CATALOGO
CATALOGUE

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

42

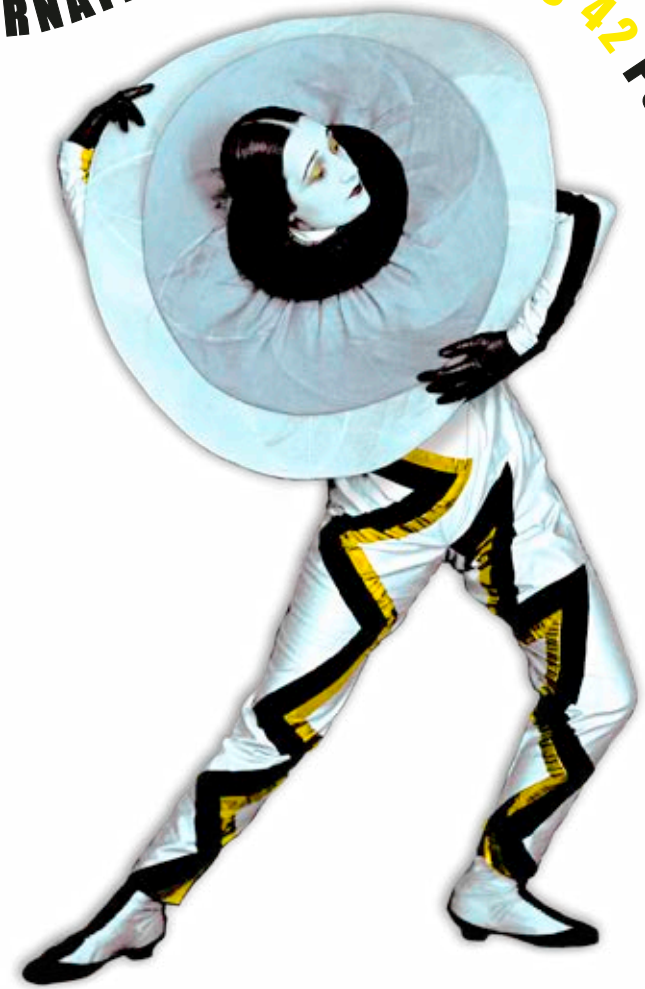
7|14 ottobre 2023

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

PORDENONE SILENT FILM FESTIVAL

a Russell

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 42 PORDENONE SILENT FILM FESTIVAL



Russell Merritt

31.08.1941 - 03.03.2023

Come abbiamo più volte dichiarato – anche in sua presenza – tra Russell e le Giornate del Cinema Muto è stato amore a prima vista.
Russell arrivò a Pordenone per la prima volta nel 1986. Era la quinta edizione del festival e il programma comprendeva un omaggio alla Directors Guild of America in occasione del suo 50esimo anniversario. Il nostro collega Lorenzo Codelli aveva proposto a David Shepard, allora responsabile dell'Oral History Program della Gilda, di preparare un programma celebrativo ad hoc per Pordenone. Furono così scelti *Precious Images*, un film di 6 minuti e mezzo costituito da quasi 500 spezzoni di film, e tre rari lungometraggi diretti a metà anni Venti da tre fondatori dell'associazione, *Happiness* di King Vidor, *The New Klondike* di Lewis Milestone e *The Circle* di Frank Borzage. Shepard incaricò lo "storico Russell Merritt" di venire al festival a presentare i film. (Tra i tanti debiti di gratitudine che abbiamo verso David Shepard

It was love at first sight between Russell and the Giornate del Cinema Muto, as we've had occasion to say many a time – even in his presence.
Russell first came to Pordenone in 1986. It was the 5th edition of the festival and the programme included an official tribute to the Directors Guild of America on its 50th anniversary. Our colleague Lorenzo Codelli had gotten in touch with David Shepard, then responsible for the DGA Oral History Program, and they selected for Pordenone the 1986 short Precious Images, *a six-and-a-half-minute film about movies, and three rarely seen silent features directed in the mid-Twenties by three charter members of the association:* Happiness *by King Vidor,* The New Klondike *by Lewis Milestone, and* The Circle *by Frank Borzage. Shepard asked "historian Russell Merritt" to come over and present the films. (Yes, among the many debts of gratitude we owe David Shepard, we can add the fact that he introduced us to his dear friend Russell.)*
We knew Russell was a Griffith scholar – the Italian version of his dissertation "Dixon, Griffith, and the Southern Legend" appeared in the January 1982 issue of the film journal Griffithiana, *then published in Genoa by Angelo R. Humouda,*

Sacile, Bar Posta, 2001.

Pordenone, 1992. Virginia Davis, Russell Merritt.

c'è dunque anche quello di averci fatto conoscere il suo caro amico Russell.)

Sapevamo che Russell era uno studioso di Griffith – la versione italiana della sua tesi "Dixon, Griffith e la leggenda del Sud" era inclusa nel n. del gennaio 1982 di *Griffithiana,* allora pubblicata a Genova da Angelo R. Humouda, fondatore della Cineteca Griffith e nostro mentore – ma non avendolo mai incontrato prima non sapevamo che aspetto avesse. Fatto sta che quella sera di ottobre di 37 anni fa eravamo in strada e quando lo vedemmo con le valigette dei film capimmo che era il nostro uomo. Lo avvicinammo e nel breve tragitto percorso per raggiungere il Teatro Verdi e mettere i film al sicuro sotto lo sguardo vigile del *veneziano* Carlo (Montanaro), nacque un'imperitura amicizia cementata da comuni passioni, da Griffith e Disney a Bob Dylan e Van Morrison.

Un'amicizia e una collaborazione. Nel 1987 Russell era già il rappresentante delle Giornate negli Stati Uniti. Interessato alle sorti di *Griffithiana*, che ora veniva co-pubblicata dalla Cineteca del Friuli, per il numero del dicembre 1987 ci propose due articoli inediti in italiano (uno sulla trasformazione americana di *Biancaneve e i sette nani*, l'altro su *Merbabies* di Harman-Ising, la sola Silly Symphony prodotta al di fuori dello studio Disney), scritti da due persone non proprio qualunque nella sua vita privata e professionale e destinate a diventare importanti anche nelle nostre: Karen Merritt e J.B. Kaufman. Nel 1988 Russell scrisse il suo primo saggio per il festival, "The Griffith Third", in cui esamina il ruolo di D.W. Griffith alla Triangle (v. *Sulla via di Hollywood 1911-1920*). È merito di Russell se nel 1997 abbiamo pubblicato, come numero monografico di *Griffithiana*, la versione

founder of the Cineteca Griffith and the inspiration for the Cineteca del Friuli – but we had never met him before, so we didn't know what he looked like. Anyway, we were in the street that October evening, almost 37 years ago, and when we saw a fellow carrying film cases we instantly realized he was our man. We went up to him and in the short journey to the Teatro Verdi, where Venetian *Carlo Montanaro was taking care of the prints, an unshakeable friendship quickly developed and kept growing also on the basis of shared passions, from Griffith to Disney, from Bob Dylan to Van Morrison. A friendship* and *a collaboration.*

In 1987 he already was the festival representative in the US. As a devotee of Griffithiana*, now co-published by us, he offered two articles for the December 1987 issue that had not appeared in Italian (one about the American evolution of* Snow White and the Seven Dwarfs*, the other about the Harman-Ising cartoon* Merbabies*, which was actually a Silly Symphony, the only one produced outside the Disney studio). Incidentally, these were written by two people who were not just anybody in his private and professional life, and who were to become important in ours too: Karen Merritt and J.B. Kaufman. In 1988 he wrote his first essay for the festival: a study of Griffith's role at Triangle ("The Griffith Third") included in the Giornate book* The Path to Hollywood, 1911-1920.

It's thanks to Russell that we published the 1997 special issue of Griffithiana *containing the English version of a neglected shot-by-shot description of Griffith's* A Corner in Wheat *written in German and privately printed in 1992 by the author Helmut*

Pordenone, 1992. David Wyatt, Virginia Davis, Russell Merritt.

inglese e italiana della descrizione inquadratura per inquadratura di *A Corner in Wheat* (Griffith, 1909), pubblicata in tedesco nel 1992 a cura dell'autore, Helmut Färber. E che dire del fascicolo 72/2003 tutto dedicato a *The Lost Biograph Bulletins: Biograph Company advertisements 1912-1914?* Un vero *labour of lov*e da parte di Russell. Nel succitato anno 1997, Paolo Cherchi Usai aveva avviato alle Giornate il monumentale *Progetto Griffith*, che sarebbe durato 12 anni e che prevedeva la pubblicazione di 12 volumi per i tipi del BFI: per 12 anni e per 12 volumi Russell fu coinvolto nel progetto.

Lo nostra comune ammirazione per Walt Disney portò nel 1992 alla pionieristica retrospettiva delle Giornate, "Nel paese delle meraviglie", che riuniva tutti i film muti allora disponibili di Walt Disney, dai Laugh-O-grams alle Alice Comedies a Oswald. Ospite d'onore: Virginia Davis. Che anno straordinario! Le proiezioni furono accompagnate dalla pubblicazione del volume (bilingue) di Russell e J.B *, Nel paese delle meraviglie: i cartoni animati muti di Walt Disney* che, oltre ad essere definito dalla critica "un contributo fondamentale alla conoscenza e allo studio dell'attività disneyana", vinse il Kraszna-Krausz Book Award del 1993 e il McLaren/Lambart Award del 1994 come miglior libro di animazione. E uscì persino in tempo per il festival, benché allora non ci fosse la posta elettronica, né Google Drive, né WeTransfer.

Il 2006 fu l'anno di *Walt Disney's Silly Symphonies: A Companion to the Classic Cartoon Series*, sempre a firma di Russell e J.B. L'allora direttore del festival, David Robinson, scrisse nel catalogo: "L'apice della

Färber. And what about issue 72/2003 entirely devoted to The Lost Biograph Bulletins: Biograph Company advertisements 1912-1914? *This was a real labour of love for Russell, also involved in the monumental 12-year-long* Griffith Project *started by Paolo Cherchi Usai at the Giornate in 1997. 12 volumes were produced and Russell contributed to each of them. A renowned Griffith expert, Russell was always eager for more: in 2003, a propos of the xeroxes of the Biograph bulletins we received from him, he told us: "By all means, share everything with Bo [Berglund]. We're always glad to get his valuable input."*

Our shared admiration for Disney led to the Giornate presenting the pioneering 1992 retrospective "Walt in Wonderland", which screened all of Walt Disney's extant silents films, from the Laugh-O-grams to the Alice Comedies. Guest of honour: Virginia Davis. What a year that was! Besides showing the films, the festival published the book by Russell and J.B., Walt in Wonderland: The Silent Films of Walt Disney, *which was reviewed as "A scholarly and entertaining book that is a combination of film critique, studio history and oral history." It won the 1993 Kraszna-Krausz Book Award and the 1994 McLaren/Lambart Award for best book on animation. It even came out in time for the festival, although no email, no Google Drive, no WeTransfer were available at the time!*

2006 was the year of Walt Disney's Silly Symphonies: A Companion to the Classic Cartoon Series, *again by Russell*

combinazione di musica e immagine propria del cinema muto arrivò, paradossalmente, agli inizi del sonoro, con le Silly Symphonies di Walt Disney. Per celebrare la pubblicazione dello splendido volume ad esse dedicato, le Giornate presentano dieci classici della serie".

Senza Russell non avremmo mai realizzato l'evento più speciale delle Giornate 2002, *The Great Nickelodeon Show,* che trasformò il Cinema Ruffo di Sacile in un nickelodeon. Noi eravamo un po' scettici, avevamo paura che gli italiani non capissero, ma ci sbagliavamo e Russell aveva, naturalmente, ragione.

Eventi a parte, Russell svolse un ruolo essenziale scrivendo con la sua consueta verve un'infinità di schede per il catalogo, dandoci suggerimenti e consigli, aiutandoci a trovare copie, facendo aprire porte e mettendoci in contatto con le persone giuste. Quando eravamo in difficoltà, era a lui che ci rivolgevamo. "Chiediamo a Russell" era il nostro leitmotiv. Per forza che nel 2018 gli venne assegnato il Premio Jean Mitry!

C'è una breve mail che ci scrisse il 27 febbraio 2007 e che dice di lui più di quanto non sembri. Dopo averci informato che erano arrivate da Gemona le copie che aspettava del libro sulle *Silly Symphonies*, aggiungeva: "Per favore ringraziate Ivan per aver impacchettato i libri così bene. Li ha persino avvolti nella carta in modo che non si sfregassero l'uno contro l'altro". Insomma, Russell sapeva riconoscere un lavoro ben fatto, capiva istintivamente e apprezzava le qualità delle persone che incontrava, quale che fosse la loro età e il loro ruolo. Nel 2003, invitandoci a dare senza problemi a Bo Berglund le fotocopie di tutti i bollettini Biograph che gli servivano, commentava: "I suoi preziosi contributi sono sempre graditissimi".

A Pordenone/Gemona era amato e stimato non solo da noi della vecchia guardia (Andrea, Carlo, Livio, Lorenzo, Luciano, Paolo, Piera, Piero), ma anche da collaboratori più giovani: Marina, Giuliana, Maria Vittoria, Ivan, Elena, Federica, Max, Michele, Andrea, Rossella, Francesco, Simone, Eleonora, Valerio… Per non parlare dei direttori David e Jay. E dei grafici Giulio e Carmen, autori delle magnifiche copertine dei nostri due libri disneyani.

Più sopra abbiamo sottolineato che Carlo era di Venezia perché, come presto scoprimmo, Russell adorava questa città. Andava a visitarla ogni volta che poteva, tanto che avevamo affettuosamente soprannominato lui e la sua amata moglie Karen "il Doge e la Dogaressa" (il che non risparmiava loro i nostri rimproveri se per dedicarsi alle bellezze della Serenissima, perdevano misconosciuti capolavori proiettati al Verdi).

A fine festival, quando non dovevano rientrare immediatamente in America, Russell e Karen trascorrevano qualche giorno con noi a Gemona. Uno dei nostri argomenti di conversazione preferiti era la situazione politico-sociale americana. Nell'ottobre del 2016, mentre andavamo in auto a Cividale, riferimmo a Russell che secondo affidabili testate giornalistiche italiane, Donald Trump avrebbe potuto vincere le elezioni presidenziali. "Impossibile", rispose lui. Purtroppo questa volta Russell si sbagliava. – Piera Patat & Livio Jacob

and JB. David Robinson, then director of the Giornate, wrote in the festival catalogue: "The zenith of the silent cinema's combination of music and image came, paradoxically, in the early sound cinema with Walt Disney's Silly Symphonies. *To celebrate the publication of [this] splendid volume, the Giornate presents ten classics of the series."*

Without Russell, the most special event of the Giornate 2002, The Great Nickelodeon Show, *which transformed the Cinema Ruffo in Sacile into a nickelodeon theatre, would never have happened. We were quite skeptical about the event, fearing that the Italians wouldn't understand, but we were wrong and – of course – Russell was right.*

Highlights aside, Russell played an essential role by writing endless brilliant catalogue notes, giving suggestions and advice, locating prints, opening doors, connecting us with the right people. When in trouble, we turned to him. "Let's ask Russell" was our leitmotiv. No wonder the Giornate presented him with the Jean Mitry Award in 2018!

We can never forget an e-mail that Russell wrote us on February 27, 2007. He announced that a dozen copies of the Silly *book had just arrived from Gemona, and he added: "Please thank Ivan for such a beautiful job of packing them. They even have the tissue paper on them to make sure they do not rub against each other." Well, Russell always appreciated a job well done, and he instinctively grasped and valued the qualities of the people he met, whatever their age, whatever their role. In Pordenone/Gemona he was loved and esteemed not only by us of the old guard (Andrea, Carlo, Livio, Lorenzo, Luciano, Paolo, Piera, Piero), but also by all the younger collaborators: Marina, Giuliana, Maria Vittoria, Ivan, Elena, Federica, Max, Michele, Andrea, Rossella, Francesco, Simone, Eleonora, Valerio… Not to mention directors David and Jay. And designers Giulio and Carmen, who created the gorgeous covers for the Disneyan books.*

Why have we stressed above that Carlo is Venetian? In a way, that was an extra virtue for Russell, who invariably visited Venice when he was staying in Pordenone for the festival. He loved the city so much that we nicknamed him and his loving wife Karen "The Doge and the Dogaressa" (which did not exempt them from our reproaches if on the very day they dedicated to the Serenissima, an unknown masterpiece was being screened at the Verdi Theatre).

When return flight dates allowed, Russell and Karen would spend a few days with us in Gemona. One of our favourite topics of conversation was the American political or social situation. In October 2016, while driving to Cividale, we told Russell that according to some reliable Italian newspapers, Donald Trump could win the presidential election. "That's impossible," he replied. Alas, for once, Russell was wrong. – Piera Patat & Livio Jacob

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

7-14 ottobre 2023
42ª edizione

La Cineteca del Friuli

cinemazero

Enti promotori

REGIONE AUTONOMA FRIULI VENEZIA GIULIA

Direzione Generale CINEMA e AUDIOVISIVO

Comune di Pordenone

CAMERA DI COMMERCIO PORDENONE-UDINE

FONDAZIONE FRIULI

IO SONO FRIULI VENEZIA GIULIA

ASSOCIAZIONE CULTURALE "LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO"

Soci fondatori
Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli, Piero Colussi, Andrea Crozzoli, Luciano De Giusti, Livio Jacob, Carlo Montanaro, Mario Quargnolo†, Piera Patat, Davide Turconi†

Presidente
Livio Jacob

Direttore emerito
David Robinson

Direttore
Jay Weissberg

Ringraziamo sentitamente per aver collaborato al programma:

Austria: Christina Wintersteller, Nikolaus Wostry (Filmarchiv Austria); Florian Haag, Michael Loebenstein, Raoul Schmidt (Österreichisches Filmmuseum); Elaine Loebenstein.

Belgio: Bruno Mestdagh, Arianna Turci (Cinémathèque royale de Belgique/Koninklijk Belgisch Filmarchief); Elisa Uffreduzzi.

Brasile: Maria Dora Genis Mourão, Gabriela Sousa de Queiroz (Cinemateca Brasileira).

Danimarca: Mikael Braae, Thomas Christensen, Jannie Dahl Astrup, Marianne Jerris, Madeleine Schlawitz (Det Danske Filminstitut); Casper Tybjerg (Københavns Universitet).

Egitto: Ahmed Sobky.

Francia: Céline Boudias, Pascale Guillemin, Anne-Sophie Lazou, Vincent Reniel, Dominique Versavel (Bibliothèque nationale de France); Juliet Copeland, Arnold Lozano (The Chaplin Office/ Roy Export S.A.S.); Frédéric Bonnaud, Béatrice Cathébras, Émilie Cauquy, Wafa Ghermani, Matthieu Grimault, Bertrand Kerael, Laurent Mannoni, Sabine Perraudin, Hervé Pichard, Jean-François Rauger (Cinémathèque française); Vincent Spillmann (Cinémathèque de Toulouse); Béatrice de Pastre, Éric Le Roy, Fereidoun Mahboubi, Dominique Moustacchi (CNC, Bois d'Arcy); Chloé Cavillier, Anne Gourdet-Marès, Samantha LeRoy, Stéphanie Salmon, Sophie Seydoux, Elvira Shahmiri (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé); Agnès Bertola (Gaumont-Pathé Archives); Serge Bromberg, Eric Lange, Maria Chiba (Lobster Films); Lenny Borger, Samy Guicha, Claire Sarti, Giovanni Sarti.

Germania: Ulf Buschmann (Artothek); Adelheid Heftberger (Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin); Hans-Michael Bock, Erika Wottrich (CineGraph, Hamburg); Daniel Meiller (Deutsche Kinemathek, Berlin); Lou Burkart, David Kleingers, Ellen M. Harrington (DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt); Andreas Thein (Filmmuseum Düsseldorf); Stefan Droessler (Filmmuseum München); Gaby Babić, Karola Gramann (Kinothek Asta Nielsen, Frankfurt am Main); Christiane von Wahlert (Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden), Oliver Hanley, Eva Hielscher (Internationale Bonner Stummfilmtage); Renate Luba (Valentin-Karlstadt-Musäum).

Italia: Carmen Accaputo, Andrea Meneghelli (Cineteca di Bologna); Elena Beltrami, Andrea Tessitore (Cineteca del Friuli); Alberto Anile, Maria Assunta Pimpinelli (Fondazione CSC – Cineteca Nazionale, Roma); Mirco Santi (Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia); Stefania Carta, Claudia Gianetto, Anna Sperone (Museo Nazionale del Cinema, Torino); Alessandra Montini, Diego Cal, Tamara Sacilotto (Società musicale Orchestra da Camera di Pordenone); Frank Dabell, Stella Dagna, Lauro Pittini.

Messico: Carlos Edgar Torres Pérez (Cineteca Nacional de México).

Norvegia: Tina Anckarman (Nasjonalbiblioteket).

Olanda: Catherine Cormon, Annike Kross, Mark-Paul Meyer, Elif Rongen-Kaynakçi (EYE Filmmuseum); Peter Roelofs (Haghefilm Digitaal); Nico de Klerk.

Regno Unito: Laura Berkeley, Bryony Dixon (British Film Institute/BFI National Archive); Pamela Hutchinson (Silent London); Alexis Weedon (University of Bedfordshire); Geoff Brown, Caroline Brownlow, Kevin Brownlow, Margaret Deriaz, Tony Fletcher, Flavia Ormond, Louise Plaschkes, Polly Rose, Patrick Stanbury, Robin Whalley.

Repubblica Ceca: Michal Bregant, Jiri Horníček, Karolina Hrichová, Iwona Łyko, Jeanne Pommeau, Tereza Sklenářová, Matěj Strnad, Jonáš Svatoš, Klára Trsková (Národní filmový archiv, Praha); Vladimir Opěla, Karel Zima.

Spagna: Mariona Bruzzo Llaberia, Rosa Cardona Arnau (Filmoteca de Catalunya); Inmaculada Trull (Filmoteca Valenciana).

Stati Uniti: Andrea Battiste, Benjamin Friday, Louise Hilton, Mona Huntzing, Genevieve Maxwell, Cole McCabe, Matt Severson (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Margaret Herrick Library); Tim Lanza (Cohen Media); Jeffery Masino (Flicker Alley); Peter Bagrov, Jared Case, Anthony L'Abbate, Gordon Nelson, Beth Rennie (George Eastman Museum, Rochester); Sarah Finklea (Harold Lloyd Entertainment); Rachael Stoeltje (Indiana University Libraries Moving Image Archive); Heather Linville, Mike Mashon, David Pierce, Lynanne Schweighofer, Rob Stone, George Willeman (Library of Congress); Dave Kehr, Rajendra Roy (The Museum of Modern Art, New York); Jen Hashida, Bradford Hirsch, Cassandra Moore (NBCUniversal); Steve Massa (New York Public Library for the Performing Arts); Patrick Loughney (Packard Humanities Institute); Jack Leslie (Park Circus); Rob Byrne, Anita Monga, Stacey Wisnia (San Francisco Silent Film Festival); Cynthia Walk (Sunrise Foundation for Education and the Arts); Steven K. Hill, May Hong HaDuong, Todd Wiener (UCLA Film & Television Archive); Richard Abel (University of Michigan, Ann Arbor); Maggie Hennefeld (University of Minnesota, Minneapolis); Daniela Currò, Greg Wilsbacher (University of South Carolina, Moving Image Research Collections); Dino Everett (USC School of Cinematic Arts Hugh M. Hefner Moving Image Archive); Mary K. Huelsbeck, Laura Lob, Lisa Marine (Wisconsin Center for Film and Theater Research); Diane Koszarski, Richard Koszarski, Hugh Munro Neely.

Svizzera: Caroline Fournier, Frédéric Maire (Cinémathèque suisse); Mariann Lewinsky Sträuli.

Hanno prestato i film:

BFI National Archive, London
Blackhawk Films, Burbank
Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin
La Cinémathèque de Toulouse
Cinémathèque française, Paris
La Cineteca del Friuli, Gemona
Cineteca Nacional de México
CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy
Det Danske Filminstitut, København
Deutsche Kinemathek, Berlin
Eye Filmmuseum, Amsterdam
Filmmuseum Düsseldorf
Filmmuseum München
Filmoteca de Catalunya, Barcelona
La Filmoteca Valenciana, Valencia
Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris
Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris
George Eastman Museum, Rochester, NY
Harold Lloyd Entertainment, Los Angeles
Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna
Hugh M. Hefner Moving Image Archive, University of Southern California School of Cinematic Arts, Los Angeles
Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA
Light Cone, Paris
Lobster Films, Paris
Moving Image Research Collections, University Libraries, University of South Carolina, Columbia, SC
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden
Museo Nazionale del Cinema, Torino
Národni filmový archiv, Praha
Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana
NBCUniversal, Los Angeles
Österreichisches Filmmuseum, Wien
Roy Export SAS, Paris
Video Universal, Mexico City

La sigla del festival è di Richard Williams.

I musicisti delle Giornate

Frank Bockius, Neil Brand, Günter Buchwald, Philip Carli, Mauro Colombis, Stephen Horne, Meg Morley, Maud Nelissen, José María Serralde Ruiz, Donald Sosin, John Sweeney, Gabriel Thibaudeau, Daan van den Hurk

Daphne Balvers, Lucio Degani, Francesco Ferrarini, Rombout Stoffers, Romano Todesco, Aaron van Oudenallen

Antonio Coppola, Juri Dal Dan, Ben Palmer

Octuor de France, Parigi

Orchestra da Camera di Pordenone

Zerorchestra, Pordenone

Conservatorio G.B. Martini, Bologna

Con l'amichevole partecipazione delle orchestre della Scuole secondarie di 1o grado "Pier Paolo Pasolini" e "Centro Storico" di Pordenone e del Liceo musicale "Guglielmo Marconi" di Conegliano

Pordenone Masterclasses

Partecipanti: Andrea Goretti, Timothy Rumsey

Jonathan Dennis Lecture

Mindy Johnson

L'arte dei costumi

Deborah Nadoolman Landis
Relatrice: Beth Diane Werling

Coordinamento organizzativo
Federica Dini

Produzione e comunicazione
Max Mestroni

Ufficio stampa
Giuliana Puppin
con la collaborazione di Fulvio Toffoli,
Moira Cussigh, Lionella Bianca Fiorillo

Ricerca e movimento film
Paolo Tosini

Direzione tecnica
Carlo Montanaro
con la collaborazione di
Alessandro Micoli, Marco Zago

Digitalizzazione ed elaborazione DCP
Archivio Cinema del FVG – La Cineteca del Friuli
Andrea Tessitore, Elena Beltrami, Alessandro De Zan

Accrediti e Ospitalità
Eleonora "Frasca" Rizzi

Donors
Stefano Pagani
con la collaborazione di Silvio Toso

Infodesk
Sara Cozzarin

Grafica e immagine coordinata
Giulio Calderini & Carmen Marchese

Collegium
Clément Lafite

Catalogo e calendario
Redazione: Catherine A. Surowiec, Piera Patat
Impaginazione: Michele Federico
con la collaborazione di
Ilaria Cozzutti, Caterina Vidon

Anteprima
Elisabetta Di Sopra

Assistenza in sala e in cabina
Catia Da Pieve
con Stefano Cereser, Elettra Del Mistro, Irene Fabbro

Cassa Teatro Verdi
Rossella Mestroni *con* Vittorio Venerus
Servizi di biglietteria: Ticka.it

FilmFair
Paolo Antonio D'Andrea
con la collaborazione di Alessia Agostinis,
Elena Chiara D'Incà, Irene Munzù, Martina Zoratto

Contabilità
Sandra Frizziero, Raffaella Laurita

Assistenza informatica
Anthony Barchiesi, Stefano Osso

Sottotitoli elettronici
Underlight, Trieste
Evelyn Dewald Caporali,
Edward Carl Catalini, Betina L. Prenz
con la collaborazione di Nico de Klerk, Matteo Di Franza, Cristina Sain, Anna Maria Perissutti

Sito web
Claimax -immagina, organizza, comunica-

Social Media Team
Greta Cinalli, Elena Tubaro

Servizi fotografici
Valerio Greco

Riprese video
Pasqualino Suppa, Alfredo Broccolo

Volontari
Sofia Victorya Bigatton, Irene Bravin,
Lisa Cimarosti, Tommaso Da Re Gamberoni,
Noah Omar De Gaetano, Giulia Del Puppo,
Federica Forte, Pietro Furlan, Chiara Gattel,
Tommaso Giordano, Luca Gloria, Paola Jubi,
Anita Lagonigro, Kaur Manprit, Vania Maserin,
Veronica Mocchiutti, Chiara Moretti,
Alexandra Popescu, Giacomo Rivaldo, Alesia Sina,
Manuel Toffoli, Morena Tosi, Francesca Trainotti,
Silvia Tronci, Sara Turchet, Eugenia Zanuttini

Traduzioni
Key Congressi, Trieste
Aurora De Leonibus, Elisa De Pellegrin

Stampa
Tipografia Menini, Spilimbergo
Giorgio Ziraldo

Realizzazione allestimenti
GraficStyle, Moimacco

Trasporti
A1 Minibus, Roveredo in Piano
In Itinere, Venezia

Agenzia viaggi
Travel Angels, Udine
Deborah Rainis, Letizia Gattesco
Mundoescondido Viaggi D&P, Udine
Raimondo Pernice

Hanno reso questa edizione ancora più bella e ospitale: Gianni (Hotel Due Leoni),
Sandra (Hotel Minerva), Alessia, Angela,
Mariagrazia, Laura (Hotel Moderno),
Luciano (Hotel Montereale), Valentina, Martina,
Elisa, Giulia, Marica, Davide (Park Hotel),
Cecilia, Martina (Residence Italia),
Roberto, Sharon, Paolo (Hotel Santin)

Grazie a Narciso Gaspardo e all'ATAP S.p.A. di Pordenone per la preziosa collaborazione.

Festival in streaming
Coordinamento
Max Mestroni

Piattaforma digitale
MyMovies.it

Ricerca film
Paolo Tosini

Montaggio contenuti audio/video
Lauro Pittini

Video introduttivi
Giulio Ladini

Incontri FilmFair
Paolo Tosini
con Richard Abel, Silvio Alovisio, Diana W. Anselmo, Eugenio Attanasio, Ivo Blom, Lorenzo de Nicola, Bryony Dixon, Victoria Duckett, Tony Fletcher, Carlo Gaberscek, Marco Grifo, Dimitrios Latsis, Paul McEwan, Lars-Martin Sørensen, Lisa Stein Haven, Casper Tybjerg

Regia
Paolo Piuzzi

Uno speciale ringraziamento a:
Sabrina Baracetti, Fabio Benedettelli, Thomas Bertacche, Irene Bignardi, Maria Luisa Bonacini, Guido Cafiero, Riccardo Costantini, Andrea Crozzoli, Giovanni Da Pozzo, Riccardo De Filippo, Patrizio De Mattio, Giancarlo Dini, Bruno Ferraro, Marco Fortunato, Narciso Gaspardo, Filippo Gini, Gianluca Guzzo, Giovanni Lessio, John Libbey, Simone Londero, Federico Lovato, Ivan Marin, Luca Mauro, Paolo Mereghetti, Alessandro Mezzena Lona, Maurizio Minello, Giuseppe Morandini, Marco Moressa, Luigi Paini, Giacomo Panarello, Cristina Penso, Gianluca Pisacane, Maurizio Poles, Renato Pujatti, Luisa Raoss, Fabio Rigo, Fabrizio Rigo, Marika Saccomani, Giovanna Santin, Vladislav Shabalin, Carlo Spagnol, Martina Zanin, Annalisa Zanitti, Massimo Zecchini, Michela Zin; *e inoltre a* Digitronic Service.

GO! 2025
NOVA GORICA
GORIZIA

SOSTENITORI / *DONORS 2022*

Le Giornate del Cinema Muto ringraziano per il loro generoso sostegno / *The Pordenone Silent Film Festival gratefully acknowledges for their support:*

Markus A Campo
Richard Abel
Antti Alanen
Julie Kalani Smith Allen
Lee Amazonas
Mark Lynn Anderson
Joel Archer
Nicola Astles
Peter Bagrov
Alfredo Baldi
Dan Barham
Charles Barr
Richard M. Barran
Dana Benelli
Stefanie Benz
Sandi Berg
Joanne Bernardi
Silvana Bertin
Didier Bertrand
Patrick Boeuf
Vincent Bohlinger
Max Borg
Aisha Brady
Ben Brewster
Serge Bromberg
Elisabeth Bulger
Attilio Buttignol

Christine Byrne
Robert Byrne
Lynn Cadwallader
Michael Campi
Rosa Cardona
Robert Cargni
Doug Chatfield
André Chevailler
Ian Christie
Claudio Cinus
Elizabeth Cleary
Dwight Cleveland
Charlie Cockey
Eric Cohen
Roland Cosandey
Marie-Claire Costley
Donald Crafton
Zachariah John Karl D'ancona
Giuliana Dal Mas
Aurelio De Los Reyes
Isaac Davall Mayer Deayton
Leslie Midkiff Debauche
Alessandra Di Prima
Giancarlo Dini
Robert Doerr
Stefan Drössler
Sharon Duncan

Kirk Ellis
Michelle Facey
Massimo Ferrari
Shirl Fester
Martha Fischer
Tony Fletcher
Roberto Fonzo
Joel Frykholm
María Fuentes
Mark Fuller
Krin Gabbard
André Gaudreault
Robert Gelfand
Malcolm Gillies
Martin Girod
Kari Glödstaf
Leonhard Gmür
Tracey Goessel
Karola Gramann
Michele Guazzone
Antonia Guerrero
Fabio Guerzoni
Winfried Günther
Vera Gyürey
Susan Harmon
James Harrison
Marco Hassmann

Lokke Heiss
Maggie Hennefeld
Donna L. Hill
Todd Hitchcock
Laura Horak
Peter Howden
David Howell
Frank Hoyer
Jean-Christophe Ienne
Gunnar Iversen
Pierre-Emmanuel Jaques
Rixt Jonkman
Michael Jurich
Tony Kaes
Lilya Kaganovsky
J.B. Kaufman
Jesse Kercheval
Frank Kessler
Daria Khitrova
Denise Khor
Hiroshi Komatsu
Anthony Korol
Richard Koszarski
Jurgen Kubler
Wallace Kwong
Pedro Lã
Meg Labrum

Mark Larson
Massimo Lastrucci
Joyce Latino
Albert Lee
Vicki Lee
Mariann Lewinsky Sträuli
Bin Li
Katharina Loew
Martin Loiperdinger
Janet Elizabeth Lorenz
Mike Mashon
Michael Matcovich Jr.
Lise Mayer
Margaret Anne Mccarty
Anke Mebold
Russell Merritt
Richard Meyer
Chiara Mezzocolli
Anca Mitran
Elena Molisani
Anita Monga
Dario Morelli
Lucilla Moro
Charles Musser
Erin Naillon
Hugh Neely

Anne Nesbet
Richard Newman
Trevor Norkett
Irela Nuñez Del Pozo
Susan Ohmer
Eva Orbanz
Lorenzo Palmieri
Sergio Papini
Brigitte Paulowitz
Dave Petrenka
Paola Pizzutel
Maria Angela Pizzutel
Giorgio Placereani
Jane Quinn
Giampiero Raganelli
Jean Philippe Restoueix
Penelope Riboud-Seydoux
Peter Rist
Brian Robinson
Ana Roland
Magnus Rosborn
Ulrich Ruedel
Anna Luisa Ruoss Girod
Giuseppe Sabatino
Kate Saccone
Anthony Saffrey

Stephanie Salmon
Claire Sarti
Suzanne Scherrer
Filip Schils
Heide Schlüpmann
Bodo Schoenfelder
Raymond Scholer
Craig Schreiber
Pj Schwartz
Flavia Sedran
Melanie Selfe
Thorsten Sessler
Jeremy Shepherd
Natalia Simbirtseva
Scott Simmon
Mary Simonson
Maria Luisa Sogaro
Bjorn Sorenssen
Patrick Stanbury
Giuseppe Stefanel
Helen Stone
John Stone
Federico Striuli
Gaylyn Studlar
Istvan Szabo
Doris Magdalena Talpay

Max Tessier
Lee Tsiantis
Vassiliki Tsitsopoulou
Carll Tucker
Julie Turnock
Casper Tybjerg
Massimo Valente
Ansje Van Beusekom
Frank Van Der Meer
Pabel Gabriel Vasquez
Wilma Vecchietti
Isabella Vitale
Cynthia Walk
Patricia Welsch
Keith Withall
Gerald White
Andrew Williams
Mark Williams
Stacey Wisnia
Paul Wolff Metternich
Erika Wottrich
Klaus Wuppermann
Alessandro Zaniolo
Petr Zejda
Cosimo Zezza
Holger Ziegler

The Only Thing, 1925. Prima fila / *First row*: Jack McHugh, Ethel Feldman. Seconda fila / *Second row*: Carrie Clarke Ward, Edward Connelly, David Mir. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

SOMMARIO / *CONTENTS*

15 Presentazione / *Introduction*

21 Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*

23 The Jonathan Dennis Memorial Lecture

25 L'arte dei costumi / *The Art of Costume Design*

27 Collegium 2023

29 The 2023 Pordenone Masterclasses

31 Eventi speciali / *Special Events*
- Poker Faces
- La Divine Croisière
- A colpi di note
- 9 1/2
- Hindle Wakes
- The Pilgrim
- Sherlock Holmes Baffled
- Sherlock Jr.

59 Ruritania - 2

93 Harry Piel

131 Origini dello slapstick / *Origins of Slapstick*

183 Harry Carey

197 Sonia Delaunay

217 Pierre Loti

231 Hans Berge Travelogues

243 Il canone rivisitato / *The Canon Revisited*
- Hell's Heroes
- Ma l'amor mio non muore!
- Merry-Go-Round
- Die Straße
- Vendémiaire

273 Cinema delle origini / *Early Cinema*
- Early British Films from the Filmoteca de Catalunya
- Ten Early Dance Films by Peter Elfelt

285 Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*
- Amazonas, maior rio do Mundo
- Der Berg des Schicksals
- Circe the Enchantress
- Conrad in Quest of His Youth
- Harlem Sketches
- The Love that Lives
- La madre
- Italia Vitaliani bezoekt regisseur Giuseppe Sterni
- The Oath of the Sword
- La tournée del Genoa Cricket and Football Club
- Vent debout
- La vita e la morte
- The Haghefilm Digitaal-Selznick School Fellowship
- Feminist Archives in Fragments

330 Abbreviazioni / *Key to Abbreviations*

331 Indice dei titoli / *Film Title Index*

Introduzioni e schede di / *Introductions and programme notes by*

Richard Abel
François Amy de la Bretèque
Tina Anckarman
Jannie Dahl Astrup
Ivo Blom
Lenny Borger
Francesca Bozzano
Serge Bromberg
Geoff Brown
Kevin Brownlow
Rosa Cardona Arnau
Sreya Chatterjee
Thomas C. Christensen
Antonio Coppola
Juri Dal Dan
Hilde D'haeyere
Bryony Dixon
Stefan Droessler
Louise Fourmont
Lisa Stein Haven
Maggie Hennefeld
Pamela Hutchinson
Steven Jacobs
J.B. Kaufman
Denise Khor
Richard Koszarski
Meg Labrum
Enrique Moreno Ceballos
Alma Macbride
Michele Manzolini
Steve Massa
Dominique Moustacchi
Giuliana Muscio
Maud Nelissen
Luciano Palumbo
Hemma Marlene Prainsack
David Robinson
Elif Rongen-Kaynakçi
Ulrich Ruedel
Mirco Santi
Amy Sargeant
Marcello Seregni
Maria Luisa Sogaro
Sávio Luis Stoco
Mehdi Taïbi
Andreas Thein
Michelle A. Tisdel
Vanessa Toulmin
Daan van den Hurk
Luigi Vitale
Jay Weissberg
Artemis Willis

Redazione / *Edited by*
Catherine A. Surowiec, Piera Patat

Traduzioni / *Translations by*
Elena Beltrami, Paolo Cherchi Usai, Frank Dabell, Aurora De Leonibus, Daniela Leonardi, Piera Patat, Giuliana Puppin, Catherine A. Surowiec, Jay Weissberg, Key Congressi.

Lettura bozze italiane / *Italian proofreading:* Ilaria Cozzutti

Copertina/*Cover: Sein größter Bluff*, 1927. Harry Piel. (Filmmuseum Düsseldorf)

© Le Giornate del Cinema Muto
Senza la previa autorizzazione del Festival e degli Autori è vietata la riproduzione, anche parziale, di testi e illustrazioni.
No part of this publication may be reproduced without the prior permission of the copyright owner (publisher and authors).

PRESENTAZIONE / *INTRODUCTION*

Nell'ultimo anno la famiglia delle Giornate è rimasta orfana di tanti amici e collaboratori, tra cui Anna Sienkiewicz-Rogowska, Adrienne Mancia, David Wyatt, Carl Davis, Aldo Bernardini, David Mayer, Stephen Herbert e Russell Merritt. Il contributo che essi hanno dato agli studi cinematografici, alla programmazione e alle modalità di presentazione dei film è inestimabile, e senza di loro noi ci sentiamo più poveri. Ma all'interno del Teatro Verdi continueremo ad avvertirne la presenza, e i loro nomi torneranno sulle nostre labbra, ogni volta che condivideremo i ricordi e brinderemo a queste vite che hanno lasciato il segno. Le Giornate sono un vero e proprio Giano Bifronte per cui noi siamo impegnati a guardare indietro e avanti sentendoci in dovere di portare il passato nel futuro, e questo include necessariamente coloro che, con la propria opera e la propria personalità, rimarranno per sempre parte integrante del festival.

Nel catalogo dell'anno scorso chiedevo (era una domanda retorica) se ci fosse mai stato un momento migliore per desiderare di vivere in un mitico regno dei Balcani. Data la guerra in corso della Russia contro l'Ucraina e il verificarsi di tanti disastri naturali, la domanda in questione resta valida. Con la prima parte della rassegna "Ruritania", dovremmo aver dimostrato le ragioni per cui si tratta di un tema che merita la nostra attenzione, per i film stessi e per l'idea, che implica l'esplorazione della cosiddetta balcanizzazione e l'esotizzazione dell'"altro". La selezione di quest'anno amplia il campo includendo lungometraggi provenienti da Spagna, Francia, Germania e Stati Uniti, accompagnati da parodie e, naturalmente, da cinegiornali riguardanti le vere famiglie reali balcaniche, perché comprendere la loro influenza politica e personale, data la grande attenzione mediatica che ricevevano, aiuta a dare un senso non solo alla Ruritania, ma anche alla realtà del nostro mondo.

Noterete che quest'anno abbiamo parecchio cinema di evasione, tra commedie e film d'avventura: quale tempismo migliore! Una delle sezioni più ampie è dedicata ad Harry Piel, il produttore-regista-attore tedesco la cui fama raggiunse tale livello su scala mondiale che un sondaggio pubblicato nel 1922 dal quotidiano brasiliano *Jornal do Recife* lo classificò al decimo posto (prima di Norma Talmadge!) nella lista degli attori "più simpatici" e all'ottavo nella lista dei "più grandi artisti". Piel era il Douglas Fairbanks tedesco, un artista che faceva sembrare la temerarietà un gioco da ragazzi, con una personalità esuberante il cui fascino era pari alla sua bravura. Tuttavia,

In the last twelve months we've witnessed the loss of many members of the Giornate family, including but hardly limited to Anna Sienkiewicz-Rogowska, Adrienne Mancia, David Wyatt, Carl Davis, Aldo Bernardini, David Mayer, Stephen Herbert and Russell Merritt. Their contributions to film programming, scholarship, and exhibition are immeasurable, and with each passing we feel diminished. Yet inside the Teatro Verdi we'll continue to feel their presence, and their names will remain on our lips as we share memories and toast to impactful lives. The Giornate is a true Janus head in that we're dedicated to looking backward and forward, carrying the responsibility of bringing the past into the future, and that includes the people whose work and personalities will forever remain a part of the festival.

