDÉMIAIRE (Vendemmiale) (FR 1919)

REGIA/DIR, SCEN: Louis Feuillade. PHOTOG: Léon Klausse, Maurice Champreux. MONT/ED: Maurice Champreux. CAST: René Cresté (Pierre Bertin), Édouard Mathé (Capitano/Captain de Castelvieu), Louis Leubas (Wilfrid, il tedesco evaso/the German escapee, posing as Leopold), Mary Harald (Sara, "La Caraque" [zingara/gypsy vagrant]), Mlle. Lugane (Marthe), Mlle. Fabiola (Marie), Mme. de la Croix (Madame de Castelvieu), Gaston Michel (padre Larcher/old father Larcher), Manoël Camère (Fritz, il tedesco che si finge il muto /the German, posing as Urbain, a mute), [Georges] Biscot (Le Comique/the comedian), Jane Rollette [cantante/the singer], Émile André (Bernadou), André Séchan (François, husband of Louise), ? (Louise, l'altra figlia di Larcher/Larcher's other daughter, wife of François), Olinda Mano (Zaza, figlia di Sara/Sara's daughter), ? (Étienne, nipote di Larcher/Larcher's grandson). PROD: S.E.G. – Société des Établissements L. Gaumont. DIST: Comptoir Ciné Location. RIPRESE/FILMED: 09-10.1918. TRADE SHOW: 11.1918. USCITA/REL: 17.01.1919 (Pt. 1), 24.01.1919 (Pt. 2). COPIA/COPY: DCP, 143'; did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Quando si dice Feuillade si pensa subito a *Fantômas* e a *Les Vampires*, i momenti fondamentali della sua prolifica opera (500 film), pellicole memorabili che segnano la nascita del serial francese e la creazione di una moderna mitologia urbana. Titolo quasi dimenticato con una storia tormentata, *Vendémiaire* trova ora il posto che gli spetta e offre una buona occasione per "rivisitare il canone". A mio parere è l'opera migliore di Feuillade e uno dei più bei film muti francesi.

Nel settembre 1918, quando iniziò le riprese, Louis Feuillade (nato nel 1873) era da un decennio il direttore artistico della Gaumont. Trasferitosi in via definitiva a Nizza, ove la Gaumont aveva allestito gli studi e stabilito il personale, aveva carta bianca ed era all'apice della sua carriera. Fino alla morte, nel 1925, rimase fedele alla formula che gli aveva dato il successo: il serial, con le sue trame complicate gremite di colpi di scena. È quindi tanto più notevole che egli si sia concesso quest'interludio, lasciando Nizza per girare tra i vigneti del suo luogo natale, Lunel nei pressi di Montpellier, un ultimo ritorno alle sue radici. *Vendémiaire* ha quindi un carattere speciale, ed è inoltre assai più breve dei film tra cui si situa, *Tih Minh* e *Barrabas*: qui Feuillade abbandona la struttura del serial per produrre un'opera maggiormente unitaria, che nell'arco della sua carriera rappresenta una singolare sorta di fuga.

The name Feuillade promptly brings to mind Fantômas and Les Vampires, key works in his prolific oeuvre (500 films) and memorably marking the birth of French serials and the creation of a modern urban myth. An almost forgotten title with a tormented history, Vendémiaire is now finding the place it deserves and provides a good opportunity to "revisit the canon". In my opinion it is Feuillade's finest work and one of the most beautiful French silents.

When he began shooting in September 1918, Louis Feuillade (born in 1873) had been Gaumont's artistic director for a decade. He settled permanently in Nice, where Gaumont had set up studios and personnel, and where he was given free rein as his career reached its zenith. Until his death in 1925 he remained loyal to the serial — the source of his success — with all its complicated plots and multiple twists. So it is all the more remarkable that he allowed himself an interlude, leaving Nice to shoot among the vineyards of his birthplace, Lunel, near Montpellier, a final return to his roots. Vendémiaire thus has a special quality. It is also much shorter than the adjacent titles in Feuillade's oeuvre, Tih Minh and Barrabas: here he abandoned the serial structure, producing a more uniform work that stands as a singular escape in his career.