In last year's catalogue I rhetorically asked if there was any better time to want to live in a mythical Balkan kingdom, and given Russia's ongoing war against Ukraine plus multiple natural disasters, the question remains valid. After last year's series, hopefully we've made the case for why it's a theme deserving our attention, both for the films themselves as well as the concept, with its exploration of "Balkanization" and the exoticizing of "the other." This year's Ruritania cycle expands the scope to include features from Spain, France, and Germany as well as the U.S., together with parodies and of course newsreels of the actual Balkan royal families, because understanding their political and personal influence, given the enormous amount of media attention they received, helps to make sense not just of Ruritania but the reality of our own world.

You'll notice we have a great deal of escapist adventure films and comedies this year: great timing! One of the most ample series is dedicated to Harry Piel, the German producer-director-actor whose star was on such a global scale that a 1922 poll in Brazil's Jornal do Recife *ranked him Number 10 in the list of "most sympathetic" performers (ahead of Norma Talmadge!), and Number 8 in the list of "greatest artists." Piel was the German Douglas Fairbanks, an artist who made daredevilry seem like child's play, with an ebullient personality whose charm matched his bravura. Yet because he*

poiché non apparteneva alla cerchia degli autori riconosciuti e faceva film acclamati dal grande pubblico, è stato relegato ai margini della storia del cinema. Grazie ad Andreas Thein, responsabile delle collezioni del Filmmuseum di Düsseldorf, e alla studiosa Hemma Marlene Prainsack, Piel può finalmente riprendere il suo posto di re del botteghino.

Al fragore delle risate e ai sussulti provocati da Piel faranno eco sghignazzi e gemiti nella rassegna "Origini dello slapstick: Echi transatlantici", continuazione del programma curato da Steve Massa e Ulrich Rüdel nel 2019, che esplora il fruttuoso scambio di idee tra comici, uomini e donne, delle due sponde dell'Atlantico. Ognuno dei cinque gruppi tematici – inseguimenti, clown, travestitismo, strane coppie e diverbi matrimoniali – comprende cortometraggi e un lungometraggio che evidenziano come certe premesse e gag venivano sviluppate e riutilizzate liberamente senza badare al copyright. Ritroverete beniamini delle Giornate quali Sarah Duhamel, Harold Lloyd, Mabel Normand e Marcel Fabre, insieme a Olga Svendsen, Karl Valentin e Pat e Patachon. La serie comprende anche delle rarità, tra cui l'unico lungometraggio dei famosi fratelli Fratellini, *Rêves de Clowns*, e la spassosa commedia drag en travesti di Syd Chaplin, *Oh! What a Nurse!* Inoltre, ci saranno alcuni corti sparsi qua e là nel corso di questa edizione, che faranno da antipasto alle portate principali.

Non è straordinario il manifesto di quest'anno? Complimenti a Giulio Calderini e Carmen Marchese, che ancora una volta hanno disegnato il manifesto perfetto delle Giornate, ispirato quest'anno ai disegni tessili di Sonia Delaunay. In previsione di una grande mostra al Bard Graduate Center di New York che inizierà nel febbraio 2024, presentiamo tutti i film ad oggi conosciuti di cui l'artista è stata costumista e direttrice artistica: tra questi, il serial in sei puntate *Le P'tit Parigot*, da cui proviene la nota foto pubblicitaria della ballerina Lizica Codreanu nella rivisitazione di Delaunay del classico abito Pierrot-Éclair. I curatori della sezione, Hilde D'haeyere e Steven Jacobs, hanno inoltre messo insieme una dinamica selezione di cortometraggi di Delaunay, nonché testimonianze della sua eredità culturale, che gettano luce sulla scena dell'avanguardia parigina degli anni Venti.

Prosegue la rassegna dedicata alle prime star del western, curata da Richard Abel, che questa volta vede protagonista Harry Carey, sicuramente uno dei cowboy del grande schermo più simpatici di tutti i tempi. Il suo tipico personaggio amabile e riservato, che osserva con attenzione prima di entrare in azione, piaceva anche a chi non era appassionato del genere, e per tutta la sua lunga carriera egli fu uno degli interpreti preferiti di John Ford. Tra i film presentati ci saranno due lungometraggi indicati come perduti dalla maggior parte delle fonti e riscoperti presso il Národni filmový archiv di Praga: *Blue Streak McCoy* (1920) e il primo "Super-Western" della Universal, *The Fox* (1921). Per quanto le copie rinvenute siano parziali, mostrano

never worked within the pantheon of recognized auteurs*, and made films that were wildly popular with the public, he's been relegated to the margins of film history; thanks to Andreas Thein, head of collections at the Filmmuseum Düsseldorf, together with the scholar Hemma Marlene Prainsack, Piel can finally resume his spot as a box-office king.*

The peals of mirth and gasps generated by Piel will find corresponding guffaws as well as groans in the series "Origins of Slapstick: Transatlantic Echoes," a continuation of the program curated by Steve Massa and Ulrich Rüdel in 2019, looking at the fruitful exchange of ideas between funny men and women on both sides of the Atlantic. Divided into five thematic sections – chases, clowns, drag, odd couples, and marriage rows – each program is comprised of shorts and a feature that demonstrate how certain premises and gags were developed and reused in an atmosphere of uncopyrighted openness. You'll see Giornate favorites like Sarah Duhamel, Harold Lloyd, Mabel Normand, and Marcel Fabre, together with Olga Svendsen, Karl Valentin, and Pat and Patachon. The series also includes rarities, including the famed Fratellini brothers' only feature film Rêves de Clowns *and Syd Chaplin's drag romp* Oh! What a Nurse! *In addition, there are some shorts scattered throughout this edition acting as appetizers to the main courses on offer.*

Isn't this year's poster divine? Kudos to Giulio Calderini and Carmen Marchese, who once again designed the perfect Giornate poster, influenced this year by the textile designs of Sonia Delaunay. In anticipation of a major exhibition at New York's Bard Graduate Center beginning in February 2024, we're presenting all the known surviving films Delaunay worked on as costume designer and art director, including the 6-part serial Le P'tit Parigot*, whence comes the promotional photo of dancer Lizica Codreanu in Delaunay's take on the classic Pierrot-Éclair outfit. Section curators Hilde D'haeyere and Steven Jacobs have also put together a dynamic selection of shorts both by Delaunay and reflective of her influence, shining a light on the Paris avant-garde scene in the 1920s.*

Our continuing exploration of early Western stars, curated by Richard Abel, casts its eye on Harry Carey, surely one of the most likeable screen cowboys of any period. His homey, reticent persona, carefully observant before jumping into action, appealed even to those who weren't fond of the genre, and he was a favorite of John Ford's throughout his long career. Among the films presented will be two features discovered at the Národni filmový archiv in Prague: Blue Streak McCoy *(1920) and Universal's first "Super-Western"* The Fox *(1921), both listed as missing in most sources, and while the surviving prints are incomplete, they demonstrate all the Carey qualities that made him such a beloved actor.*

comunque tutte quelle qualità che hanno fatto di Carey un attore così amato.

Praga è anche la fonte di una delle scoperte più emozionanti dell'anno, il Santo Graal dei documentari brasiliani, il film di Silvino Santos del 1918, distribuito anche in Europa, tra cui l'Inghilterra, dove venne ribattezzato *The Wonders of the Amazon*. La storia del documentario è affascinante quasi quanto lo stesso film: Santos intitolò il suo primo lungometraggio *Amazonas, maior rio do mundo* e incaricò il suo socio Propércio de Mello Saraiva di venderne i diritti all'estero. Saraiva, invece, fuggì con la pellicola e la portò a Londra dove la fece reintitolare, sostenendo di esserne il regista. Attraverso la Gaumont ne circolarono copie in diversi paesi europei, tra cui la Cecoslovacchia, dove uscì nel 1924, ma pochi anni dopo il film fu dimenticato da tutti, fuorché da Santos e da coloro che sapevano della sua realizzazione.

Ora abbiamo la possibilità di apprezzare questo straordinario sguardo sull'Amazzonia, la sua fauna e la sua flora, le industrie che sorgevano sulle sue rive e, soprattutto, gli indigeni Witoto (conosciuti anche come Huitoto), saliti alla ribalta delle cronache internazionali lo scorso giugno quando quattro bambini di questo popolo hanno usato le conoscenze tramandate loro dagli anziani per sopravvivere, dopo un incidente aereo, per quaranta giorni nella giungla.

Ci sono molte altre scoperte eccezionali: proietteremo *La madre* (1917), appena restaurato dall'Eye Filmmuseum, una rara opportunità di vedere la grande attrice italiana Italia Vitaliani, il cui stile stile recitativo era strettamente legato a quello della celebre procugina Eleonora Duse. Il film è accompagnato da un affascinante cortometraggio promozionale che mostra un incontro organizzato tra la Vitaliani e il suo regista, Giuseppe Sterni. Dalla Cinémathèque de Toulouse arriva il cortometraggio d'avanguardia *Harlem Sketches* di Leslie Bain del 1935, con la colonna sonora originale composta da George Antheil, proiettato insieme a un'altra scoperta praghese, il delirante dramma dell'età del jazz con Mae Murray, *Circe the Enchantress* (1924). Nella consueta sezione sul cinema delle origini, la Filmoteca de Catalunya ci offre un'entusiasmante collezione di film britannici degli esordi, che include vari titoli unici, mentre il Danske Filminstitut ci mette a disposizione dieci affascinanti corti sulla danza degli anni 1902-1906, che vedremo sparsi all'interno del programma e che costituiscono una preziosa testimonianza dell'attività della scuola di ballo Bournonville del Teatro Reale di Copenaghen.

Tra le altre proposte da segnalare, una selezione intitolata "Frammenti femministi", curata da Maggie Hennefeld ed Enrique Ceballos nell'ambito dell'innovativo progetto "Nasty Women", nonché *9½*, una "sinfonia" di filmati amatoriali 9,5mm realizzata da Anna Briggs, Michele Manzolini e Mirco Santi, con una colonna sonora appositamente composta dal vivo da sette musicisti. La scelta di Elif Rongen-Kaynakçi tra i cortometraggi dell'Eye Filmmuseum è

Prague is also the source for one of the most exciting discoveries of the year, the Holy Grail of Brazilian documentaries, Silvino Santos' 1918 film released in Europe in various languages as The Wonders of the Amazon. *The story of the documentary is almost as fascinating as the film itself: Santos titled his first feature-length film* Amazonas, maior rio do Mundo *and tasked his associate Propércio de Mello Saraiva with selling the rights abroad. Instead, Saraiva absconded with the print and took it to London where he had it retitled, claiming he was the director. Prints circulated through Gaumont in several European countries, including Czechoslovakia where it was released in 1924, but after a few years the film was forgotten except by Santos and those who knew of his achievement. Now we have the chance to appreciate this extraordinary look at the Amazon, its fauna and flora, the industries on its riverbanks, and most remarkably, the indigenous Witoto (also known as the Huitoto), who made international headlines this past June when four children from this people used the skills learned from their elders to survive after a plane crash in the jungle for 40 days.*

There are many more exceptional discoveries: we're screening Eye Filmmuseum's newly restored La madre *(1917), a rare opportunity to see the great Italian actress Italia Vitaliani, a first cousin once removed of Eleonora Duse, whose performance style was closely tied to her celebrated relative's. There's also a charming promotional short to accompany the film, showing a staged meeting between Vitaliani and her director, Giuseppe Sterni. From the Cinémathèque de Toulouse comes Leslie Bain's 1935 avant-garde short* Harlem Sketches, *with its original musical soundtrack composed by George Antheil, screening together with another discovery from Prague, Mae Murray's delirious Jazz Age drama* Circe the Enchantress *(1924). In our recurring Early Cinema section, there's an exciting collection of early British films from the Filmoteca de Catalunya, including several unique titles, and from the Danske Filminstitut we have ten charming short dance films from 1902-1906, scattered throughout the program, offering a precious record of Bournonville dancers from Copenhagen's Royal Theatre.*

Other compilations worth highlighting include a selection titled "Feminist Archive Fragments," curated by Maggie Hennefeld and Enrique Ceballos in the ambit of the groundbreaking "Nasty Women" project, and 9½, a captivating group of home movies shot on 9.5mm that's been created by Anna Briggs, Michele Manzolini, and Mirco Santi, with a specially composed live score for seven musicians. Elif Rongen-Kaynakçi's choice of shorts from the Eye Filmmuseum addresses the extraordinary range and influence of the French writer Pierre Loti, who also, by the way, wrote an account of his visit to Queen Elisabeth

dedicata alla straordinaria versatilità e influenza dello scrittore francese Pierre Loti: a proposito, egli scrisse anche un resoconto della sua visita alla regina Elisabetta di Romania, nota come Carmen Sylva, "figlia del Nord eppure regina d'Oriente". Vedete, tutto si collega, spesso nei modi più inaspettati: Carmen Sylva è legata al romanzo *Pêcheur d'Islande* di Loti, da lei tradotto in tedesco, e noi proietteremo la versione cinematografica di Jacques de Baroncelli del 1924, che si dà il caso sia uno dei film preferiti di Kevin Brownlow. Il nuovo restauro della Cinémathèque française di *Vent debout*, realizzato un anno prima da René Leprince, ci permette di confrontare questi due film affini dal punto di vista tematico e basati su testi di cui è stata spesso segnalata la somiglianza.

Quest'anno noterete un numero insolito di titoli tedeschi e francesi, in tutte le sezioni. Nel "Canone rivisitato" mostreremo il nuovo restauro dell'influente *Die Straße* (1923) del Filmmuseum München e la nuova splendida rimasterizzazione di *Vendémiaire* (1918) di Louis Feuillade, realizzata a partire dal nitrato originale. Sempre nell'ambito del "Canone", verranno proiettati la versione muta di *Hell's Heroes* (1929) di William Wyler e il leggendario *Merry-Go-Round* (1923), iniziato da Erich von Stroheim e terminato da Rupert Julian, in un complesso restauro guidato dalla Blackhawk Films in associazione con Lobster Films, Filmarchiv Austria e Det Danske Filminstitut e finanziato dalla Sunrise Foundation for Education and the Arts.

Naturalmente non mancano straordinari eventi speciali, a cominciare da *La Divine Croisière* (1929) di Julien Duvivier, accompagnato da una partitura di Antonio Coppola, eseguita dall'Octuor de France diretto dal compositore stesso. Il cosiddetto "evento del mercoledì" sarà *Hindle Wakes* (1927) di Maurice Elvey per il quale Maud Nelissen ha scritto una partitura per quintetto commissionata dalla Kinothek Asta Nielsen e realizzata grazie al generoso contributo della Fondazione Bareva. Negli ultimi anni il nostro film di pre-apertura a Sacile, replicato il giovedì sera durante il festival, si è basato sul ricco ma poco esplorato repertorio di commedie americane della metà degli anni Venti, e quest'anno non fa eccezione: abbiamo *Poker Faces* (1926) di Harry A. Pollard, interpretato dall'irresistibile duo Edward Everett Horton e Laura La Plante, accompagnati dalla Zerorchestra in una partitura di Juri Dal Dan. Quanto alla serata finale, chiudiamo davvero in bellezza con una doppia proiezione: *The Pilgrim* (1923) di Charles Chaplin, nel nuovo restauro commissionato dal Chaplin Office con la partitura originale dello stesso Chaplin arrangiata da Timothy Brock, seguito da *Sherlock Jr.* (1924) di Buster Keaton con una nuova partitura di Daan van den Hurk in prima mondiale; entrambi affidati all'esecuzione dell'Orchestra da Camera di Pordenone diretta da Ben Palmer.

La Jonathan Dennis Memorial Lecture di quest'anno sarà tenuta da Mindy Johnson, che discuterà il contributo finora poco riconosciuto di Bessie Mae Kelley e di altre donne pioniere nel campo

of Romania, known as Carmen Sylva, "a daughter of the North and yet a Queen of the Orient." You see, everything connects, often in the most unexpected ways: Carmen Sylva is linked to Loti's novel Pêcheur d'Islande, *as she translated it into German, and we're screening Jacques de Baroncelli's 1924 film version, which just happens to be one of Kevin Brownlow's favorite films. The Cinémathèque française's new restoration of* Vent debout *(The Headwind), made one year earlier by René Leprince, allows us to compare these two thematically similar films whose source material was so frequently mentioned in the same breath.*

You'll notice an unusual number of German and French titles this year, in all sections. In the Canon Revisited we're showing Filmmuseum München's new restoration of Karl Grune's influential Die Straße *(1923), and Gaumont's gorgeous new remaster of Louis Feuillade's* Vendémiaire *(1918), made from the original nitrate. Still within the Canon Revisited, we're screening the silent version of William Wyler's* Hell's Heroes *(1929) and the legendary* Merry-Go-Round *(1923), begun by Erich von Stroheim, finished by Rupert Julian, in a complex restoration spearheaded by Blackhawk Films in association with Lobster Films, Filmarchiv Austria, and Det Danske Filminstitut, funded by the Sunrise Foundation for Education and the Arts.*

Naturally we have outstanding Special Events, starting with Julien Duvivier's La Divine Croisière *(1929), with a score by Antonio Coppola, performed by the Octuor de France conducted by the composer. For our annual mid-week event, Maud Nelissen is presenting her quintet score for Maurice Elvey's* Hindle Wakes *(1927), commissioned by the Kinothek Asta Nielsen and made possible by the generous support of the Bareva Foundation. For the past few years our pre-opening film in Sacile, repeated Thursday evening during the festival, has been selected from the wealth of overlooked American comedies from the mid-1920s, and this year is no exception: Harry A. Pollard's* Poker Faces *(1926), starring the irresistible team of Edward Everett Horton and Laura La Plante, accompanied by the Zerorchestra in a score by Juri Dal Dan. For closing night, we truly end with a bang: a double feature of Charles Chaplin's* The Pilgrim *(1923), in a new restoration made possible by the Chaplin Office and with Chaplin's own score arranged by Timothy Brock, together with Buster Keaton's* Sherlock Jr. *(1924) and the world premiere of a new score by Daan van den Hurk; both films will be performed by the Orchestra da Camera di Pordenone and conducted by Ben Palmer.*

This year's Jonathan Dennis Memorial Lecture is being delivered by Mindy Johnson, who'll discuss the previously overlooked contributions of Bessie Mae Kelley and other early

dell'animazione, mentre la seconda, The Art of Costume Design Lecture, ideata da Deborah Nadoolman Landis, sarà a cura di Beth Werling, che parlerà delle collezioni di Mary Pickford donate al Museo di Storia Naturale di Los Angeles e del ruolo fondamentale che i costumi hanno avuto nella creazione della sua immagine. Come sempre, questa ricca offerta verrà integrata da presentazioni di libri, dalla FilmFair, dal Collegium e dalle nostre tradizionali Masterclasses.
Per coloro che non potranno partecipare al festival dal vivo, presenteremo in streaming una selezione di titoli delle diverse sezioni, sempre accompagnati dai nostri insuperabili musicisti, la cui bravura e generosità non solo durante la manifestazione, ma anche nel corso dell'anno, non loderemo mai abbastanza. Come di consueto, siamo profondamente grati ai nostri partner – gli archivi internazionali, il Teatro Verdi, l'Orchestra da Camera di Pordenone, Zerorchestra, MYMovies, Haghefilm Digitaal/The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation – e ai nostri sponsor, in particolare la Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, il Ministero per i Beni e le Attività Culturali, il Comune di Pordenone, la Camera di Commercio di Pordenone-Udine e la Fondazione Friuli, quest'ultima sostenitrice anche del nostro Premio Jean Mitry. Un ringraziamento particolare va anche a Pordenone Fiere e all'ATAP di Pordenone, nonché al Comune di Sacile e al Rotary Club Sacile Centenario. Infine, non ci sono parole di plauso sufficienti ad esprimere la mia infinita riconoscenza verso le donne e gli uomini straordinari che rendono possibile il festival e il catalogo. – Jay Weissberg

women animators, and the second Art of Costume Design Lecture, brainchild of Deborah Nadoolman Landis, is by Beth Werling, who'll talk about Mary Pickford's donations to the Natural History Museum of Los Angeles and the role costume played in the creation of her image. As ever, all these riches are supplemented by book presentations, the FilmFair, the Collegium, and our traditional Masterclasses.
For those unable to attend the festival in person, we're streaming a selection of titles from a variety of sections, all accompanied by our incomparable musicians, whose brilliance and generosity not just during the week but throughout the year cannot be over-praised. As always, we're deeply grateful to our partners – the international archives, the Teatro Verdi, the Orchestra da Camera di Pordenone, Zerorchestra, MYMovies, Haghefilm Digitaal/The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation – and our sponsors, particularly the Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, the Ministry of Culture, the City of Pordenone, the Pordenone-Udine Chamber of Commerce, and the Fondazione Friuli, the last supporting also our Jean Mitry Award. Special thanks also to the Pordenone Fiere and the city's public transportation company ATAP, as well as the City of Sacile and the Rotary Club Sacile Centenario. Finally, no words of praise are sufficient to express my unending gratitude to the amazing men and women who make the festival and catalogue possible. - Jay Weissberg

Sherlock Jr., 1924. Buster Keaton. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

PREMIO JEAN MITRY / *THE JEAN MITRY AWARD*

Fin dalla loro nascita, avvenuta nel 1982, le Giornate del Cinema Muto hanno prestato una speciale attenzione al tema del restauro e della salvaguardia dei film. Nell'intento di approfondire questa direzione di ricerca, nel 1986 la Provincia di Pordenone ha istituito un premio internazionale che viene assegnato a personalità o istituzioni che si siano distinte per l'opera di recupero e valorizzazione del patrimonio cinematografico muto. Nel 1989 il premio è stato dedicato alla memoria di Jean Mitry, primo presidente onorario delle Giornate. Dal 2017, in seguito all'abolizione per legge delle province del territorio regionale, il premio è sostenuto dalla Fondazione Friuli.

From its beginnings in 1982, the Giornate del Cinema Muto has been committed to supporting and encouraging the safeguard and restoration of our cinema patrimony. With the aim of encouraging work in this field, in 1986 the Province of Pordenone established an international prize, to be awarded annually to individuals or institutions distinguished for their contribution to the reclamation and appreciation of silent cinema. In 1989 the Award was named in memory of Jean Mitry, the Giornate's first Honorary President. Since 2017, following legislation that abolished the provinces within Friuli Venezia Giulia, the prize has been supported by the Fondazione Friuli.

Le vincitrici dell'edizione 2023 sono / *This year's recipients are*

Natalia Noussinova & Heide Schlüpmann

Vincitori delle edizioni precedenti / *Previous Recipients*

2022 Stella Dagna & Eva Orbanz
2021 Ronald Grant/Martin Humphries & Kae Ishihara
2020 Vera Gyürey & J.B. Kaufman
2019 Donald Crafton & Margaret Parsons
2018 Camille Blot-Wellens & Russell Merritt
2017 Richard Abel & John Libbey
2016 Hisashi Okajima & Vladimir Opela
2015 Lenny Borger & Adrienne Mancia
2014 Susan E. Dalton & Paul Spehr
2013 Aurelio de los Reyes & National Film and Sound Archive of Australia
2012 Pierre Étaix & Virgilio Tosi
2011 National Film Preservation Foundation & The New Zealand Film Archive
2010 André Gaudreault & Riccardo Redi
2009 Maud Linder & Les Amis de Georges Méliès
2008 Laura Minici Zotti & AFRHC
2007 John Canemaker & Madeline Fitzgerald Matz
2006 Roland Cosandey & Laurent Mannoni
2005 Henri Bousquet & Yuri Tsivian
2004 Marguerite Engberg & Tom Gunning
2003 Elaine Burrows & Renée Lichtig
2002 Hiroshi Komatsu & Donata Pesenti Campagnoni
2001 Pearl Bowser & Martin Sopocy
2000 Gian Piero Brunetta & Rachael Low
1999 Gösta Werner & Arte
1998 Tatjana Derevjanko & Ib Monty
1997 John & William Barnes & Lobster Films
1996 Charles Musser & L'Immagine Ritrovata
1995 Robert Gitt & Einar Lauritzen
1994 David Francis & Naum Kleiman
1993 Jonathan Dennis & David Shepard
1992 Aldo Bernardini & Vittorio Martinelli
1991 Richard Koszarski & Nederlands Filmmuseum
1990 Enno Patalas & Jerzy Toeplitz
1989 Eileen Bowser & Maria Adriana Prolo
1988 Raymond Borde & George C. Pratt
1987 Harold Brown & William K. Everson
1986 Kevin Brownlow & David Gill

A Merry Christmas, 1922. (© Manitou Prods.)

THE JONATHAN DENNIS MEMORIAL LECTURE

Per ricordare Jonathan Dennis (1953-2002), fondatore del New Zealand Film Archive, le Giornate organizzano ogni anno una conferenza a lui dedicata, chiamando a parlare personalità il cui lavoro contribuisce allo studio e alla valorizzazione del cinema muto. Jonathan Dennis è stato un archivista esemplare, un paladino della cultura del suo paese, profondamente consapevole del ruolo dei Māori, il popolo indigeno della Nuova Zelanda – e soprattutto era una persona di eccezionali doti umane.

In 2002 the Giornate del Cinema Muto inaugurated this annual lecture in commemoration of Jonathan Dennis (1953-2002), founding director of the New Zealand Film Archive. Jonathan Dennis was an exemplary archivist, a champion of his country's culture – particularly of Māori, the indigenous people of New Zealand – and above all a person of outstanding human qualities.
The lecturers are selected as people who are pre-eminent in some field of work associated with the conservation or appreciation of silent cinema.

XIX Conferenza
Mindy Johnson: "La sola donna animatrice – Bessie Mae Kelley e le donne agli albori dell'industria"

Agli albori dell'industria cinematografica, c'era una donna che, a fianco di uomini destinati a diventare dei titani di questa forma d'arte, animava e dirigeva, eppure il suo nome e la sua opera sono stati dimenticati – fino ad ora. Bessie Mae Kelley, che aveva esordito nel 1917 circa presso i Bray Studios, divenne rapidamente assistente all'animazione e poi animatrice/regista e fu tra i primi animatori a svelare come si fanno i cartoni animati al pubblico che assiepava le sale del circuito nell'ultimo decennio del vaudeville. Quest'innovativa artista viene finalmente presentata al mondo e, con lei, i suoi film ancora esistenti, tra cui il più antico esempio a noi noto di animazione disegnata a mano e diretta da una donna.

La scrittrice, storica e filmmaker Mindy Johnson è una Academy Film Scholar e nel 2023 ha vinto l'Annie Award per le sue pionieristiche indagini sulle donne nell'animazione. Docente alla CalArts di Los Angeles e alla Drexel University di Filadelfia, si interessa a svariati aspetti del nostro passato cinematografico, tenendo spesso relazioni e conferenze sulle sue ricerche, i suoi libri e i suoi film.

2023 Lecture
Mindy Johnson: "The Only Woman Animator – Bessie Mae Kelley & Women at the Dawn of an Industry"

In the earliest days of the animation industry, one woman animated and directed alongside the men who later became titans of the artform, yet her name and work have been lost – until now. Beginning at Bray Studios circa 1917, Bessie Mae Kelley quickly rose to assistant animator and then to animator/director, as well as one of the first animators to reveal the animation process to sold-out audiences "on the circuit" within the final decade of vaudeville. This ground-breaking artist, and her surviving films, are finally introduced to the world, featuring the earliest-known hand-drawn animation – animated and directed by a woman.

Author/historian/filmmaker Mindy Johnson is an Academy Film Scholar and 2023 Annie Award recipient for her groundbreaking work into the history of women within animation. A frequent speaker/lecturer on her continued research, books, and films, Mindy explores a range of diverse subjects in our cinematic past in addition to teaching at CalArts in Los Angeles, CA, and Drexel University in Philadelphia, PA.

Precedenti relatori/*Previous Lecturers:* Neil Brand (2002), Richard Williams (2003), Peter Lord (2004), Donald Richie (2005), Michael Eaton (2006), John Canemaker (2007), Eileen Bowser (2008), Edith Kramer (2009), Sir Jeremy Isaacs (2010), Serge Bromberg & Eric Lange (2011), David Sproxton (2012), Ichiro Kataoka (2014), Naum Kleiman (2015), James Curtis (2016), Russell Merritt (2017), Donald Crafton (2018), Camille Blot-Wellens & Bryony Dixon (2019), Stella Dagna (2022).

Jack Conway, Douglas Fairbanks, Mary Pickford, Elinor Glyn, Lady Millicent Hawes sul set di / *on the set of The Only Thing*, 1925.
(AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

L'ARTE DEI COSTUMI / *THE ART OF COSTUME DESIGN*

Nel 2022 le Giornate hanno ospitato la prima di una serie di conferenze annuali dedicate al tema dei costumi nel cinema muto. L'iniziativa, concepita dalla costumista, storica e insigne docente dell'UCLA, Deborah Nadoolman Landis, si propone di esplorare uno degli aspetti meno noti del cinema muto, mettendo in risalto il ruolo fondamentale dell'arte dei costumi nel racconto cinematografico prima dell'avvento del sonoro.
La conferenza di quest'anno è tenuta da Beth Werling, storica e curatrice di mostre. A introdurla, la prof.ssa Deborah Nadoolman Landis.

2022 saw the launch of an annual lecture series devoted to costume design in silent film conceived by noted costume designer, historian, and UCLA Distinguished Professor Deborah Nadoolman Landis. The series explores one of the least studied aspects of silent cinema and reclaims the fundamental role the art of costume design played in cinematic storytelling before the advent of sound.
This year's lecture is given by curator and historian Beth Werling. With an introduction by Professor Deborah Nadoolman Landis.

PERSONAGGI, COSTUMI E CINEMA MUTO
2. Mary Pickford in 26 costumi e 5 boccoli d'oro

I costumi sono stati per Mary Pickford un fondamentale strumento del mestiere. Come attrice, l'hanno aiutata a definire i suoi personaggi e in fondo a etichettarla. Come produttrice, le sono serviti da moneta di scambio e risorsa aziendale. Come capo di uno studio, ne hanno trasmesso la ricchezza e il potere, a riprova dei progressi compiuti rispetto a un'infanzia poverissima. Come donna, ha mandato con i suoi abiti un messaggio alla famiglia, alla troupe, al pubblico, rivelando più di quanto non intendesse. La conferenza si sofferma anche sui costumi donati dall'artista al Museo di Storia Naturale della Contea di Los Angeles, cui si aggiungono le recenti donazioni della Mary Pickford Foundation.

Beth Werling è la responsabile delle collezioni presso il Dipartimento di Storia del Museo di Storia Naturale della Contea di Los Angeles, dove ha curato varie mostre, come la recente "Storia naturale dell'horror", ha creato programmi quali "I film di serie B e la cattiva scienza" e tenuto lezioni sull'industria del cinema per diversi tipi di pubblico. È stata anche co-curatrice di "Douglas Fairbanks: re di Hollywood" presso l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Ha scritto saggi per i volumi *Hollywood Costume* e *Mary Pickford, Queen of the Movies* e ha collaborato in veste di consulente editoriale a *Styling the Stars*.

Rinomata costumista, Deborah Nadoolman Landis dirige il David C. Copley Center for Costume Design presso l'UCLA School of Theater, Film and Television. Nel corso della sua illustre carriera ha collaborato a film quali *The Blues Brothers* (1980), *I predatori dell'arca perduta* (1981), *Il principe cerca moglie* (1988). È caporedattrice della *Bloomsbury Encyclopedia of Film and Television Costume Design*, in tre volumi, di prossima pubblicazione.

CHARACTER, COSTUME DESIGN, AND SILENT CINEMA
2. Mary Pickford in 26 Costumes and 5 Golden Curls

Costumes were a key tool of the trade for Mary Pickford. As an actress, they helped define her characters, and ultimately they typecast her. As a producer, they were a bargaining chip and business asset. As a studio head, they telegraphed her wealth and power, proof of how far she had progressed from her poverty-stricken childhood. As a woman, her clothes sent a message to her family, crew, and audiences, revealing more than she intended. This talk includes new research on the costumes that Pickford donated to the Natural History Museum of Los Angeles, coupled with recent gifts from the Mary Pickford Foundation.

Beth Werling is Senior Collections Manager in the History Department at the Natural History Museum of Los Angeles County, where she has curated various exhibitions, most recently "The Natural History of Horror," as well as developing programs such as "B Movies and Bad Science," and lecturing to diverse audiences on the motion picture industry. She also co-curated "Douglas Fairbanks: King of Hollywood" at the Academy of Motion Picture Arts and Sciences. As an author, she has contributed essays to Hollywood Costume *and* Mary Pickford, Queen of the Movies, *in addition to serving as the Consulting Editor to* Styling the Stars.

Professor Deborah Nadoolman Landis is Director of the David C. Copley Center for Costume Design at UCLA's School of Theater, Film and Television. Her distinguished career as a designer includes The Blues Brothers *(1980),* Raiders of the Lost Ark *(1981), and* Coming to America *(1988). She is the editor-in-chief of the forthcoming 3-volume* Bloomsbury Encyclopedia of Film and Television Costume Design.

When a Man's a Prince, 1926. Madeline Hurlock, con/*with* Leo Sulky, ?, Art Rowlands, ?, Ben Turpin, ?, Joe Young, Dave Morris.
(AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

COLLEGIUM 2023

Giunto alla XXV edizione, il Collegium, costretto dalle straordinarie circostanze del 2020 a diventare virtuale, già l'anno successivo ha ripreso a svolgersi in presenza proseguendo sui binari stabiliti. Pur nell'inevitabile, naturale evoluzione di metodo e risultati, gli obiettivi del Collegium rimangono gli stessi: far scoprire il cinema muto alle nuove generazioni e far sì che le nuove leve possano diventare parte di quella comunità unica nel suo genere che si è formata in quattro decenni di Giornate. Si è cercato soprattutto di trarre vantaggio dalle peculiari caratteristiche del festival: un evento concentrato nell'arco di una settimana; la possibilità di vedere un'infinità di rare copie d'archivio; la presenza nello stesso luogo e nello stesso periodo di molti (forse della maggior parte) tra i più qualificati esperti mondiali di storia del cinema – studiosi, storici, archivisti, collezionisti, critici, docenti universitari e semplici appassionati. Scartato il tradizionale approccio da "scuola estiva" con un programma di insegnamento formale, si è preferito tornare a un concetto fondamentalmente classico dello studio, in cui l'impulso è dato dalla curiosità e dalla volontà di sapere degli studenti. Le sessioni giornaliere non si presentano quindi come lezioni formali o gruppi di studio, ma piuttosto come "dialoghi" nel senso platonico, con i *collegians* che siedono accanto a esperti di diverse discipline. I dialoghi mirano non soltanto a stimolare lo scambio di informazioni e conoscenze, ma anche a favorire i contatti interpersonali, cosicché le "reclute" non siano intimidite dagli "habitués", ma possano agevolmente avvicinarli per ulteriori approfondimenti e discussioni. Per focalizzare la propria ricerca, i membri del Collegium collaborano alla produzione di una serie di testi su temi emersi o innescati dall'esperienza della settimana. Ognuno dei partecipanti si impegna a scrivere un saggio la cui fonte principale dev'essere costituita dal programma delle Giornate o da interviste e conversazioni con gli studiosi e gli esperti presenti al festival. Deve insomma trattarsi di un elaborato che non si sarebbe potuto redigere senza partecipare alle Giornate. I saggi saranno pubblicati sul sito delle Giornate e il migliore tra questi riceverà il premio che è stato all'uopo istituito nel 2008 e che è un apprezzato riconoscimento dei risultati conseguiti dal Collegium.

The extraordinary circumstances of 2020 forced the Collegium to move to a virtual environment with a small number of guests, but soon returned to its established plan, with in-person sessions, though we hope that every year brings some natural evolution in method and results. Now in its 25th year, the Collegium's aims continue to remain unchanged: to attract new, young generations to the discovery of silent cinema and to integrate these newcomers into the very special community that has evolved around the Giornate during its four decades. It is designed to take advantage of the unique conditions of the Giornate – a highly concentrated one-week event; the possibility to see an extensive collection of rare archival films; the presence in one place and at one time of many (perhaps most) of the world's best qualified experts in film history – scholars, historians, archivists, collectors, critics, academics, and just plain enthusiasts. Rejecting the conventional "summer school" style of a formal teaching programme, the Collegium insists on a fundamental, classical concept of study, in which the impetus is the students' curiosity and inquiry. Instead of formal lectures and panels, the daily sessions are designed as "Dialogues", in the Platonic sense, when the collegians meet with groups of experts in various disciplines. The Dialogues are designed not just to elicit information and instruction, but to allow the collegians to make direct personal and social connection with the Giornate habitués and to discover them as peers whom they can readily approach, in the course of the week, for supplementary discussion.

To focus their inquiry, the members of the Collegium collaborate on the production of a collection of papers on themes emerging from or inspired by the experience of the week. Each collegian is required to contribute an essay, and the criterion is that the principal source must be the Giornate programme, or conversation and interviews with the scholars and experts to whom the week facilitates access. It has to be, in short, a work that could not have been produced without the Giornate experience. The papers will be published on the Giornate website, and the best one will be awarded the annual Collegium prize, inaugurated in 2008 and deeply appreciated as a recognition of the achievement of the Collegium.

Collegians 2023: Rose Albayat (SA), David Besson (FR), Alessandra Butti (IT), Lucía Ciruelos (AR), Rita Clemens (FR), Andrea Cuba (US), Cody Kenner (US), Alex Lilburn (US), Rahab McQueen (UK), Xavier Montoriol (ES), Sze Ting Li (CN), Lisa van den Boom (DE).

Circe the Enchantress, 1924. Mae Murray. (Wisconsin Center for Film & Theater Research)

THE 2023 PORDENONE MASTERCLASSES

Le Masterclasses per l'accompagnamento dei film muti hanno acquisito una tale reputazione internazionale che abbiamo sentito la necessità di realizzarle, sia pure on line, anche nel 2020, in piena pandemia. Ma già nel 2021 sono tornate a svolgersi in presenza e quest'anno giungono alla XXI edizione. Le lezioni sono aperte agli ospiti del festival e sono unanimemente considerate uno dei pezzi forti del programma. In particolare aprono nuovi orizzonti all'interpretazione filmica. Un musicista di cinema esige e sviluppa una capacità di penetrare il contenuto, la psicologia, la struttura di un film molto più acuta degli altri, ed è questo che i nostri pianisti cercano di trasmettere nel corso delle lezioni, risultando illuminanti anche per gli studiosi più sofisticati. Il primo obiettivo delle Masterclasses è quello di affinare e sviluppare la tecnica dei giovani artisti che vogliono cimentarsi con il cinema muto e per questo siamo alla costante ricerca di candidati idonei.
Donazione Otto Plaschkes Quando nel 2005 morì Otto Plaschkes, produttore di origine austriaca tra i più creativi del cinema britannico, un gruppo di amici costituì un fondo per fare, in suo ricordo, una donazione alle Giornate. Dopo il cinema, la grande passione di Otto era la musica ed egli era rimasto particolarmente colpito dall'attività svolta dal festival in questo campo: pertanto, d'intesa con sua moglie, Louise Stein, la donazione Otto Plaschkes venne destinata al sostegno delle Masterclasses.

I musicisti invitati quest'anno sono **Andrea Goretti** e **Timothy Rumsey**.

Andrea Goretti si è diplomato in pianoforte classico e successivamente in pianoforte jazz nei conservatori di Parma e Milano. Ha all'attivo due dischi in piano solo con musiche originali, improvvisazioni e rielaborazioni di musiche degli anni '20, e un disco in trio con sassofono e batteria con suoi brani originali. Artista eclettico, ha collaborato a progetti di teatro musicale, musica per danza contemporanea, accompagnato musicisti di erhu, partecipato a conduction chironomica (Teatro Regio di Parma, registrato in DVD per Parma Frontiere Jazz) e festival di improvvisazione radicale, improvvisato in solo su pellicole mute e proiezioni di fotografie, eseguito e registrato musiche del compositore Stefano Gueresi. Lavora stabilmente come pianista per la danza presso il Liceo Coreutico di Mantova.
Tim Rumsey è stato recentemente premiato con il Diploma della Royal Academy of Music di Londra. Abile pianista, ha suonato con la Chichester Symphony Orchestra e ha anche tenuto recital solistici. Fa parte, con i compagni dell'Academy, del Pearl Trio che ha eseguito il suo arrangiamento di *Un americano a Parigi* di Gershwin. Il suo profondo interesse per la composizione e l'arrangiamento comprende il jazz e l'improvvisazione e abbraccia anche il cinema muto. È stato per oltre cinque anni pianista di balletto all'ABC Ballet School di Londra e più recentemente ha suonato all'English National Ballet School.

The Pordenone Masterclasses have by now achieved such a worldwide reputation that we felt it incumbent upon us to continue this vital feature even during the pandemic. While the 2020 classes were held completely online, those of 2023, the 21st installment, again resume their in-person format. Considered one of the undisputed highlights of the program, the lessons are open to all festival guests and offer rare insights into film interpretation. The best film musicians, as we discover with each edition, require and develop a much deeper insight than the rest of us into a film's content, psychology, and structure, and with every session our musicians impart something of this phenomenon, in a way that is illuminating even to the most sophisticated film scholars. Each Masterclass aims to refine and develop the technique of young artists seeking to expand their affinity for silent cinema, and we are constantly on the lookout for suitable candidates.
The Otto Plaschkes Gift *When the Austrian-born Otto Plaschkes, one of Britain's most imaginative film producers, died in 2005, a group of his friends contributed to a fund to be donated to the Giornate in his memory. Otto's passion – after film – was music, and he was particularly fascinated by the musical work of the Giornate, so it was appropriate to dedicate the Otto Plaschkes Gift to help sustain the Masterclasses, with the enthusiastic collaboration of Otto's widow, Louise Stein.*

This year's participants are **Andrea Goretti** *and* **Timothy Rumsey**.

Andrea Goretti *graduated in classical piano and later in jazz piano from the conservatories of Parma and Milan. He has two solo piano records to his credit with original music, improvisations, and reworkings of music from the 1920s, and a trio record with saxophone and drums with his own original pieces. An eclectic artist, he has collaborated on musical theatre projects, music for contemporary dance, accompanied Erhu musicians, participated in chironomic conduction ("conducted improvisation"; Teatro Regio in Parma, recorded on DVD for Parma Frontiere Jazz) and radical improvisation festivals, improvised solo for silent film and photo projections, and performed and recorded music by Mantuan composer Stefano Gueresi. He works full-time as a pianist for dance at the Liceo Coreutico in Mantua.*
Tim Rumsey *recently graduated with the award of Diploma from the Royal Academy of Music in London. An accomplished pianist, he has performed with the Chichester Symphony Orchestra in addition to solo recitals and is a member of the Pearl Trio with fellow Academy students, who have performed his arrangement of Gershwin's* An American in Paris. *His passion for composition and arrangement extends to jazz and improvisation and also encompasses silent film. Tim worked as a ballet pianist at the ABC Ballet School in London for over five years and has more recently played at the English National Ballet School.*

Hindle Wakes, 1927. Jack Rowal, Estelle Brody (BFI, London)

EVENTI SPECIALI

SPECIAL EVENTS

Pre-apertura / *Pre-Opening*

POKER FACES (La moglie di mio marito) (US 1926)
REGIA/DIR, ADAPT: Harry A. Pollard. CONT: Melville W. Brown. SOGG/STORY: Edgar Fanklin. DID/TITLES: Walter Anthony. PHOTOG: Charles Stumar. MONT/ED: Daniel Mandell. MONT/ED SUPV: Maurice Pivar. SCG/DES: Charles D. Hall, Edgar Ulmer. CAST: Edward Everett Horton (*Jimmy Whitmore, "Poker Face"*), Laura La Plante (*Betty Whitmore*), George Siegmann (*George Dixon*), Tom Ricketts (*Henry Curlew*), Tom O'Brien (*Packey O'Neill, boxer*), Dorothy Revier (*Mrs. O'Neill*), Leon Holmes (*fattorino/office boy*), Merta Sterling. PROD: Carl Laemmle ("presented by"), Universal Pictures (Universal-Jewel). USCITA/REL: 05.09.1926. COPIA/COPY: DCP (4K), 83'; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Partitura composta e diretta da/*Score composed and conducted by:* Juri Dal Dan; esecuzione dal vivo/*performed live by:* Zerorchestra.