Vendémiaire, 1918. Mlle. Fabiola, Mlle. Lugane, Gaston Michel. (Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen)

Il primo incontro di *Vendémiaire* con il pubblico fu però assai sfortunato. Al momento dell'anteprima per la stampa e gli esercenti, nel novembre 1918, la gente comune aveva ben altro a cui pensare; e quando il film uscì – in due parti, il 17 e 24 gennaio del 1919 – erano passati poco più di due mesi dalla firma dell'armistizio, e gli spettatori iniziavano a ignorare i film che ricordavano una guerra dolorosa e troppo recente. *Vendémiaire* fu un fiasco, e questo fallimento divenne una maledizione che è durata fino a oggi.

La vicenda è ambientata durante la guerra nelle retrovie, e l'azione si dipana principalmente nella regione vinicola della Linguadoca, nel Midi; alcune scene (ricostruite in studio) si svolgono nella Francia settentrionale, e sono inserite mediante flashback. Rimasto invalido nel settembre 1918, il sergente Pierre Bertin è inviato nel Midi, dove c'è bisogno di lavoratori per la vendemmia. Insieme ad altri, è assunto da Bernadou, il fattore della tenuta di proprietà del capitano Castelviel, che è rimasto cieco durante la guerra e vive qui con l'anziana madre. Tra i lavoratori si celano due disertori tedeschi, che riescono a farsi ingaggiare assumendo l'identità di due soldati belgi che hanno ucciso. Uno parla francese, l'altro si finge muto. Al fine di raccogliere il denaro necessario per fuggire in Spagna, rubano le paghe dei vignaioli e accusano del furto una zingara, Sara, che alleva da sola il figlioletto dopo aver perso il marito al fronte. La verità è svelata infine durante la festa della vendemmia, quando si assaggia il vino nuovo.

Vendémiaire sembra un film patriottardo e sciovinista, e certamente lo è (per l'uscita del film furono aggiunte immagini della sfilata della vittoria), ma non si deve dimenticare che nel settembre 1918 la Germania avrebbe ancora potuto vincere la guerra: le ultime offensive erano state sferrate in luglio. Il film segue da vicino l'attualità. Dopo quattro anni di guerra il Midi, come altre zone della Francia rurale, era dissanguato, e Feuillade conosceva perfettamente il prezzo che la regione aveva pagato per questo massacro lontano. Il vino versato sul terreno è il sangue della sua gioventù, e la vendemmia è un'immagine biblica della guerra. Il tino in cui l'uva fermenta rappresenta il calderone in cui sono stati gettati i popoli, e la pubblicità della Gaumont affermava esplicitamente che "il vino nuovo è il vino della libertà, che le nuove generazioni berranno".

Il film descrive con notevole intuizione gli sconvolgimenti che colpiscono la società francese nel dopoguerra: il sacrificio di una generazione di giovani, la fine irrevocabile di un certo mondo rurale, il declino della vecchia aristocrazia (perfettamente simboleggiata dal nome Castelviel), il ruolo delle donne che sostituiscono gli uomini assenti, l'ascesa delle classi medie e persino il mescolarsi delle popolazioni.

Vendémiaire ha un'evidente dimensione allegorica, che traspare dai nomi dei personaggi e si nutre di cultura biblica e classica. Un cieco ha visioni, un muto inizia a parlare per effetto dell'ubriachezza, la verità è rivelata dal vino ("in vino veritas"), e alla fine appare un "bambino miracoloso". Le due figlie del vecchio si chiamano Marta

However, *Vendémiaire* had an ill-fated start with the public. People's minds were on entirely different things at the time of the trade show in November 1918, and when the film was released in two parts on January 17 and 24, 1919, it was still barely two months since the armistice had been signed; viewers were starting to turn away from films reminding them of the painful all-too-recent conflict. The film was a fiasco, and its failure became a curse that has lasted until the present day.

The story is set during the war, behind the lines, with the action unfolding mainly in the wine region of Languedoc in the South, with other scenes in the North of France (reconstructed in the studio) narrated through inserted flashbacks. Invalided in September 1918, Sergeant Pierre Bertin is sent to the South, where workers are needed for the grape harvest. He is recruited with others by Bernadou, the manager of an estate owned by Captain de Castelviel, who was blinded in the war and lives there with his elderly mother. Among the men are two Germans on the run who have managed to get themselves hired by pretending to be two Belgian soldiers they murdered on the way there; one speaks French and the other feigns being a mute. Aiming to raise some money for passage to Spain, they steal the grape-pickers' pay, accusing Sara, "La Caraque", a gypsy vagrant who is raising her daughter alone after losing her husband at the Front. The truth is finally revealed during the harvest feast, with the tasting of the new wine.

Vendémiaire looks like a patriotic, jingoistic piece, which it certainly is (footage of the Victory Parade was added for the release of the film), but one should bear in mind that in September 1918 Germany could still have won the war; the last offensives had taken place in July. The film follows current events closely. After four years of fighting, the South, like other French rural areas, was bled dry, and Feuillade was well aware of the price the region paid for this faraway massacre. The wine spilled on the ground is the blood of his youth, and the grape harvest is a Biblical image of war. The tank where the grapes ferment represents the cauldron that brews the populace, and Gaumont explicitly advertised that "the new wine is the wine of freedom, to be drunk by new generations".

There's significant intuition in the film's description of the post-war social upheavals in France: the sacrifice of a generation of young men, the irrevocable end of a rural world, the decline of the old aristocracy (perfectly symbolized by the name Castelviel), the role of women in replacing absent men, the rise of the middle classes, and even the intermingling of populations. *Vendémiaire* has an obvious allegorical dimension, embodied in the very names of its characters and nourished by the culture of the Bible and Classical Antiquity. A blind man has visions, the "mute" finds his voice through drunkenness, the truth is revealed by wine ("in vino veritas"), and the existence of a "miracle infant" is revealed at the end. The two daughters of the old man, Larcher, are called Marthe and Marie, Gospel names which – combined with that of Sara, the outsider "La



Vendémiaire, 1918. René Cresté, Gaston Michel. (Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen)



Vendémiaire, 1918. Mary Harald. (Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen)

e Maria, nomi evangelici che – uniti a quello di Sara, la zingara – formano la trinità delle “Sante Marie” venerate nella Camargue. Va anche ricordato che una trama secondaria ci fa deviare in una vicina città occupata da tedeschi inetti, dove l’altra figlia di Larcher, Louise, ha un incontro segreto con il marito soldato, il che spiega il “bambino miracoloso”.

I bambini, filmati come sempre da Feuillade con grande maestria, giocano e corrono tra pergole e ceppi come piccole divinità pagane: il film è più dionisiaco che cristiano. L’abbagliante luce del cielo mediterraneo assolve una funzione rivelatrice, ma ombre profonde rimangono. Il film non è manicheo come si potrebbe pensare. *Vendémiaire* è soprattutto un grande poema.

Ultimo ma non meno importante aspetto: la sensibilità di Feuillade per la luce, i paesaggi, i gesti del lavoro fa di *Vendémiaire* il più bel film mai realizzato sulla viticoltura, di precisione quasi etnografica. Feuillade era un grande paesaggista e un attento fotografo dei volti; grazie alla combinazione di questi talenti *Vendémiaire* è un poema bucolico come pochi altri nel cinema francese.

FRANÇOIS AMY DE LA BRÈTÈQUE

Caraque” (a derogatory regional term for “gypsy vagrant”) – form the trinity of the “Holy Marys” venerated in the Camargue. It should be noted that an additional lengthy subplot takes us on a detour to a neighboring town occupied by inept Germans, where Larcher’s other daughter, Louise, has a secret reunion with her soldier husband, resulting in the “miracle infant”.

The children, as always so expertly filmed by Feuillade, cavort among the vine branches and stumps like little pagan gods: the film is more Dionysian than Christian. The dazzling light of the Mediterranean sky plays a revelatory role, yet deep shadows remain. It’s not as Manichean as one might think. Above all, *Vendémiaire* is a great poem.

Last but not least, one should note Feuillade’s sensitivity to light, landscape, and the physical language of workers: *Vendémiaire* must be the most beautiful film ever made about wine-growing, with almost ethnographic accuracy. Feuillade was a great landscapist and an attentive photographer of faces, and these combined talents make *Vendémiaire* a bucolic poem unlike few others in French cinema. – FRANÇOIS AMY DE LA BRÈTÈQUE