Edward Everett Horton è stato un maestro nell'esprimere attonimento e nella reazione a scoppio ritardato e lo si ricorda ancora per le sue apparizioni, all'epoca del sonoro, nei musical di Fred Astaire e Ginger Rogers, oltre che in commedie come *Trouble in Paradise* (1932), *Holiday* (1938) e *Arsenic and Old Lace* (1944). Oggi è però trascurata la notevole carriera di Horton nel cinema muto. Dopo aver girato tutto il paese come attore di varie compagnie di repertorio, si stabilì come primo attore al Majestic Theatre di Los Angeles. Il suo esordio cinematografico risale al 1922, quando fu protagonista del lungometraggio *Too Much Business*. Horton aveva allora già 36 anni e si avvicinava alla mezza età; il suo personaggio cinematografico non era quindi quello del giovane e ambizioso carrierista in ascesa; interpretava invece mariti succubi delle mogli, compassati uomini d'affari o domestici inglesi coinvolti in situazioni farsesche.
Per gran parte degli anni Venti la Universal Pictures produsse con successo una serie di commedie leggere, interpretate da Reginald Denny. *Poker Faces* (1926) segue questo modello, ma con Horton al posto di Denny. Jimmy Whitmore (Horton) è un modesto impiegato che per

Edward Everett Horton was a master of befuddlement and the double-take, who's still remembered for his sound film appearances in Fred Astaire and Ginger Rogers musicals, as well as comedies such as Trouble in Paradise *(1932),* Holiday *(1938), and* Arsenic and Old Lace *(1944). What's overlooked today is Horton's substantial career in silent films. After touring all over the country as an actor in stock companies, he settled in as the leading man at the Majestic Theatre in Los Angeles. His cinema debut came in 1922, as the star of the feature* Too Much Business. *Since he was already 36 years old and approaching middle age, Horton's screen persona wasn't that of a young go-getter on the rise; instead he played henpecked husbands, staid businessmen, or English valets that get mixed up in farcical situations.*
Through most of the 1920s Universal Pictures had a successful run of light comedy features that starred Reginald Denny. Poker Faces *(1926) is in that mold, but with Horton substituting for Denny. Jimmy Whitmore (Horton) is an office*

Poker Faces, 1926. Laura La Plante, Edward Everett Horton. (Billy Rose Theatre Division, New York Public Library)

Poker Faces, 1926. Laura La Plante, Edward Everett Horton. (Billy Rose Theatre Division, New York Public Library)

ottenere una promozione deve aiutare il suo capo a concludere un contratto con un cliente facoltoso ma difficile. Egli accetta, sia pure controvoglia, poiché sua moglie insiste che deve farsi aumentare lo stipendio. Deriva da qui una nutrita serie di umoristiche complicazioni. Il regista Harry A. Pollard aveva iniziato la carriera come attore per le società American e Imp, di solito lavorando in coppia con la moglie Margarita Fischer; negli anni Venti realizzava per la Universal commedie leggere tra cui i lungometraggi di Reginald Denny *Oh, Doctor!* e *California Straight Ahead* (entrambi nel 1925), oltre a drammi come *Uncle Tom's Cabin* (1927) e la prima versione cinematografica di *Show Boat* (1929).

Horton è circondato da un solido cast di comprimari, formato da Tom Ricketts, George Siegmann, Leon Holmes, Merta Sterling e soprattutto da Laura La Plante, che era stata spesso partner di Reginald Denny e che qui interpreta il ruolo della moglie. Negli anni Venti La Plante fu una delle principali attrazioni della Universal. Nonostante la straordinaria bellezza, la sua popolarità era dovuta all'eccezionale fascino e al senso di familiarità che infondeva: era uno schianto ma non lo sapeva, ed era possibile immaginarla come vicina di casa. Entrò nel mondo del cinema all'età di 14 anni, grazie a una cugina che viveva dietro l'angolo dell'Al Christie Studio. Inviò una domanda di lavoro, ottenne cinque dollari al giorno e passò da particine in cortometraggi come *Wild and Western* (1919) a ruoli da coprotagonista con Bobby Vernon e Neal Burns.

Dopo essersi fatta notare come partner di Charles Ray nel romantico *The Old Swimmin' Hole* (1921), approdò presto alla Universal, dove sarebbe rimasta per i nove anni successivi. I ruoli accanto a Horton e Reginald Denny in lungometraggi come *The Fast Worker* (1924) e *Skinner's Dress Suit* (1926) furono il preludio a una serie di film in cui ella fu la star: tra questi *Silk Stockings*, *The Cat and the Canary* (entrambi del 1927) e *Thanks for the Buggy Ride* (1928). Passò al sonoro senza difficoltà, ma si ritirò precocemente nel 1935. Successivamente lavorò quando lo desiderava, partecipando saltuariamente a film o show televisivi; era diventata intima amica di Horton e apparve al suo fianco in vari spettacoli teatrali, come *The White Sheep of the Family* e *Springtime for Henry*.

Horton fece seguire a *Poker Faces* altri lungometraggi comici come *The Whole Town's Talking* (1926) e *Taxi! Taxi!* (1927), e la sua carriera nel cinema muto culminò con un'eccellente serie di otto comiche da due rulli prodotte niente meno che da Harold Lloyd. Quando nell'industria cinematografica prevalse il sonoro Horton si trovò ben preparato grazie al suo passato teatrale, e si gettò senza esitazioni nella nuova esperienza, partecipando a film parlati come *The Terror* (1928) e a una serie di cortometraggi sonori per la Educational Pictures. Riscosse un costante successo grazie alla capacità di calibrare i tempi delle battute in maniera corrispondente alle sue reazioni a scoppio ritardato in due o tre fasi, e fu richiestissimo per i quarant'anni successivi nel cinema, a teatro e alla radio. Rimase una figura popolare anche nell'era della televisione: narrò le "Fractured Fairy Tales" per la serie animata *The Adventures of*

"working stiff" who gets a promotion – provided he helps his boss win the business of a difficult wealthy client. Since his wife has her heart set on him getting a raise, Jimmy accepts the offer against his better judgment, which leads to plenty of comedy complications. Director Harry A. Pollard had started his career as an actor at the American and Imp companies, usually teamed with his wife Margarita Fischer, and by the 1920s was turning out light comedy features for Universal that included the Reginald Denny features Oh, Doctor! *and* California Straight Ahead *(both 1925), as well as dramas like* Uncle Tom's Cabin *(1927) and the first screen version of* Show Boat *(1929).*

Horton is surrounded by a solid supporting cast, made up of Tom Ricketts, George Siegmann, Leon Holmes, Merta Sterling, and most importantly, Reginald Denny's frequent leading lady Laura La Plante as his wife. La Plante was one of Universal's biggest attractions in the 1920s. Although a great beauty, her popularity was based on her immense charm and a feeling of familiarity – even though she was a knockout she didn't know it, and could conceivably be someone you knew living next door. She got started in pictures at age 14, thanks to a cousin who lived around the corner from the Al Christie Studio. Applying at the studio for work she got five dollars a day, and moved from doing bits in shorts like Wild and Western *(1919) to being leading lady for Bobby Vernon and Neal Burns.*

After getting much attention as Charles Ray's love interest in The Old Swimmin' Hole *(1921), La Plante soon ended up at Universal, which would be her home for the next nine years. Supporting Horton and Reginald Denny in features like* The Fast Worker *(1924) and* Skinner's Dress Suit *(1926) led to a string of her own starring films, which included* Silk Stockings, The Cat and the Canary *(both 1927), and* Thanks for the Buggy Ride *(1928). She made a solid transition to sound films, but retired early in 1935. She later worked when she felt like it, doing an occasional film or television show, and as she had become a close friend of Horton's she would appear with him in stage productions, such as* The White Sheep of the Family *and* Springtime for Henry.

Horton followed up Poker Faces *with more comedy features, such as* The Whole Town's Talking *(1926) and* Taxi! Taxi! *(1927), and his silent film career culminated in an excellent series of eight two-reel comedies produced by no less than Harold Lloyd. When sound took over the film industry, Horton was well set due to his stage background, and dove right in – appearing in talking features like* The Terror *(1928), and a series of sound shorts for Educational Pictures. Making a solid hit, with verbal timing that matched his double- and triple-takes, he was in demand for the next 40 years, busy in films and on stage and radio. He remained a popular figure in the television era, narrating "Fractured Fairy Tales" for the*

Rocky and Bullwinkle (1959-1962), e interpretò l'uomo di medicina "Roaring Chicken" ("Pollo Ruggente") nella parodia western del 1965 *F Troop* (*I forti di Forte Coraggio*). Horton continuò a lavorare fino alla sua morte avvenuta nel 1970. – Steve Massa

La musica *Poker Faces* è un piccolo gioiello nascosto che fotografa da lontano la spensieratezza di un periodo storico. La musica, ispirata agli anni '20, ritrae o per meglio dire fonde le caratteristiche dei personaggi con le dinamiche delle vicende. Caratterizzato da un crescendo rossiniano che trasforma il film da commedia a comica, la colonna sonora ne incalza il ritmo cercando di assecondarne il finale rocambolesco. – Juri Dal Dan

animation series The Adventures of Rocky and Bullwinkle *(1959-1962), and playing the medicine man "Roaring Chicken" on the Western spoof* F Troop *(1965). Horton worked right up to his passing in 1970. – Steve Massa*

The music Poker Faces *is a hidden gem that captures from afar the carefree life of a historical period. Inspired by the music of the 1920s, the score portrays – or better, blends – the qualities of the characters with the dynamics of the plot. Marked by a Rossini-style crescendo that transforms the film from a play into a comedy, the score closely follows its rhythm as it tries to keep pace with its madcap finale. – Juri Dal Dan*

Serata inaugurale / *Opening Night*

LA DIVINE CROISIÈRE (La divina crociera) (FR 1929)

REGIA/DIR, SCEN: Julien Duvivier. PHOTOG: Armand Thirard, André Dantan. SPEC. EFF: W. Percy Day. CAST: Jean Murat (*Jacques de Saint-Ermont, capitano/sea captain*), Henry Krauss (*Claude Ferjac, l'armatore/the shipowner*), Thomy Bourdelle (*Mareuil*), François Viguier (*Patron Le Guenn*), Louis Kerly (*il curato/The Priest*), Georges Paulais (*Brélez, il marinaio/the sailor*), Henry-Valbel (*Kerjean*), Suzanne Christy (*Simone Ferjac*), Charlotte Barbier-Krauss (*Mme. de Saint-Ermont, la madre di Jacques/Jacques' mother*), Line Noro (*Jeanne de Guiven*), Angèle Decori (*Angélique*), Pierre Mindaist, Alfred Argus, M. Herault, M. Muller. PROD: Le Film d'Art, Marcel Vandal & Charles Delac. RIPRESE/FILMED: 1928. USCITA/REL: 14.06.1929. COPIA/COPY: DCP, 95' (da/*from:* 35mm, restauro/restored I: 2382 m., 22 fps); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Partitura/*Score:* Antonio Coppola; esecuzione dal vivo/*performed live by:* Octuor de France; direttore/*conductor:* Antonio Coppola.

Tra il 1919 e il 1967 Julien Duvivier (1896-1967) realizzò 67 film, 22 dei quali muti. Scriveva sempre da sé le proprie sceneggiature, da solo o in collaborazione con altri. Per Duvivier fare un film significava innanzitutto raccontare una bella storia, con bravi attori e bravi tecnici. Era ben consapevole della speciale natura del cinema, insieme arte e industria. Ammirato all'estero e particolarmente apprezzato dai suoi pari (Orson Welles, Ingmar Bergman, Jean Renoir), fu criticato in patria per il suo eclettismo e la mancanza di stile. Julien Duvivier non aveva uno stile, *aveva* stile. Soleva dire: "Ho lo stile dei film che faccio".

La Divine Croisière, che è uno dei suoi ultimi film muti, fu parzialmente girato in Bretagna. Vicenda pregna di religione, della forza della natura e della lotta dell'uomo per la sopravvivenza, odora di mare e di salsedine. Duvivier ci offre una visione della Bretagna e della sua gente tanto più sincera e straordinaria, in quanto non esita a impiegare abitanti del luogo per i ruoli secondari. I paesaggi, i primi piani dei lineamenti segnati e le espressioni dei volti sono sorprendenti per forza e autenticità.

Intitolato originariamente *Le Miracle de la mer* (Il miracolo del mare), il film fu realizzato tra luglio e settembre del 1928. Le scene in interni vennero girate nello studio Film d'Art e quelle in esterni a Paimpol, Louvigny sur Mer e infine a Ermenonville, dove la "Mer de Sable" fu utilizzata per ricreare un'isola deserta.

La trama è semplice: Jacques de Saint-Ermond, capitano del mercantile

Julien Duvivier (1896-1967) made 67 films between 1919 and 1967, 22 of them silent. He always wrote his own scripts, alone or in collaboration. For Duvivier, making a film meant first and foremost telling a good story, with good actors and good technicians. He was well aware of the special status of cinema as both art and industry. Admired abroad, and particularly appreciated by his peers (Orson Welles, Ingmar Bergman, and Jean Renoir), he was criticized in his own country for his eclecticism and lack of style. Julien Duvivier didn't have a style, he had *style. He used to say: "I have the style of the films I make."*

One of his last silents, La Divine Croisière *(The Divine Voyage) was partly shot in Brittany. A tale imbued with religion and the force of nature and man's struggle to survive, it smells of the sea and sea spray. Duvivier's vision of Brittany and its people is all the more true and striking in that he didn't hesitate to use local inhabitants for secondary roles. The landscapes, the close-ups of the rugged features and facial expressions, are surprisingly strong and authentic.*

Originally titled Le Miracle de la mer *(The Miracle of the Sea), the film was made between July and September 1928. The interiors were shot at the Film d'Art studio, and then the exteriors at Paimpol, Louvigny sur Mer, and, finally, Ermenonville, where the "Mer de Sable" was used as a set to recreate a desert island.*

La Divine Croisière, 1929. Poster di/*by*: Maurice Toussaint. (La Cinémathèque française, Paris)

La Cordillère, è segretamente innamorato di Simone, figlia di Claude Ferjac, il disonesto armatore della nave. Quest'ultimo, accecato dall'avidità, obbliga Saint-Ermond e l'equipaggio a imbarcarsi per un viaggio destinato alla catastrofe. Quando la nave affonda, Simone ha una visione e recluta gli abitanti del villaggio per noleggiare un'altra imbarcazione e andare alla ricerca del suo amore perduto e dello sventurato equipaggio. Un'idea assurda, ma quando ogni speranza sembra svanita...

Purtroppo alla sua uscita nel 1929 il film subì gravi mutilazioni. Le scene della ribellione dei marinai contro gli armatori e i ricchi furono eliminate e il film venne rapidamente relegato ai circuiti distributivi minori: ad esempio, una versione in 9,5mm "Pathé-Baby", drasticamente tagliata e ridotta a 40 minuti, ma giudicata adatta per bambini di famiglie borghesi. Chi ha conosciuto questa versione, vi ha trovato soltanto la vicenda di una nave perduta e ritrovata, in un contesto caratterizzato da fede religiosa e affidamento alla protezione della Vergine Maria (Stella Maris). Oltre 45 minuti di film erano spariti, e con essi tutta la forza e la crudele bellezza di questo capolavoro del cinema muto.

Già impegnato nelle riprese del suo film successivo, *Maman Colibri*, nell'aprile del 1929 Duvivier non poté partecipare alla presentazione alla stampa di *La Divine Croisière* né in giugno alla prima al cinema Max Linder di Parigi. Egli apprese dei drastici tagli censori soltanto alcune settimane dopo, quasi al termine della tenitura del film nelle sale, e volle che venisse completamente rimontato. Questa sua versione ricostituita esisteva evidentemente solo in poche copie, che non ci sono pervenute. La lunghezza originale del film è ignota.

La nostra versione ricostruita e completa rivela un film di straordinaria potenza. Naturalmente il sottotesto religioso è sempre presente, come in filigrana. Ma non è più una questione di proselitismo. A differenza delle mogli di *Pêcheur d'Islande* (1924) di Pierre Loti, diretto da Jean de Baroncelli quattro anni prima, la fede non è più l'unico modo per combattere la solitudine, la disperazione e la crudeltà del mare. I marinai di Duvivier prendono in mano il proprio destino e si ribellano contro il capitalismo e lo sfruttamento dei lavoratori del mare. Autentico manifesto di propaganda per la lotta di classe, *La Divine Croisière* fu censurato in primo luogo per il rischio che costituisse un incitamento alla rivolta. È una coincidenza che le inquadrature e il montaggio sembrino ispirati dal cinema sovietico dell'epoca? I primi piani dei volti, di commovente bellezza, sono tanto incandescenti da infiammare un film che ci parla di speranza, lotta, rivolta e unione tra uomini che vivono del proprio lavoro.

È uno strano messaggio politico cui Duvivier non era abituato e che, almeno per questo film, sembra trasportarlo ed elevare il suo cinema a vette insospettate di bellezza formale. Impiegati senza eccessi, l'imbibizione e il viraggio – che con l'avvento del sonoro sarebbero presto stati abbandonati – conferiscono forza ulteriore alle scene più brucianti: la rivolta, la tempesta e la lotta sull'isola.

Anche gli attori sembrano completamente presi dal proprio ruolo: Suzanne Christy, Jean Murat e Henry Krauss (che aveva interpretato il padre nel film di Duvivier del 1925, *Poil de Carotte*) sono tutti

The story is simple: Jacques de Saint-Ermond, captain of the merchant vessel La Cordillère*, is secretly in love with Simone, the daughter of Claude Ferjac, the crooked owner of the ship. Ferjac, blinded by greed, forces Saint-Ermond and his crew to embark upon a doomed voyage. When the ship sinks, Simone has a vision, and enlists the inhabitants of the village to charter another boat to go in search of her missing love and the unfortunate crew. A foolish idea, but when all hope seems lost... Unfortunately, the film was mutilated when it was released in 1929. The scenes of the sailors' rebellion against the shipowners and the wealthy were removed, and the film was quickly relegated to minor releases, such as a drastically cut 9.5mm 40-minute "Pathé-Baby" home-cinema version deemed suitable for children in bourgeois families. Those who discovered that version saw only a story of a lost and found ship, with a background of religious faith and the protection of Mary (Maris Stella). Over 45 minutes of the film was gone, and with it all the cruel beauty and strength of this silent masterpiece.*

Already busy shooting his next film, Maman Colibri*, Duvivier could not attend the presentation of* La Divine Croisière *to the press in April 1929, nor its opening at the Max Linder cinema in Paris in June. He only became aware of the censors' drastic cuts a few weeks later, when the film's run was almost over, and demanded that the film be completely re-edited. His own reconstituted version of the film evidently existed in only a few prints, which do not survive. The film's original length is unknown.*

Our complete reconstructed version reveals a film of unprecedented strength. Of course, the religious subtext is still present, like a watermark. But there is no longer any question of proselytizing. Unlike the wives in Pierre Loti's Pêcheur d'Islande *(1924), directed by Jean de Baroncelli four years earlier, faith is no longer the only way to fight loneliness, despair, and the cruelty of the sea. Duvier's sailors take their destiny into their own hands, rebelling against capitalism and the exploitation of the workers of the sea. A true propaganda pamphlet for class struggle,* La Divine Croisière *was primarily censored because of the risk of inciting revolt. Is it a coincidence that the framing and editing seem to be inspired by Soviet cinema of the time? The close-ups of the faces, of a confounding beauty, are so incandescent that they inflame a film that speaks of hope, struggle, revolt, and the union of men who live from their work.*

It is a strange political message that Duvivier was not used to, and that seems – for this film at least – to carry him and elevate his cinema to an unexpected degree of formal beauty. Used without excess, the tinting and toning – which would soon be abandoned with the arrival of sound – reinforce the most burning scenes: the revolt, the storm, and the fight on the island.

The actors, too, seem carried away by their roles. Suzanne Christy, Jean Murat, and Henry Krauss (who played the father in Duvivier's 1925 Poil de Carotte*) are all excellent, but it is*

eccellenti, ma a spiccare è Thomy Bourdelle nei panni di Mareuil, il marinaio che scatena l'ammutinamento a bordo. Egli sarebbe apparso in altri quattro film di Duvivier (l'ultimo dei quali fu *Il ritorno di Don Camillo*, 1953, con Fernandel).
Mentre stavamo ricostruendo *La Divine Croisière*, il nostro amico François Mayrand, un vero appassionato di musica e cinema, fu colpito dalla riscoperta forza del film nella sua versione integrale. Egli chiese ad Antonio Coppola di comporre una partitura e al suo amato Octuor de France di eseguirla. Non è vissuto abbastanza per poter vedere il restauro definitivo: ne sarebbe rimasto affascinato ed è naturalmente a lui che è dedicato. – Serge Bromberg, Lenny Borger

Il restauro Ritenuto per lungo tempo perduto, e oggetto di pesanti censure quando uscì per la prima volta, *La Divine Croisière* (1929) è stato ricostruito e restaurato nel 2021 dalla Lobster Films con il sostegno del CNC (Centre National du Cinéma et de l'Image animée), utilizzando la copia 35mm nitrato imbibita che era stata predisposta per la versione ridotta Pathé-Baby detenuta dalla Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, oltre a tre elementi nitrato incompleti della Cinémathèque française. Molte delle scene censurate sono state tratte da due copie diacetato Pathé Rural 17,5mm conservate dall'Eye Filmmuseum e dalla Lobster Films.

"Musica da vedere"
Mi risulta imbarazzante scrivere della mia musica, fornire spiegazioni, descriverne il processo creativo perché si tratta di qualcosa che poi si ascolta e nel momento dell'ascolto tutte le chiacchiere stanno a zero, valgono solo le sensazioni del momento che non possono ingannare o eludere come può accadere con le parole. Il ruolo della musica nel cinema è sostenere la tensione
delle immagini, tensione creata sempre e comunque dal regista. In particolare nel cinema muto, non essendovi dialoghi, i registi e gli addetti ai lavori hanno concentrato ogni attenzione all'immagine perché fosse la più chiara, precisa, puntuale possibile da non aver bisogno della parola dunque nell'economia espressiva di una serata il 90 per cento dell'effetto a disposizione della platea è sullo
schermo soprattutto se si tratta di un capolavoro. Al musicista spetterà il restante 10 per cento e non dovrà andare oltre, ben cosciente che si tratta di una proiezione e non di un concerto. Può sembrare paradossale ma il miglior complimento che chi fa il mio mestiere possa ricevere è il contrario esatto di quanto un artista vorrebbe sentirsi dire e cioè "nessuno si è accorto della tua presenza". Questo vuol dire che la musica è stata così esatta da mescolarsi perfettamente con le immagini ovvero "musica da vedere". Questo è il mio punto di vista ed è partendo da qui che ho affrontato *La Divine Croisière*, film di rare grazia e bellezza. Al pubblico qualificato e smaliziato delle "Giornate" scoprire se ci son riuscito. – Antonio Coppola

Thomy Bourdelle as Mareuil, the sailor who triggers the mutiny on board, who stands out. He was to appear in four other films by Duvivier (the final one being Le Retour de Don Camillo, *1953, starring Fernandel).*
While we were reconstructing La Divine Croisière, *our friend François Mayrand, a true lover of music and cinema, was struck by the rediscovered strength of the film in its unabridged version. Mayrand asked Antonio Coppola to compose a score and his dear Octuor de France to perform it. He would not live to see the film's final restoration. He would have been dazzled by it. It is naturally dedicated to him. – Serge Bromberg, Lenny Borger*

The Restoration *Long believed lost, and heavily censored upon its original release,* La Divine Croisière *(1929) was reconstructed and restored in 2021 by Lobster Films with the support of the CNC (Centre National du Cinéma et de l'Image animée), using the tinted 35mm nitrate print prepared for the cut-down Pathé-Baby version held by the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, and three incomplete nitrate elements from the Cinémathèque française. Many censored scenes have been derived from two 17.5mm diacetate Pathé Rural prints in the collections of Eye Filmmuseum and Lobster Films.*

"Music to be seen"
I find it awkward to write about my own music – to provide explanations, to describe its creative process – because it's something that is then listened to, and in the moment of listening all the chatter counts for nothing. The only thing of value is momentary sensation, which cannot deceive or elude us, as may happen with words. The role of music in cinema is to support the tension of the images, a tension that is in any case always created by the director. Particularly in silent film, since one hears no dialogue; directors and those who work with them concentrate all their attention on the image, in order to make it so clear, precise, and punctual as not to need words. In the sum of what is available to the audience, 90% of the effect comes from the screen, especially if the film is a masterpiece. Musicians are entitled to the remaining 10%, and need go no further, fully aware that this is a screening, not a concert. It may seem paradoxical, but the best compliment for anyone who does my job is the polar opposite of what an artist would like to hear: "no one noticed your presence." This means that the music is exact, that it has blended perfectly with the images: it is "music to be seen." This is my point of view, and it was starting from there that I tackled La Divine Croisière, *a film of rare grace and beauty. It remains for the competent, savvy public of the Giornate to find out whether or not I have succeeded. – Antonio Coppola*

A colpi di note / *Striking a New Note* – 16

Progetto a cura di/*A project by* Mediateca di Cinemazero, coordinato da/*coordinated by* Paolo Antonio D'Andrea; in collaborazione con/*with the cooperation of* Teatro Verdi Pordenone.

Scuole partecipanti/*Participating schools*: Istituto Comprensivo Rorai Cappuccini – Scuola secondaria di 1° grado "Pier Paolo Pasolini"; Istituto Comprensivo Pordenone Centro – Scuola secondaria di 1° grado "Centro Storico; direzione/*conductor:* Maria Luisa Sogaro, con la collaborazione di/*with the collaboration of* Patrizia Avon, Laura Martin, Andrea Alzetta [Disney 100]; Liceo Musicale "G. Marconi", Conegliano; direzione/*conductor:* Luigi Vitale [The Great Vacuum Robbery].

Disney 100

ALICE SOLVES THE PUZZLE (US 1925)
REGIA/DIR, SCEN, SOGG/STORY: Walt Disney. ANIM: Ub Iwerks, Rollin Hamilton, Thurston Harper. CAST: Margie Gay (*Alice*). PROD: Walt Disney, Walt Disney Productions. DIST: M.J. Winkler (States' Rights). USCITA/REL: 12.07.1925. COPIA/COPY: DCP, 12'44" (da/*from* 35mm); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli.

ALICE THE WHALER (US 1927)
REGIA/DIR, SCEN, SOGG/STORY: Walt Disney. ANIM: Ub Iwerks, Hugh Harman, Rudolph Ising, Friz Freleng, Norm Blackburn, Ben Clopton, Les Clark. CAST: Lois Hardwick (*Alice*). PROD: Walt Disney, Walt Disney Productions. DIST: FBO. USCITA/REL: 25.07.1927. COPIA/COPY: DCP, 8'44" (da/*from* 35mm); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli.

Nell'ottobre del 2023 la Walt Disney Company celebra il proprio centenario. Questo calcolo si basa su una data significativa: il 16 ottobre 1923, il giorno in cui Walt e Roy Disney firmarono il loro primo contratto di distribuzione su scala nazionale. La distributrice era Margaret Winkler di New York e i fratelli Disney si impegnavano a realizzare una serie di "Alice Comedies". Si trattava di cortometraggi costruiti intorno a una deliziosa idea elaborata da Walt: una bambina filmata dal vivo che entra in un mondo di cartoni animati. La serie durò in tutto tre anni e mezzo e segnò l'inizio di un secolo di successi disneyani.

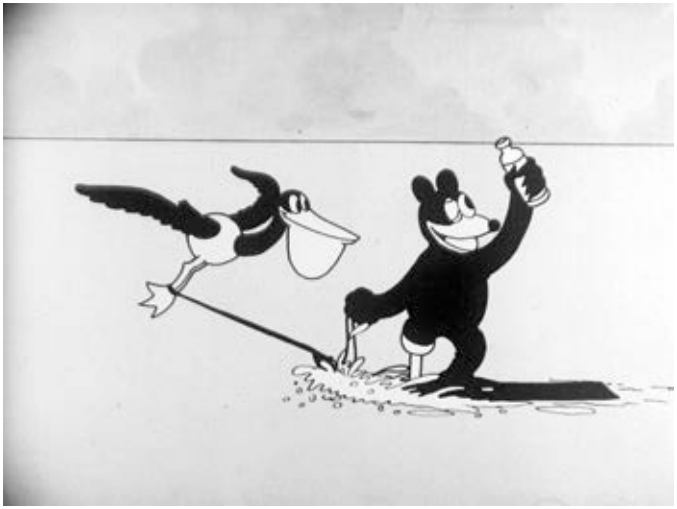
Nel 1992 le Giornate del Cinema Muto presentarono una pionieristica retrospettiva, "Nel paese delle meraviglie: i cartoni animati muti di Walt Disney", contenente un ricco assortimento di materiali disneyani, tra cui una selezione di "Alice Comedies". Il programma odierno ripropone due titoli con Alice, prodotti a due anni di distanza l'uno dall'altro e indicativi dei mutamenti intervenuti nella serie. *Alice Solves the Puzzle*, realizzato all'inizio del 1925, presenta Margie Gay, la seconda delle quattro ragazzine che interpretarono Alice in fasi successive. Introduce anche un nuovo personaggio animato: un cattivo qui denominato "Bootleg Pete" (Pietro il contrabbandiere), destinato a ricomparire lungo tutto l'arco delle "Alice Comedies" e poi come antagonista di Oswald the Lucky Rabbit, per emergere infine come "Pegleg Pete" o semplicemente Pete, ossia Pietro Gambadilegno, l'arcinemico di Topolino. Fra tutti i personaggi disneyani destinati a durare a lungo, Pete fu il primo a comparire sullo schermo e *Alice Solves the Puzzle* ne segna l'esordio.

C'è un motivo se qui ha il nome di "Bootleg Pete". Nel 1925 negli Stati Uniti vigeva il proibizionismo, e i contrabbandieri ("bootleggers") realizzavano lauti profitti importando clandestinamente nel paese liquori illegali. In questo film Pete entra nel mondo del crimine esercitando tale illecito traffico. È per noi una vera fortuna poter vedere

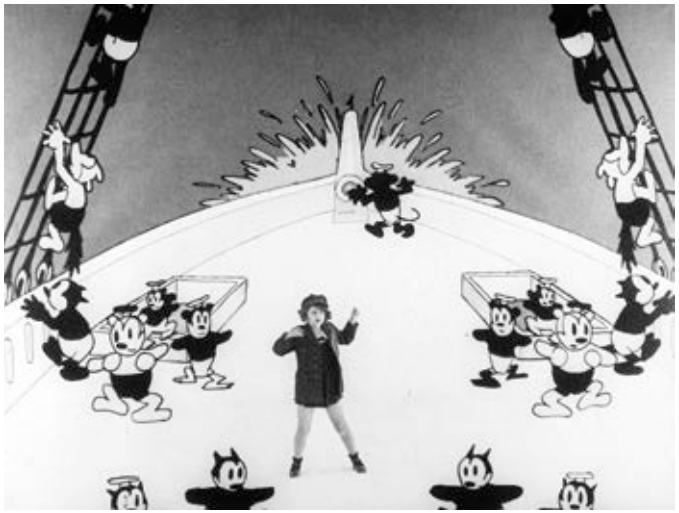
In October 2023, the Walt Disney Company celebrates its 100th anniversary. That calculation is based on a significant date: 16 October 1923, the day that Walt and Roy Disney signed their first nationwide distribution contract. Their distributor was Margaret Winkler of New York, and the Disneys were contracting to deliver a series of "Alice Comedies." These short subjects were built around a charming device, developed by Walt, in which a little girl, filmed in live action, entered into a world of animated cartoons. Ultimately the "Alice" series ran for three and a half years, and marked the beginning of Disney's century of success.

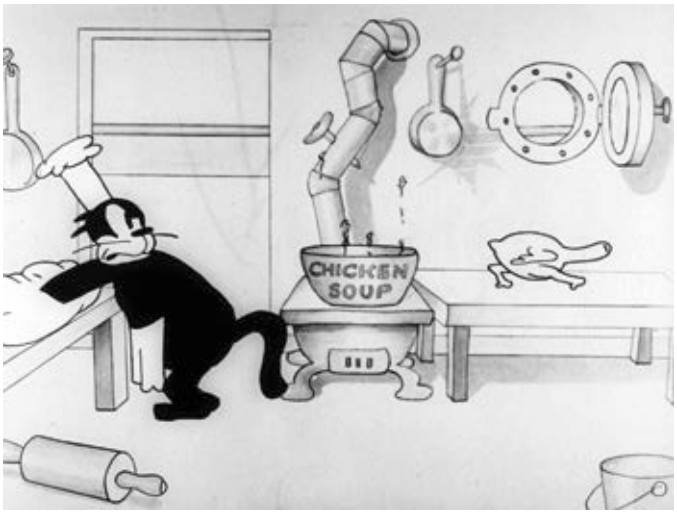
In 1992 the Giornate del Cinema Muto presented a groundbreaking retrospective, "Walt in Wonderland," which offered a rich assortment of Disney's silent films – including a selection of the "Alice Comedies." In today's program we revisit two of the Alices, *produced two years apart, illustrating the changes that took place during the run of the series.* Alice Solves the Puzzle, *produced early in 1925, introduces Margie Gay, the second of the four girls who played Alice at various times. It also introduces a new cartoon character: a villain known here as "Bootleg Pete," who will reappear throughout the run of the "Alice Comedies," will turn up again as a foil to Oswald the Lucky Rabbit, and will ultimately emerge as "Pegleg Pete" – or, simply, Pete – the arch-nemesis of Mickey Mouse. Of all the long-running Disney characters, Pete was the first to appear on the screen, and* Alice Solves the Puzzle *marks his debut.*

He's known here as "Bootleg Pete" for a reason. In 1925, Prohibition was in effect in the U.S., and bootleggers built a profitable business by sneaking illegal liquor into the country. Here, Pete embarks on his life of crime by plying this illicit trade. We're extremely fortunate to see the original version of



Alice Solves the Puzzle, 1925. Margie Gay & Bootleg Pete con il suo pellicano / *with his pelican sidekick*. (La Cineteca del Friuli)





Alice the Whaler, 1927. Alice (Lois Hardwick) e il suo equipaggio; il lunatico cuoco di bordo / *Alice and her crew; the whaler's temperamental chef.* (La Cineteca del Friuli)

la versione originale di *Alice Solves the Puzzle*, che contiene le scene delle attività di contrabbandiere di Pete – un raro caso di umorismo legato all'attualità nel Disney muto – giacché queste scene sono state eliminate nelle successive edizioni del film. Altrettanto notevoli (e anch'esse successivamente censurate) sono le scene in cui il gatto Julius prova una bottiglia di Pete e finisce ubriaco fradicio. Nel 1925 Julius era ormai una presenza costante nei cartoni di Alice, e qui la sua

Alice Solves the Puzzle, *which includes the scenes of Pete's bootlegging activities – a rare instance of topical humor in the Disney silents – since those scenes were eliminated in later reissues of the film. Equally remarkable, and also later censored, are the scenes in which Julius the cat samples Pete's goods and winds up roaring drunk. Julius was well established by 1925 as Alice's constant cartoon companion, and here his inebriation*

ebbrezza dà luogo a una serie di bizzarre allucinazioni. Tutto questo mette in risalto l'opera di Ub Iwerks, il quale era allora la "star" degli animatori della Disney e, con il suo stile peculiare, uno dei migliori animatori sulla piazza.
In *Alice the Whaler*, prodotto nel 1927, la mano di Iwerks è ancora predominante. Nel giro di due anni il suo stile si è sensibilmente evoluto e questo film segna probabilmente l'apice o quasi della sua arte; i suoi disegni sono assai vicini a quelli dei primi film con Topolino, posteriori di un anno appena. Nella parte di Alice è subentrata Lois Hardwick, l'ultima delle quattro ragazzine che hanno interpretato questo ruolo. Un po' più grande ed estroversa di Margie Gay, Lois entra più a fondo nello spirito della vicenda, come quando si esibisce in una vivace danza marinara sul ponte della nave.
Nel 1927, peraltro, il personaggio di "Alice" aveva ormai un ruolo secondario nella serie che recava il suo nome. Walt era sempre più preso dall'animazione e, parallelamente, meno interessato alle scene dal vivo. Russell Merritt ha osservato che questo film, come le altre "Alici" dell'ultimo periodo, è "organizzato come una danza circolare con Alice che esegue il ritornello centrale ricorrente, alternandosi con gruppi di figure animate impegnate in cori comici assortiti". Chiaramente, sono questi ultimi che stanno a cuore a Walt. In questo film il gatto Julius fa soltanto una breve apparizione nel ruolo della vedetta che avvista una balena in lontananza, mentre di norma egli sosteneva gran parte dell'azione in quelle che nominalmente erano ancora le "Alice Comedies".
In ogni caso nel luglio del 1927, quando uscì *Alice the Whaler*, la serie si avvicinava alla fine. Walt, Iwerks e i loro collaboratori stavano già lavorando a Oswald the Lucky Rabbit e, nel giro di un anno, a Oswald sarebbe seguito Topolino. Le "Alice Comedies" sarebbero state presto relegate alla storia. Nell'insieme però esse rappresentano un affascinante e inventivo corpus di opere, pronto per essere riscoperto dagli spettatori di oggi – il degno fondamento di un secolo di successi disneyani. – J.B. Kaufman

La musica Era il 1992 quando, alle Giornate, ho visto le Alice Comedies, una scoperta straordinaria che è alla base dell'idea di "A colpi di note". Anche se Walt Disney sosteneva che "non sono commedie per bambini", tuttavia avevo cominciato a pensare che fossero un ottimo modo per introdurre i miei alunni al fantastico mondo del cinema delle origini. Parlandone in famiglia, inoltre, la mamma di mia cognata (classe 1920) manifestava ancora un vivido ricordo di questi film e, in particolare, di Virginia Davis. Ne abbiamo avuto la conferma con l'entusiasmo dimostrato dai ragazzi che quest'anno hanno condiviso con noi l'esperienza della "prima volta". Per l'accompagnamento ho preferito una scelta monografica per contemperare l'esigenza di temi musicali adeguati ai personaggi con le abilità strumentali dei giovani interpreti. Mi sono rivolta a Béla Bartók e al II volume del suo *For children*, basato su melodie popolari slovacche. Abbiamo considerato la struttura di *Alice Solves the Puzzle* come un rondò che comincia con il tema di Alice, "Round Dance", che evoca la circolarità dell'enigma del cruciverba e delle evoluzioni fisiche, affidato al

brings on a series of bizarre hallucinations. All of this provides a showcase for Ub Iwerks, then the "star" artist of the Disney animation staff, whose distinctive style had already marked him as one of the best animators in the business.
In Alice the Whaler, *produced in 1927, Iwerks' is still the predominant hand. His style has evolved noticeably in two years, and in this film he is arguably near the peak of his powers; his drawings strongly suggest those in the early Mickey Mouse films, just over a year later. The part of Alice is taken here by Lois Hardwick, the last of the four girls who played the role. Slightly older and more extroverted than Margie Gay, Lois enters more fully into the spirit of the story – as here, where she essays a lively hornpipe on deck.*
By 1927, however, the "Alice" character was reduced to a diminishing role in the series that bore her name. Walt was becoming more fully committed to animation, and correspondingly less interested in live action. Russell Merritt has observed that this film, like the other late Alices, *is "organized like a round dance, with Alice providing the central recurring refrain, alternating with clusters of animated figures who act out assorted comic choruses." Walt's heart was clearly in those animated choruses. Julius the cat is seen only briefly in this film, as the lookout who spots a distant whale, but as a rule he carried most of the action in what were still nominally the "Alice Comedies."*
In any case, the series was nearly at an end in July 1927, when Alice the Whaler *was released. Walt, Iwerks, and company were already at work on Oswald the Lucky Rabbit, and Oswald would be followed by Mickey Mouse within a year. Soon the "Alice Comedies" would be relegated to history. But collectively they made up a charming, inventive body of work, ripe for rediscovery by today's audiences – a fitting foundation for Disney's 100 years of success. – J.B. Kaufman*

The music *I first saw the "Alice Comedies" at the 1992 Giornate – an extraordinary discovery that lies behind the idea for "Striking a New Note". Even though Walt Disney had claimed that these shorts were "not for children" I had nonetheless begun to think that they were a perfect way of introducing my pupils to the wonderful world of early cinema. In addition, when talking about them in our family, my sister-in-law's mother (born in 1920) still vividly remembered the films, and in particular Virginia Davis. This was confirmed by the enthusiastic response of this year's "first-timers".*
For the accompaniment I made a monothematic choice so as to reconcile the need for musical motifs suited to the characters with the instrumental skills of our young performers. I turned to Béla Bartók and the second volume of his cycle For Children, *based on Slovak folk tunes. We treated the structure of* Alice Solves the Puzzle *as a rondo that starts with Alice's theme,* Round Dance, *which evokes the circularity of the crossword puzzle and physical movement, entrusted to the high register of the players (glockenspiel*

registro acuto del gruppo (glockenspiel e piastre), cui si contrappone il tema di Bootleg Pete, "The Highway Robber", eseguito dal basso elettrico. A Julius, deus ex machina della narrazione, dedichiamo 2 temi, "Andante" per la gag dell'asciugamano, e "Allegretto" per la gag "alcolica", con il tutti strumentale sempre sostenuto dal pianoforte. I temi si alternano, seguendo lo svolgimento dell'azione, per concludersi, circolarmente, con un'ultima ripresa della "Round Dance". Come al solito, fondamentale è il ruolo dei rumoristi che danno "peso" alle situazioni comiche. *Alice the Whaler* inizia con "Pleasantry", in cui abbiamo declinato il tema principale in vari registri per seguire Alice, la scimmietta e gli altri personaggi sul ponte della baleniera. Nella scena successiva suoniamo "Revelry" che presenta una prima idea, affidata al basso, per il cuoco di bordo ed un tema, ripetuto più volte, per il maltrattato topolino. L'avvistamento della balena compiuto da Julius è sottolineato da "Scherzando" con glockenspiel e basso, mentre il tutti strumentale ed il pianoforte intervengono nell'"Allegro" finale. Anche qui è stata particolarmente curata la sezione dei rumori e degli effetti sonori realistici o evocativi che non possono mancare nei cartoni. Ringrazio per la preziosa collaborazione i colleghi prof. ssa Patrizia Avon al pianoforte, prof.ssa Laura Martin alle piastre e prof. Andrea Alzetta, neofita del progetto e perno della continuità nel rapporto con le istituzioni scolastiche. Insostituibile il supporto di Paolo Antonio D'Andrea in tutte le fasi dell'attività. Infine desidero esprimere un commosso ringraziamento a Russell Merritt che, con la sua opera, ci ha aperto un mondo che vale la pena di esplorare e condividere, come era suo costume, con allegria e disponibilità intellettuale. – Maria Luisa Sogaro

and xylophone), contrasting with Bootleg Pete's theme, The Highway Robber*, played by an electric bass. We dedicated two themes to Julius, the narrative* deus ex machina*: an Andante for the towel gag, and an Allegretto for the alcoholic gag, with the instrumental* tutti *always supported by the piano. The themes alternate, following the unfolding of the action, to conclude in a cyclical way with a last reprise of the* Round Dance*. As usual, the role of the noisemakers is fundamental, lending weight to comic situations.*
Alice the Whaler *begins with* Pleasantry*, in which we play the main theme in various registers, following Alice, the little monkey, and the other characters on the deck of the whaling ship. The next scene features* Revelry*, where we present an initial idea (entrusted to the bass) for the ship's cook, and a theme, repeated several times, for the mistreated little mouse. Julius's sighting of the whale is underlined by a Scherzando with glockenspiel and bass, while the final Allegro involves an instrumental* tutti *and piano. Here too, the noise section and realistic or evocative sound effects – which should never be lacking in a cartoon – have been given special attention.*
I thank my colleagues Professor Patrizia Avon (on piano), Professor Laura Martin (on xylophone), and Professor Andrea Alzetta, newcomer to the project and linchpin for our continuing relationship with schools; Paolo Antonio D'Andrea offered irreplaceable support at every stage. Finally, I would like to say how indebted we are to the late Russell Merritt, whose work revealed a whole world to explore and share – just as he did – with good cheer and intellectual openness. – Maria Luisa Sogaro

THE GREAT VACUUM ROBBERY (US 1915)
REGIA/DIR: F. Richard Jones. PHOTOG: G. Felix Schoedsack. CAST: Charles Murray *(detective dilettante/a dime novel detective*), Slim Summerville (*il suo assistente/assistant detective*), Louise Fazenda (*ladra/lady crook*), Edgar Kennedy (*ladro/male crook*), Harry Booker (*Pierpont McCarthy*), Dixie Chene (*sua figlia/McCarthy's daughter*), Wayland Trask (*cassiere/bank cashier*). PROD: Mack Sennett. DIST: Triangle Film Corp. USCITA/REL: 12.12.1915. COPIA/COPY: DCP, 23'15", col. (da/*from* 35mm, 16 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles:* ITA, subt. ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli.

Mack Sennett e la sua Keystone Film Company si affermarono nel 1912 con le comiche distribuite dalla Mutual Film Corporation. Grazie al loro straordinario successo, verso la fine del 1915 Sennett si vide offrire un contratto migliore dall'appena fondata Triangle Film Corporation. Frutto dell'ingegno di Harry Aitken, che era stato presidente della Mutual, la Triangle riunì tre dei maggiori produttori di Hollywood: Sennett, D.W. Griffith e Thomas Ince. Le società rimasero in effetti separate, ma unirono le forze per la distribuzione. La politica di Aitken era quella del noleggio in blocco: per avere le Keystone Comedies o i drammi di Griffith gli esercenti dovevano accettare l'intera produzione della Triangle. Poiché la società si basava soprattutto sui film di questi tre grandi cineasti, il piano funzionò – per un certo periodo.

Mack Sennett and his Keystone Film Company made their name in 1912 with shorts distributed by the Mutual Film Corporation. Because of their tremendous success, Sennett was offered a better deal in late 1915 from the newly minted Triangle Film Corporation. The brainchild of Harry Aitken, who had been president of Mutual, Triangle united three of the biggest producers in Hollywood – Sennett, D.W. Griffith, and Thomas Ince. The companies really remained separate, but were joined for strength in distribution. Aitken's plan was the policy of block booking – exhibitors had to take the entire Triangle line-up to get Keystone Comedies or Griffith dramas. Since the major supports of the company were the films of these three big filmmakers, the plan worked – for a while.

Pare che *The Great Vacuum Robbery* fosse originariamente destinato a Eddie Foy, il quale, con i suoi Seven Little Foys, aveva girato per la Keystone *A Favorite Fool* (1915), ma per lui era stata un'esperienza così orribile che aveva dedicato gran parte del suo tempo a intentare cause a Sennett. Questo cortometraggio – il dodicesimo titolo Keystone distribuito dalla Triangle – è interpretato da un quartetto di memorabili attori comici: Charles Murray, Slim Summerville, Louise Fazenda ed Edgar Kennedy. La trama si impernia su due astuti furfanti che svaligiano il caveau di una banca usando un aspirapolvere, e su due aspiranti investigatori non altrettanto astuti, che sono sulle tracce dei primi due. Charles Murray e Slim Summerville, i due incompetenti detective, erano entrati alla Keystone nel 1914: Murray aveva lavorato nel mondo degli imbonitori da fiera e nel vaudeville ed era infine diventato uno dei principali comici della Biograph Company; Summerville aveva esordito in piccole compagnie teatrali giungendo poi a interpretare particine e numeri acrobatici per Sennett.
L'affascinante malvivente è Louise Fazenda, da poco arrivata alla Keystone dalla Joker Comedies della Universal. In questo periodo ella impersonava una gamma di personaggi diversi, ma presto sarebbe approdata stabilmente alla figura della goffa ragazzina di campagna con le trecce che l'avrebbe resa famosa. Il complice di Fazenda è un giovane e capelluto Edgar Kennedy, che dopo aver iniziato come pugile era passato alle commedie musicali e nel 1911 aveva esordito nel cinema con la Selig. Tutti e quattro questi attori divennero delle icone del cinema comico e proseguirono la loro attività anche dopo l'avvento del sonoro.
La regia è attribuita a F. Richard Jones, benché vi abbiano collaborato anche Harry Williams e Clarence Badger. Jones esordì come montatore e diresse il reparto montaggio dello studio prima di essere promosso a regista. Divenne il beniamino di Mabel Normand quando prese in mano la regia del suo tormentato *Mickey* (1918); diresse poi tutti i lungometraggi di lei per Sennett. In aggiunta ad alcuni lungometraggi di Dorothy Gish, come *Flying Pat* (1920) e *The Country Flapper* (1922), fu supervisore alla regia per Sennett dal 1918 al 1924. Lasciato Sennett, assunse il ruolo di supervisore agli Hal Roach Studios, curando alcuni dei primi film di Laurel e Hardy. Abbandonò Roach nel 1927 per dirigere, nello stesso anno, Douglas Fairbanks in *The Gaucho* (*Il gaucho*; 1927) e poi il successo sonoro *Bulldog Drummond* (*Cercasi avventura*; 1929) con Ronald Colman. Purtroppo, come la sua cara amica Mabel Normand, Jones si spense in giovane età, stroncato dalla tubercolosi nel 1930. – Steve Massa

L'accompagnamento musicale Anche quest'anno il Liceo musicale "Marconi" di Conegliano ha rinnovato la collaborazione con Cinemazero partecipando attivamente alla proposta progettuale di A colpi di note sulla riscoperta del cinema muto attraverso un percorso ampio svolto durante l'arco dell'anno scolastico come progetto extra curriculare. Diverse sono state le fasi di formazione rivolte agli studenti: lezioni introduttive sul cinema delle origini; visita al Museo del Precinema – Collezione Minici Zotti di Padova; laboratorio audiovisivo di creazione di un cortometraggio; partecipazione ad un cineconcerto tenuto dalla Zerorchestra; lezione specifica di Luca Grizzo sull'uso dei rumori per la sonorizzazione di film muti.

The Great Vacuum Robbery *is thought to have originally been intended for Eddie Foy. He and his Seven Little Foys made one Keystone film,* A Favorite Fool *(1915), but Foy hated the experience and spent much of his time suing Sennett. As Keystone's twelfth release for Triangle, the short includes a quartet of very memorable comic performers – Charles Murray, Slim Summerville, Louise Fazenda, and Edgar Kennedy. The plot revolves around two clever crooks who rob a bank vault using a vacuum cleaner, and the two not-so-clever sleuth wannabes who are on their trail. Charles Murray and Slim Summerville are the defective detectives, and had both joined Keystone in 1914 – Murray from medicine and pony shows, big-time vaudeville, and finally one of the leading comics of the Biograph Company; Summerville came from small theatre companies to doing bits and stunts for Sennett.*
The glamorous lady crook is Louise Fazenda, who had recently joined Keystone from Universal's Joker Comedies. At this point she was playing a variety of characters, but would soon settle into the gawky, pig-tailed country girl that would make her famous. Fazenda's partner in crime is a young Edgar Kennedy (with a full head of hair). After an early career as a boxer, Kennedy toured on stage in musical comedies and made his film debut for Selig in 1911. All four of these lead performers became film comedy icons and kept busy well into the sound era.
The direction is credited to F. Richard Jones, although some work was done by Harry Williams and Clarence Badger. Jones started his career as a film editor, and was in charge of the studio's editing department before being promoted to directing. He became a great favorite of Mabel Normand's when he took over the direction of her troubled production Mickey *(1918), and then directed all of her Sennett features. In addition to a few features for Dorothy Gish like* Flying Pat *(1920) and* The Country Flapper *(1922), he was supervising director for Sennett from 1918 to 1924. On leaving Sennett, he took up the supervisor post at the Hal Roach Studios, and oversaw some of the earliest films of Laurel & Hardy. Exiting the Roach organization in 1927, he directed Douglas Fairbanks'* The Gaucho *(1927) and the talkie hit* Bulldog Drummond *(1929) with Ronald Colman. Sadly, just like his good friend Mabel Normand, Jones died young from tuberculosis in 1930. – Steve Massa*

The musical accompaniment *Once again, the Guglielmo Marconi music school in Conegliano has revived its annual collaboration with Cinemazero, taking an active part in "Striking a New Note" and rediscovering silent film with a wide-ranging extra-curricular project throughout the academic year. Students experienced various phases of training: introductory lessons on early cinema; a visit to the Museum of Pre-Cinema (Minici Zotti Collection) in Padua; an audio-visual workshop for the creation of a short film; participation in a film concert performed by the Zerorchestra; and a class taught by Luca Grizzo on the use of noise for making*

The Great Vacuum Robbery, 1915. Charles Murray, Louise Fazenda. (La Cineteca del Friuli)

Come di consueto, il progetto si è concluso con la fase operativa in cui gli studenti coinvolti hanno preso parte alla Marconi Young Silent Film Orchestra (MYSFO), una vera e propria orchestra che viene creata appositamente ogni anno selezionando i ragazzi in base anche al tipo di strumenti richiesti dalla scrittura della partitura tra le cinque classi del liceo musicale.
I docenti Luigi Vitale (curatore della partitura e della direzione musicale) e Andrea Andrian (fondamentale figura di coordinatore) collaborano da tempo alla realizzazione del progetto all'interno dell'istituto, grazie anche alla volontà del dirigente Stefano Da Ros, che è attento a dare sempre massima apertura a proposte importanti e significative per i ragazzi.
Il cortometraggio scelto questa volta tra i titoli messi a disposizione dalla Cineteca del Friuli è *The Great Vacuum Robbery* del 1915.
La scrittura della partitura originale ha cercato il più possibile di rendere fruibile agli studenti il linguaggio del cinema muto, mescolando sonorità orchestrali con l'uso degli archi e dei legni a sonorità più jazzistiche con l'uso di strumenti a fiato e a percussione. Il pianoforte, il mandolino e la rumoristica contribuiscono a creare la giusta amalgama per dare fluidità a questa intrigante commedia in cui viene escogitato il furto di una banca con l'uso del motore di un aspirapolvere. – Luigi Vitale

silent film soundtracks. As usual, the project culminated in an active event, with a performance by the Marconi Young Silent Film Orchestra (MYSFO), specially created every year by selecting pupils from the five classes of the music school, based in part on the instruments required for the composition of a score. Instructors Luigi Vitale (curator of scoring and director of music) and Andrea Andrian (fundamental in his role as coordinator) have long worked within the Marconi school, thanks to the willingness of its director Stefano Da Ros, who has always been open to important and meaningful projects for young people.
The short film chosen this year from among the titles made available by the Cineteca del Friuli is The Great Vacuum Robbery *of 1915.The writing of an original score sought to make the language of silent cinema as accessible as possible for students, combining orchestral strings and woodwind with the jazzier sounds of wind instruments and percussion. Piano, mandolin, and noisemakers help create the right blend to give flow to this intriguing comedy, in which a bank robbery is devised with the use of a vacuum cleaner.*
Luigi Vitale

9 1/2 (IT 2022)
A CURA DI/CURATORS: Anna Briggs, Michele Manzolini, Mirco Santi. MONT/ED: Giulia Goy, Michele Manzolini. EXEC. PROD: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna. DIST: Inédits – Amateur Films/Memory of Europe. USCITA/REL: 2022. COPIA/COPY: DCP (2K), 50', col. (da/*from* 9.5mm films 1923-1960; b&w, imbibizioni e colorazioni manuali/*tinting, hand-coloring,* pellicola/*filmstock* Dufaycolor, Agfachrome, Kodachrome); did./*titles:* FRA, JPN, ENG. FONTE/SOURCE: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna.

Musiche composte da/*Music composed by:* Biagio Cavallo, Lorenza Ceregini, Daniel Mussatto, Dries Versmissen; coordinamento/*coordinated by*: Simonluca Laitempergher. Esecuzione dal vivo/*Performed live by*: Marco Bonato (clarinetto/*clarinet*), Erica Rondelli (clarinetto basso/*bass clarinet*), Esther Giuliano (violino/*violin*), Diana Onofro (violoncello/*cello*), Biagio Cavallo & Lorenza Ceregini (live electronics); supervisione/*supervised by:* Francesco Canavese.

Nel 1922, grazie alla Pathé, nasce in Francia la pellicola 9,5 mm. Si tratta del primo formato cinematografico progettato per il cinema casalingo. Il cinema inizia così a uscire dallo spazio cinematografico per entrare direttamente nelle case degli spettatori, trasformandoli in operatori, registi e sperimentatori. Dal Giappone alla Nuova Zelanda, dal Brasile al Cile, dal Congo al Canada, la cinepresa amatoriale divenne il mezzo per catturare momenti familiari, momenti di viaggio scenografici e le sfumature della vita quotidiana nel tempo. Costruito su tre movimenti – diari di viaggio, interazioni familiari ed esperimenti – *9 1/2* celebra il centenario della Pathé Baby attraverso una sinfonia visiva della vita quotidiana costruita con filmati in 9,5 mm girati da amatori di tutto il mondo e accompagnati da una composizione musicale originale. Le 41 pellicole scelte fra le migliaia visionate, provengono da 22 archivi e collezioni mondiali e sono datate tra il gennaio 1923 e gli anni '60.
Scrive Carolina Guasina nel suo articolo "Cento anni di 'home cinema'", apparso nel blog collettivo *Antinomie: scritture e immagini* (31.07.2023): "Riconsiderare oggi quelle immagini, attraverso uno sguardo situato cento anni dopo, significa cambiare il proprio punto di vista. Questa svolta si configura come un secondo rivolgimento visuale, nato in seguito allo sviluppo delle tecnologie digitali e, nel caso specifico, al sempre crescente lavoro d'archivio. Oggi siamo in grado di rivedere e riscoprire le immagini familiari grazie al lavoro di restauratori e archivisti, i quali consentono ai materiali dimenticati di riacquistare vita. … L'apparente distanza filologica dall'originale viene colmata dalla riscoperta contemporanea di una pratica e di una pulsione che ci parla ancora oggi. Infatti, le varie forme che i sedimenti della memoria possono assumere, diventano oggetti d'indagine prediletti, 'campo di gioco', orizzonti aperti sulla nostra sensibilità di spettatori e di individui che ricordano. Tale pulsione a ricordare non è altro che un desiderio di vedere, di capire come si è guardato nel corso del tempo, per giungere, forse, a vedere meglio: d'altronde, come ci ricorda Georges Didi-Huberman, 'la memoria funziona con il desiderio e il desiderio funziona con la memoria'".

La musica La composizione e l'esecuzione della colonna sonora del film sono state realizzate da una classe di studenti del Conservatorio di Bologna che ha un corso specifico di composizione per il cinema

In 1922, thanks to the Pathé company, 9.5mm film was born in France. It was the first film format designed for home-made cinema. Movies began to emerge from spectator experiences in theatrical spaces and enter directly into the homes of spectators, transforming them into operators, directors, and experimenters. From Japan to New Zealand, Brazil to Chile, Zaire to Canada, the amateur camera became the medium to capture family moments, scenic travel episodes, and the nuances of everyday life over time. Constructed in three movements – travelogues, interactions with loved ones, and experiments – our film 9 1/2 *is a visual symphony of everyday life, through 9.5mm footage shot by amateurs from all over the world, accompanied by an original music score. After viewing thousands of films, we selected a total of 41, from 22 archives and collections around the world, spanning over 4 decades, from January 1923 to the 1960s.*
Carolina Guasina, in her article "One Hundred Years of 'Home Cinema'", which appeared in the collective blog Antinomies: Writings and Images *(31.07.2023), writes: "Reconsidering those images today, through a gaze from one hundred years later, means changing one's point of view. This turning point takes the form of a second visual revolution, born following the development of digital technologies and, in this specific case, the ever-increasing archival work. Today we are able to revisit and rediscover familiar images thanks to the work of restorers and archivists, who allow forgotten materials to come back to life. … The apparent philological distance from the original is filled by the contemporary rediscovery of a practice and a drive that still speaks to us today. In fact, the various forms that the sediments of memory can take become favorite objects of investigation, 'playing fields', horizons open to our sensitivity as spectators and individuals who remember. This drive to remember is nothing other than a desire to see, to understand how one has looked over time, in order, perhaps, to see better: on the other hand, as [philosopher and art historian] Georges Didi-Huberman reminds us, 'memory works with desire and desire works with memory.'"*

The music *The composition and performance of the soundtrack for these films was realized by students from the Bologna Conservatory who were following a specific course of composition for the cinema,*

9½, 2022. (Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna)

in collaborazione con il master internazionale di composizione per lo schermo InMICS. Sotto la responsabilità del Maestro Simonluca Laitempergher i quattro giovani compositori, classici e elettronici, hanno lavorato a partire dalle prime bozze di montaggio delle selezioni del materiale filmico, in forma molto libera, per costruire una vera e propria colonna sonora in tre movimenti. Un lavoro sperimentale basato sull'empatia, dove l'ispirazione era fortemente connessa allo sguardo in camera che caratterizza il cinema amatoriale e di famiglia, ma anche dal mistero che certe riprese potevano suscitare. Gli studenti non avevano mai lavorato su materiali d'archivio, tantomeno su materiali inediti, sempre frammentari e discontinui. Questo ha reso il compito arduo ma ha fatto scaturire sonorità associabili alla meraviglia e alla sorpresa che queste immagini trasmettono naturalmente. Alle Giornate, gli stessi musicisti che hanno suonato per il film eseguiranno l'accompagnamento dal vivo. – Mirco Santi

in collaboration with the InMICS international Master's programme in composition for the screen. Under the supervision of Maestro *Simonluca Laitempergher, the four young composers, both classical and electronic, worked starting with the first edit of the selected films, in a very free form, to construct a true soundtrack in three movements. It was an experimental work based on empathy, where the inspiration was strongly connected to the gaze of the camera that characterizes amateur home cinema, but also the mystery that certain shots can arouse. The students had never worked with archival material, much less on unedited material, always fragmentary and discontinuous. This made the task difficult but challenging, and inspired sounds associated with wonder and surprise that these images naturally convey. At the Giornate, the same musicians who created the soundtrack for the film will perform their accompaniment live, in person. – Mirco Santi*

Evento del mercoledì / *Mid-Week Event*

HINDLE WAKES (GB 1927)

REGIA/DIR: Maurice Elvey. SCEN: Victor Saville, dall'omonima pièce di/*based on the play by* Stanley Houghton (17.06.1912, Aldwych Theatre, London, the Stage Society; 16.07.1912, Playhouse, London). PHOTOG: William Shenton, Jack Cox, [Basil Emmott]. SUPV. MONT./ED: V. Gareth Gundrey. SCG/DES: Andrew L. Mazzei. CAST: Estelle Brody (*Fanny Hawthorn*), John Stuart (*Allan Jeffcote*), Norman McKinnel (*Nathaniel Jeffcote*), Humberstone Wright (*Chris Hawthorn*), Marie Ault (*Mrs. Hawthorn*), Irene Rooke (*Mrs. Jeffcote*), Peggy Carlisle (*Mary Hollins*), B. Graham Soutten (*Mr. Hollins*), Arthur Chesney (*Sir Timothy Farrar*), Gladys Jennings (*Beatrice Farrar*), Jack Rowal (*George Ramsbottom*), Alf Goddard (*Nobby*), Cyril McLaglen (*Alf*). TRADE SHOW: 04.02.1927. PREMIÈRE: 03.03.1927 (New Gallery Kinema, London). PROD: Gaumont-British Picture Corporation. COPIA/COPY: 35mm, 8,682 ft., 116' (20 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Partitura composta e diretta da / *Score composed and conducted by* Maud Nelissen; eseguita da / *performed by* Daphne Balvers (sax), Lucio Degani (violino/*violin*), Francesco Ferrarini (violoncello), Maud Nelissen (piano), Rombout Stoffers (percussioni/*percussions*). Musica commissionata nel 2019, in occasione del festival "Remake" di Francoforte, dalla Kinothek Asta Nielsen, con il generoso sostegno della Fondazione Bareva. / *The composition was commissioned in 2019 on the occasion of Remake. Frankfurter Frauen Film Tage by Kinothek Asta Nielsen and made possible by the generous support of the Bareva Foundation.*

Ogni anno, per una settimana, i lavoratori di Hindle, cittadina del Lancashire, interrompono la fatica quotidiana nei cotonifici e si abbandonano a una sfrenata vacanza, definita in ambito locale "The Wakes". Alcune scene mozzafiato girate nella località balneare di Blackpool ci trasportano, letteralmente ed emotivamente, sulle montagne russe. Il film, tratto dal pionieristico dramma sociale di Stanley Houghton – un classico della "scuola di Manchester" – dedicato ai conflitti generazionali e di classe, indica un modello di comportamento in Fanny Hawthorn, che rifiuta di conformarsi all'ipocrisia dimostrata dai suoi genitori e dai suoi datori di lavoro nei confronti dell'avventura da lei avuta con il figlio del padrone.
Nella versione cinematografica del lavoro teatrale di Houghton, realizzata da Maurice Elvey e uscita nel 1927, la nostra "modernissima" lavoratrice potrebbe confermare i nostri preconcetti sulla comparsa della "donna nuova" dopo la prima guerra mondiale e sui mutati

For one week every year the workers from the Lancashire town of Hindle leave the daily grind of the cotton mills and give themselves up to hectic holidaymaking, known locally as the "Wakes". Breathtaking scenes at Blackpool's seaside resort take us on a literal and emotional rollercoaster. Adapted from Stanley Houghton's trailblazing social play – a classic of the "Manchester School" – about the tensions between generation and class, it creates a role model in Fanny Hawthorn, who refuses to comply with the hypocrisies of her parents and employers concerning her holiday romance with the mill owner's son.
In Maurice Elvey's film version of Houghton's play, released in 1927, our "thoroughly- modern" mill girl might chime with our preconceptions about the "New Woman" post-WWI and the shift in attitudes after women got the vote (although working mill girls wouldn't have qualified to vote at that time). But we'd

Hindle Wakes, 1927. John Stuart, Humberston Wright, Peggy Carlisle, Estelle Brody (BFI, London)

atteggiamenti conseguente alla conquista del diritto di voto da parte delle donne (anche se all'epoca le operaie tessili non erano ammesse al voto). Ma ci sbaglieremmo in pieno. Il dramma di Houghton fu scritto nel 1910, quando tutto ciò doveva ancora succedere. Elvey realizzò il primo adattamento cinematografico per la Samuelson Film Manufacturing Company nel 1918. Questo film è perduto da tempo, ma Elvey era così interessato al soggetto da volerne fare un remake. Raccontò allo storico Denis Gifford che riteneva fosse "veramente una grande opera; dice veramente qualcosa", una dimostrazione che il cinema poteva rappresentare una forza di progresso sociale. Assieme a Victor Saville, Elvey aggiunse le scene delle vacanze, di cui nel dramma si parla solo al passato. Grazie alla maggior generosità dei budget postbellici ne fece il suo capolavoro: le scene in esterni furono girate a Monton Mill presso Salford, a Blackpool sulla Pleasure Beach e nella Tower Ballroom, e a Llandudno sulla costa del Galles. A giudizio di C.A. Lejeune, per la prima volta nella sua carriera Elvey dimostrava "uno sprazzo di genio cinematografico".

Gli spettatori di oggi apprezzeranno il favoloso turbinio della gita a Blackpool. L'operatore Basil Emmott (non accreditato) si legò a uno dei carrelli della ferrovia panoramica per girare soggettive strabilianti e 6000 persone si presentarono alla Tower Ballroom per partecipare alle riprese della folla danzante. La seconda metà del dramma è più sobria e claustrofobica, ma si tratta di un aspetto funzionale all'atmosfera della vicenda, poiché i giovani devono accettare le conseguenze di un breve soffio di libertà che cambierà il resto della loro vita. Li vediamo pieni di vita, d'amore e di voglia di divertirsi, e poi rinchiusi nel cupo e oppressivo ambiente domestico in cui il moralismo dei genitori e il paternalismo dei datori di lavoro cospirano per nascondere la polvere del potenziale scandalo sotto il tappeto della rispettabilità. È una storia già vista mille volte, ma lo scioglimento della vicenda è quasi altrettanto sconvolgente di quanto doveva esserlo stato per gli spettatori a teatro nel 1912. Nonostante le controversie suscitate allora, divenne una classica opera femminista mainstream, e fu adattata ripetutamente per il cinema e la televisione nel 1918, 1927, 1932, 1950, 1952 e 1976. Nel corso dei decenni sono state depositate al BFI National Archive varie copie incomplete di *Hindle Wakes*; la più lunga è stata acquisita nel 1973. Benché non sia un restauro e molti siano i danni da usura, questa è una copia nuova tratta dal controtipo di preservazione, assai vicina alla lunghezza pubblicizzata per la distribuzione. Speriamo un giorno di aggiungervi l'imbibizione e il viraggio originali. – Bryony Dixon

La musica Nella primavera del 2019 ho ricevuto dalla Kinothek Asta Nielsen lo stimolante invito a comporre una nuova partitura musicale per *Hindle Wakes* di Maurice Elvey. Si tratta di un film veramente notevole, non solo per l'umanità e la sensibilità di tutte le interpretazioni, ma anche per le spettacolari riprese in esterni girate da Elvey in un cotonificio del nord Inghilterra e nel parco dei divertimenti di Blackpool.

La sfida che dovevo superare consisteva nel comporre una musica che non solo esaltasse l'esuberante vitalità della prima parte del film, ma potesse anche fungere da base per l'approfondita stratificazione

be completely wrong. Houghton's play was written in 1910 *before any of these things happened. Elvey made the first film adaptation for Samuelson's in 1918. This is long lost, but Elvey liked it enough to want to remake it. He told historian Denis Gifford he thought it was "a really great play; it is really* about *something" and demonstrated that cinema could be a force for social progress. He and Victor Saville added the holiday scenes, only referred to in the past tense in the play. With healthier post-war budgets he made it his masterpiece, with exterior scenes shot at Monton Mill near Salford, on Blackpool Pleasure Beach, in the Tower Ballroom in Blackpool, and on the Welsh coast at Llandudno. C.A. Lejeune thought that for the first time in his career Elvey showed "a bit of kinematic genius".*

Viewers today will appreciate the fabulous whirlwind of the Blackpool trip. Uncredited cameraman Basil Emmott tied himself on to the carriage of the scenic railway to get fabulous point-of-view shots and 6,000 people turned up at the Tower Ballroom to be filmed as a dancing throng. The second half of the drama is more staid and claustrophobic, but this is integral to the atmosphere of the story, as the young people have to own up to the life-changing consequences of their all-too-brief taste of freedom. We see them full of life and fun and love, then in the dreary and oppressive setting of home as the moralistic parents and paternalistic employers conspire to sweep the potential scandal under a carpet of respectability. We've seen this story a thousand times before, but the denouement when it comes is almost as shocking as it must have been for playgoers in 1912. Despite the controversy it caused then, it became a classic feminist work of the mainstream, adapted repeatedly as film and television drama in 1918, 1927, 1932, 1950, 1952, and 1976.

Various incomplete prints of Hindle Wakes *have been deposited with BFI National Archive over the decades; the longest is a print acquired in 1973. Although this is not a restoration – it has plenty of wear and tear – it is a new print from the preservation dupe negative, very near to the complete advertised release length. One day we hope to add back its original tints and tones. – Bryony Dixon*

The music *In the spring of 2019 I received an inspiring invitation from the Kinothek Asta Nielsen to compose a new music score for Maurice Elvey's* Hindle Wakes.*This film is truly remarkable, not only for the humanity and sensitivity of all the performances, but also for Elvey's spectacular location shooting in a Northern textile factory and the fun-fair ambience of Blackpool.*

The challenge has been for me to compose music which not only enhances the vibrancy of the exuberant first part of the film, but is also able to support the deeper psychological layers of the second part. To get closer to the essence of the story, I went

psicologica della seconda parte. Per avvicinarmi all'essenza della trama, mi sono recata a Blackpool, dove il film era stato girato. Ho visitato i cotonifici di Burnley, sono andata in treno (come nel film) a Blackpool, ho dormito, come Fanny, in una vecchia pensione, ho visitato la Pleasure Beach per sperimentare un terrificante giro sulle montagne russe "Big Dipper" (ancora esistenti), e ho seguito con grande attenzione la gente che ballava nella straordinaria Tower Ballroom.
Ho anche intervistato numerosi abitanti del Lancashire – uomini e donne – per cercare di comprendere virtù e valori della "classe operaia". La classe operaia britannica è radicalmente diversa dall'equivalente classe sociale olandese; ho dovuto quindi approfondire le mie conoscenze. Per quanto riguarda la formazione musicale ho scelto il classico "trio con pianoforte": violino, violoncello e pianoforte, arricchito da sassofono soprano/contralto, percussioni e fisarmonica. Questa varietà di strumenti mi consente di passare rapidamente dalle scene più mondane (moderne) a quelle più intime e ricche di profondità drammatica. – Maud Nelissen

to Blackpool where the film was shot. I visited the cotton mills in Burnley, went by train (as in the film) to Blackpool, slept, like Fanny, in a former boarding house, went to the Pleasure Beach to have an absolutely horrifying ride on the still existing "Big Dipper" rollercoaster, and spent quality time watching people dance at the impressive Blackpool Tower Ballroom. I also interviewed several Lancashire men and women to try to understand the virtues and values of the "working class". The working class in Great Britain is something totally different from the Dutch equivalent, so therefore I needed to learn more. For the musical line-up I opted for a classical "Piano trio setting": Violin, Cello, and Piano, combined with Soprano/Alto Saxophone and Percussion and Accordion. This variety of instruments enables me to change quickly between the more worldly (modern) scenes and the intimate scenes with dramatic depth. – Maud Nelissen

Serata finale / *Closing Night*

THE PILGRIM (Il pellegrino) (US 1923)

REGIA/DIR, SCEN: Charles Chaplin. PHOTOG: Rollie [Roland] Totheroh. ASSOC. DIR: Chuck [Charles F.] Reisner. CAST: Charles Chaplin (*l'evaso/Escaped convict*), Edna Purviance (*la ragazza/The Girl), Kitty Bradbury* (*sua madre, la padrona di casa di Charlot/Her mother, Charlie's landlady*), Mack Swain (*diacono/Deacon*), Loyal Underwood (*anziano/Elder*), Chuck [Charles] Reisner (*ladro/Thief*), Dinky Dean [Dean Reisner] (*bambino terribile/Horrid child*), Sydney Chaplin (*suo padre/His father*), May Wells (*sua madre/His mother*), Henry Bergman (*sceriffo sul treno/Sheriff on train*), Tom Murray (*sceriffo locale/Local sheriff*), Monta Bell (*poliziotto/Policeman*), Jack Wilson (*pastore rimasto senz'abito/Clergyman who loses clothes*), Frank Antunez, Joe Van Meter (*banditi/Bandits*), Raymond Lee (*ragazzo in chiesa/Boy in congregation*), Marion Davies *(componente della congregazione/Member of congregation*). PROD: Charles Chaplin, Charlie Chaplin Film Co. DIST: Associated First National Pictures. RIPRESE/FILMED: 01.04.-15.07.1922. PREMIÈRE: 26.02.1923 (Strand Theatre, New York). COPIA/COPY: DCP, 46'; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Roy Export SAS, Paris.

Partitura/*Score*: Charles Chaplin; arrangiamento/*arranged by*: Timothy Brock; esecuzione dal vivo/*performed live*: Orchestra da Camera di Pordenone; direttore/*conductor*: Ben Palmer.

Con sollievo di Chaplin *The Pilgrim* concludeva il contratto con i distributori della First National, con cui i suoi rapporti si erano fatti alquanto tesi a causa dei loro tentativi di accaparrarsi una quota maggiore, rispetto a quella contrattuale, dei fenomenali profitti di *The Kid (Il monello)*. Sarebbe stato anche il suo ultimo cortometraggio, benché, con i suoi tre rulli, *The Pilgrim* costituisca già (come del resto *The Kid*) un mediometraggio.
Fino a questo momento i cortometraggi di Chaplin si erano sviluppati sul set, senza una sceneggiatura, nel corso delle riprese. Per *The Pilgrim* ci fu un maggior lavoro preparatorio, con note di produzione più numerose che per qualsiasi film precedente, forse a causa dell'arrivo nello studio di Monta Bell, l'ex giornalista che aveva coadiuvato Chaplin nella stesura del libro *My Trip Abroad*. Sin dall'inizio gli elementi essenziali della trama sono stabiliti: un evaso scambia la divisa da detenuto con gli abiti di un ecclesiastico che si era spogliato per fare un tuffo in mare. Charlie giunge così abbigliato in una cittadina

To Chaplin's relief The Pilgrim *concluded his contract with First National distributors, with whom relations had become strained with their attempts to seize more than their contractual share of the phenomenal profits of* The Kid. *It was also to be his last short – although its three reels, like* The Kid *itself, already practically constitutes a short feature.*
Until now Chaplin's shorts had evolved on the set, without a scenario, in the course of shooting. The Pilgrim *had more preplanning and production notes than any previous film, perhaps resulting from the arrival at the studio of Monta Bell, the former journalist who had assisted Chaplin on his book* My Trip Abroad. *From the start the essential storyline was established: an escaped convict switches his prison garb for the clothing of a clergyman who has disrobed to take a dip in the sea. Arriving thus clad in a little township which is awaiting the arrival of its new spiritual leader, the mistake is inevitable, and Charlie*

che attende l'arrivo della sua nuova guida spirituale; l'equivoco è pertanto inevitabile e l'evaso è obbligato ad adattarsi al nuovo ruolo e a inventare propri metodi, peculiari ma stimolanti, per infondere ispirazione cristiana al suo nuovo gregge.

Durante la lavorazione la trama subì varie modifiche: all'inizio la cittadina doveva essere un selvaggio luogo del West in stile *Hell's Hinges*, che il nuovo reverendo riuscirà a ricondurre sulla retta via. Successivamente si trasformò in una piccola comunità civilizzata, in cui le calamità peggiori sono i tè della parrocchia turbati da bambini turbolenti (tra cui il giovane Dinky Dean, normalmente educatissimo, delizioso figlioletto di Charles Reisner, abituale collaboratore di Chaplin). Charlie esercita con zelo la sua eccentrica influenza per avvicinare i parrocchiani a Dio. La perfetta conclusione finale, sul confine messicano, quando le forze dell'ordine americane hanno raggiunto l'evaso, sembra essere stata decisa già nelle prime fasi.

The Pilgrim, 1923. Charlie Chaplin. (© Roy Export S.A.S)

The Pilgrim si attirò l'aspra ostilità di vari elementi della Chiesa evangelica: ad esempio, fu accusato dal Daniel Morgan Klan dei Cavalieri del Ku Klux Klan di mettere "in ridicolo il clero protestante", ma per fortuna sopravvisse all'ostilità e al rischio di linciaggio.

Purtroppo questo è l'ultimo film in cui Chaplin appare accanto a Edna Purviance (1896-1958), a lungo sua partner sullo schermo e donna amata nella vita.

Nel 1959 Chaplin curò la riedizione di *The Pilgrim*, insieme a *A Dog's Life*, *Shoulder Arms* e *How to Make Movies*, con una nuova partitura orchestrale di sua composizione, sotto il titolo collettivo *The Chaplin Revue*. Alle Giornate questa partitura sarà eseguita dal vivo. – David Robinson

is obliged to adapt to his new role and invent his own idiosyncratic but stimulating ways of bringing Christian inspiration to his new flock.

During production, the story underwent revisions. At first the township was to have been a wild western place in Hell's Hinges *style, which the new reverend succeeds in reforming. Subsequently it evolved into a civilized little community, with no worse calamities than parochial tea parties with misbehaving children (involving the normally very civilized Master Dinky Dean, the charming son of Chaplin's frequent collaborator, Charles Reisner). Charlie dutifully exerts his eccentric influence to bring his parishioners nearer to God. The perfect final payoff, on the Mexican border, when the U.S. law catches up with the former escapee, appears to have been an early decision.*

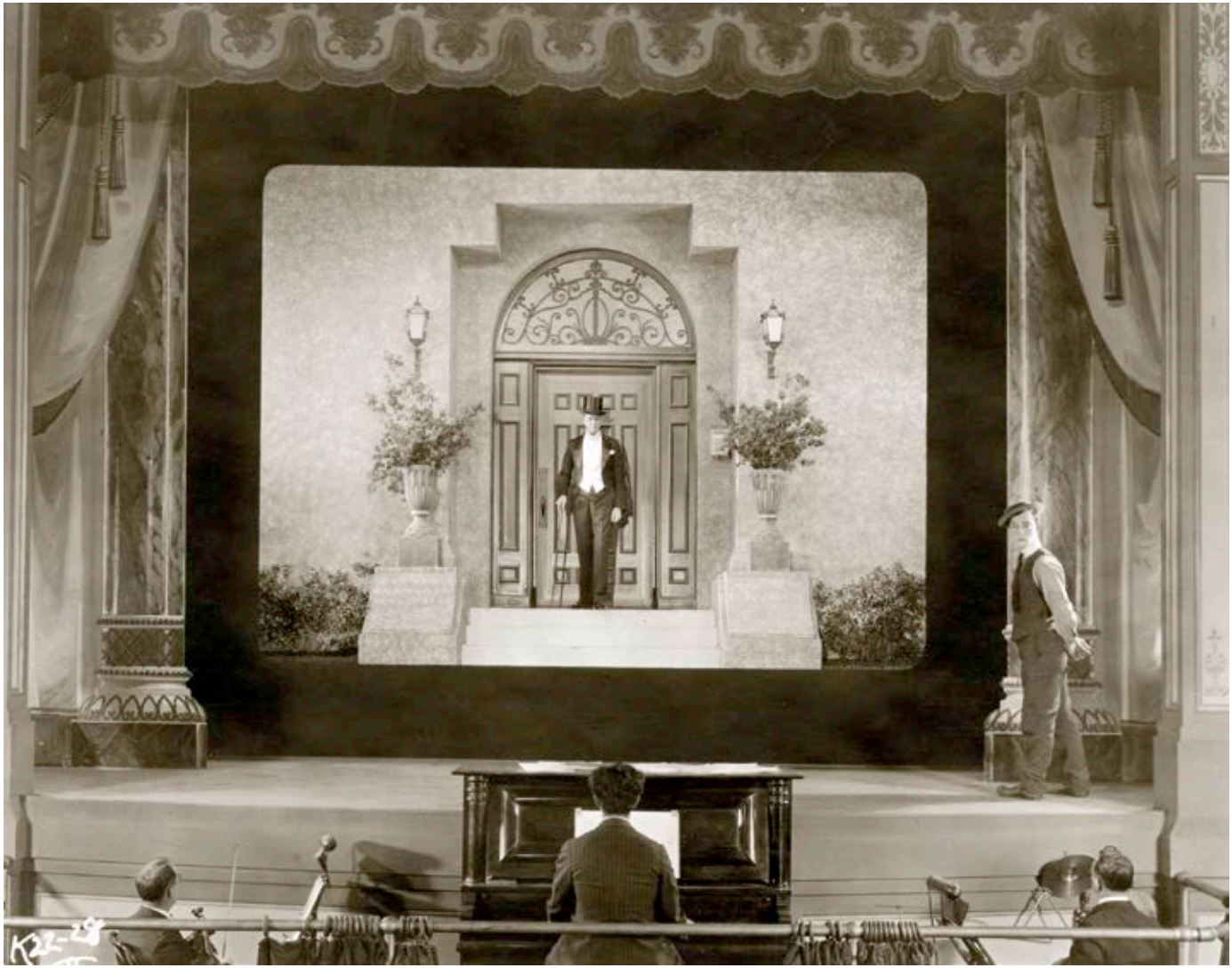
The Pilgrim *attracted considerable hostility from various elements of the Evangelical Church, not least the Daniel Morgan Klan of the Knights of the Ku Klux Klan, who protested that it "held the Protestant Ministry up to ridicule". Happily* The Pilgrim *survived such fierce hostility, and the risks of lynching.*

Sadly, this was the last film in which Chaplin appeared with his long-time love and leading lady Edna Purviance (1896-1958).

In 1959, Chaplin reissued The Pilgrim, *together with* A Dog's Life, Shoulder Arms, *and* How to Make Movies, *with a new orchestral score of his own composition, under the collective title of* The Chaplin Revue. *At this Giornate* serata, *the score will be performed live. – David Robinson*

The Pilgrim, 1923. Charlie Chaplin, Monta Bell. (© Roy Export S.A.S)

The Pilgrim, 1923. Elsie Janis visita/*visiting* Charlie Chaplin sul set/*on the* set. (© Roy Export S.A.S)



Sherlock Jr., 1924. Joe Keaton, Buster Keaton. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

SHERLOCK HOLMES BAFFLED (Sherlock Baffled) (USA, 1900)
REGIA/DIR, PHOTOG: Arthur Marvin. PROD: American Mutoscope and Biograph Company (prod. 1900; copyright 1903). COPIA/COPY: DCP, 40" (da/*from* 35mm paper print depositato presso/*deposited at* Library of Congress, 750 fotogrammi/*frames*, 20 fps). FONTE/SOURCE, RESTAURO/RESTORATION: San Francisco Silent Film Festival.

Sherlock Holmes Baffled è il primo film in cui appare un personaggio identificato come il grande detective. Lo ha diretto e fotografato uno dei quattro fondatori dell'American Mutoscope and Biograph Company, Arthur Weed Marvin, che tra il 1897 e il 1911 portò a temine più di 418 titoli. Orginariamente creato nel 1900 per essere visto nei mutoscopi, nel 1903 il film venne depositato per il copyright sotto forma di un positivo cartaceo 35mm ("paper print") che è il solo materiale originale sopravvissuto. Di qui la grana, fastidiosamente evidente, della dozzinale carta su cui il film era stato stampato. L'idea di restaurare il film viene da Russell Merritt: il progetto è stato realizzato e dedicato alla sua memoria dal San Francisco Silent Film Festival. – ROBERT BYRNE

Sherlock Holmes Baffled *is the first film in which a character identified as the great detective appears. The film was directed and photographed by Arthur Weed Marvin, one of the four founders of the American Mutoscope and Biograph Company, who completed more than 418 films between 1897 and 1911. Originally created in 1900 to be viewed in Mutoscope arcade machines, the film was deposited for copyright in 1903 in the form of a 35mm paper print which survives as the only remaining original material, hence the annoyingly apparent rough texture of the cheap paper on which the film was printed. The concept of restoring the film originated with Russell Merritt and the project was completed and dedicated to his memory by the San Francisco Silent Film Festival. – ROBERT BYRNE*

SHERLOCK JR. (Calma, signori miei) (US 1924)
REGIA/DIR: Buster Keaton. SCEN: Clyde Bruckman, Jean Havez, Joe [Joseph] Mitchell. PHOTOG: Elgin Lessley, Byron Houck. SCG/DES: Fred Gabourie. ELECTRICIAN: Denver Harmon. COST: Clare West. CAST: Buster Keaton *(il proiezionista/Projectionist; Sherlock, Jr.*), Kathryn McGuire (*la ragazza/The Girl*), Joe Keaton (*suo padre/The Girl's Father; uomo sullo schermo/man in film*), Ward Crane (*il dongiovanni locale/The Local Sheik; The Villain*), Jane Connelly [*la madre/The Mother*], Erwin Connelly (*il bracciante/The Hired Man; il maggiordomo/The Butler*), Ford West [*il direttore del cinema/Theatre Manager; Gillette*], Doris Deane [*la ragazza che ha perso un dollaro/Girl Who Loses Dollar*], Christine Francis [*commessa/Candy Store Girl*], George Davis [*cospiratore/Conspirator*], Horace ("Kewpie") Morgan [*cospiratore/Conspirator*], John Patrick [*cospiratore/Conspirator*], Steve Murphy [*cospiratore/Conspirator*], Betsy Ann Hisle [*ragazzina/Little Girl*], Ruth Holly [*la ragazza sullo schermo/Girl in Film Sequence*]. PROD: Buster Keaton, Buster Keaton Productions, presented by Joseph M. Schenck. DIST: Metro Pictures Corporation. COPYRIGHT: 22.04.1924. USCITA/REL: 21.04.1924 (Hollywood previews), 27.04.1924 (Loew's State, Los Angeles), 25.05.1924 (Rialto, New York). COPIA/COPY: DCP, 47'24" (da/*from* 35mm, orig. l: 4,065 ft.); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Sherlock Jr., il terzo lungometraggio di Keaton, sta per compiere cent'anni, ma anche lo spettatore del XXI secolo continua a chiedersi come è stato fatto. Questo perché il film è stato realizzato praticamente senza effetti speciali, semplicemente sfruttando le fenomenali doti fisiche di Keaton, acquisite e sviluppate durante l'infanzia trascorsa nel vaudeville e nel 1924 al loro apice. Con perfetta disinvoltura egli viaggia seduto sul manubrio di una motocicletta in corsa, apparentemente ignaro del fatto che il guidatore è caduto. Poteva sviluppare a piacimento nuove capacità: per girare la scena in cui i cattivi hanno inserito una bomba in una palla da biliardo aveva bisogno di padroneggiare la stecca con sbalorditiva maestria, cosa che imparò subito a fare. Gli effetti speciali sono pochi, ma quelli che ci sono (gli istantanei cambi di costume effettuati semplicemente saltando attraverso un cerchio) sono concepiti ed eseguiti alla perfezione.
Per giustificare l'elaborata azione, Keaton (che voleva sempre evitare le trame "troppo assurde") la concepì come il sogno del proiezionista di una sala cinematografica, innamorato infelice ed entusiasta

Sherlock Jr., *Keaton's third feature production, is close to its centenary, but even now challenges the 21st century viewer with questions of "How was it done?" The reason is that it was done virtually without special effects, but rather relying simply on Keaton's phenomenal physical skills, acquired and developed from his vaudeville infancy, and in 1924 at their summit. With perfect confidence he will ride seated on the handlebars of a speeding motorcycle, ostensibly unaware that the actual driver has fallen off. He could at will develop new skills: for a scene in which the villains have planted a bomb in a billiard ball, he required and thereupon achieved a breathtaking mastery of the billiard cue. There are few special effects, but where there are (the instantaneous costume changes effected by simply jumping through a hoop), they are perfectly devised and executed.*
To justify the elaboration of the action, Keaton (who never wanted his plots to be "too ridiculous") conceived it as the dream of a lovelorn movie-house projectionist and eager amateur

Sherlock Jr., 1924. Buster Keaton. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

detective dilettante, che si addormenta accanto al proiettore e immagina di percorrere il corridoio in mezzo alla sala e di entrare nello schermo, per farsi travolgere dagli effetti di un rapido montaggio post-griffithiano che lo scaraventa qua e là con brusca violenza, e poi cacciarsi nei guai con la banda di ignobili malfattori che minaccia l'eroina; quest'ultima nella vita reale è la fidanzata del proiezionista, concupita da un perfido bellimbusto….

Il film contiene un singolare e inatteso omaggio. Il fedele assistente di Sherlock Junior è l'unico personaggio del film cui sia attribuito un nome: "Gillette". Si tratta di un evidente riferimento al grande attore statunitense William Gillette, che era stato il coautore del primo adattamento teatrale di *Sherlock Holmes* insieme al creatore di Sherlock, Sir Arthur Conan Doyle. Per una singolare coincidenza, nel 1905 il sedicenne Charles Chaplin aveva ottenuto il ruolo di Billy,

detective, who falls asleep at his projector and hallucinates that he has wandered down the aisle and entered the screen, to be discomfited by the effects of rapid, post-Griffith cutting that startlingly and suddenly relocate him, and by falling foul of the dastardly gang who are threatening the heroine, who happens to be the projectionist's real-life fiancée, coveted by a villainous lounge lizard….

There is an odd, unexpected tribute hidden in the film. Sherlock Junior's faithful assistant is the only character in the film given a name. The name is "Gillette" – evidently a nod to the great American actor William Gillette, who had co-scripted the first stage adaptation of Sherlock Holmes *in collaboration with Sherlock's creator Sir Arthur Conan Doyle. By chance, in 1905 the 16-year-old Charles Chaplin had won*

Sherlock Jr., 1924. Ford West, Buster Keaton. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

il giovane assistente di Sherlock, nella riedizione londinese del lavoro teatrale curata dallo stesso Gillette. – David Robinson

La musica Nel comporre quest'anno la partitura per *Sherlock Jr.* di Buster Keaton, penso di aver scritto almeno il doppio della musica necessaria, se non di più. È un film così ricco di sottigliezze, di umorismo e insieme di sincera empatia, di sequenze dalla coreografia perfetta, che avevo l'impressione di scrivere la musica per un balletto. Ogni volta che guardavo una scena la vedevo in maniera differente: ciò mi spingeva a dubitare costantemente delle mie decisioni e a desiderare di ricominciare da capo. Ed è quello che ho continuato a fare, anche quando la scadenza si avvicinava. Continuavo a chiedermi, è abbastanza sincera? È abbastanza divertente? C'è abbastanza suspense? O forse ce n'è troppa? Sono fermamente convinto che la musica per il cinema comico debba essere affrontata con grande serietà, che l'azione debba

the role of Sherlock's page, Billy, in Gillette's own London revival of the play. – David Robinson

The music *Composing the score for Buster Keaton's* Sherlock Jr. *in 2023, I think I wrote at least twice as much music as needed, if not more. This film is so very rich in its subtleties, humor layered with sincerity and empathy, and filled with so many well-choreographed sequences which almost gave the feeling as if I were writing for a ballet. Every other time I watched a scene I saw it differently, which made me doubt my decisions constantly, making me want to start all over. Which I kept doing, even with the deadline approaching. I kept asking myself, is it sincere enough? Is it funny enough? Is there enough suspense? Or too much? I strongly believe that music for comedy should be taken very seriously, that the action should be*

essere vera azione e che l'amore e la disperazione debbano suonare reali. Ma ho prestato anche estrema attenzione alla musica folle, buffa, cui è accordata una cura pari al film stesso. Per me questa è stata la partitura più impegnativa cui abbia mai lavorato. È la mia versione definitiva? Forse no, ma ci ho messo tutto me stesso. – Daan van den Hurk

Il mistero Sherlock-Arbuckle

La presunta partecipazione di Roscoe "Fatty" Arbuckle con mansioni di regista alla lavorazione di *Sherlock Jr.* è entrata a far parte del folklore cinematografico, ed è da lungo tempo materia di accese discussioni tra i ricercatori e gli studiosi di Keaton. Grazie ai ricordi delle persone coinvolte (tra cui lo stesso Keaton), a osservatori e alle testimonianze della stampa dell'epoca e delle riviste specializzate, sappiamo che Arbuckle probabilmente lavorò al film nelle prime fasi della produzione. A causa degli scandali e dei processi in cui era stato coinvolto nel 1921 (alla fine fu assolto con le scuse formali della giuria), la carriera di Arbuckle come attore si era bloccata. Le cose iniziarono a migliorare quando egli firmò un contratto con il Pantages Circuit per una tournée di un anno nel vaudeville; cominciò inoltre a produrre e dirigere anonimamente una serie di comiche a due rulli interpretate da Poodles Hanneford e Al St. John e girate nello stabilimento di Keaton (l'interno della sala cinematografica di *Sherlock Jr.* compare nella comica di Al St. John *Never Again*).

A quasi un secolo di distanza ci vorrebbe Holmes in persona per ricomporre gli indizi. *Sherlock Jr.* era in produzione all'inizio del 1924, ma Arbuckle era certamente impegnato in altri progetti, anche se è possibile che abbia saltuariamente contribuito con alcune gag. Arbuckle, sembra, abbandonò il film perché le cose non andavano per il verso giusto: si disse tra l'altro che egli si dimostrava instabile e lunatico sul set, che non andava d'accordo con la protagonista Kathryn McGuire, e che la matriarca Peg Talmadge (la suocera di Keaton) non tollerava la sua presenza lì. Nelle prime scene di *Sherlock Jr.* aleggia in effetti una certa atmosfera alla Arbuckle, come il timido corteggiamento tra Buster e Kathryn McGuire e la scena in cui Keaton spazza freneticamente l'ingresso del teatro. Nel cast figurano numerosi interpreti abituali dei cortometraggi di Arbuckle, come Doris Deane (futura seconda moglie del comico) che descrive la banconota da un dollaro che ha perduto, Walter C. Reed nel ruolo dell'uomo del banco dei pegni che indica Ward Crane a Kathryn McGuire, e Christine Francis nella parte della commessa del negozio di dolci. Per ulteriori notizie sulla carriera di Arbuckle rimando al mio libro *Rediscovering Roscoe: The Films of "Fatty" Arbuckle* (2019). – Steve Massa

Maggiori dettagli sulla lavorazione di *Sherlock Jr.* e sul ruolo di Arbuckle a partire da interviste con Keaton e da un contributo dello storico francese Robert Florey da Hollywood nel 1924, si trovano in un pionieristico articolo di Kevin Brownlow e David Gill, pubblicato in italiano su *Griffithiana*, n. 29/30 del settembre 1987 ("*Il caso Sherlock Junior*"), e ora disponibile per la prima volta nell'originale inglese ("*The 'Sherlock Junior' Question*") sul sito della Cineteca del Friuli nella sezione "pubblicazioni/griffithiana".

proper action, and the love and despair should sound real. But I also gave a lot of attention to the crazy funny music, which is accorded as much care as the film itself. For me this was my most challenging score yet. Is it my definitive version? Maybe not, but I gave it all I had. – Daan van den Hurk

The* Sherlock-*Arbuckle Mystery

The rumored participation of Roscoe "Fatty" Arbuckle in a directorial capacity during the making of Sherlock Jr. *has become part of cinema lore, and has long been a matter of keen discussion among Keaton scholars and researchers. Thanks to the recollections of people involved (including Keaton), observers, and items in the contemporary press and trade magazines, we know that Arbuckle probably worked on the film early in its production. Due to his 1921 scandal and trials (he was eventually acquitted, with a formal apology by the jury), Arbuckle's starring film career had come to a halt.Things started to pick up when he signed a contract with the Pantages Circuit for an extensive year-long vaudeville tour, and also began anonymously producing and directing a series of comedy two-reelers featuring Poodles Hanneford and Al St. John. These were shot on the Keaton lot (*Sherlock Jr.*'s movie theatre interior turns up in the Al St. John comedy* Never Again*).*

Almost a century later one would need Holmes himself to piece together the clues. Sherlock Jr. *was in production at the beginning of 1924, but Arbuckle was certainly busy with other projects, although he may have contributed gags from time to time. Arbuckle reportedly left the film because things weren't working out – stories include him being temperamental on the set, not getting along with leading lady Kathryn McGuire, and matriarch Peg Talmadge (Keaton's mother-in-law) making a fuss about him being there in the first place. The earlier scenes in* Sherlock Jr. *do have an Arbuckle feel, such as the shy courting of Buster and Kathryn McGuire, and Keaton's frantic sweeping in front of the theatre. The cast also includes numerous regulars from Arbuckle's shorts, such as Doris Deane (soon to be the second Mrs. Arbuckle) describing the dollar bill she's lost, Walter C. Reed as the pawnbroker who identifies Ward Crane to McGuire, and Christine Francis as the girl in the candy shop. For more on Arbuckle's career, see my book,* Rediscovering Roscoe: The Films of "Fatty" Arbuckle *(2019). – Steve Massa*

More details about the making of Sherlock Jr. *and the story of Arbuckle's role in its production, including interviews with Keaton and a contemporary report by French historian Robert Florey from Hollywood in 1924, can be found in a groundbreaking article by Kevin Brownlow and David Gill, published in* Griffithiana *29/30 in September 1987 in Italian ("Il caso* Sherlock Junior*"), and now available for the first time in the original English ("The '*Sherlock Junior*' Question"), recently posted on the Cineteca del Friuli's website in the publications/griffithiana section.*

RURITANIA – 2

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

FilmoTeca de Catalunya

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

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

EL MUNDO CINEMATOGRÁFICO.

"La Reina Joven"

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

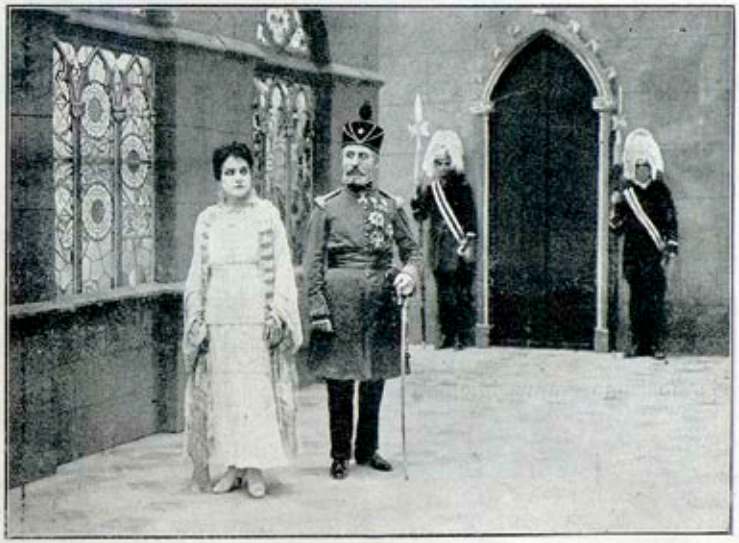
«Barcinografo» sabe hacer bien las cosas. La Xirgu, esta gloria escénica española, esta gran trágica, que hoy es, indudablemente, la primera del mundo, que sabe exteriorizar las más intensas y encontradas emociones, envolviendo su trabajo con las flores incomparables de su belleza maravillosa, esta gran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

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

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

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

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



Felicitamos a la «Barcinografo».

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

A TRUTHFUL LIAR (US 1924)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Amy Sargeant, Jay Weissberg

WHEN A MAN'S A PRINCE (US 1926)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

HARRY PIEL

REGISTA TEMERARIO

DAREDEVIL DIRECTOR

Programma a cura di / *Programme curated by* Andreas Thein

Harry Piel (1892-1963) è stato, sembra, il primo regista cinematografico della Germania imperiale a porre il proprio nome prima del titolo del film. Ciò avvenne nel 1916 in *Die große Wette* che, a quanto risulta, segna anche la prima apparizione di un robot sullo schermo. Fu inoltre il primo a scalare la Zugspitze con una troupe per girare, per *Das rollende Hotel* (1918), su quello che è il monte più alto della Germania, sequenze sensazionali mai viste prima. Nel 1918-19, quando fu ingaggiato da Joe May come regista e cosceneggiatore per otto film della serie poliziesca "Joe Deebs", Piel era già un artista importante con un nome riconosciuto: "Harry Piel dirige il film. E con questo è detto tutto" (*Der Kinematograph*, 16.10.1918).

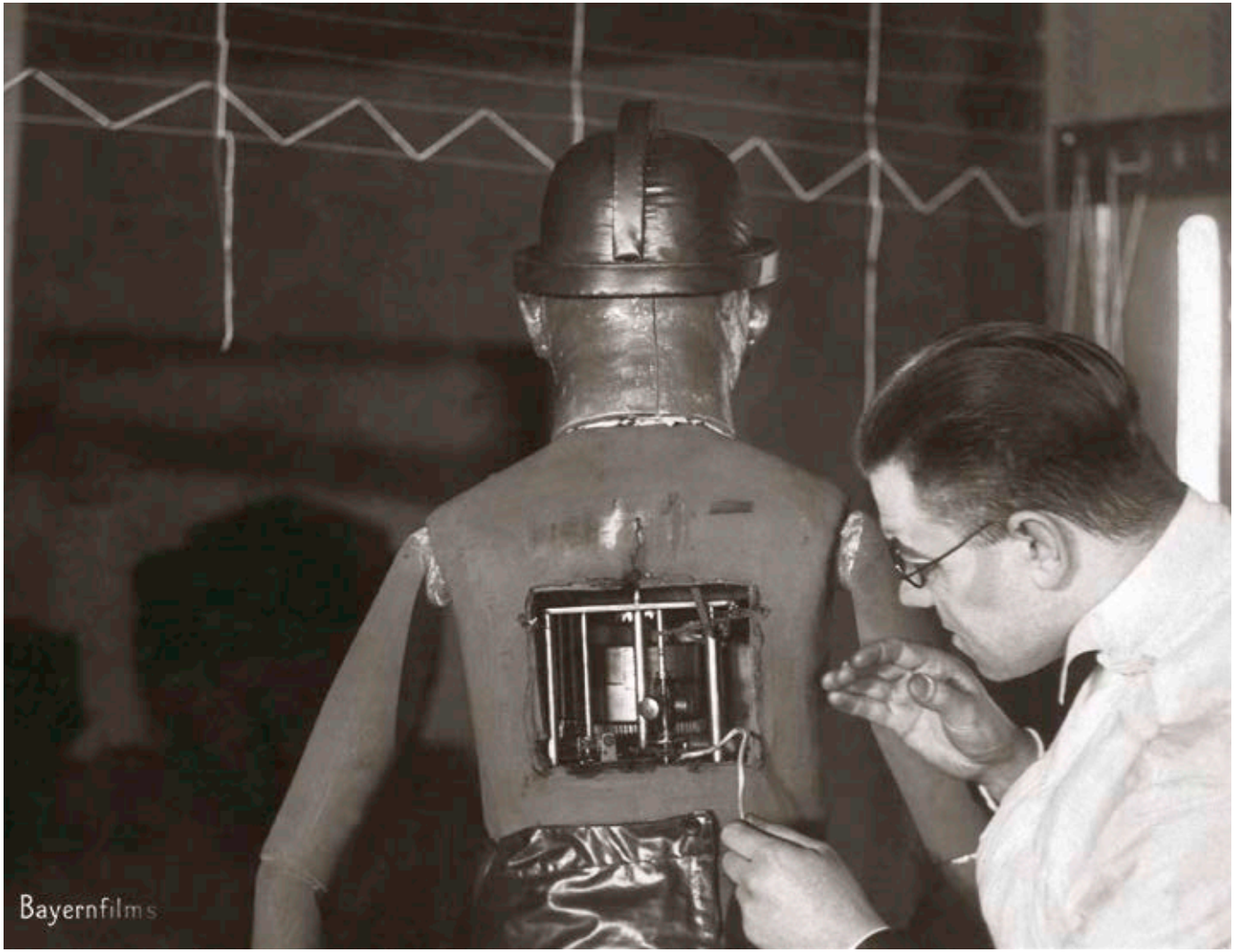
A partire dal 1919, Piel interpretò i propri film e, quale audacissimo avventuriero, divenne il più popolare attore tedesco degli anni Venti e Trenta nel genere del *Sensationsfilm* (film d'azione e d'avventura). Tra la Germania imperiale e il Nazionalsocialismo rappresentò per il mercato cinematografico tedesco una risorsa costante e affidabile quale regista, sceneggiatore, attore, produttore e fondatore di cinque case di produzione, collaboratore di figure di primo piano come Henrik Galeen, Joe May, Oskar Messter e Heinrich Nebenzahl. Nell'era del muto Piel diresse una novantina di film d'azione e d'avventura, e dopo l'avvento del sonoro ne realizzò altri venti come regista-produttore e quasi sempre come protagonista. Lo conferma un annuncio apparso su *Variety* (12.06.1934): "Il più popolare attore di film d'avventura del cinema tedesco, Harry Piel, si accinge a girare la sua centesima pellicola".

Nonostante il suo notevole successo e il suo peculiare personaggio, Piel è uno dei pionieri cinematografici della Germania imperiale più sistematicamente trascurati e uno dei divi meno analizzati della

Harry Piel (1892-1963) is considered the first film director of Imperial Germany to put his name above the title. This was for Die große Wette *(1916), which is believed to be the first time a robot was shown onscreen. He was the first to climb the Zugspitze with a film crew to shoot never-before-seen sensations on Germany's highest mountain for* Das rollende Hotel *(1918). By the time Joe May hired Harry Piel in 1918-19 as director and co-writer for eight films in the "Joe Deebs" detective series, Piel was already a distinctive artist with significant name recognition: "Harry Piel directs the play. And that really says it all." (*Der Kinematograph*, 16.10.1918)*

From 1919 onwards, Piel starred in his own films, and, as a daredevil adventurer, became the most popular German actor of the Sensationsfilm *(action-adventure film) genre of the 1920s and 1930s. Between Imperial Germany and National Socialism, he was a constant, reliable force in the German film market as director, screenwriter, actor, producer, and founder of five production companies, working with such notable figures as Henrik Galeen, Joe May, Oskar Messter, and Heinrich Nebenzahl. In the silent era Piel directed about 90 films in the action and adventure genre, and after the introduction of talkies he made a further 20 as director-producer and almost always as the star, confirmed by an announcement in* Variety *(12.06.1934): "The most popular sensation actor in German films, Harry Piel, to make his 100th pic."*

Despite his considerable success and distinctive type of hero, Piel is one of the most consistently neglected film pioneers of Imperial Germany and least-discussed screen stars of the Weimar Republic.



Die große Wette, 1916. Film perduto/*Lost.* (Deutsche Kinemathek, Berlin)

Die große Wette, 1916. Poster. (Desmet coll., Eye Filmuseum, Amsterdam)

Panik, 1928. Harry Piel con la tigre/*with the tiger* Bylard. Film perduto/*Lost.* (Deutsche Kinemathek, Berlin)

Repubblica di Weimar. Analogamente, il suo ruolo nello sviluppo del *Sensationsfilm* è poco considerato, come del resto il genere stesso, cui Piel recò un contributo decisivo nell'arco di tre decenni con film polizieschi o circensi, spesso combinati con elementi esotici e utopici. Nato Heinrich Piel a Düsseldorf nel 1892, cominciò la sua carriera durante un soggiorno a Parigi ove, non ancora ventenne, conobbe Léonce Perret che, nel 1911, lo prese sotto la sua ala facendogli fare apprendistato alla Gaumont. L'esperienza di Piel alla Gaumont fu breve, ma la passione per il cinema cambiò il corso della sua vita. Tornato in Germania, con scarsa esperienza e pochi contatti nel settore, fondò la sua prima casa di produzione con l'aiuto finanziario di alcuni amici e nel 1912 iniziò a girare "film sensazionali" come regista, sceneggiatore e produttore. Sin dagli esordi dimostrò notevoli competenze commerciali e per i suoi film d'avventura era sempre alla ricerca di nuove trovate, mai presentate in precedenza. Oltre a inseguimenti accuratamente costruiti con l'impiego dei più moderni mezzi di trasporto e di spericolate acrobazie, egli spesso inseriva nei suoi film esplosioni, crolli di ponti e sequenze di animali feroci in fuga. Sulla stampa le sue opere erano spesso annunciate dallo slogan "Un autentico film Piel!" e quest'etichetta bastava a valorizzarle.

Nel 1916 la carriera registica di Piel toccò una prima vetta quando *Die große Wette. Ein phantastisches Erlebnis aus dem Jahre 2000 [Der Elektromensch]* giunse nelle sale. Oggi purtroppo questo film risulta perduto, ma il programma di sala e le fonti a stampa coeve testimoniano del carattere avveniristico dello spettacolo: il giovane cineasta "con quest'opera si è superato. Si rimane sbalorditi di fronte ai progressi tecnologici dell'industria cinematografica, che riesce a cogliere immagini stupefacenti quali autobus e tassì volanti, un uomo elettrico, ecc., come se fossero perfettamente naturali" (*Der Kinematograph*, 15.12.1915).

Con quest'opera straordinaria Piel colse uno strepitoso successo internazionale e conquistò una fama immensa, come dimostra un articolo di *Moving Picture World* (01.04.1916): "Un film eccezionale, che attualmente sta suscitando grande interesse, è l'ultimo titolo di Harry Piel, 'Die Grosse Wette' (La grande scommessa) … Come ovvio, complicati e sbalorditivi trucchi tecnici, tra cui un servizio aereo di tassì, il palazzo di un milionario concepito in maniera incredibilmente ingegnosa e dotato di tutti i ritrovati del XXI secolo, una biblioteca in cui per far saltare fuori i libri basta premere un bottone, sono stati utilizzati allo scopo di descrivere la vita nel prossimo secolo. Una trama interessante, imperniata su un milionario americano che scommette il suo intero patrimonio sulla possibilità di convivere per tre giorni con un astuto essere automatico, forma l'ossatura di una vicenda costellata di episodi sorprendenti … Le opinioni della critica divergono, ma in generale l'opera è stata accolta con favore, nella misura in cui costituisce un cambiamento rispetto ai soliti drammi romantici e inoltre indica il percorso verso una nuova scuola cinematografica".

Il 1919 segnò un'importante svolta nella carriera di Piel. Insieme allo sceneggiatore Max Bauer scrisse la serie delle avventure di "Harry Peel" e passò per la prima volta davanti alla macchina da presa in *Der*

Likewise, his role in the development of the Sensationsfilm *is underexposed – as is the German* Sensationsfilm *genre in general, which Piel decisively shaped over three decades through films featuring crime stories or circuses, often combined with exotic and utopian elements.*

Born Heinrich Piel in Düsseldorf in 1892, his career began during a stay in Paris, where, not yet 20, he met Léonce Perret, who took him on as a protégé *trainee at Gaumont in 1911. Piel's time there was short, but his passion for cinema changed the course of his life. Back in Germany, without much experience or industry contacts, he founded his first production company with the financial support of his friends and began making "sensation-films" in 1912 as a director, screenwriter, and producer. From the very beginning he showed considerable marketing skills and was looking for new, never-before presented sensations for his film adventures. In addition to elaborately staged chases utilizing the most modern means of transportation and acrobatic feats, he also frequently included explosions and bridge blasts, as well as sequences featuring dangerous escaped animals. In the press, his works regularly resonated as "A real Piel film!" and delivered recognition value.*

In 1916, Piel's career as a director reached its first peak when Die große Wette. Ein phantastisches Erlebnis aus dem Jahre 2000 *[*Der Elektromensch*] hit theatres. Unfortunately this film is considered lost, but the programme booklet and contemporary press materials testify to Piel's forward-looking spectacle: the young filmmaker "surpassed himself in this one. One is amazed at how far technology has advanced in the cinema industry today, how it captures such startling images, aerial buses, air trolleys, an electric man, etc., as if it were all just natural." (*Der Kinematograph*, 15.12.1915)*

With this exceptional work, Piel made an international knockout, and achieved tremendous recognition, demonstrated by an article in Moving Picture World *(01.04.1916): "An extraordinary film which is at present causing much comment is Harry Piel's newest work, 'Die Grosse Wette' (The Great Bet)… Needless to say astonishing and intricate technical tricks, including an airline cab-service, an exceedingly cleverly constructed millionaire's palace with all twenty-first century conveniences, a library whose books step out of place by merely pressing upon a button, were used as means toward showing life in the next century. An interesting plot revolving about an American millionaire who bets his fortune upon his ability to live three days with a tricky automatic figure forms the substance of the story throughout which many amazing things happen…Criticisms over the film are divided, but in general the work has been favorably received, inasmuch as it is a change from the ordinary love drama and also points the way toward a new school in films…."*

The year 1919 marked a significant turning point in Piel's career. Together with screenwriter Max Bauer, he wrote the "Harry

Harry Piel, Margot Thisset in *Das Gefängnis auf dem Meeresgrund*, 1920. Film recentemente riscoperto / *Recently rediscovered*. (Filmmuseum Düsseldorf)

Seine stärkste Waffe, 1928. Vera Schmiterlöw, Harry Piel, Carla Bartheel. Film perduto/*Lost*.
(Österreichische Filmmuseum, Wien)

große Unbekannte – Abenteuer eines Vielgesuchten (*Il grande sconosciuto*) e *Der rätselhafte Klub* (*Il misterioso club femminile*). Il personaggio di "Peel" riscosse sugli schermi un successo tale, da diventare il protagonista eponimo di due serie di romanzetti polizieschi: *Harry Piel – Der Abenteuerkönig und Verächter des Todes* e *Harry Piel – Der tollkühne Detektiv*. Tra il 1920 e il 1926 in Germania vennero pubblicati oltre 150 volumi di queste serie, e alcune delle popolari rivisitazioni dei suoi film muti furono persino tradotte in ungherese e lettone.

I primi anni Venti furono per Piel un periodo estremamente produttivo. Come attore, regista, sceneggiatore e produttore della Metro-Film GmbH, che aveva fondato con Heinrich Nebenzahl nel 1919, realizzava quattro o cinque film all'anno. Piel creava a propria misura i suoi eroi, che superavano ogni ostacolo, anche il più pericoloso, e si presentava come un attore che rischiava la vita in imprese mozzafiato. Il "marchio Piel" garantiva esperienze spettacolari e sensazionali, come nella scena di *Über den Wolken* ([*Al di sopra delle nuvole*], prodotto nel 1919, distribuito nel 1920) descritta da Edward Reinach nelle rivista statunitense *Camera!* (01.05.1920): "In groppa a un cavallo, il divo berlinese dei serial, Harry Piel, scende con il paracadute da un pallone aerostatico. L'immagine mostra chiaramente animale e cavaliere che, appesi all'enorme apparato a forma d'ombrello, fluttuano a mezz'aria sopra le case".

Piel divenne famoso, ben oltre i confini d'Europa, come lo "spericolato tedesco" o addirittura il "Douglas Fairbanks tedesco". Particolarmente degna di nota è la sua popolarità nella Russia sovietica. L'entusiasmo per Гарри Пиля ("Garri Pil") e l'"гаррипилевщина" ("harrypielismo") provocò tuttavia un contraccolpo tra i critici ideologicamente allineati come Aleksandr Abramov, che accusò Piel di incarnare una visione del mondo anarchica e di rappresentare pertanto un "pericoloso veleno", specie per i giovani. Nel 1928 l'ostilità nei confronti del cineasta divenne così aspra che a Mosca un processo farsa si concluse con il divieto di importare i suoi film.

A differenza di molti suoi colleghi che praticavano lo stesso genere, Piel passò senza difficoltà al sonoro e riuscì a "moltiplicare la comunità dei propri appassionati" (*Mein Film*, 01.04.1938). Con la sua casa di produzione Ariel-Film, fondata nel 1928, realizzò alcuni notevoli film di soggetto tecnico-futuristico, tra cui in particolare *Der Geheimagent* (1932), oggi perduto, nel quale interpretava ancora una volta un personaggio angloamericano: Harry Parker, emissario della "Federazione mondiale per la lotta contro i gas tossici". La leggendaria critica cinematografica Lotte Eisner cercò di sfruttare il film per promuovere sul *Film-Kurier* il proprio messaggio pacifista: data l'enorme popolarità di Piel, era convinta che *Der Geheimagent* avrebbe attirato anche coloro "che non sarebbero mai andati a vedere un film contro la guerra e ai quali, per una volta, era possibile mostrare gli orrori della guerra dietro il fronte". La sua recensione ebbe gravi conseguenze e il *Völkischer Beobachter* la accusò di "strumentalizzare il *Sensationsfilm* per fare propaganda pacifista! Harry Piel agente segreto della pubblicità contro i gas!" (Lotte Eisner, *Ich hatte einst ein schönes Vaterland: Memoiren,* 1984, p. 150).

Peel" adventure series and stepped in front of the camera for the first time in Der große Unbekannte – Abenteuer eines Vielgesuchten *and* Der rätselhafte Klub. *On screen, the "Peel" figure was so successful that he became the title character of two dime-novel series,* Harry Piel – Der Abenteuerkönig und Verächter des Todes *and* Harry Piel – Der tollkühne Detektiv. *Over 150 volumes in these series were published in Germany between 1920 and 1926, and some of the popular retellings of his silent films were even translated into Hungarian and Latvian. Piel had an extremely productive period in the early 1920s. As actor, director, screenwriter, and producer of Metro-Film GmbH, which he founded with Heinrich Nebenzahl in 1919, he made four to five movies a year. Piel tailor-made his heroes, who overcome all obstacles, no matter how dangerous, and presented himself as an actor who risked his own life for daredevil thrills. The "Piel brand" guaranteed spectacular sensations, such as those in a scene in* Über den Wolken *(prod. 1919, rel. 1920) described by Edward Reinach in the American magazine* Camera! *(01.05.1920): "Harry Piel, Berlin serial star, descends from a balloon by means of a parachute, sitting on horseback. The photograph clearly shows horse and rider suspended under the huge umbrella-shaped apparatus, floating in midair high above the houses."*

Piel became known far beyond Europe's borders, as the "German Daredevil" and even the "German Douglas Fairbanks". His popularity in Soviet Russia is particularly remarkable. However, the enthusiasm for Гарри Пиля ("Garri Pil") and "гаррипилевщина" ("Harry Pielism") caused a backlash among ideologically aligned critics such as Aleksandr Abramov, who accused Piel of embodying an anarchist worldview, thus representing a "harmful poison", especially for youth. In 1928, hostility toward the filmmaker reached such a height that a show trial in Moscow resulted in a ban on the importation of his films.

*With the arrival of sound, Piel, unlike many of his genre peers, managed an effortless transition and was able to "multiply the community of his followers". (*Mein Film*, 01.04.1938) With his production company Ariel-Film, founded in 1928, he produced some remarkable films with technical-futuristic subjects, most notably the now-lost* Der Geheimagent *(1932), in which he once again assumed an Anglo-American role as Harry Parker, an emissary of the "World Federation for the Fight against Poison Gas". Legendary film critic Lotte Eisner used the film to promote her own pacifist message in* Film-Kurier, *but this proved fatal: given Piel's enormous popularity, Eisner was convinced that* Der Geheimagent *would draw even those "who would never go to an anti-war movie and who can be shown, for once, the atrocity of war behind the front". Her criticism brought serious consequences, and she was accused in the* Völkischer Beobachter *of "misusing the* Sensationsfilm *for pacifist propaganda! Harry Piel as a secret agent for anti-gas advertising!" (Lotte Eisner,* Ich hatte einst ein schönes Vaterland, *1984, p. 150)*

Piel si iscrisse al Partito Nazionalsocialista nel maggio del 1933, pochi mesi dopo la nomina di Hitler a Cancelliere, e la sua opera perse il precedente respiro internazionale per assumere toni sempre più marcatamente nazionalistici. Nel settembre 1940 iniziò a lavorare a *Panik*, il progetto più ambizioso della sua carriera, ma a causa della guerra fu possibile completare le riprese soltanto nel 1943. Il film, che descriveva il bombardamento dello zoo di una grande città tedesca e la fuga degli animali, si dimostrò eccessivamente realistico e nel 1944 i nazisti lo vietarono. Verso la fine della guerra la collezione personale dei suoi film muti fu completamente distrutta durante un bombardamento aereo e una gran parte della sua opera cinematografica andò così perduta per sempre. Dopo la guerra a Piel fu proibito di lavorare per vari anni. Quando il provvedimento fu revocato, egli fondò ancora una volta una casa di produzione e cercò di ripetere gli antichi successi. Nel 1953 portò sul grande schermo *Gesprengte Gitter* (titolo inglese: *Elephant Fury*), una versione pesantemente tagliata di *Panik*, che risultò essere la sua ultima prova: il vecchio divo del *Sensationsfilm* e il suo tipo di cinema non incontravano il favore del pubblico del dopoguerra. Harry Piel morì in povertà a Monaco nel 1963, cadendo con i suoi film in un oblio quasi totale.

Solo negli ultimi anni l'interesse per lui si è risvegliato, grazie soprattutto al Filmmuseum di Düsseldorf. Il generoso sostegno dello Stato della Renania settentrionale-Vestfalia e del programma di finanziamento del patrimonio cinematografico tedesco (FFE) ha permesso di restaurare accuratamente i film sopravvissuti del cineasta, rendendoli nuovamente accessibili. È dunque con grande piacere che vi invitiamo a (ri)scoprire Harry Piel e la sua pionieristica opera.

Andreas Thein, Hemma Marlene Prainsack

Piel joined the NSDAP in May 1933, just a few months after Hitler became Chancellor, and his formerly internationally focused work increasingly took on a nationalistic tone. In September 1940 he began work on Panik*, the largest project of his career, but due to the war shooting couldn't be completed until 1943. The film, about a bombing raid on the zoo of a major German city and its escaping animals, proved to be too real, and the Nazis banned it in 1944. Towards the end of the war, Piel's personal collection of his silent film material was completely destroyed in an air raid, and a large part of his cinematic work was lost forever. After the war, Piel was banned from working for several years. Once the ban was lifted he founded yet another production company, and tried to resume his earlier success. In 1953, he brought* Gesprengte Gitter *(*Elephant Fury*), a heavily shortened version of* Panik*, to the big screen, but it proved to be his last effort; the aged sensation-star and his style of filmmaking found little favor with post-war audiences. Harry Piel died penniless in Munich in 1963, and he and his films were largely forgotten.*

Only in recent years has there been increased interest in Piel, due not least to the intensive efforts of Filmmuseum Düsseldorf. Thanks to the generous support of the State of North Rhine-Westphalia and the German Film Heritage Funding Program (FFE), it has been possible to painstakingly restore Piel's surviving films and make them accessible. Many of the restorations being shown at the Giornate will be world premieres. It is our sincere wish and heartfelt pleasure to encourage you to (re)discover Harry Piel and his pioneering achievements.

Andreas Thein, Hemma Marlene Prainsack

ERBLICH BELASTET? [Una colpa ereditaria? / Predestined from Birth] (DE 1913)
REGIA/DIR: Harry Piel. CAST: Ludwig Trautmann (*Ferry Hudson, giornalista/journalist*), Erna Nitter (Ellen Harrington). PROD: Franz Vogel, Eiko-Film GmbH. USCITA/REL: 26.09.1913. COPIA/COPY: DCP, 40', col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 18 fps, imbibito/*tinted*; orig. 850 m. [DE], 910 m. [Austria]); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Filmmuseum Düsseldorf.

Sin dalla sua primissima prova registica, *Schwarzes Blut* (Sangue nero) del 1912, Piel si dedicò al genere del *Sensationsfilm*, specializzandosi soprattutto in audaci e pericolosissime acrobazie che non si sarebbero potute mettere in scena a teatro. Undicesimo film nella carriera del giovane cineasta, *Erblich belastet?* (approssimativamente traducibile con "Una colpa ereditaria?") fu il primo che egli girò nel luglio del 1913 per la Eiko-Film GmbH presso gli studi della Komet-Film a Berlino, oltre che "uno dei migliori film che questa casa ha finora immessi sul mercato. Numerose splendide scene che ci toccano umanamente si alternano a immagini della vita degli agricoltori americani, che forniscono un po' di colore locale e contribuiscono allo sviluppo narrativo" (*Kinematographische Rundschau*, 31.08.1913). Le scene in esterni vennero girate a Rüdersdorf, nella Märkische Heide e nei laghi della Havel presso Berlino, ma la vicenda è ambientata in America. Il giornalista

From his very first film as a director, Schwarzes Blut *(1912), Piel devoted himself to the* sensation-film *genre; life-threatening stunts that could not be shown on any stage were his main motifs. The eleventh film in the career of the young filmmaker,* Erblich belastet? *(which roughly translates as "Predestined from Birth") was the first he made for Eiko-Film GmbH at the Komet-Film studios in Berlin in July 1913, and "one of the best pictures this company has put on the market so far. Numerous magnificent scenes that touch our humanity alternate with pictures of the life of American farmers, in which there is color and development." (*Kinematographische Rundschau*, 31.08.1913) Though exteriors were shot in Rüdersdorf, the Märkische Heide, and at the Havel lakes near Berlin, the fictional setting is America. Journalist Ferry Hudson, son of a man unjustly convicted of murder, is a secretary in the house of the*

Erblich belastet? 1913. Ludwig Trautmann. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

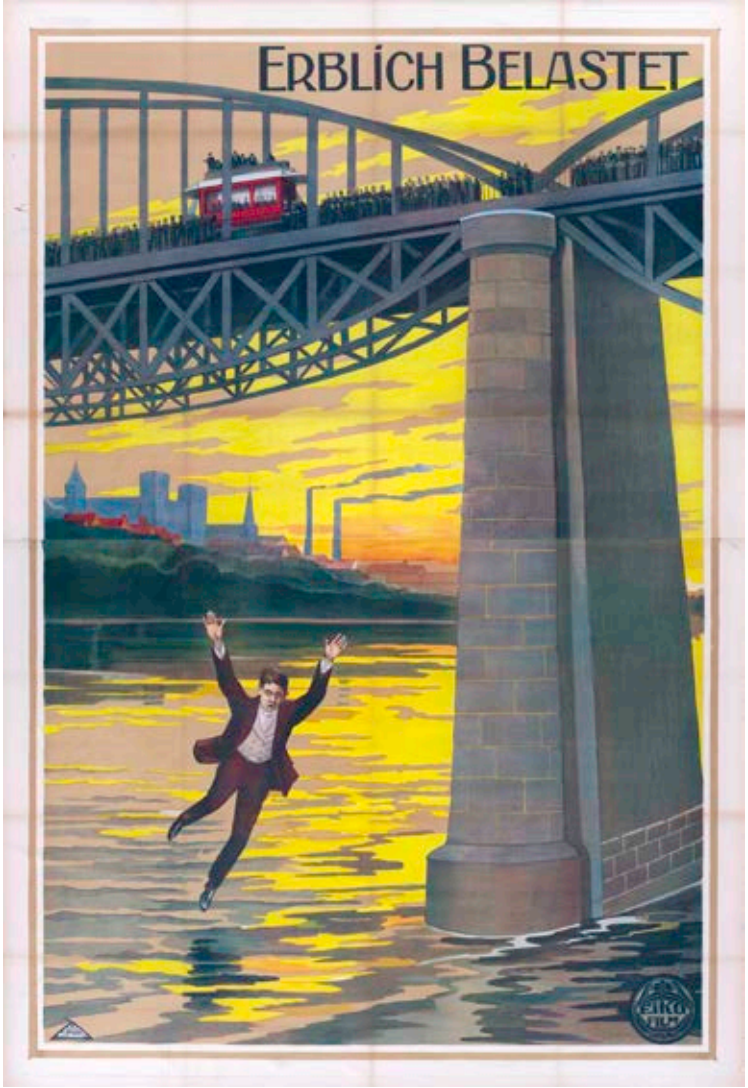
Erblich belastet? 1913. (Filmmuseum Düsseldorf)

Ferry Hudson, il cui padre ha subito un'ingiusta condanna per omicidio, lavora come segretario in casa del magnate della stampa Harrington, il quale è contrario alla relazione della propria figlia Ellen con lo stesso Hudson. Questi, falsamente accusato di furto, è costretto a fuggire, ma mentre viaggia "attraverso giungle e steppe" rintraccia il vero ladro. Alla fine riesce a dimostrare l'innocenza del padre e sposa Ellen.
In *Erblich belastet?* troviamo quella che sarebbe diventata una delle caratteristiche principali dei film di Piel: prolungati inseguimenti mediante svariati mezzi di trasporto e balzi da altezze vertiginose. Il protagonista si tuffa in un fiume da un autobus che sta attraversando un ponte e, insieme a un gruppo di cowboy, si lancia all'inseguimento del suo avversario, il quale per mettersi in salvo si arrampica sulle pale di un mulino. Particolarmente degna di nota è la scena dei due innamorati separati che pensano con nostalgia l'uno all'altra e in cui un triplice split-screen mostra tre livelli narrativi divisi dalla distanza e dall'azione: un mesto Ferry vestito da cowboy; Ellen sola nella sua stanza; e nel mezzo un gruppo di cavalieri lanciati al galoppo brandendo cappelli da cowboy.
Cowboy e scenari americani tornano ripetutamente nei primi film di Piel e se nelle opere successive riprese solo sporadicamente soggetti western, egli continuò a sfruttare vicende ambientate in America, come la popolare serie di polizieschi degli anni Dieci imperniata sul personaggio di Kelly Brown, interpretato alternativamente da Ludwig Trautmann e poi dallo stesso Piel. Dieci anni dopo, il collegamento tra Piel e il cosiddetto "stile americano" era ancora tanto forte che in Italia egli veniva spesso promosso come attore americano, e persino in Germania era associato a certi elementi d'oltre Atlantico, come testimonia un articolo del 1927, dedicato da Joseph Roth ai concorsi di bellezza: "A Berlino è venuta l'idea di copiare l'America. Ma quello che in America è ancora astruso o brutale o strano – in ogni caso ha uno

newspaper king Harrington, who objects to Hudson's romance with his daughter Ellen. When Hudson is falsely accused of theft he's forced to flee, but on his journey "through the jungles and steppes" he's able to track down the real thief. Eventually he succeeds in proving his father's innocence and marries Ellen.
As would become a major characteristic of Piel films, Erblich belastet? *features extended chases via a wide variety of modes of transportation, as well as jumps from breathtaking heights. Here the main character leaps into a river from a bus crossing a bridge, and with a group of cowboys takes up a fast pursuit of his opponent, who in turn climbs to the edge of a windmill's sails to escape his pursuers. Particularly noteworthy is a scene depicting the longing of the separated lovers Ferry and Ellen, in which a triptych split-screen shows three levels of narration divided by distance and action: a gloomy Ferry in cowboy gear; Ellen alone in her room; and in the middle, a cowboy-hat-wielding group of wild riders.*
America and cowboy scenes were repeated features of Piel's early films, and while he took up Western subjects only sporadically in later films, he continued to mine American-set stories, such as the popular 1910s detective series featuring the character Kelly Brown, played alternately by Ludwig Trautmann and later Piel himself. A decade later Piel's connection to a so-called "American style" remained strong enough that in Italy he was often marketed as an American actor, and even in Germany his association with certain elements from across the Atlantic remained, as testified by a 1927 article by Joseph Roth discussing beauty pageants: "Berlin came up with the idea of copying America. But what in America is still abstruse or brutal or strange – at any rate has a style, the American style – becomes in Germany, where Harry Piel

stile, lo stile americano – in Germania, dove Harry Piel rappresenta il selvaggio West, diventa semplicemente: Magnifico!" (Joseph Roth, "Diktatur der Konfektion", *Frankfurter Zeitung*, 30.03.1927)
Di *Erblich belastet?* risulta essere sopravvissuta soltanto una copia nitrato di circolazione olandese imbibita, che è stata utilizzata per il restauro digitale del film ed è ora conservata presso il Bundesarchiv-Filmarchiv di Berlino. Le didascalie sono state ritradotte in tedesco dall'olandese. – Hemma Marlene Prainsack

represents the Wild West, simply: Swell!" (Joseph Roth, "Diktatur der Konfektion", Frankfurter Zeitung, *30.03.1927)*
Only a tinted nitrate Dutch release print of Erblich belastet? *is known to survive, which was used as the source for the digital restoration of this film. The source material is now kept at the Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin. The German intertitles were reconstructed using the German censor card of the film's re-release. – Hemma Marlene Prainsack*



Erblich belastet? 1913. Poster. (La Cinémathèque française, Paris)

DAS ABENTEUER EINES JOURNALISTEN [L'avventura di un giornalista/The Adventure of a Journalist] (DE 1914)
REGIA/DIR, SCEN: Harry Piel?. CAST: Ludwig Trautmann (*Harrison, giornalista/journalist*). PROD: Kinokop-Gesellschaft. DIST: Vogtländische Monopolfim-Zentrale. V.C./CENSOR DATE: 06.1914. COPIA/COPY: DCP, 43', col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 18 fps, imbibito/*tinted*; orig. l: 924 m.); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Filmmuseum Düsseldorf.

Il 20 giugno 1914, otto giorni prima dell'assassinio dell'arciduca Francesco Ferdinando a Sarajevo, la Vogtländische Monopol-Film-Zentrale pubblicizzò *Das Abenteuer eines Journalisten* (L'avventura di un giornalista) come "il più emozionante poliziesco della stagione, in tre parti. Un film di gran successo in cui sono ripresi per la prima volta i più recenti ritrovati tecnologici: L'esplosione telecomandata elettricamente di mine sottomarine! Una gara di corsa tra un'automobile e un treno della ferrovia sospesa di Elberfeld-Barmen! Tentati bombardamenti su aeroplani in volo! Nel ruolo del protagonista, Ludwig Trautmann, il popolare e intrepido attore cinematografico" (*Lichtbild-Bühne*, 20.06.1914).
Nella stampa di categoria dell'epoca non si trovano indicazioni né del regista né delle maestranze, ma la regia di questa prima pellicola dell'appena costituita Kinokop-Film di Rudolf Noske si può convincentemente attribuire a Harry Piel. L'unico nome citato in relazione al film è quello della star, Ludwig Trautmann: una presenza questa che è un importante pezzo del puzzle, avendo egli in seguito dichiarato che per quattro anni e mezzo, a partire dal 1912, aveva sempre interpretato nei film di Piel il ruolo del protagonista. Inoltre nello stile di *Das Abenteuer eines Journalisten* si scorgono paralleli con le prime opere del nostro, ad esempio l'inseguimento a cavallo, che ricorda *Erblich belastet?* realizzato l'anno precedente.
La fondata ipotesi che Piel abbia effettivamente diretto il film comporta il suo ritorno, dopo vari episodi della serie "Detective Brown", a vicende con protagonista un giornalista. (La serie in tre parti col detective Brown *Menschen und Masken* ebbe un successo strepitoso; e, con il protagonista rinominato "Detective Hayes", andò molto bene anche negli Stati Uniti, Canada e Gran Bretagna.) Sempre in cerca di novità per lo schermo, e in linea con il suo gusto per le scene di inseguimento, qui Piel ci offre qualcosa di veramente speciale. Oltre a riprese effettuate da un piccolo aeroplano e a un lancio con il paracadute, egli concepì un magnifico pezzo forte legato alla *Schwebebahn* – la prima ferrovia sospesa pienamente operativa al mondo, un'eccezionale realizzazione tecnica e una delle attrazioni della città di Wuppertal, che all'epoca era una novità e che esiste ancor oggi. In Germania, Austria e Paesi Bassi la stampa dedicò ampio spazio a *Das Abenteuer eines Journalisten*. Citiamo un esempio olandese: "Come mostra la recensione, il film è un segno dei tempi. I nostri tempi di mine, bombe, aeroplani, paracadute e cose simili" (*De Bioscoop-Courant*, 30.06.1916).
La fonte di questo restauro digitale è l'unica copia nitrato imbibita che sia sopravvissuta: una versione destinata all'esportazione in Olanda e intitolata *De gestolen uitvinding* (L'invenzione rubata) che è oggi conservata presso il Bundesarchiv-Filmarchiv di Berlino. Le didascalie sono state ritradotte in tedesco dall'olandese. – HEMMA MARLENE PRAINSACK

On 20 June 1914, eight days before the assassination of the Archduke Franz Ferdinand in Sarajevo, Vogtländische Monopol-Film-Zentrale publicized Das Abenteuer eines Journalisten *as "The most exciting detective film of the season, in 3 parts. In this hit, the latest technological achievements are captured on film for the first time, such as: Electric remote-detonation of submarine mines! A race between an automobile and the Elberfeld-Barmener suspension railway! Bombing attempts in the air on airplanes! In the lead, Ludwig Trautmann, the popular, daring film actor." (*Lichtbild-Bühne, *20.06.1914)*
While no contemporary evidence can be found in the trade press crediting the director or crew, this first film of Rudolf Noske's newly incorporated Kinokop-Film can be persuasively attributed to Harry Piel's direction. Only Ludwig Trautmann's name as the star appears in connection with the film, and his presence is an important piece of the puzzle, as he later stated that he always played the lead role in Piel films for four and a half years, starting in 1912. In addition, the style of Das Abenteuer eines Journalisten *has parallels with Piel's early work, as does the chase on horseback, which harks back to* Erblich belastet?, *made the previous year.*
Going by the informed assumption that Piel did indeed direct the film, this would mark his thematic return to a journalist protagonist, after several episodes of the "Detective Brown" series. (The three-part Detective Brown series Menschen und Masken *became a smash hit; in the USA, Canada and Great Britain, it ran as the highly successful "Detective Hayes" series.) Always eager to do something new on screen, and in keeping with his penchant for chase scenes, here Piel came up with something very special indeed. In addition to shots from a small plane and a parachute jump, he concocted a magnificent set piece involving the* Schwebebahn *– the first fully operational suspension railway in the world, an outstanding technical achievement, and a landmark of the city of Wuppertal, which was a novelty at the time, and still exists.* Das Abenteuer eines Journalisten *was given prominent press coverage in Germany, Austria, and, quoted here, The Netherlands: "As the review shows, the film is a sign of our times. Our time of mines, bombs, planes, parachutes, and such things." (*De Bioscoop-Courant, *30.06.1916)*
The source material for this digital restoration was the sole surviving tinted nitrate print, a Dutch export version titled De gestolen uitvinding, *now conserved at the Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin. The intertitles were retranslated to German from Dutch. – HEMMA MARLENE PRAINSACK*

Das Abenteuer eines Journalisten, 1914. Poster di/*by* Stenzel. (Desmet coll., Eye Filmmuseum, Amsterdam)

Das Abenteuer eines Journalisten, 1914. Ludwig Trautmann. (Filmmuseum Düsseldorf)

DAS TEUFELSAUGE (L'occhio del diavolo; The Devil's Eye) (DE 1914)
REGIA/DIR, SCEN: Harry Piel. CAST: Ludwig Trautmann (*François Rennée, attaché*), Anny [Anni] Timm (*contessa/Countess Rita Pignatelli*). PROD: Vay & Hubert, Berlin. V.C./CENSOR DATE: 04.1914. USCITA/REL: 05?.1914. COPIA/COPY: DCP, 44', col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 18 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Filmmuseum Düsseldorf.

L'inimitabile stile di Harry Piel, tutto azioni spericolate, stava diventando all'inizio del 1914 un marchio riconosciuto: fu allora che G. Anderson (molto probabilmente nome anglicizzato di Gustav Auerbach), direttore esecutivo della società britannica di produzione e distribuzione Anderson, Vay, Hubert & Blumberg Ltd., manifestò il suo entusiasmo in un'intervista a *The Bioscope* (19.03.1914): "tra le più importanti acquisizioni annovero la nuova serie di film di Harry Piel, in cui appare Herr Trautmann, il famoso attore tedesco". Proprio in quel periodo, a Berlino e dintorni, si svolgevano le riprese di *Das Teufelsauge*, annunciato come parte di una nuova serie di Harry Piel; ancora una volta il protagonista era Ludwig Trautmann, qui nei panni di un agente diplomatico ingiustamente accusato del furto di un preziosissimo diamante denominato "L'occhio del diavolo". I critici sottolinearono la bravura dell'attore nelle scene d'azione: "c'è davvero da chiedersi se una persona in carne ed ossa possa realmente compiere balzi e scalate così audaci, rischiando seriamente la vita in ogni momento. Chi non sa ancora cosa sia la paura lo apprenderà in questo film" (*Villacher Zeitung*, 03.01.1915). Il concetto era ribadito anche all'estero, come dimostra la seguente pubblicità apparsa sul danese *Nordjyllands Social-Demokrat* (17.10.1914): "È messo in scena e recitato così mirabilmente che si rimane stupiti e inorriditi davanti allo sprezzo per la morte con cui il protagonista incarna il suo arduo ruolo!"

Molti articoli dell'epoca misero in rilievo l'audace fisicità dell'interprete in un ruolo così versatile e sfaccettato, ma il film è degno di nota anche per la grande attenzione riservata da Piel alla scenografia, soprattutto nelle stanze riccamente decorate della contessa e nel nascondiglio del diplomatico. In un esempio particolarmente ispirato di genio registico, egli ci mostra il personaggio interpretato da Trautmann (chiamato "Count Hugo" nelle copie distribuite in Gran Bretagna e Stati Uniti) che fugge dal ballo mascherato della contessa vestito da Pierrot. Durante il prolungato inseguimento il protagonista salta da un ponte su una nave in movimento e poi balza da un cavallo al galoppo su una macchina in corsa: entrambe le acrobazie furono filmate in un'unica ripresa, senza interventi di montaggio. Un inseguimento a cavallo è assai più emozionante se i cavalieri si lanciano al galoppo in discesa su un pendio ripidissimo: ne scaturisce una notevole tensione poiché lo spettatore anticipa il pericolo che incombe su uomini e animali. Per il critico del *Bioscope* (14.05.1914) era forse l'inseguimento "più sensazionale che si potesse concepire e quello più audacemente eseguito rispetto a quanto finora visto sullo schermo".

Per la scena culminante del film venne fatto appositamente saltare l'edificio di una fabbrica, un'operazione che, stando al succitato Anderson, richiese "centocinquanta libbre di dinamite". Critici di ogni

Harry Piel's unique style of daredevil action was becoming a recognized brand by early 1914, when G. Anderson (most likely the Anglicized name of Gustav Auerbach), managing director of the British film agency and sales company Anderson, Vay, Hubert, Blumberg Ltd., expressed his enthusiasm in an interview in The Bioscope *(19.03.1914): "among the greatest acquisitions I consider the new series of Harry Piel films, in which the celebrated German actor, Herr Trautmann, will appear." That was just around the time that shooting for* Das Teufelsauge, *announced as part of a new Harry Piel series, took place in and around Berlin in early 1914, again starring Ludwig Trautmann, here as a diplomatic attaché wrongly accused of stealing a valuable diamond known as the "Devil's Eye". Critics drew attention to the actor's prowess in the action scenes: "one really has to ask oneself whether someone of flesh and blood can truly perform such daring leaps and climbs, which at any moment can put his life in grave danger. Anyone who hasn't yet learned how to be scared can learn it from this film." (*Villacher Zeitung, *03.01.1915) The sentiment was repeated internationally, such as in an advertisement in Denmark's* Nordjyllands Social-Demokrat *(17.10.1914): "So admirably staged and acted that one wonders and is horrified by the contempt for death with which the protagonist fulfils his difficult role!"*

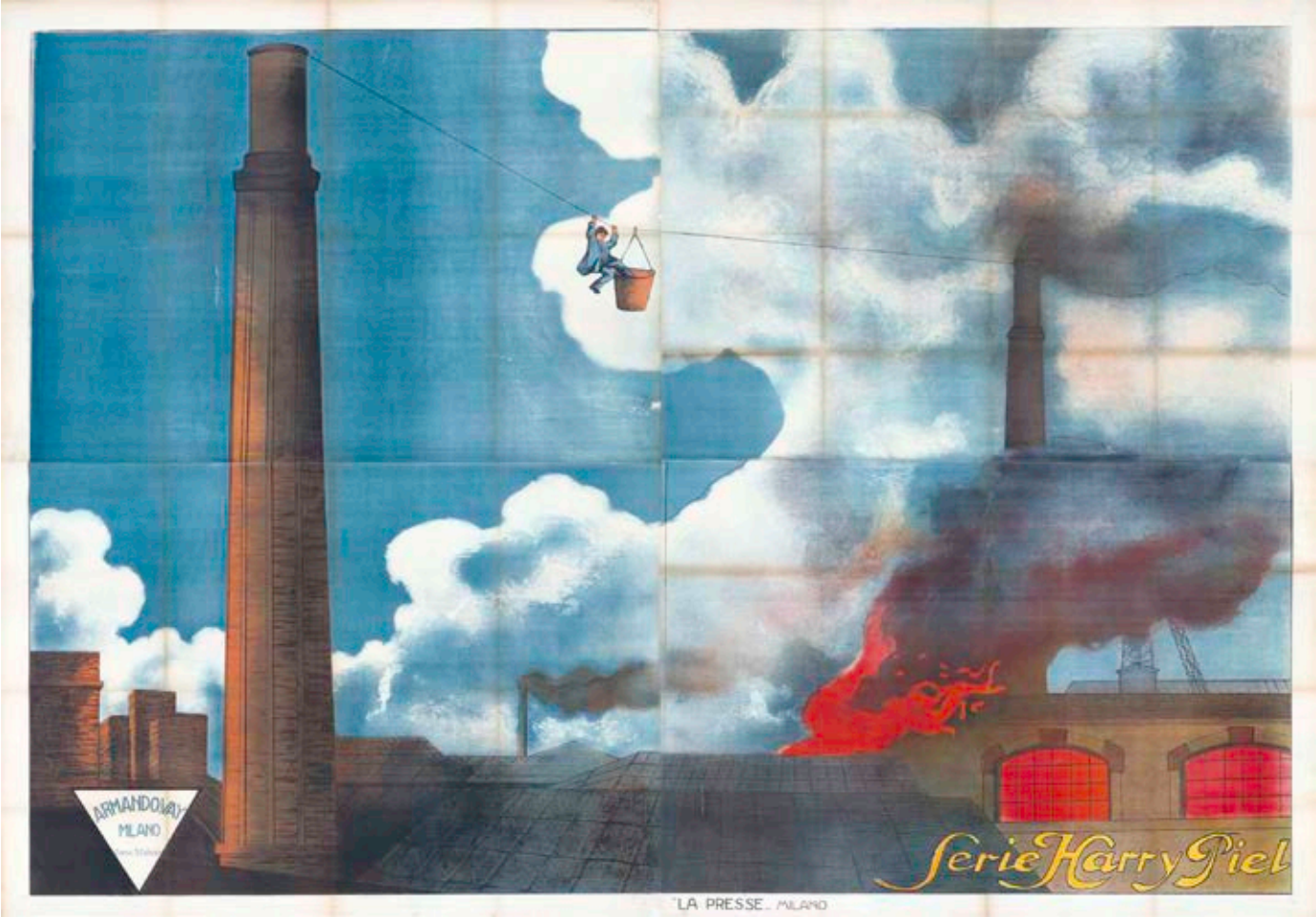
Many contemporary articles singled out the performer's daring physicality in his multi-faceted, versatile part, and the film is also notable for Piel's great attention to art direction, especially in the Countess's richly decorated chambers and the attaché's hiding place. In a particularly inspired example of the director's ingenuity, he has Trautmann's character (called "Count Hugo" in the British and American releases) fleeing the Countess's masquerade ball in his Pierrot costume. During the extended chase, the protagonist jumps off a bridge onto a moving ship, and subsequently leaps from a galloping horse onto a moving car; both stunts were filmed in one shot, without editing. A horse chase delivers more thrills when the riders drive their steeds down a very steep slope, generating significant tension as the viewer anticipates the danger for riders and horses alike. The Bioscope*'s critic (14.05.1914) called it "perhaps the most sensationally planned, and the most daringly executed that has yet been shown on the screen".*

For the climax of the film, a factory building was specially blown up, which, according to the Anderson interview quoted above, took "one and a half hundredweights of dynamite". Critics the world over sang the praises of the astonishing action scenes, and

Das Teufelsauge, 1914. Ludwig Trautmann. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

Das Teufelsauge, 1914. Anni Timm, Ludwig Trautmann. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

Das Teufelsauge, 1914. Ludwig Trautmann. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)



Das Teufelsauge, 1914. Poster italiano / *Italian poster*. (Desmet coll., Eye Filmmuseum, Amsterdam)

parte del mondo cantarono le lodi delle strabilianti scene d'azione, grazie alle quali il film riscosse un successo planetario. "In questo particolare film ... c'è una delle più incredibili serie di esibizioni che sfidano la morte, fanno rizzare i capelli e balzare dalla poltrona che il vostro recensore abbia mai visto prima. Sono così nuove e così assolutamente inattese che, pur volendo tenere gli spettatori con il fiato sospeso e le bocche spalancate, possiedono una qualità così affine al comico da indurre al riso. Ciò le rende ancora migliori; è un loro grande merito" (Hanford C. Judson, *Moving Picture World*, 18.07.1914). Come i due precedenti film di questo programma, *Erblich belastet?* e *Das Abenteuer eines Journalisten,* il DCP di *Das Teufelsauge* è ricavato dall'unica copia sopravvissuta, in questo caso un nitrato imbibito della collezione Desmet dell'Eye Filmmuseum. Il film uscì in Olanda con il titolo di *Duivelsoog.* Le didascalie sono state ritradotte in tedesco dall'olandese – Hemma Marlene Prainsack

the film became an international hit. With scenes like these, the film became a huge success. "In this particular picture ... there is one of the most startling series of death-defying, hair-curling, make-you-jump-from-the-seat kind of performances that this reviewer has yet seen. They are so new and so absolutely unexpected that, with all their ears-pricked-up and mouth-agape compulsion, they have a quality so like comedy that they make you laugh. This makes them all the better; it's high praise of them." (Hanford C. Judson, Moving Picture World, *18.07.1914) Like* Erblich belastet? *and* Das Abenteuer eines Journalisten, *both in this year's Pordenone programme, the DCP is from the sole surviving copy, in this instance a tinted nitrate print in the Desmet Collection at Eye Filmmuseum. The film was released in The Netherlands as* Duivelsoog. *The intertitles were retranslated to German from Dutch. – Hemma Marlene Prainsack*

Restoration world premiere

DAS ROLLENDE HOTEL (DE 1918)

REGIA/DIR: Harry Piel. SCEN: Richard Hutter, da un'idea di/*from an idea by* Eric Kay. PHOTOG: Max Lutze. CAST: Heinrich Schroth (*Joe Deebs*), Käthe Haack (*Addy, Parker's ward*), Wilhelm Diegelmann (*Parker, droghiere/grocer*), Josef Ewald (*Tom, direttore di/editor at "Kohlkopf"*), Stefan Vacano (*Johnson*), Alfred Delbosq (*Scharf, investigatore privato/private detective*), Leonora Buchholz (cavallerizza/*horsewoman*). PROD: Joe May, May-Film GmbH (Ufa-Konzern). V.C./CENSOR DATE: 08.1918. USCITA/REL: 27.09.1918. COPIA/COPY: DCP, 55'48", col. (da/*from* incomp. 35mm pos. nitr., 18 fps, imbibito/*tinted*; orig. l. 1805 m.); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Filmmuseum Düsseldorf.

Harry Piel e Joe May si conoscevano almeno dal 1913, quando entrambi lavoravano come registi per la Continental-Filmkunst GmbH, in cui May era anche produttore. Con questa società May, insieme all'attore-produttore Ernst Reicher, iniziò quella che sarebbe diventata la più longeva serie poliziesca tedesca, imperniata sul personaggio di Stuart Webbs (inizialmente interpretato da Reicher). In seguito a un disaccordo con i dirigenti della Continental, nel 1914 May e Reicher fondarono la Stuart Webbs-Film Co., ma i due ebbero a loro volta un litigio e nel 1915 May se ne andò per fondare una propria società, la May-Film, dove creò una serie poliziesca rivale con Joe Deebs come protagonista.
Con tutta probabilità la tensione tra i due ex colleghi si aggravò notevolmente quando May sottrasse a Reicher lo sceneggiatore Richard Hutter, affidandogli nel 1918 il compito di scrivere i copioni per i sempre più popolari film di Joe Deebs ("il detective ammirato dalla gente", secondo il danese *Aalborg Amtstidende*, 09.05.1919), inizialmente interpretato da Max Landa. Nel maggio del 1918 Hutter fu incaricato di scrivere otto lungometraggi di Deebs con Heinrich Schroth nel ruolo eponimo. In qualità di direttore artistico May "ha compreso la necessità di ingaggiare collaboratori dotati di gusto e intelligenza. Leopold Bauer, Uwe Jens Krafft e Harry Piel dirigeranno le due serie di May" (*Lichtbild-Bühne*, 04.05.1918). Piel, ingaggiato come regista della serie Deebs per la stagione 1918-19, diresse *Die Ratte*

Harry Piel and Joe May had known each other since at least 1913, when both were engaged as directors for Continental-Filmkunst GmbH, where May was also working as a producer. It was with this company that May, together with actor-producer Ernst Reicher, began what would become Germany's longest-lived detective series, centred on the character Stuart Webbs (initially starring Reicher). Following a disagreement with the Continental executives, May and Reicher formed the Stuart Webbs-Film Co. in 1914, but the two men had a falling-out themselves and in 1915 May left to found his own company, May-Film, where he created a rival detective series with Joe Deebs as protagonist.
The tension between the two men most likely grew considerably when May poached screenwriter Richard Hutter away from Reicher and in 1918 had him writing for the increasingly popular Joe Deebs films ("the detective admired by the people", according to Denmark's Aalborg Amtstidende, *09.05.1919), initially starring Max Landa; then in May 1918 Hutter was commissioned to write eight Deebs features with Heinrich Schroth in the title role. As artistic director, May "understood the need to engage assistants of taste and intelligence. Leopold Bauer, Uwe Jens Krafft, and Harry Piel will direct the two May series". (*Lichtbild-Bühne, *04.05.1918) Piel was hired as director of the Deebs series for the 1918/19 season, filming* Die Ratte *in June 1918 and swiftly on its*

Das rollende Hotel, 1918. Käthe Haack, Heinrich Schroth, Alfred Delbosq. (Filmmuseum Düsseldorf)

nel giugno 1918 e subito dopo, tra luglio e agosto, *Das rollende Hotel*, che fu girato nello studio Ufa-Union di Berlino-Tempelhof e sulle Alpi bavaresi, ma fu distribuito prima di *Die Ratte*.
In *Das rollende Hotel,* l'amico di Joe Deebs Tom, direttore di *Kohlkopf*, giornale di categoria nel settore dei generi alimentari, è innamorato di Addy, pupilla del ricco commerciante Parker, ma il tutore della giovane vuole che ella sposi il suo socio in affari Johnson. La coppia incarica Deebs di rubare il certificato di nascita di Addy e di nasconderla in

heels between July and August Das rollende Hotel, *which was shot in the Ufa-Union Studio Berlin-Tempelhof and the Bavarian Alps, but released before* Die Ratte.
In Das rollende Hotel, *Joe Deebs' friend Tom, editor of the grocery newspaper* Kohlkopf, *is in love with Addy, ward of the rich grocer Parker, but the young woman's guardian wants her to marry his business associate Johnson. The couple hire Deebs to steal Addy's birth certificate and secrete her away in a "hotel on*

un "albergo a ruote" – un lussuoso caravan dotato di ingegnose apparecchiature – proprio mentre Parker e Johnson stanno andando all'Ufficio Anagrafe. Quando i due furfanti comprendono che Addy è sfuggita alle loro grinfie con l'aiuto di Deebs, assumono l'investigatore privato Scharf per scovarla. Scharf scopre il nascondiglio di Addy nell'"albergo a ruote" e allora inizia un sensazionale inseguimento che giunge al momento culminante presso il rifugio sulla Zugspitze nelle Alpi bavaresi.

Piel sviluppa la trama con grande abilità e ritmo, grazie anche al direttore della fotografia Max Lutze, che cattura l'attenzione con le sue splendide immagini. Sono particolarmente degne di nota le soggettive, dal punto di vista di Deebs, quando Scharf si getta all'inseguimento del caravan: Deebs sterza dirigendosi verso il parapetto di un ponte e, motivo ricorrente nei film di Piel, il veicolo si inabissa. Altrettanto interessante è l'inquadratura dall'alto del modellino di un paesaggio, completo di stazione e treni in arrivo. Käthe Haack (moglie del co-protagonista Heinrich Schroth), che nel ruolo di Addy si gode un bel bagno nell'hotel su ruote frettolosamente adattato, è una presenza deliziosa. Nel gran finale ammiriamo straordinarie riprese degli splendidi paesaggi alpini invernali e una traversata sulla corda sulla Zugspitze, la vetta più alta della Germania (Piel e la sua troupe furono, a quanto risulta, i primi a girare su quella montagna). Secondo il quotidiano di Copenaghen *Dagbladet* (08.02.1919), il film "è l'ultimo grido quanto a originalità e brillanti effetti. In questo campo la concorrenza è grande, ma sembra che vi siano registi capaci di rigenerare il proprio talento quando si tratta di creare nuove emozioni".

I film con Joe Deebs aiutarono Piel ad affermarsi ulteriormente come regista. *Der Kinematograph* (16.10.1918) scrisse a proposito di *Die Ratte*, il secondo film con Deebs interpretato da Heinrich Schroth: "Dirige Harry Piel. E con questo è detto tutto. Piel non permette alla sua gente – parola con cui intendiamo sia gli attori che il pubblico – di riprender fiato neppure per un secondo". Nove anni dopo parole pressoché identiche comparvero nella recensione dedicata dal *Reichsfilmblatt* (14.05.1927) a *Sein größter Bluff*, che compare anch'esso nel programma pordenonese su Piel: "Un film di Harry Piel – e questo dice tutto per il proprietario della sala". In altre parole i film di Piel garantivano eccellenti risultati al botteghino. Ma è indicativo di quanto rapidamente avesse perso la sua reputazione il fatto che Steven Bach, nella sua biografia del 1992, *Marlene Dietrich: Life and Legend*, interpreti erroneamente questa citazione (indicando anche una data sbagliata, 14.06.1927), scorgendovi un giudizio negativo sul richiamo esercitato da Piel. Il paragrafo sprezzante e disinformato dedicato da Bach a quel film, e in generale a Piel, dimostra in maniera lampante perché la rassegna di Pordenone sia necessaria per rettificare pregiudizi successivamente ripetuti a pappagallo.

Das rollende Hotel è sopravvissuto in una copia nitrato di circolazione danese, imbibita e quasi completa, intitolata *Det rullende Hotel*, che ha costituito la fonte di questo restauro digitale. Gli elementi mancanti non incidono sulla trama; per il DCP le didascalie sono state ritradotte in tedesco. – Hemma Marlene Prainsack

wheels" – a caravan [trailer] equipped with ingenious features and luxuries – just as Parker and Johnson are on the way to the registry office. When the dastardly pair realize Addy has escaped their grip with Deebs' help, they hire private investigator Scharf to track her down. Scharf discovers Addy's "rolling hotel" hideaway and a sensational hunt for Deebs and Addy begins, which comes to its adventurous and suspenseful climax at the Zugspitze mountain refuge in the Bavarian Alps.

Piel develops the film with great ingenuity and a brisk pace, assisted by cinematographer Max Lutze's outstanding attention-getting visuals. Especially noteworthy are Deebs' point-of-view shots after Scharf starts chasing the caravan: Deebs steers the car directly towards the parapet of a bridge and the car plunges – a recurring motif in Piel's films – into the depths. An overhead shot of a model landscape with a station and incoming trains is equally captivating. Käthe Haack (wife of co-star Heinrich Schroth), who as Addy enjoys a bath in the hastily converted rolling hotel, is an especially lovely presence. The grand finale features extraordinary shots of beautiful Alpine winter landscapes and a tightrope walk on Germany's tallest peak, the Zugspitze (Piel and his company were reportedly the first film crew to shoot on the mountain). The Copenhagen newspaper Dagbladet *(08.02.1919) reported that the film "is the 'last cry' as far as inventiveness and successful effects are concerned. The competition in this respect is very great, but it still seems that there are film directors who can renew their ingenuity when it comes to new forms of thrills".*

Work on the Joe Deebs series helped Piel achieve further success as a director. Der Kinematograph *(16.10.1918) wrote about* Die Ratte, *the second Deebs release with Heinrich Schroth: "Harry Piel directs the play. And that pretty much says it all. Piel does not let his people, by which one may understand actors as well as audience, catch their breath for a second." Nine years later practically the same words were used in the* Reichsfilmblatt *review (14.05.1927) of* Sein größter Bluff, *also in this year's Pordenone Piel programme: "A Harry Piel film—that says it all for the theatre owner." In other words, Piel films guaranteed excellent box-office returns. But it's a sign of how precipitously his reputation has fallen that in Steven Bach's 1992 biography* Marlene Dietrich: Life and Legend, *he misinterprets that quote (and gives the wrong date,14.06.1927), reading it as a denigration of Piel's appeal. Bach's dismissive and ill-informed paragraph on that film and about Piel in general is an excellent indication of why the Pordenone series is needed to correct the easily parroted prejudices of a later era.*

Das rollende Hotel *survived in a nearly complete tinted nitrate Danish release print under the title* Det rullende Hotel, *which was the source for this digital restoration. Missing elements don't affect the story; the intertitles have been retranslated to German for the new DCP. – Hemma Marlene Prainsack*

RIVALEN (GB: **The Miracle of Tomorrow)** (DE 1923)
REGIA/DIR: Harry Piel. SCEN: Alfred Zeisler, Victor Abel, Harry Piel. PHOTOG: Georg Muschner, Franz Meinecke. SCG/DES: W. A. Herrmann. CAST: Harry Piel (*Harry Peel*), Charly Berger (*Professor Ravello*), Adolf Klein (*John Evans*), Inge Helgard (*Evelyn Evans*), Karl Platen (*Chilton*), Maria Wefers (*Julietta Carnera*), Heinz Stieda (*Artos*), Erich Sandt (*Hoppel*), Albert Paulig (*Poppel*). PROD: Heinrich Morris Nebenzahl, Harry Piel, Apex-Film, Berlin/London. DIST: Bayerische Filmgesellschaft mbH im Emelka-Konzern. RIPRESE/FILMED: 10.1922-01.1923. V.C./CENSOR DATE: 23.02.1923 (Nr. 7011). PREMIÈRE: 23.02.1923 (Schauburg, Berlin). COPIA/COPY: DCP, 106', col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 2228 m., imbibito/*tinted*); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Filmmuseum Düsseldorf.

"Harry Peel" è lo scherzoso nome dato da Harry Piel al suo personaggio cinematografico ricorrente apparso per la prima volta in *Der große Unbekannte* (*Il grande sconosciuto*;1919), primo episodio della serie di avventurosi polizieschi "Abenteuer eines Vielgesuchten" (traducibile approssimativamente come "Avventure di un ricercatissimo"). Il film fu prodotto dalla Metro-Film GmbH Berlin, società fondata nell'aprile 1919 e diretta da Piel e Heinrich Nebenzahl. In totale i due realizzarono 12 film di questa serie, con Piel non solo attore protagonista ma anche regista, produttore e co-sceneggiatore.
Lo stretto e fecondo sodalizio commerciale tra Piel e Nebenzahl si protrasse dal 1917 al 1927, e ne scaturirono quasi 20 film prodotti tramite varie società. La Metro-Film GmbH fu liquidata quando Piel nel febbraio del 1921 passò al gruppo Emelka, sotto la cui egida fondò la Harry Piel-Film Co. mbH, con Nebenzahl come direttore esecutivo. Nel settore questo cambiamento provocò controversie pubbliche, che fu possibile risolvere soltanto per mezzo di accordi con i distributori interessati. Per i primi titoli della Harry Piel-Film Co. Piel creò un nuovo personaggio, l'avventuriero Unus, che apparve in tre film; ma nel quarto, *Das schwarze Kuvert* (*Donna?… Danno!*, 1922), Piel "fece mestamente ritorno al suo vecchio personaggio Peel" (*Sport im Bild*, 09.06.1922).
Nella stagione 1922-23 Piel riapparve nei panni di Peel in due altri lungometraggi, *Rivalen* (titolo di lavorazione *Der gläserne Käfig* [La gabbia di vetro]) e *Der letzte Kampf* (L'ultima battaglia), conosciuto anche come *Der Elektromensch* (L'uomo meccanico), tutti basati su sceneggiature di Alfred Zeisler e Victor Abel. A questo punto le cose si complicano. Mentre girava *Das schwarze Kuvert*, la sua società dichiarò bancarotta e non esistono annunci pubblicitari, articoli o documenti che indichino nel film l'episodio iniziale di una serie. Dal programma di sala tedesco sappiamo che i nomi dei personaggi di *Das schwarze Kuvert* sono diversi da quelli di *Rivalen*, ma nell'unica copia superstite di *Rivalen*, ricavata dall'edizione per la Russia, non solo i nomi dei personaggi sono identici, anche per le parti secondarie, ma vi sono due riferimenti diretti a *Das schwarze Kuvert:* i cani Greif e Caesar ricompaiono nel salotto di Harry, e quando la sua amata si guarda allo specchio, vede Harry esattamente come appare nel film precedente. Inoltre la versione russa di *Das schwarze Kuvert* inizia con una didascalia che dice chiaramente che è la "Parte I", e si conclude con un "continua".
Ciò suscita molteplici interrogativi. È possibile che Piel, insieme ai

"Harry Peel" is the playful name Harry Piel gave his recurring film character, who first appears in 1919's Der große Unbekannte, *which was the start of the adventure detective series "Abenteuer eines Vielgesuchten" (which roughly translates as "Adventures of a Much Wanted [Man]"). The film was produced by Metro-Film GmbH Berlin, a company founded in April 1919 under the management of Piel and Heinrich Nebenzahl; they made a total of 12 films in this series, with Piel playing the title role in all of them as well as acting as director, producer, and co-writer.*
Piel maintained a close, fruitful business partnership with Nebenzahl between 1917 and 1927, which resulted in nearly 20 films produced through various companies. Metro-Film GmbH was liquidated after Piel left in February 1921 to join the Emelka group, under whose banner he founded the Harry Piel-Film Co., with Nebenzahl as managing director. Within the industry the change led to public disputes that could only be resolved through settlements with the distributors concerned. For the first Harry Piel-Film Co. titles, Piel created a new character, the adventurer Unus, who appeared in three films, but for his next project, Das schwarze Kuvert *(1922), Piel "ruefully returned to his old Peel figure". (*Sport im Bild, *09.06.1922)*
In the 1922-23 season, Piel reappeared as Peel in two other features, Rivalen *(working title* Der gläserne Käfig*) and* Der letzte Kampf *(also known as* Der Elektromensch*), all based on scripts by Alfred Zeisler and Victor Abel. Here's where things get complicated. While making* Das schwarze Kuvert, *his company declared bankruptcy, and no ads, articles, or documents position the film as the initial offering in a series. We know from the German programme booklet that the character names in* Das schwarze Kuvert *differ from those in* Rivalen, *but in the sole surviving print of* Rivalen, *from its Russian release, not only are the character names identical, including for minor roles, but there are two direct references to* Das schwarze Kuvert*: the dogs Greif and Caesar reappear in Harry's boudoir, and when his beloved gazes into her mirror, she sees Harry exactly as he appears in the earlier film. In addition, the Russian version of* Das schwarze Kuvert *starts with a title card clearly stating it's "Part 1", and ends with "to be continued".*
This prompts multiple questions. Might Piel have originally planned a trilogy with his co-writers Zeisler and Abel, yet with

Rivalen, 1923. Harry Piel. (Filmmuseum Düsseldorf)

co-sceneggiatori Zeisler e Abel, avesse inizialmente previsto una trilogia, ma in seguito, data l'incertezza provocata dallo scioglimento della sua società, abbia deciso di distribuire l'ultima produzione della Harry Piel-Film Co. come film a sé stante? E che poi, dopo la fondazione della Apex Film e la realizzazione di *Rivalen* da parte di quest'ultima, sia tornato all'idea originaria di una trilogia e abbia modificato i nomi di conseguenza per il mercato estero? Il film realizzato dopo *Rivalen*, intitolato *Der letzte Kampf*, è stato sicuramente pensato come un sequel, e quindi ci chiediamo quali fossero i nomi originali nelle sceneggiature finali. La visione consecutiva di *Das schwarze Kuvert* e *Rivalen* lascia pochi dubbi: i due film furono originariamente concepiti come una serie, poiché i personaggi e le loro motivazioni formano un arco narrativo e i personaggi secondari con funzione di intermezzo comico ripetono chiaramente gli stessi ruoli.

In *Das schwarze Kuvert*, Peel perde il proprio denaro in una crisi bancaria a Londra e si trasferisce sulle Alpi; qui si innamora della figlia di un ricco industriale che poi viene rapita per ordine di un malvagio fisico. Harry salva l'amata dopo innumerevoli peripezie, ma in *Rivalen* lo scienziato reietto, Ravello, riappare e cerca vendetta con l'aiuto di un'ingegnosa invenzione, un uomo meccanico che controlla a distanza (la trama segue in una certa misura quella di una precedente opera di Piel, *Die große Wette* del 1916). La scena più spettacolare del film ha luogo nel corso di un ballo mascherato sul tema "paradiso e inferno" nel castello dell'industriale John Evans. Durante la festa, mentre Peel si fidanza segretamente con la figlia di Evans, succede il disastro con il robot di Ravello che prende a scagliare fulmini contro i terrorizzati gaudenti. Piel e il suo scenografo (gli ambienti sono particolarmente fantasiosi) trovano un'efficacissima metafora per il furore distruttivo del mostro d'acciaio quando il palcoscenico, allestito per un interludio di danza e decorato con fiamme guizzanti, dopo l'attacco del robot viene avvolto da fiamme autentiche.

Come attore Piel conferisce fascino e arguzia al suo alter ego prima di gettarsi a capofitto nell'avventura e combattere i suoi avversari con gesta spericolate e persino in una gabbia di vetro sott'acqua. *Der Kinematograph* (18.03.1923) descrisse il suo personaggio come "un misto tra Casanova, Cagliostro e un forzuto; in breve, un diavolo d'uomo".

Sia per *Rivalen* che per *Der letzte Kampf* le riprese furono effettuate a Berlino e dintorni tra l'ottobre del 1922 e il gennaio del 1923. La reazione del critico di *Der Kinematograph* (18.03.1923) fu entusiastica: "un grandissimo successo commerciale con mezzi puliti". Lo stesso articolo descrive con acutezza il fenomeno divistico rappresentato da Piel: "Dobbiamo attribuire quest'entusiastica accoglienza alla popolarità delle sensazionali e sempre raffinate avventure di Harry Piel, che rispecchiano lo Zeitgeist di una comunità abituale frequentatrice dei cinema, e soprattutto di quegli spettatori così affamati d'avventura che vogliono sentirsi stuzzicare i nervi a qualunque costo". Nei suoi film successivi Harry Piel portò all'estremo il gusto per le avventure spericolate e le sensazioni da brivido, toccando il vertice della sua carriera di attore. – Hemma Marlene Prainsack, Andreas Thein

the uncertainty created by his company's dissolution chose to release the final Harry Piel-Film Co. production as a stand-alone? And then, once the Apex Film company was formed and they made Rivalen*, did he go back to the original idea of a trilogy and change the names accordingly for the foreign market? The film that follows* Rivalen*, titled* Der letzte Kampf*, was definitely made as a sequel, so we're left wondering what the original names were in the finished screenplays. Viewing* Das schwarze Kuvert *and* Rivalen *back-to-back, there's little doubt they were originally planned as a series, as the characters and their motivations act as a narrative arc and the comic-relief supporting characters clearly repeat their roles.*

In Das schwarze Kuvert*, Peel loses his money in a London banking crisis and moves to the Alps; there he falls for a rich industrialist's daughter who's subsequently kidnapped by order of a nefarious physicist. Harry rescues his beloved after many adventures, but in* Rivalen *the scorned scientist Ravello reappears, seeking revenge with the help of an ingenious invention, a mechanical man he controls from a distance (the plot somewhat follows an earlier Piel title, 1916's* Die große Wette*). The film's most spectacular scene occurs during a masked ball with the theme "Heaven and Hell", in the castle of industrialist John Evans. During the party, as Peel secretly becomes engaged to Evans' daughter, disaster strikes when Ravello's robot appears, sending lightning bolts into the crowd of panic-stricken revelers. Piel and his art director (the sets are especially imaginative) find a strong metaphor for the destructive rage of the steel monster when the stage for a dance interlude, decorated with blazing theatrical flames, bursts into real flames after the robot attacks.*

As an actor, Piel brings wit and charm to his alter-ego before shifting into full adventure mode as he battles his opponents with breakneck feats and then in a glass cage under water. Der Kinematograph *(18.03.1923) described his character as a "hodgepodge of Casanova, Cagliostro, and strongman; in short: a devil of a guy".*

Filming for both Rivalen *and* Der letzte Kampf *took place in Berlin and the surrounding area between October 1922 and January 1923. The critical reaction in* Der Kinematograph *(18.03.1923) was enthusiastic: "a truly great business success by irreproachable means!" The same article also provides an important insight into the Piel star phenomenon: "We have to attribute this enthusiastic reception largely to the popularity of Harry Piel's repeatedly 'cultivated' sensational adventure moments, which reflect the zeitgeist of a community that habitually frequents the cinema, particularly those hungry for adventure who want to have their nerves tickled at any price." Harry Piel took this game of daredevil adventures and nerve-racking sensations to the extreme in his next films, reaching the pinnacle of his acting career.*

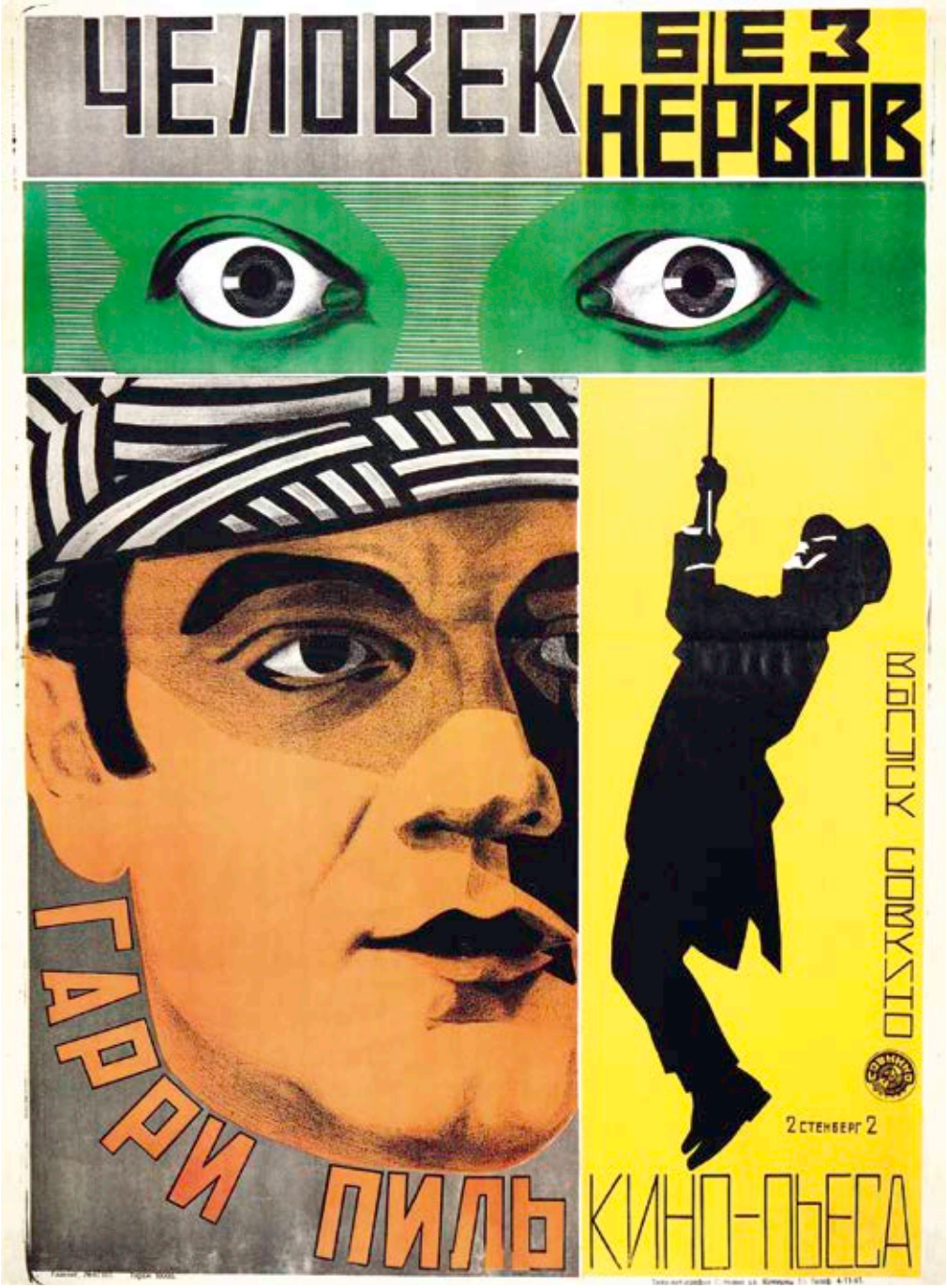
This restoration used a Russian print; the German intertitles were reconstructed from the German censor card.

Hemma Marlene Prainsack, Andreas Thein

DER MANN OHNE NERVEN (L'uomo dai nervi d'acciaio; GB: **The Man Without Nerves)** (DE 1924)
REGIA: Harry Piel. ASST. DIR: Gérard Bourgeois. SCEN: Edmund Heuberger, Herbert Nossen. PHOTOG: Georg Muschner, Gotthard Wolf. SCG/DES: Fritz Kraenke. COST: Gerson, Prager und Hausdorff. CAST: Harry Piel (*Harry Piel*), Albert Paulig (*Henry Ricold*), Marguerite Madys (*Yvette Ricold, sua moglie/his wife*), Paul Guidé (*Hector Marcel, duca/Duke de Frontignac-Epinay*), Dary Holm (*Aud Egede Christensen*), Denise Legeay (*Lizzie*), José Davert (*Jack Brown*), Hermann Picha (*notaio del Duca/Notary of the Duke*). PROD: Harry Piel, Hape-Film Company GmbH, Berlin / Gaumont, Paris. DIST: Bayerische Filmgesellschaft mbH im Emelka-Konzern. USCITA/REL: 05.12.1924 (Berlin). COPIA/COPY: DCP, 65', col. (da/from 35mm dup. nitr., incomp. [Rls.1-5 of 7], orig. l: 2709 m., 20 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Filmmuseum Düsseldorf.

Quando *Abenteuer einer Nacht* (1923) fu distribuito in Francia con il titolo *L'Aventure d'une nuitm,* riscosse un notevole successo accrescendo la fama internazionale di Harry Piel: "Forse non abbiamo mai visto tanti emozionanti episodi riuniti in 2000 metri" (*Cinéa-Ciné Pour Tous*, 15.06.1924). Questa positiva accoglienza non passò inosservata in patria, dove si ritenne fosse "un buon segno per il miglioramento delle relazioni cinematografiche franco-tedesche" (*Der Kinematograph*, 03.08.1924). Fu citata anche una dichiarazione di Piel, che si diceva desideroso "di riallacciare i legami internazionali che erano stati spezzati dalla guerra" (*Der Filmfreund*, 10.06.1924). A tal fine egli varò una serie di tre film co-prodotti con la Gaumont. Il primo, *Der Mann ohne Nerven*, sottotitolato "Eine nicht alltägliche Geschichte aus der Luft gegriffen von Edmund Heuberger und Herbert Nossen" ("Una storia insolita completamente inventata da Edmund Heuberger e Herbert Nossen"), fu girato tra giugno e settembre del 1924 con un cast franco-tedesco e lo svizzero Gérard Bourgeois ingaggiato come aiuto regista, probabilmente per agevolare il lavoro con la troupe francese, benché Piel parlasse fluentemente quella lingua (Bourgeois era già noto come regista di film d'avventura e anche questo può spiegare perché fosse stato scelto lui).
Le riprese furono realizzate a Parigi e a Londra, oltre che sulla costa del Mare del Nord, ove Piel girò, per il momento culminante del film, le elaborate sequenze di un volo in pallone aerostatico. Questa parte purtroppo non è sopravvissuta, ma gli articoli dell'epoca segnalano il carattere straordinario delle immagini e il suo carisma di divo: "Harry Piel, che è sempre stato un uomo dai nervi d'acciaio, offre la sua più grande interpretazione, il suo 'Safety Last', nelle scene salienti di questo film, che lo mostrano in un temerario volo in pallone sopra l'oceano. In sintesi si potrebbe affermare che Harry Piel è rimasto fedele a sé stesso, e si esibisce in gesta sensazionali con la sua particolare miscela di eleganza e di bravura. Harry Piel è indiscutibilmente l'attore più popolare del cinema tedesco, con tutti i suoi film che hanno ottenuto un grande successo al botteghino" (*Der Kinematograph*, 14.12.1924).
Sugli aspetti tecnici delle scene in cui compariva il pallone aerostatico la critica si divise: "Si nota immediatamente che non si tratta di una ripresa naturale: lo sfondo si muove in maniera impossibile mentre al contrario il pallone rimane fermo. Ancora una volta il regista ha commesso l'errore di ritenere il pubblico più sciocco di quanto non sia" (Ernst P. Bauer, *Der Kinematograph*, 25.01.1925). In risposta a

When Abenteuer einer Nacht *(1923) was released in France as* L'Aventure d'une nuit*, the success was substantial, and increased Harry Piel's international recognition: "Perhaps never have we seen so many stirring episodes packed into 2,000 metres." (*Cinéa-Ciné Pour Tous*, 15.06.1924) The positive reception didn't go unnoticed at home, where it was viewed as "a good sign for the improvement of Franco-German film relations". (*Der Kinematograph*, 03.08.1924) And Piel himself was quoted as wanting "to reknit the international ties that had been torn apart by the war". (*Der Filmfreund*, 10.06.1924) To that end, he launched a three-film series in co-production with Gaumont, starting with* Der Mann ohne Nerven*, subtitled "Eine nicht alltägliche Geschichte aus der Luft gegriffen von Edmund Heuberger und Herbert Nossen" ["An unusual story pulled out of thin air by Edmund Heuberger and Herbert Nossen"]. It was filmed between June and September 1924 with a French-German cast and the Swiss Gérard Bourgeois as assistant director, most likely brought on to ensure smoother working conditions with the French crew, notwithstanding Piel's own fluency (Bourgeois was already known as a director of adventure films, which may also explain why he was chosen).*
*Filming took place in Paris and London, and on the North Sea coast, where Piel shot elaborate scenes of a balloon flight for the climax. Unfortunately this part has not survived, but contemporary articles testify to the unique images and his star power: "Harry Piel, who was always a man without nerves, achieves his highest performance, his 'Safety Last', in the principal scenes of this film, which show him in a daredevil balloon flight over the ocean. One could sum it up by saying that Harry Piel has remained true to himself, executing sensations with his peculiar blend of elegance and bravura. Harry Piel is indisputably the most popular actor on the German screen, as all his films have turned out to be big box-office hits." (*Der Kinematograph*, 14.12.1924)*
Critics were divided about the technical aspect of the balloon scenes: "It was immediately noticeable that it was not a natural shot: the background moved in impossible motions, in contrast to the stationary balloon. Once again the director made the mistake of thinking the audience was dumber than they were." (Ernst P. Bauer, Der Kinematograph*, 25.01.1925) In answer to these critical voices Piel wrote, "In the reviews I've received, there's a lot of talk about trick shots... The balloon shots were*



Der Mann ohne Nerven, 1924. Poster sovietico/*Soviet poster.* (Filmmuseum Düsseldorf)

queste voci critiche Piel scrisse: "Nelle recensioni del mio film, si parla molto di trucchi cinematografici ... Le sequenze del pallone erano fatte apposta per mettere a dura prova il sistema nervoso mio e della mia partner ... perché proprio come il mare, anche l'aria è traditrice, e ne so qualcosa della terribile forza propulsiva di un pallone gonfiato al massimo" ("Die Nerven des Sensationsdarstellers," *Filmland*, 02.1925).

La partner che egli menziona è l'attrice Dary Holm (1897-1960), che qui recitava insieme a Piel per la seconda volta e in seguito sarebbe diventata sua moglie. Accanto a lei Piel assunse le caratteristiche del divo avventuroso e dell'amante, "un incrocio tra Milton Sills e Harry Liedtke, particolarmente apprezzato dalle signore anche se non corrispondente al suo talento e giudicato poco riuscito dai critici. Nei panni di un vero duca, Piel corteggia una bella ragazza di nome (nientemeno!) Aud Egede, che però sfortunatamente in fatto di recitazione non giunge al livello di una [Aud Egede] Nissen. La fanciulla sale su un pallone frenato che si innalza libero in aria quando un treno passa sul cavo tranciandolo. Le scene seguenti sono strapiene di eventi sensazionali, nel più puro ed efficace stile Piel" (*Der Kinematograph*, 14.12.1924). L'inciso "nientemeno!" allude a Aud Egede-Nissen, famosa attrice norvegese ben nota anche in Germania (alcune fonti secondarie la indicano tra gli interpreti del film di Piel *Erblich belastet?* del 1913, ma si tratta di un equivoco causato dal fatto che ella recitò in una pellicola del 1919 recante il medesimo titolo).

In questo film Piel interpreta un doppio ruolo: un avventuriero gentiluomo che è anche l'autore di una popolarissima serie di romanzi, e Harry Piel, immaginario eroe del romanzo, sul quale si impernia l'intera trama. La vicenda ha inizio nelle strade di Londra, Parigi e Berlino, dove folle si accalcano intorno alle edicole per accaparrarsi una copia dell'ultimo volume delle avventure dell'"Uomo dai nervi di acciaio". Il traffico si blocca, gli artigiani abbandonano il lavoro, ovunque la gente è intenta a leggere l'ultima avventura di Harry Piel. Yvette, moglie dell'editore Henry Ricold, è un'ammiratrice così entusiasta di Piel (l'eroe del romanzo) che Ricold chiede a Piel (l'autore) di portarlo a vivere un'"avventura" per far colpo sulla moglie. Mentre si dirigono verso un club, i due sono pedinati da Jack Brown, un criminale appena evaso che alcuni anni prima Piel aveva catturato e consegnato alla polizia. Il tentativo di omicidio di Brown fallisce e Piel ancora una volta lo assicura alla giustizia. (Non vi sfugga la pubblicità occulta presente in questa scena, con il logo della Hape-Film che compare sul retro di un furgone. Questa maniera di rafforzare il marchio dell'attore-regista-produttore, sintetizza la palese coltivazione da parte sua della propria immagine.) Poco dopo Piel accetta l'invito di Yvette e si reca a una fiera, dove vede sciogliersi dagli ormeggi un pallone frenato con sopra la donna che ama, Aud Egede Christiansen. Con grande coraggio e sforzo fisico Piel riesce ad arrampicarsi sul pallone e a salvare Aud. Alla fine sposa la ricca vedova e abbandona la vita avventurosa.

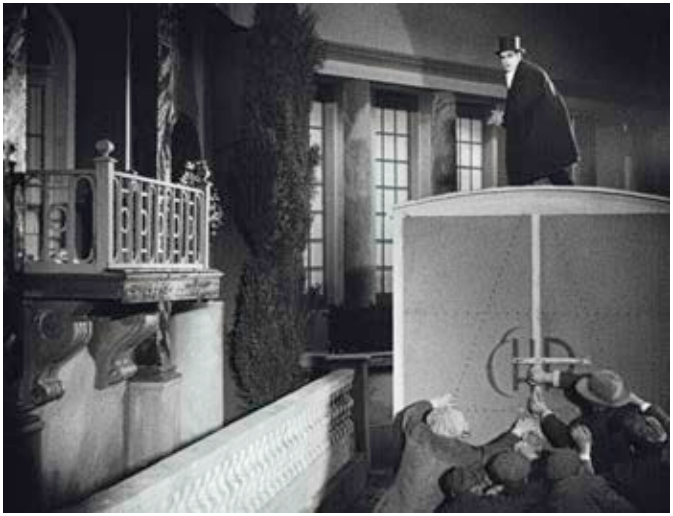
In Francia pubblico e critici accolsero positivamente *L'Homme sans nerfs*: "Un copione avvincente, vedute superbe e una fotografia *suitable to put the nervous system of my partner and myself to the toughest test imaginable... Because just like water, air has no supporting structure, and I really do know a thing or two about the terrible propulsive force of a bulging balloon." ("Die Nerven des Sensationsdarstellers,"* Filmland, *02.1925)*

*The partner he mentions is actress Dary Holm (1897-1960), who was joining Piel in front of the camera for the second time, and would later become his wife. With Holm at his side, Piel took on the characteristics of both an adventure star and a lover, "a mixture of Milton Sills and Harry Liedtke, which the ladies particularly liked, even if it doesn't play to his talents, and critical viewers didn't always find successful. In the guise of a real duke, Piel courts a beautiful girl whose name (of all things!) is Aud Egede, but who unfortunately doesn't develop into a [Aud Egede] Nissen in terms of acting. The girl boards a tethered balloon which rises into the air when a train runs over the rope. The following scenes are overloaded with sensations. They are of the most genuine and effective Piel style." (*Der Kinematograph, *14.12.1924)*

The aside "of all things!" is because Aud Egede-Nissen was a famous Norwegian actress, well-known in Germany at the time (some secondary sources credit her as appearing in Piel's Erblich belastet? *[1913], but the confusion arose because she's in a 1919 film with the same title).*

Piel assumes a double role in the film: a gentleman adventurer who's also the author of an immensely popular novel series, as well as the novel's fictional hero Harry Piel, around whom everything revolves. It opens on the streets of London, Paris, and Berlin, where people crowd around the newsstands to get their hands on the latest volume of the adventure series "The Man Without Nerves". Traffic comes to a standstill, craftsmen lay down their work, people everywhere are engrossed in the latest adventure by and with Harry Piel. The publisher Henry Ricold's wife Yvette is so enthusiastic about the novel's hero Piel that Ricold asks the author Piel to take him on an "adventure" to impress his wife. As the two men head to a club, they are stalked by criminal Jack Brown, just escaped from prison some years after Piel caught him and handed him over to the police. Brown's murder attempt fails, and Piel once again brings him to justice. (Don't miss the product placement in this scene, when the Hape-Film logo appears on the back of a truck. As a way of reinforcing the producer-director-star's brand, it encapsulates his unabashed cultivation of his image.) Shortly after, when Piel accepts Yvette's invitation to a fair, he sees a tethered balloon containing his love, Aud Egede Christiansen, cut loose. With valiant physical effort, Piel manages to climb into the rising balloon and rescue Aud. In the end, he marries the rich widow and gives up his life of adventure.

French audiences and critics were positively disposed towards L'Homme sans nerfs*: "An engaging script, superb views, and impeccable cinematography make this the prettiest film we've seen so far starring Harry Piel." (*Cinémagazine, *20.02.1925) In* Paimann's Filmlisten *(24.12.1924), his pleasing restraint was*



Der Mann ohne Nerven, 1924. José Davert, Dary Holm, Harry Piel. (Filmmuseum Düsseldorf)

impeccabile fanno di questo film il più bello tra quelli con Harry Piel da noi visti finora" (*Cinémagazine*, 20.02.1925). *Paimann's Filmlisten* (24.12.1924) ne sottolineava la piacevole sobrietà dell'interpretazione: "Il tutto dovrebbe essere considerato dalla prospettiva di questo genere originale, e da tale angolazione è davvero emozionante, sempre vivacemente inscenato e ben presentato, tanto più che stavolta gli eccessi tipici delle trame dei film di Harry Piel sono per lo più assenti".

Hemma Marlene Prainsack

emphasized: "The whole thing should be considered from the perspective of this original genre, and seen from this angle it's extremely exciting, consistently briskly staged and well presented, all the more so because this time the exaggerations that usually occur in the plots of Harry Piel films are largely absent."

This restoration used a Russian print; the German intertitles were reconstructed from the German censor card. Only Reels 1-5 of the original 7 survive. – Hemma Marlene Prainsack

ZIGANO, DER BRIGANT VON MONTE DIAVOLO (Lo zingaro; GB: **Zigano)** (DE 1925)
REGIA/DIR: Harry Piel. ASST. DIR: Gérard Bourgeois. SCEN: Henrik Galeen, Harry Piel. PHOTOG: Georg Muschner, Gotthardt Wolf. SCG/DES: Gustav Knauer. COST: su disegni di/*based on designs by* Roberto Basilici, Theaterkunst Hermann J. Kaufmannn, Kostümhaus Willi Ernst. CAST: Harry Piel (*Benito/Zigano*), Apoloni Campella (*Zigano*), Raimondo van Riel (*duca/Duke Lodovico*), Fritz Greiner (*governatore/Governor Ganossa*), José Davert (*Matteo*), Olga Limburg (*Teresa*), Karl Etlinger (*prelato/Prelate*), Dary Holm (*Beatrice*), Denise Legeay (*Fiametta*), Albert Paulig (*il vecchio prefetto di polizia/old prefect of police*). PROD: Harry Piel, Heinrich Nebenzahl, Hape-Film-Co. GmbH, Berlin. DIST: Bayerische Filmgesellschaft mbH im Emelka-Konzern. RIPRESE/FILMED: 04-06.1925. PREMIÈRE: 27.07.1925 (Mozartsaal, Berlin). COPIA/COPY: incomp., DCP, 121', col. (da/*from* 35mm, 2731 m., 20 fps, imbibito/*tinted*; orig. l: 3259 m.); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Filmmuseum Düsseldorf.

"Ancora una volta ecco un autentico Piel, per la gioia della comunità dei suoi ammiratori … Henrik Galeen si destreggia abilmente con la letteratura brigantesca" (*Der Kinematograph*, 19.07.1925). Dopo *Der Mann ohne Nerven* (*L'uomo dai nervi d'acciaio*) e *Schneller als der Tod* (*Più presto della morte*), la Hape-Film Co. annunciò per la stagione 1924-25 la terza coproduzione con la Gaumont, basata questa volta su un manoscritto di Henrik Galeen. Questi fu uno dei più importanti collaboratori di Piel – scrisse altri sette suoi film – e un suo caro amico.
Per il novembre del 1924 era stato previsto un adattamento della *Bisbetica domata* di Shakespeare, ma il progetto non fu mai realizzato. Piel e Galeen prepararono invece il film in costume *Halt, Geld oder Leben!* (Fermo! O la borsa o la vita!), che poi uscì con il titolo di *Zigano* – uno dei più notevoli nella carriera di Piel, coadiuvato ancora una volta da Gérard Bourgeois quale aiuto regista. Per le riprese, effettuate tra aprile e giugno 1925 al Trianon Atelier di Berlino e in Italia, Piel andò alla ricerca di località internazionali, come spesso fece nel corso della sua carriera per garantire la massima varietà. Tivoli nei dintorni di Roma e i giardini della Villa d'Este furono lo sfondo di quest'avventura di cappa e spada, ambientata in un immaginario ducato italiano.
Rispondendo all'appello di Napoleone, il duca Lodovico parte con i suoi soldati e, credendo di lasciarla in buone mani, affida la città al governatore Ganossa. Ma questi, che trama per impadronirsi del potere e sposare Beatrice, la fidanzata del duca, manda le sue truppe a saccheggiare il paese e depredare la povera popolazione; solo l'eroe mascherato Zigano e i suoi uomini si schierano dalla parte degli oppressi. Nel frattempo il giovane studente Benito si avvia verso la capitale per assumere un incarico a corte. Rimasto coinvolto lungo la strada in una scaramuccia tra Zigano e le truppe di Ganossa, si batte valorosamente a fianco del salvatore mascherato come Zorro. Ma questi viene mortalmente ferito e sceglie lo studente quale capo dei suoi seguaci nominandolo nuovo Zigano. Benito ora deve dimostrare le proprie qualità sia ai suoi uomini sia a corte, dove desta i sospetti di Matteo, "creatura di Ganossa". Segue un gioco a rimpiattino, al termine del quale Zigano sconfigge finalmente il malvagio Ganossa e affida Beatrice a Lodovico, che è tornato in patria.
Considerata l'instaurazione del fascismo in Italia, è degno di nota che Piel e Galeen abbiano dato il nome di Benito al giovane studente

"Once again, this is an authentic Piel, to delight the greater Piel community… Henrik Galeen knows his way around the literature of brigand romance." (Der Kinematograph, *19.07.1925) After* Der Mann ohne Nerven *and* Schneller als der Tod, *the Hape-Film Co. announced its third co-production with Gaumont for the 1924-25 season, this time based on a manuscript by Henrik Galeen. He was one of Piel's most important collaborators, scripting seven more Piel films and becoming a close friend.*
In November 1924 an adaptation of Shakespeare's The Taming of the Shrew *was being planned, but the project was never realized. Instead, Piel and Galeen prepared the costume drama* Halt, Geld oder Leben! *(Stop! [Your] Money or [Your] Life!), which was released as* Zigano *– one of the most notable films of Piel's career, with Gérard Bourgeois again joining as assistant director. For the filming, which took place between April and June 1925 at the Trianon Atelier in Berlin and in Italy, Piel sought out international locations, as he so often did in his career to offer plenty of variety. Tivoli near Rome and the gardens of the Villa d'Este served as the backdrop for this swashbuckler, set in a fictional Italian dukedom. When Duke Lodovico answers Napoleon's call and moves out with his troops, he leaves his town to the governor Ganossa, believing it to be in good hands. But during Lodovico's absence, Ganossa plots to seize power and marry Beatrice, the Duke's fiancée. He sends his troops on raids through the country, plundering the poor population, and only the masked Zigano and his men side with the oppressed, fighting against Ganossa's troops. Meanwhile, Benito, a young student, sets out for the city to take up a position at court. On the way he gets caught in a skirmish between Zigano and Ganossa's troops. The student fights bravely alongside the Zorro-like savior but the masked man is mortally wounded, and picks the student as the leader of his troops, appointing him the new Zigano. Benito now has to prove himself in front of his own men as well as at court, where he attracts the suspicion of "Ganossa's creature", Matteo. A game of hide-and-seek ensues, in which Zigano finally brings down the villainous Ganossa and entrusts Beatrice to Lodovico, who has returned home.*
Given the establishment of Fascism in Italy, it's noteworthy that Piel and Galeen named the young student who becomes the liberator of the duchy's oppressed population Benito. While

Zigano, der Brigant von Monte Diavolo, 1925. Harry Piel. (Filmmuseum Düsseldorf)

Zigano, der Brigant von Monte Diavolo, 1925. Harry Piel. (Harry Piel Estate, Matias Bleckmann)

Zigano, der Brigant von Monte Diavolo, 1925. Harry Piel on set. (Deutsche Kinemathek, Berlin)

Zigano, der Brigant von Monte Diavolo, 1925. (Deutsche Kinemathek, Berlin)

che diventa il liberatore del popolo oppresso del ducato. Se Piel non si pronunciò sulla situazione politica italiana, l'attore José Davert fu meno cauto: "Non intendo fare politica e mi guarderei bene dal criticare il fascismo, ma a quanto pare certi fascisti – e ce ne sono molti – non hanno un grande attaccamento per il cinema … Mi sia permesso di dire che in Italia ci si serve troppo spesso di quest'etichetta politica per coprire talora azioni arbitrarie ai danni di singole persone, talora ricatti di una natura particolare" (*Mon Ciné*, 05.11.1925). Davert allude qui ai problemi provocati dalle comparse italiane, che sostenevano di meritare un aumento in quanto buoni fascisti. Piel minacciò di interrompere le riprese e continuare in Francia, ottenendo così l'effetto desiderato.

In *Zigano*, Piel ebbe ancora una volta l'occasione di inserire un prolungato inseguimento a cavallo e le riprese degli operatori Georg Muschner e Gotthardt Wolf sono davvero straordinarie. Si rivelano particolarmente efficaci nella scena in cui gli scagnozzi di Ganossa danno l'assalto a un monastero e derubano le suore: Zigano arriva giusto in tempo, costringe i rapinatori alla fuga e li insegue con i suoi uomini, mentre la camera da presa sta addosso ai cavalieri lanciati al galoppo e rispecchia la dinamica tra Zigano e i suoi avversari.

Con questo film Piel consolidò la propria fama di "Douglas Fairbanks tedesco" (venne girato proprio mentre *Don Q, Son of Zorro* [*Don X figlio di Zorro*] con Fairbanks usciva negli Stati Uniti) e le sue qualità attoriali furono ampiamente riconosciute: "un colorito, scatenato gioco con duelli, sparatorie, cavalcate, spericolate acrobazie e le uniformi più belle. L'artista circense Harry Piel interpreta Benito-Zigano e non è solo un acrobata, ma un attore autentico e più che dignitoso" (Victor Klemperer, 08.08.1925, *Klemperer Online: Diaries 1918-1959*). Fu elogiato anche l'accompagnamento musicale eseguito in occasione della prima alla Mozartsaal di Berlino: "[Willy] Schmidt-Gentner, in maniche di camicia ma dotato di grande bravura, ha diretto il rombante e travolgente gruppo; indimenticabile la parte del percussionista che ha veramente trascinato il pubblico" (*Deutsche Filmwoche*, 07.08.1925). *Zigano* fu un successo anche a livello internazionale: "I brividi abbondano, la pellicola è un continuo di emozioni e la trama intrigante tiene vivo l'interesse in ogni momento" (*Kinematograph Weekly*, Londra, 01.09.1927).

La fonte di questo restauro è una copia nitrato imbibita 35mm conservata presso la Cinémathèque Suisse. Le parti mancanti sono state tratte da un positivo di sicurezza 35mm, basato sui medesimi elementi, in possesso del Bundesarchiv-Filmarchiv.

Hemma Marlene Prainsack

*Piel didn't comment on the Italian political situation, actor José Davert was less guarded: "I have no intention of getting involved in politics and I'm not here to criticize fascism, but it seems that some fascists – and there are many of them – do not have a very sincere affection for cinema... let it be said that in Italy this political label is too often used to cover up arbitrary actions against private individuals, or blackmail of a special nature." (*Mon Ciné*, 05.11.1925) Davert alludes here to difficulties caused by the Italian extras, who argued that as good fascists they deserved a raise. Piel threatened to stop filming and continue in France, which had the desired effect.*

In Zigano*, Piel again had the opportunity to include an extensive chase scene with horses, and the camerawork by cinematographers Georg Muschner and Gotthardt Wolf is particularly striking. It is especially effective in a scene in which Ganossa's men raid a monastery and rob the nuns: Zigano arrives just in time, beats the band of robbers into flight, and gives chase with his followers, the camera keeping up with the rapid gallop and reflecting the dynamic between Zigano and his opponents.*

With this film Piel sealed his reputation as the "German Douglas Fairbanks" (it was being shot just as Fairbanks' Don Q, Son of Zorro *premiered in the United States), and his acting skills were recognized far and wide: "a colorful, wild boys' play with fencing, shooting, horseback riding, breakneck things, the prettiest uniforms. The circus artist Harry Piel plays Benito-Zigano, and is not just an acrobat, but a true and quite passable actor". (Victor Klemperer, 08.08.1925,* Klemperer Online Diaries 1918-1959*) The musical accompaniment at the premiere at Berlin's Mozartsaal was also praised: "[Willy] Schmidt-Gentner, in shirtsleeves but with much bravura, led the roaring and raging band; unforgettable will be a gripping drummer's part that carried the audience away". (*Deutsche Filmwoche*, 07.08.1925)* Zigano *was also a hit internationally: "Thrills abound in plenty, excitement teems in every foot, and the intriguing plot holds the interest through every moment." (*Kinematograph Weekly*, London, 01.09.1927)*

The source for this restoration was a tinted 35mm nitrate print held at the Cinémathèque Suisse. Missing parts were taken from a 35mm safety positive, based on the same source elements, from the Bundesarchiv-Filmarchiv.

The Swiss print had German/French intertitles; the original German intertitles have been reconstructed from the German censor card.

Hemma Marlene Prainsack

Sein größter Bluff, 1927. Harry Piel on set. (Deutsche Kinemathek, Berlin)

SEIN GRÖßTER BLUFF (Il mio più grande bluff; GB: **The Big Bluff)** (DE 1927)
REGIA/DIR: Harry Piel. SCEN: Henrik Galeen, Harry Piel. DID./TITLES: Herbert Nossen. PHOTOG: Georg Muschner, Gotthardt Wolf. SCG/DES: Willi A. Herrmann. CAST: Harry Piel (*i gemelli/twins Henry Devall, Harry Devall*), Tony Tetzlaff (*Madame Andersson*), Lotte Lorring (*Tilly, sua figlia/her daughter*), Albert Paulig (*Mimikry*), Fritz Greiner (*Hennessy*), Charly Berger (*"conte/Count" Koks*), Boris Michailow (*Sherry*), Marlene Dietrich (*Yvette*), Paul Walker (*"Goliath", il nano/a dwarf*), Kurt Gerron (*il ragià/ Rajah of Johore*), Eugen Burg (*prefetto di polizia/Police Prefect*), Ossip Darmatov (*"conte/Count" Apollinaris*), Vicky Werckmeister (*Suzanne*), Paul Moleska, Oswald Scheffel, Curt Bullerjahn, Charles François, Wolfgang von Schwind (*truffatori/crooks*). PROD: Seymour Nebenzahl, Nero-Film GmbH Berlin. DIST: Südfilm A.G. im Emelka-Konzern. USCITA/REL: 12.05.1927. COPIA/COPY: 35mm, 2680m. (orig. l: 2984 m.), 107' (22 fps); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Marlene Dietrich era apparsa sugli schermi già nel 1922, ma il consolidamento del suo personaggio richiese un po' di tempo fino a quando nel 1927 la sua notorietà è in crescita, come dimostra un certificato della commissione di censura cinematografica di Berlino per il perduto trailer di *Sein größter Bluff*: "Piel e Dietrich in primo piano". Ella interpreta Yvette, "una 'signora' che mette le sue qualità intellettuali e di altro tipo esclusivamente al servizio di imprese proficue", come la descrive una didascalia, e caccia in seri guai i gemelli Harry e Henry Devall (Harry Piel in uno dei suoi numerosi doppi ruoli). Henry Devall è incaricato dalla ditta Anderson – una gioielleria di Parigi – di portare dei preziosi diamanti a Nizza per consegnarli a un rajah. La notizia fa il giro dei giornali attirando l'attenzione di vari furfanti intenzionati a rubare i gioielli, ma con uno stratagemma Yvette riesce a impadronirsi dei diamanti prima di chiunque altro. Henry, scoperto il furto, non vede una via d'uscita e impugna un revolver. Proprio in quel momento suo fratello Harry ritorna dall'America, sottrae Henry alla morte e decide di andare fino in fondo alla vicenda. Con Henry nel bagaglio, Harry si reca a Nizza insieme alla signora Anderson e alla figlia di lei; qui il gioco dello scambio di identità che coinvolge i due gemelli e i gioielli rubati è portato all'estremo con molta raffinatezza, eleganza e una salutare dose di autoironia. Dopo un avventuroso inseguimento sulla Riviera i gemelli riescono a riconquistare qualcosa di più dei preziosi gioielli...

Sein größter Bluff, 1927. Marlene Dietrich.
(Deutsche Kinemathek, Berlin)

Nella stagione 1926-27 la rinomata società Nero-Film, fondata da Heinrich Nebenzahl all'inizio del 1926, distribuì due film di Piel, *Was ist los im Zirkus Beely?* e *Sein größter Bluff*, il primo prodotto da Heinrich Nebenzahl e il secondo da suo figlio, Seymour Nebenzahl. Nel luglio del 1927 la Nero-Film comunicò che *Bluff* era già stato venduto in numerosi paesi: "Germania, Austria, Ungheria, Cecoslovacchia, Olanda, Svizzera, Jugoslavia, Bulgaria,

Marlene Dietrich had been on the screen since 1922 but her build-up was taking some time, until 1927 when her name recognition was rising, as indicated by a censorship card from the Berlin Film Review Board for the lost trailer of Sein größter Bluff*: "Piel and Dietrich in close-up." She plays Yvette, "a 'lady' who puts her intellectual – and other – qualities exclusively into the service of worthwhile enterprises", as stated in an intertitle, and thus gets twin brothers Harry and Henry Devall – Harry Piel in one of his many double roles – into serious trouble. Henry Devall is commissioned by the Anderson jewelry company in Paris to bring a very valuable set of diamonds to Nice for delivery to a Rajah. The news makes the rounds in the newspapers and attracts crooks who want to steal the jewels, but thanks to a trick Yvette manages to nab the diamonds before anyone else. When Henry notices the theft, he sees no way out for himself and grabs a revolver. Just at that moment, his brother Harry comes back from America, saves Henry from death, and determines to get to the bottom of the plot. With Henry in his luggage, Harry travels with Mrs. Anderson and her daughter to Nice, where the game of mistaken identity involving the twin brothers and the stolen jewelry is taken to the extreme, with a great deal of finesse, charm, and a healthy dose of self-irony. After an adventurous chase on the Riviera, the twins are able to put more than just the precious jewels back in their arms...*

In the 1926-27 season, the renowned Nero-Film company, founded by Heinrich Nebenzahl in early 1926, released two Piel films, Was ist los im Zirkus Beely? *and* Sein größter Bluff*; the first was produced by Heinrich Nebenzahl and the second by his son Seymour Nebenzahl. In July 1927 Nero-Film reported that* Bluff *had already been sold in numerous territories: "Germany, Austria,*

Sein größter Bluff, 1927. Marlene Dietrich, Harry Piel, Vicky Werckmeister. (Deutsche Kinemathek, Berlin)

Sein größter Bluff, 1927. Harry Piel. (Filmmuseum Düsseldorf)

Polonia, Romania, Paesi baltici, Francia, Belgio, Inghilterra" (*Lichtbild-Bühne*, 08.01.1927). Vale la pena di notare che, dopo un riesame da parte della Commissione di Censura, il 76esimo film diretto da Piel fu il primo ad essere approvato per la visione degli adolescenti, mentre tutti i suoi precedenti lavori erano stati vietati ai bambini e ai ragazzi. Con la sua troupe, Piel girò le scene in interni tra la fine di gennaio e la fine di febbraio nello studio Grünewald a Berlino; gli esterni furono filmati a Nizza e sulla Riviera Francese all'inizio di aprile. Durante la lavorazione a Berlino, la troupe ricevette la visita di un giornalista dell'*Illustrierte Film-Zeitung*, il quale, dopo aver seguito la costruzione in studio di una doppia esposizione, descrisse le sue impressioni, siglate "Cz", in "Der Mann am Schreibtisch" ("L'uomo alla scrivania"), 17.02.1927: "In ogni angolo dello studio si discute animatamente se l'inquadratura cui abbiamo appena assistito sia corretta oppure no. Intorno alla macchina da presa si forma un gruppetto di persone, volano nell'aria numeri e termini tecnici; all'improvviso qualcuno fischia, le lampade si accendono di nuovo e Harry Piel, in piedi davanti alla scrivania, parla con un partner invisibile, come se questi fosse seduto accanto a lui. Parla alla sedia. È tutto. Ci assicurano che questa scena sarà la più interessante del film".

Dopo il film in due parti *Menschen und Masken* (*Uomini e maschere* o anche *La fantastica storia del principe di Calaf*) realizzato nel 1923 e uscito nel 1924 (e da non confondere con la serie omonima in tre parti del 1913), Piel recita di nuovo in un doppio ruolo in *Sein größter Bluff*, che recava il sottotitolo "Die Zwillingsbrüder. Eine sensationelle Gauner-Affäre von Henrik Galeen" (I gemelli. Una sensazionale storia di imbroglioni scritta da Henrik Galeen). Il successo fu preconizzato dal bell'inizio: "Ogni qualvolta Harry Piel si sdoppia sullo schermo il trionfo è quasi scontato" (*Der Kinematograph*, 15.05.1927). I critici elogiarono "le splendide inquadrature in esterni della Riviera e la brillante esecuzione delle scene con automobili" (*Paimann's Filmlisten*, 20.05.1927), sottolineando anche la regia e la prestazione collettiva. Gli interpreti erano in gran parte fedeli e sperimentati collaboratori di Piel: Albert Paulig, Fritz Greiner e Charly Berger incarnano i suoi avversari, mentre Eugen Burg (che qui recita con Piel per la terza volta consecutiva), è il prefetto di polizia ingannato dai gemelli. "Nei ruoli femminili, che di solito nei film di Piel non hanno molto spazio, troviamo Lotte Lorring, graziosa e leggiadra, Marlene Dietrich, dalla singolare civetteria da mannequin, e la spigliata Vicky Werckmeister" (*Der Kinematograph*, 15.05.1927).

Sein größter Bluff rimase l'unica collaborazione tra Piel e Marlene Dietrich; il marito di lei, Rudolf Sieber, fece però l'aiuto regista nei sette successivi film realizzati da Piel tra il 1927 e il 1930, compreso *Die Mitternachtstaxe* (Il taxi di mezzanotte, 1929), prima produzione della Ariel-Film, la nuova società fondata da Piel e in cui egli sembra subire una trasformazione: "Harry Piel, il primo degli artisti acrobati di Germania, ha deciso finalmente di togliersi il make up nero dall'occhio" (*Variety*, 30.04.1929). Anche con un trucco più leggero, Piel conquistò il suo pubblico ammiccando affascinante come sempre.

Hemma Marlene Prainsack

Hungary, Czechoslovakia, Holland, Switzerland, Yugoslavia, Bulgaria, Poland, Romania, the Baltic states, France, Belgium, England." (Lichtbild-Bühne, *08.01.1927) It's worth noting that Piel's 76th film as director was the first to be approved for adolescents, after a second censorship review – in contrast to all previous Piel films, which were banned for children and young people.*

Piel and his team filmed the studio scenes between the end of January and the end of February in the Grünewald studio in Berlin; exteriors were shot in Nice and on the French Riviera in early April. While filming in Berlin, the team was visited by a reporter from the Illustrierte Film-Zeitung, *credited as "Cz," who described his impressions of watching a double-exposure shot being constructed in the studio in "Der Mann am Schreibtisch" ["The Man at the Desk"], 17.02.1927: "In every corner of the studio, lively debates are being held about the correctness or incorrectness of the shot just witnessed. A small circle forms around the camera, numbers and technical terms fly through the air; suddenly someone whistles, the lamps come on again, and Harry Piel is standing in front of the desk talking to an invisible partner as if he were sitting next to him. He speaks to the chair. That's all. We're assured that this scene will be the most interesting in the film."*

After 1923's two-part film Menschen und Masken, released in 1924 *(not to be confused with the 1913 three-part series of the same name), Piel again took on a double role with* Sein größter Bluff, *which was subtitled "Die Zwillingsbrüder. Eine sensationelle Gauner-Affäre von Henrik Galeen" [The Twin Brothers. A Sensational Crook Affair by Henrik Galeen], and success was predicted from the start: "Whenever Harry Piel doubles himself on screen, a guaranteed hit is almost a given." (*Der Kinematograph, *15.05.1927*) *Critics praised the "beautiful exterior shots of the Riviera and the brilliantly executed car scenes" (*Paimann's Filmlisten, *20.05.1927), also drawing attention to the direction and ensemble performances. Much of the cast were regulars, in Piel's tried and true manner, with Albert Paulig, Fritz Greiner, and Charly Berger playing Piel's opponents and Eugen Burg, appearing with Piel for the third time in a row, as a police prefect fooled by the twin brothers. "The women's roles, which aren't given much scope in Piel's films, include Lotte Lorring, nice and graceful; Marlene Dietrich, with a strange mannequin coquetry; and the perky Vicky Werckmeister." (*Der Kinematograph, *15.05.1927)*

Sein größter Bluff *remained the only collaboration between Piel and Dietrich; on the other hand, her husband Rudolf Sieber worked as an assistant director on the seven Piel films that followed between 1927 and 1930, including* Die Mitternachtstaxe *(1929), the first production by Piel's newly founded company Ariel-Film, in which Piel apparently underwent a transformation: "Harry Piel, first of the stunt performers in Germany, has at last decided to take the black make-up off his eye." (*Variety, *30.04.1929) Even with less make-up, Piel won over his audience with his charming wink.*

Hemma Marlene Prainsack

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, coprotagonista 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 codiretto 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" ("lächerliche 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" ["lächerliche 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*

HARRY CAREY

"STELLA SPLENDENTE DEL PRIMO FIRMAMENTO WESTERN"

"BRIGHT STAR OF THE EARLY WESTERN SKY"

Programma a cura di / *Programme curated by* Richard Abel

A metà marzo del 1919 Dorothy Day, critica cinematografica del quotidiano *Des Moines Tribune*, avvertiva: "Insegnanti, se file e file di banchi che avrebbero dovuto fiorire di teste arruffate di fanciulli sono invece rimaste incredibilmente deserte lunedì pomeriggio, e forse anche questo pomeriggio, non stupitevi perché quei ragazzini pieni d'entusiasmo sono andati a vedere uno dei loro grandi idoli cinematografici, Harry Carey in persona". Era questa una delle tante apparizioni personali fatte allora da Carey nelle varie città d'America: la stessa Day lo descrisse con calda simpatia come una "persona normale", usando parole che immaginava i ragazzi avrebbero compreso: "Carey non è un elegantone e arriva con il suo enorme sombrero nero, una camicia di flanella a quadri verdi e neri e comuni stivali da cowboy. Mastica una gomma e parla proprio come voi immaginavate. La sua voce è profonda, esattamente come quella che sembra avere sullo schermo. Il viso è abbronzato con capelli di un castano chiaro quasi scompigliati. Quando è perplesso si accarezza il mento con il pollice, proprio come fa al cinema".

Due anni dopo, Mae Tinée, tutt'altro che una fan di divi western, confessava sul giornale *Chicago Tribune*: "Amo il volto segnato di Harry Carey. Amo la sua maniera disinvolta e noncurante di comunicare. Mi piace come gli stanno i vestiti; come cavalca un pony; come cammina e quel suo sorriso a denti stretti che usa così raramente. L'eroe del west in versione deluxe: questo è Harry Carey". Non dovrebbe sorprendere che all'epoca anche due giornaliste lo considerassero altrettanto popolare dei cowboy cinematografici suoi rivali, William S. Hart e Tom Mix.

Carey (1878-1947) però ci mise un po' più di Hart a diventare un divo del cinema. Figlio di un importante avvocato, direttore di una fabbrica di macchine da cucire nel Bronx, Carey si diplomò presso un'accademia militare e poi si iscrisse alla New York University per

In mid-March 1919, the Des Moines Tribune*'s film reviewer, Dorothy Day, warned: "Teachers, if rows and rows of seats that should have bloomed forth in tangled boy heads, showed amazingly empty, Monday afternoon and maybe this afternoon, too, don't be puzzled for those eager little chaps are seeing Harry Carey, one of their greatest screen idols, in person." This was one of many personal appearances Carey made in cities at the time, and Day herself warmed to him, as a "regular fellow," in words she imagined boys would understand: "Carey is no dude, and he makes his appearance wearing his huge black sombrero, a green and black checked wool shirt and regular cowboy boots. He chews gum and talks just exactly like you 'knowed' he would. His voice is deep and, well, just exactly like it looked on screen. His face is tanned and his light brown hair is just as likely to be mussed as not and he caresses his chin with his thumb when he's puzzled – just like he does on screen."*

Two years later, in the Chicago Tribune *(16.01.1921), Mae Tinée, far from a fan of cowboy stars, confessed: "I love Harry Carey's lined face. I love his easy, indifferent way of getting himself across. I like the way he wears his clothes; the way he rides a pony; the way he walks and that tight-lipped smile of his that he uses so rarely. The western hero deluxe – that's Harry Carey." It should be no surprise that even two newspaper women could rank him as no less popular at the time than his movie cowboy rivals, William S. Hart and Tom Mix.*

Yet it took Carey (1878-1947) slightly longer than Hart to become a movie star. The son of a prominent lawyer and director of a sewing machine company in the Bronx, Carey

studiare giurisprudenza, ma si ammalò di polmonite in seguito a un incidente nautico. Durante la convalescenza scrisse un'opera teatrale intitolata *Montana*, che narrava "in vividi colori palpitanti di vita una storia d'amore nel grande Nordovest". Quindi, verso la metà del primo decennio del Novecento, diresse una compagnia di giro con lui come attore principale realizzando in tre anni buoni profitti. Ma un secondo dramma ambientato nel Klondike, *Two Women and That Man*, fece fiasco prosciugando le sue finanze; nel 1911 Henry Walthall lo aiutò a entrare alla Biograph. Nei tre anni successivi interpretò per i film di D.W. Griffith molti ruoli secondari, spesso di gangster, acquisendo una notorietà che nel 1915 gli permise di firmare un contratto con la Universal. Qui lavorò con il produttore-regista Francis Ford, ricoprendo la parte del protagonista in una serie di western da due rulli, grazie a cui riuscì a formare una propria unità di produzione e a definire il personaggio di "Cheyenne Harry" (all'inizio una delle figure secondarie di *Montana*) nel corso di una dozzina o più western di due o tre rulli, basati in alcuni casi su suoi copioni.

A partire da *Straight Shooting* (1917), tutti i suoi film furono lungometraggi diretti da Jack Ford, spesso con Hoot Gibson come spalla e Olive Golden nei panni dell'amata (ella sarebbe infine diventata la sua terza moglie). Da quel momento egli prese ad adottare vari gesti caratteristici: è a cavallo, leggermente piegato in avanti, con le braccia posate sul pomolo della sella, e si gratta il mento con un dito della mano guantata per esprimere perplessità o divertimento, un sorriso tirato all'angolo della bocca, gli occhi socchiusi e lo sguardo calmo, un braccio incrociato a reggere il gomito dell'altro. Poi, nel giro di pochi anni, Ford e Carey fecero assieme una serie western di eccezionale successo, distribuiti come uno dei marchi più prestigiosi della Universal. Il più interessante e coinvolgente fu forse *Phantom Riders* (1918), in cui una banda di cavalieri mascherati e biancovestiti al soldo di un malvagio allevatore di cavalli ricordano i membri del Ku Klux Klan in *The Birth of a Nation* di Griffith. A quel punto, interpretando "il cowboy com'è veramente", Carey guadagnava 1250 dollari alla settimana, cifra che faceva di lui uno dei divi western meglio pagati.

Dopo il passaggio di Ford, nel 1920, dalla Universal alla Fox, Carey continuò a girare western con altri registi della casa. Quando la Universal decise di fare di Hoot Gibson il proprio principale divo western, Carey apparve in un ultimo film Jewel, *Man to Man* del 1922 (*Il ritorno di Cayenna*), recitando poi in western prodotti da altre case, tra cui *Satan Town* (1926), che rappresentava un omaggio al classico di Hart *Hell's Hinges* (1916). Durante la transizione al sonoro Carey si esibì brevemente con Olive sui palcoscenici del vaudeville, ma ben presto la sua voce - che si adattava così bene al personaggio da lui incarnato – lo indusse a recitare come caratterista nei primi film parlati. La M-G-M puntò su di lui affidandogli il ruolo del protagonista in *Trader Horn* (1931): il successo fu tale che egli divenne ben presto una star dei western di serie B. Continuò tuttavia ad apparire in ruoli secondari in lungometraggi di serie A, come *The Prisoner of Shark Island* (*Il prigioniero dell'isola degli squali*; 1936) di Ford. Fu candidato all'Oscar per la parte del Vicepresidente che presiede la seduta del Senato in *Mr. Smith Goes*

graduated from a military academy, and enrolled at New York University to study law, but contracted pneumonia from a boating accident. While recuperating, he wrote a play titled Montana *that told "in vivid colors of pulsating life a romance of the great Northwest." He then headed a stock company to tour productions, with himself as the play's lead, that for three years in the mid-1900s netted a good profit. But a second play set in the Klondike,* Two Women and That Man*, flopped badly, leaving him strapped financially, and Henry Walthall helped him join Biograph in 1911. During the next three years, he played many secondary character roles, often as a gangster, in D.W. Griffith films, and became well-enough known to sign with Universal in 1915. Working with producer-director Francis Ford, Carey initially starred in a series of two-reel westerns, which allowed him to set up his own production unit and develop the character of "Cheyenne Harry" (initially one of* Montana*'s secondary characters) in a dozen or more two-reel and three-reel westerns, sometimes from his own scenarios.*

Beginning with Straight Shooting *(1917), all of his films now became features directed by Jack Ford, often with Hoot Gibson as a sidekick and Olive Golden as a love interest (she eventually became his third wife). From then on, he adopted several signature gestures: sitting on a horse semi-slouched with arms resting on the saddle horn, subtly letting a gloved finger scratch his chin to express puzzlement or amusement, a tight quarter-smile, a hooded cool stare, one crossed arm holding the other at the elbow. Over the next few years, Ford and Carey paired up for an unusually successful series of westerns, released as one of Universal's top brands. Perhaps the most intriguing was the lost* Phantom Riders *(1918), in which a villainous cattleman's band of masked, white-clothed horsemen recall the Ku Klux Klan riders in Griffith's* The Birth of a Nation. *By then, depicting "the cowboy as he really is," Carey was earning $1,250 a week, making him one of the highest-salaried western stars.*

After Ford left Universal for Fox in 1920, Carey continued making westerns with other of the company's directors. When Universal decided to make Hoot Gibson its top western star, Carey made one last Jewel film, Man to Man *(1922), and continued acting in westerns for other companies, including Pathé's* Satan Town *(1926), which paid tribute to Hart's classic,* Hell's Hinges *(1916). During the transition to sound films, Carey and Olive briefly toured on vaudeville stages, but soon the voice that fit his persona so well led him to act in early talkie character roles. M-G-M then took a chance on starring Carey in* Trader Horn *(1931), which was so successful that he soon became a star in "B" westerns. But he kept appearing in "A" feature supporting roles, including Ford's* The Prisoner of Shark Island *(1936), earned an Oscar nomination for playing*

to Washington (*Mr. Smith va a Washington*; 1939) di Frank Capra, mentre in *Air Force* (*Arcipelago in fiamme*; 1943) di Howard Hawks ebbe un ruolo cruciale come comandante dell'equipaggio di un B-17. Carey si unì a John Wayne in *The Shepherd of the Hills* (*Il grande tormento*; 1941) di Henry Hathaway e collaborò ancora con "the Duke" in altri film, tra cui in particolare *Red River* (*Il fiume rosso*; 1948) di Hawks nel quale recitava anche suo figlio Harry Carey Jr.
Dopo la morte di Carey nel settembre 1947, Ford gli dedicò *3 Godfathers* (*In nome di Dio*), rifacimento del 1948 del suo *Marked Men* (1919), affidando una delle parti principali al figlio di Harry, Harry Carey Jr.; all'inizio del film Ford rivolge un affettuoso ricordo a Carey, che definisce "Stella splendente del primo firmamento western". Un ultimo omaggio gli fu tributato da Ford in *The Searchers* (*Sentieri selvaggi*; 1956), quando Wayne riprende un caratteristico gesto di Carey, stringendo l'avambraccio sinistro con la mano destra e quando, nel finale, incorniciato dal vano della porta, si allontana dalla donna che aveva amato e perduto, interpretata da Olive Carey. – Richard Abel

the Vice-President presiding over the Senate in Frank Capra's Mr. Smith Goes to Washington *(1939), and had a crucial role as a B-17 crew chief in Howard Hawks's* Air Force *(1943). Carey bonded with John Wayne in* The Shepherd of the Hills *(1941), and went on to work with the Duke in other films, most notably also with his own son, Harry Carey Jr., in Hawks's* Red River *(1948).*
After Carey died in September 1947, Ford dedicated 3 Godfathers *(1948), a remake of his 1919 film* Marked Men, *to him, and cast his son, Harry Carey Jr., in one of the central roles. At the film's beginning, Ford eulogized Carey as the "Bright Star of the early western sky." A final tribute came in Ford's* The Searchers *(1956), when Wayne adopted a characteristic Carey gesture of holding his left forearm with his right hand, and when, framed in the doorway at the end, he walks away from the woman he once loved and lost, played by Olive Carey. – Richard Abel*

THE HEART OF A BANDIT (US 1915)
REGIA/DIR: ? SCEN: ? CAST: Harry Carey (*"Texas Pete"*), Violet Reid (*Mrs. Johnson*), Charles H. West (*Mendoza*). PROD: Biograph. USCITA/REL: 22.02.1915. COPIA/COPY: 35mm, 1019 ft., 15' (18 fps), col. (imbibito/*tinted* sepia); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Il più vecchio western con Harry Carey giunto fino a noi, *The Heart of a Bandit* dev'essere una delle ultime pellicole girate dall'attore per la Biograph prima di firmare con la Universal. Si tratta comunque di una copia Awyon Pictures, a quanto pare con nuove didascalie e uscita come riedizione tra il 1919 e il 1920. La Awyon distribuì principalmente western e serial lungo tutti gli anni Venti.
È vero che, come osservò un esercente, il film ricorda innumerevoli western precedenti, ma concentra in un solo rullo un sacco di azione. Costituisce anche un'introduzione ai ruoli di Carey come "buon cattivo" a somiglianza di Broncho Billy. La galleria dei personaggi comprende "Texas Pete" (Carey); i passeggeri di una diligenza che egli rapina quasi per capriccio; uno sceriffo e i suoi aiutanti che lo inseguono; la famiglia Johnson (marito, moglie e figlioletta), intenzionata a stabilirsi "nel Far West"; un messicano o "mezzosangue" di nome Mendoza, che aggredisce per due volte la moglie di Johnson. Un vecchio grassone cui Pete, nel corso della rapina, sottrae "il portafoglio rigonfio", offre successivamente una ricompensa di mille dollari per la cattura del bandito, vivo o morto. Ingannati da Pete, gli inseguitori corrono dietro al suo cavallo mentre lui si rifugia nel fienile dei Johnson, nascondendosi sotto la paglia. Avventatosi per la seconda volta contro la signora Johnson, Mendoza prende in ostaggio la bambina ed entra nel fienile, inseguito dalla donna disperata. Johnson torna a casa dopo aver costruito una staccionata, raccoglie da terra il fucile che la moglie aveva lasciato cadere e sente lei che lotta contro Mendoza. Nascosto nella paglia, Pete spara a Mendoza, ma Johnson fa fuoco a sua volta e

The earliest surviving western starring Harry Carey, The Heart of a Bandit *has to be one of the last films that Carey made for Biograph before signing with Universal. However, the extant print is from Awyon Pictures, apparently with new intertitles, released as a re-issue sometime in 1919-1920. Awyon largely distributed westerns and serials throughout the 1920s.*
Admittedly, the film recalls innumerable earlier westerns, as one exhibitor remarked, but it packs a lot of action into one reel. It also offers an introduction to Carey playing a "good bad man" resembling Broncho Billy. The cast of characters includes "Texas Pete" (Carey); the passengers in a stagecoach he robs on little more than a whim; a sheriff and posse that pursue him; the Johnson family (husband, wife, and little girl), settlers "in the Far West"; and a Mexican or "half-breed" named Mendoza, who twice attacks Johnson's wife. A fat old man whose "bulging wallet" Pete snatches in the robbery later angrily offers a $1,000 reward for catching the bandit, dead or alive. Pete tricks the posse into tracking his riderless horse and then takes shelter, hiding in the straw of the Johnsons' barn. The second time Mendoza attacks the wife, he grabs her daughter as a hostage and backs into the barn, followed by her desperate mother. When Johnson returns home from putting up a fence, he picks up his wife's dropped rifle and hears her struggling with Mendoza. Hidden in the straw, Pete shoots Mendoza, but Johnson also fires, hitting Pete. After

colpisce Pete. La donna spiega al marito che il bandito le ha salvato la vita e questi viene trasportato in casa. Trovando il fucile e il cadavere di Mendoza, lo sceriffo arresta Johnson, ma con una confessione in extremis Pete si trasforma in una figura alla Robin Hood, sacrificandosi con inopinata generosità.
La vicenda è ambientata in un paesaggio piatto e polveroso in un luogo imprecisato del Sudovest, con un messicano o "mezzosangue" che vuole violentare una donna bianca. Il "cuore" nascosto del bandito si rivela già in un momento precedente del film, durante la rapina: egli sottrae a un'anziana signora una "catena d'oro" e poi gliela restituisce come "dono". Alla fine il "cuore" di Pete affiora nuovamente, a ulteriore irrisione del facoltoso derubato. Quanto alla fotografia del film, davvero degno di nota è il campo lunghissimo del drappello degli inseguitori incorniciato dalle ombre di uno stretto e profondo canyon che Carey aveva scoperto nella valle di Santa Clarita, dove avrebbe presto acquistato un piccolo ranch nel canyon di San Francisquito presso Newhall. Questo suggestivo scorcio di paesaggio sarebbe ritornato in parecchi dei successivi western di Harry Carey. – Richard Abel

his wife explains that the bandit saved her life, they carry him into their house. Finding the rifle and Mendoza dead, the sheriff arrests Johnson, but in a last-minute confession Pete turns into a Robin Hood figure, unexpectedly generous in his sacrifice.
The film's story is located in a flat, dusty landscape somewhere in the Southwest, with the Mexican or "half-breed" intent on raping a white woman. One moment early on reveals the bandit's hidden "heart": after taking an old woman's "gold chain" during the robbery, he returns it as "a present." As a further insult to the wealthy robbed man, in the end Pete's "heart" surfaces once again. Particularly noteworthy in the film's cinematography is one Extreme Long Shot of the posse in pursuit, framed in the shadows of a deep narrow canyon that Carey found in the Santa Clarita Valley, where he soon had a small ranch in San Francisquito Canyon near Newhall. This remarkable landscape feature would return in several later Harry Carey westerns. – Richard Abel

HELL BENT (US 1918)
REGIA/DIR: Jack Ford. SCEN: Jack Ford, Harry Carey. PHOTOG: Ben Reynolds. CAST: Harry Carey (*"Cheyenne" Harry*), Duke Lee (*"Cimarron" Bill*), Neva Gerber (*Bess Thurston*), Joseph Harris (*Beau Ross*), Vester Pegg (*Dave Thurston*), M.K. Wilson, Steve Clemente. PROD: Universal. USCITA/REL: 06.07.1918. COPIA/COPY: incomp., DCP, 53' (da/*from* 35mm nitr. pos., imbibito/*tinted*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: NBCUniversal, Los Angeles

Pur attenendosi a una trama western allora relativamente familiare, *Hell Bent* presenta anche un sacco di novità. Nella scena iniziale un editore chiede a un romanziere di avere come protagonista della sua prossima opera "un uomo più comune, sia buono che cattivo". Mentre lo scrittore osserva il quadro di Frederic Remington *A Misdeal* (Sbaglio nella distribuzione delle carte) si passa in dissolvenza nell'interno di un saloon, dove irrompe uno sceriffo al quale gli avventori annunciano "Lo straniero dice che qualcuno barava". Lo straniero è Harry, che sfugge agli uomini dello sceriffo e attraversa un fiume trovando la "libertà" in una vicina contea. Intanto la banda di Beau Ross progetta di rubare la cassaforte di una diligenza, ma l'oro giunge in città per mezzo di un carretto. Harry arriva mezzo ubriaco a Rawhide, entra in groppa al cavallo nel "centro della vita" cittadina, una sala da ballo, e sale al piano di sopra per convincere, non senza fatica, "Cimarron" Bill a condividere con lui la sua stanza: alla fine i due diventano amici per la pelle. Intanto Dave e Bess Thurston devono inviare del denaro alla loro madre ammalata; Dave perde il lavoro alla Wells Fargo e Bess, a malincuore, accetta di lavorare nella sala da ballo. Assunto come buttafuori, Harry difende Bess da una folla di uomini e le offre da bere, ma è costretto a scusarsi quando lei lo respinge sdegnata. Ora Ross persuade Dave a unirsi alla sua banda per svaligiare la cassaforte della Wells Fargo; Harry li scopre ma, non volendo accusare il fratello di Bess, li lascia fuggire. Il giorno dopo, per vendicarsi, Ross e la sua

Although Hell Bent *sticks to a relatively familiar western plot at the time, it also introduces a bunch of novel ideas. The opening has a publisher asking a novelist to make the hero of his next story "a more ordinary man, as bad as he is good." As he gazes at the Frederic Remington painting* A Misdeal, *it dissolves into a saloon interior, where a sheriff who has rushed in is told "The stranger says there was cheating." The stranger is Harry, and he escapes a posse, crossing a river to "freedom" in a neighboring county. In the meantime, Beau Ross's gang plans to rob a stagecoach of its gold shipment, but a small buckboard instead diverts it into town. Harry arrives half-drunk in Rawhide, clatters on horseback through the town's "center of life," a dance hall, and then upstairs to persuade "Cimarron" Bill, at length, to share his hotel room — and they become fast friends. Meanwhile, Dave and Bess Thurston need to send money to their sick mother; Dave is fired from his Wells Fargo job; and Bess reluctantly gets work at the dance hall. Hired as a bouncer, Harry defends Bess from a crowd of men, and invites her for a drink, but has to apologize when she spurns him. Now, Ross persuades Dave to join his gang in robbing the Wells Fargo safe, but Harry discovers them, only to let them go, unwilling to accuse Bess's brother. The next day, in revenge, Ross and his gang race into town in a stolen*

banda irrompono in città su una diligenza rubata, rapiscono Bess e si dirigono verso il loro covo tra le montagne. Harry li insegue ma viene catturato e legato a un cavallo selvaggio che cade rovinosamente lungo uno scosceso pendio, permettendo al nostro di liberarsi. Ross fugge con Bess verso il Rio Grande; Bill con una squadra di aiutanti attacca il covo dei malviventi i quali fuggono sulla diligenza che alla fine, quando il conducente viene colpito, precipita in un canyon. Harry raggiunge Ross nel deserto; nella sparatoria che ne segue i due si feriscono a vicenda. Vengono colpiti anche i cavalli, e Harry spedisce via Bess sul cavallo rimasto. Mentre i due uomini si trascinano barcollanti nel deserto si leva una tempesta di sabbia e Harry, il solo a sapere come ripararsi, miracolosamente sopravvive.

Questo "melodramma western vecchio stile" che mette in scena una rivalità tra uomini bianchi offre il contesto per emozioni e sorprese di ogni tipo, oltre al dipinto che all'inizio prende vita. Quando si ferma al fiume per dissetarsi Harry estrae dalle tasche una carta dopo l'altra, dimostrando così che era lui il baro durante quella partita. Egli è costantemente mezzo sbronzo fino a quando Bess lo respinge. Invitato a casa di lei, per la prima volta in vita sua deve imparare come si beve il tè, nascondendo il proprio disgusto. Ross si rivela un malvivente acculturato: dice infatti a Harry che, quando sarà legato al cavallo selvaggio che lo trascinerà via, comprenderà quello che era successo al leggendario capo tartaro Mazeppa, protagonista di un poemetto di Byron, di una popolare opera lirica ottocentesca e di svariati dipinti. Com'era prevedibile, il film è gremito di immagini di cavalieri fermi sulla cima di una collina oppure lanciati al galoppo attraverso pianure e aride colline; assistiamo ad acrobazie come quelle in cui il cavallo di Harry precipita lungo un ripido pendio ed egli risale aggrappato a una fune l'aspra parete dello stesso profondo e angusto canyon apparso per la prima volta in *The Heart of a Bandit.* Preparandosi a quest'ultimo numero Carey scalò la parete del canyon ma fece un ruzzolone di una quindicina di metri, si graffiò il volto e sbatté le costole contro un macigno. Secondo un critico le scene più sensazionali sono quelle girate nel deserto, e in particolare "la travolgente tempesta di sabbia … che strappa lo spettatore dalla poltrona e lo trasporta in mezzo alle grandi distese del West". Ancora una volta, nella narrazione dell'espansione colonizzatrice verso ovest, un paesaggio tetro e desolato rappresenta un banco di prova per la resistenza degli uomini bianchi. Ma forse più nuovi sono i tanti momenti comici nella prima metà del film, in particolare quelli in cui Harry e Bill si disputano il possesso della stanza d'albergo con l'uno che costringe l'altro a saltare dalla finestra (e viceversa), il cavallo di Harry che continua a mangiarsi pezzi del paglericcio e i due che fanno amicizia cantando a squarciagola "Sweet Genevieve". Sullo sfondo della sala da ballo, vediamo i tipici personaggi indiani e messicani che si mostrano schifati quando, al bar, Harry e Bill di nuovo sotto l'effetto dell'alcol si mettono a cantare, verosimilmente poco intonati. Questo gusto per la commedia, in gran parte a spese di Harry, allinea Carey alle interpretazioni di Tom Mix e Douglas Fairbanks in alcuni dei loro western coevi, e ridefinisce il mito del West, che William S. Hart prendeva seriamente, trasformandolo in un soggetto alla moda per insolite bravate.

stagecoach, abduct Bess, and head to their mountain hideout. Harry follows but is caught, tied to a wild horse that falls down a steep hill, loosening his bonds. While Ross flees with Bess toward the Rio Grande, a posse led by Bill attacks the gang's cabin, but they escape in the stagecoach, until the driver is shot and the stage plunges into a canyon. Harry catches up with Ross in the desert; in an exchange of gunfire, they wound one another. With their horses also shot, Harry sends Bess off on the remaining horse. As the two men stagger through the desert, a sandstorm blows up, and Harry is the one who knows how to shelter and survive, though barely alive.

This "old-fashioned western melodrama" pitting rival white men against one another provides the framework for all kinds of thrills and surprises, besides the opening painting that comes to life. When he stops for a drink at the river, Harry pulls card after card from his pockets, revealing that he was the cheater in that card game. He stays half-drunk throughout until Bess spurns him. Invited to her cabin, for the first time in his life he has to learn how to drink tea and conceal his distaste. Ross turns out to be a cultured badman, telling Harry that, when he is sent off tied to the wild horse, he will learn what happened to the legendary Tartar chieftain Mazeppa, the subject of a narrative poem by Byron, a popular 19th-century melodrama, and several paintings. As expected, the film is full of horseback riders posed on hilltops, racing wildly through plains and barren hills, with stunts like Harry's horse plunging down a steep hillside and Harry using a rope to climb the sheer cliff of the same narrow deep canyon first seen in The Heart of a Bandit. *Preparing for the latter stunt, Carey climbed the canyon wall only to tumble down fifty feet, scraping his face and then getting hit in the ribs by a boulder. The most amazing scenes, according to one reviewer, were those shot in the desert, especially of "the terrific sandstorm […] snatching the spectator from his chair and setting him down in the midst of the great wastes of the West." Once again, in the fictions of westward settler expansion, a bleak, empty landscape becomes a testing ground for white men's endurance. Perhaps most novel, however, are the many comic moments in the first half of the film, notably those in which Harry and Bill struggle for possession of the hotel room: one forces the other to tumble out a window (then vice versa), Harry's horse keeps eating bits of the straw bed, and the two men become friends by loudly singing "Sweet Genevieve." As stock figures in the background of the dance hall, several Indians and Mexicans are disgusted when Harry and Bill drunkenly again begin singing at the bar, probably off-key. This attraction of comedy, much of it at Harry's expense, aligns Carey with both Tom Mix and Douglas Fairbanks in some of their concurrent westerns, redefining the myth of the West, which William S. Hart took seriously, into a fashionable subject for offbeat comic shenanigans.*

HARRY CAREY JR.

October 27, 1988

Dear Kevin:

Thank you so much for sending me the Italian newspaper article plus that gem of a copy from the old Motion Picture World of 1918. I'm sure glad you enjoyed "Hell Bent". I guess The Old Man had it right from the beginning didn't he. When I say "The Old Man" I'm referring to Jack Ford of course. I never in my life referred to my father as "my old man" like many kids do. Yes, the two of them were really at their peak as a team about then. It was three years before the conflict set in. I'm dying to see "Hell Bent." Those Czechs are really amazing. Wern't they the ones that came up with "Straight Shooting" alot of years ago? Counting the one you discovered, "Gun Fighting Gentleman", that adds up to three doesn't? Maybe the Czechs have some more Ford-Carey westerns that are hidden away someplace in their country. Maybe some more will turn up.

I remember my Dad ~~xeffexing~~referring to "Hell Bent" alot when I was a kid at the breakfast table when he'd be talking to Joe Harris about their pictures with Ford.

Pop once worked for Fritz Lang in the thirties. I think it was called "You And Me" starring George Raft. My father hated working for him. He said he was like a Nazi. And those were the people he had to escape from. Before the picture though he was a guest at our ranch alot. I had to take he and his lady horseback riding. It gave me a huge pain in the ass.

It's really ironic that Fritz made a picture called Hari Kiri. People sometimes have spelled my name that way. No kidding.

Kevin...again many thanks. I really enjoyed those papers... and of course so did Marilyn.

She joins me in fondest regards to you and David.

Harry

Hell Bent, 1918. Diapositiva in vetro/*Glass slide*.

Pagina a fronte/*Opposite page:* Harry Carey Jr. a/*to* Kevin Brownlow, lettera/*letter*, 27.10.1988 (*Griffithiana*, 35-36, ottobre 1989).
La lettera fa riferimento alla presentazione alle Giornate del Cinema Muto del 1988 del film *Hell Bent* fino ad allora ritenuto perduto e invece conservato dalla Cineteca di Praga (qui di seguito la traduzione italiana). / *The letter refers to the Giornate's screening in 1988 of* Hell Bent, *long considered a lost film until a copy was discovered in Prague's Národní filmový archiv.*

Caro Kevin,
tante grazie per avermi spedito l'articolo del giornale italiano più quella gemma tratta dal vecchio Motion Picture World del 1918. Sono proprio contento che "Hell Bent" ti sia piaciuto. Il Vecchio ci sapeva fare fin dall'inizio, vero? Ovviamente quando dico "il Vecchio" intendo Jack Ford. Mai nella mia vita ho definito mio padre "il mio vecchio", come fanno tanti ragazzi. Sì, è all'incirca allora che quei due assieme hanno dato il massimo. I contrasti sarebbero insorti tre anni dopo. Ho una gran voglia di vedere "Hell Bent". Quei cecoslovacchi sono veramente straordinari. Non sono stati loro a tirar fuori parecchi anni fa "Straight Shooting"? Contando quello che hai trovato tu, "Gun Fighting Gentleman", fanno tre, vero? Forse i cecoslovacchi hanno degli altri western Ford-Carey nascosti da qualche parte nel loro paese. Forse ne verrà fuori ancora qualcuno.
Ricordo che quando ero piccolo papà, parlando a colazione con Joe Harris dei loro film con John Ford, citava spesso "Hell Bent". Negli anni Trenta papà lavorò una volta con Fritz Lang. Mi pare che fosse "You and Me" interpretato da George Raft.
Mio padre detestava lavorare con lui. Diceva che era come i nazisti. Proprio quelli da cui era dovuto fuggire. Comunque prima del film fu spesso ospite nel nostro ranch. Io dovevo portare lui e la sua signora a cavalcare. Una vera rottura di scatole. È buffo che Fritz abbia fatto un film intitolato Hara Kiri. È così che la gente certe volte pronunciava il mio nome. Non scherzo. Kevin... ancora tante grazie. Ho tanto gradito questi materiali... e anche Marilyn, naturalmente.
Anche da parte sua, affettuosi saluti a te e a David.

La commissione di censura dell'Ohio, che aveva vietato l'uso della parola "hell" (inferno) in un titolo di film, obbligò la Universal a mutare in quello Stato il titolo di *Hell Bent* in *Three Bad Men*. Nel 1926 Ford diresse per la Fox un western diverso, intitolato *3 Bad Men* e interpretato da George O'Brien. – Richard Abel

Il restauro Per anni *Hell Bent* fu ritenuto perduto finché una copia nitrato 35mm con didascalie in tedesco non fu trovata e preservata al Národni filmový archiv di Praga per essere poi presentata in prima mondiale nel 1988 durante la VII edizione delle Giornate. Il nuovo restauro in 4K si basa sulla copia nitrato di Praga. L'équipe della NBCUniversal ha ricreato le didascalie in inglese, rimosso sporcizia, graffi e macchie, stabilizzato l'immagine ed eliminato lo sfarfallio. Rispetto alla durata del film originale in 6 rulli, risultano mancanti circa 20 minuti.

Having banned the use of "hell" in film titles, the Ohio Censorship Board forced Universal to rename Hell Bent *as* Three Bad Men *in that state. In 1926, Ford directed a different western titled* 3 Bad Men, *starring George O'Brien, for Fox. – Richard Abel*

The restoration *For years the film was considered lost, until a 35mm nitrate print with German intertitles was found and preserved at the Národni filmový archiv in Prague; it was presented in 1988 at the Giornate as a world premiere. The Prague archive's nitrate print was borrowed for the new 4K restoration. NBCUniversal's restoration team recreated the intertitles in English, and also undertook dirt, scratch, and stain removal, film stabilization, and deflicker. The film is missing around 20 minutes of the original 6-reel running time.*

BLUE STREAK McCOY (Orel Západu aneb Hrdina z Divokého západu) (L'avventura di Bill Percival) (US 1920)
REGIA/DIR: B. Reeves Eason. SOGG/STORY: H.H. Van Loan. SCEN: Harvey Gates. PHOTOG: William Fildew. CAST: Harry Carey (*Job McCoy*), Lila Leslie (*Eileen Marlowe*), Charles Arling (*Howard Marlowe*), Breezy Eason Jr. (*Albert Marlowe*), Ruth Fuller Golden (*Diana Hughes*), Ray Ripley (*Frank Otis*), Charles Le Moyne (*Mulhall*), Ruth Royce (*Conchita*), ? (*Billy Smith*). PROD, DIST: Universal. USCITA/REL: 23.08.1920. COPIA/COPY: incomp., DCP, 38'14" (da/from 35mm, imbibito/*tinted*); did/*titles:* CZE. FONTE/SOURCE: Národni filmový archiv, Praga.

Il film inizia con McCoy crollato a terra davanti all'ingresso di un bar in un luogo imprecisato del Sudovest, ancora ubriaco dopo un'ultima baldoria prima dell'entrata in vigore del proibizionismo. Egli raggiunge un treno che si è fermato per rifornirsi d'acqua, afferra il cappello di Eileen spinto via dal vento, lo restituisce pistola alla mano e fa così conoscenza con Marlowe (proprietario di una miniera d'oro), con sua moglie Diana e con il loro figlioletto Albert. Giunto nella città di Nineveh, vede Albert preso in giro da ragazzini e gli mostra come ci si batte quando Mulhall, uno dei cowboy di Marlowe, cerca di intervenire. Arruolatosi nei Border Rangers, McCoy visita l'hacienda di Marlowe per poter incontrare Eileen – scopre così di avere un rivale in amore di nome Billy – e anche per giocare col piccolo Albert. Un giorno sente di sfuggita Otis, il sovrintendente di Marlowe, che insieme all'amante Conchita accusa falsamente Marlowe per convincere Diana a fuggire con lui. Otis manda Mulhall e i suoi scagnozzi a rubare i lingotti dalla cassaforte collocata nel deposito della miniera, e per breve tempo rinchiude nel vicino ufficio Diana e Albert. McCoy li trova e convince Diana che Otis l'ha ingannata; ma quest'ultimo irrompe provocando un'altra rissa. Mulhall e i suoi uomini vanno all'assalto dell'ufficio, e McCoy rimane ferito alla mano con cui impugna la pistola. Sentendosi tradita, Conchita porta i Rangers in soccorso. Alla fine McCoy non conquista la sua bella, ma scorge una bottiglia e fa un'ultima piccola richiesta a Marlowe.
In questa copia ceca mancano varie sequenze, soprattutto all'inizio; il nome McCoy non compare e il protagonista si chiama semplicemente Harry. Blue Streak McCoy riprende le scenette comiche di Carey ubriaco in Hell Bent, mentre le scene scherzose con il piccolo Breezy Eason, che nella sequenza finale perde i riccioli, torneranno in

The film opens with McCoy collapsed outside a bar somewhere in the Southwest, still drunk from celebrating as Prohibition goes into effect. Reaching a train stopped to take on water, he corrals Eileen's wind-blown hat and, gun in hand, returns it, meeting Marlowe (a gold mine owner), his wife Diana, and their young son Albert. Reaching the town of Nineveh, he spots kids teasing Albert and shows him how to fight when Mulhall, one of Marlowe's cowboys, tries to intervene. After McCoy enlists in the Border Rangers, he visits the Marlowe hacienda, both to see Eileen, finding he has a romantic rival named Billy, and to play with young Albert. One day he overhears Otis, Marlowe's superintendent, with his mistress Conchita, framing Marlowe in order to convince Diana to elope with him. Otis has Mulhall and his henchmen cleverly rob bullion from the safe in the mine's storeroom and briefly stashes Diana and Albert in the mine's office. McCoy finds them and convinces Diana that Otis has deceived her; but Otis breaks in, which leads to another knockabout fight. Mulhull and his men attack the office, and McCoy is wounded in his gun hand. Feeling betrayed, Conchita guides the Rangers to the rescue. Although in the end McCoy doesn't "get the girl," he eyes a decanter and makes one little request of Marlowe.
This Czech print is missing footage at times, especially in the beginning, and it dispenses with the name of McCoy and simply calls the star Harry. Carey's drunken comic bits from Hell Bent *carry over into* Blue Streak McCoy, *and his playful scenes with little Breezy Eason, who loses his curls in the final scene, will return in* The Fox. *Once McCoy discovers*

Blue Streak McCoy, 1920. Diapositiva in vetro / *Glass slide*. (Coll. Rob Byrne)

The Fox, 1921. Harry Carey. (Wisconsin Center for Film & Theater Research)

The Fox. Quando McCoy vede Billy corteggiare Eileen, il suo comportamento si fa più serio. Carey mantiene però il suo aspetto goffo e triste, tranne quando può sorridere al ragazzo o a Otis. La vicenda può sembrare banale, ma le riprese hanno momenti straordinari: le recensioni apparse sulla stampa specializzata elogiarono le scene notturne; varie inquadrature effettuate dall'interno della galleria della miniera creano effetti tipo iride che incorniciano le figure all'ingresso; gli accoliti di Mulhall scavano un passaggio attraverso la galleria fino al deposito per svaligiare la cassaforte, e dall'alto di una collina vedono oltre una finestra illuminata McCoy battersi contro Otis. Margaret I. MacDonald, in Moving Picture World (07.08.1920), scrisse di Carey: "L'attore emerge distintamente nelle scene solitarie del primo rullo, e lo spettatore prova per lui una simpatia sempre più forte". Il titolo con cui il film uscì nelle sale ceche si può tradurre come "L'aquila del West, o L'eroe del selvaggio West". – Richard Abel

Billy courting Eileen, his actions turn more serious. But Carey keeps up his rueful slouching, except when he can grin at the boy or at Otis. The story may be rather ordinary, but there still are striking moments in the filming: trade press reviews praised the night scenes; several shots from inside the mine's tunnel produce iris-like effects that frame figures at the entrance; Mulhall's gang drills up through the tunnel and into the storeroom to rob the safe; and they look down from a hillside to spot McCoy fighting Otis in the illuminated office by means of a window. Margaret I. MacDonald, in Moving Picture World *(07.08.1920), wrote of Carey, "The actor makes a distinct impression in his 'lone hand' scenes in the first reel, and grows steadily in favor with the spectator." The film's Czech release title can be translated as "Eagle of the West, or Hero of the Wild West." – Richard Abel*

THE FOX (Lišák) (US 1921)

REGIA/DIR: Robert Thornby. SOGG/STORY: Harry Carey. SCEN: Lucien Hubbard. PHOTOG: William Fildew. CAST: Harry Carey (*Santa Fe*), Breezy Eason Jr. (*"Socio"/Pard*), George Nichols (*sceriffo/Sheriff Fraser*), Johnny Harron (*Dick Farwell*), Betty Ross Clarke (*Annette Fraser*), Gertrude Claire (*Mrs. Farwell*), Gertrude Olmstead (*Stella Fraser*), Alan Hale (*Rufus B. Coulter, banchiere/banker*), George Cooper (*"K.C" Kid*), Charles Le Moyne (*Black Mike*), C.E. Anderson (*Rollins*), Harley Chambers (*Hubbs*). PROD: Universal-Jewel. USCITA/REL: 15.10.1921. COPIA/COPY: 35mm, 1788 m./5866 ft. (orig. l: 6,941 ft.), 78' (20 fps); did./*titles:* CZE. FONTE/SOURCE: Národni filmový archiv, Praha.

La Universal pubblicizzò *The Fox* come un "Super-Western" Jewel, con una "perfetta atmosfera western", "un soggetto valido e interessante" e "situazioni emozionanti". "Adatto a vecchi e giovani", proclamò un critico della stampa di categoria: "È la versione aggiornata dei vecchi "Broncho" e "K-B" [il marchio "Kay-Bee" di Kessel e Baumann di dieci anni prima]". Santa Fe, che dall'aspetto si direbbe un vagabondo, arriva in "una piccola città da sogno del deserto" proprio quando un giudice sta rimproverando lo sceriffo Fraser perché non contrasta a sufficienza la banda delle "Painted Cliffs" (le "Rupi dipinte") che terrorizza la zona. Dopo un intermezzo comico con un ragazzino che presto inizia a chiamare "Socio", Santa Fe colpisce involontariamente un droghiere del posto e Fraser li rinchiude entrambi in cella. In seguito però, dimostrando maggiore indulgenza, cerca di procurare a Santa Fe un lavoro: dapprima alla Caliente Bank, dove il nostro eroe sente per caso il presidente, Coulter, ammettere un ammanco nella contabilità, e poi in quello che vorrebbe essere un ristorante, dove viene coinvolto con Black Mike e altri due membri della banda in una rissa che quasi distrugge il locale. Coulter decide di incastrare Farwell, il cassiere della banca, e lo fa rapire dalla banda, che lo nasconde nel rifugio sulle "Painted Cliffs". Mentre il "Socio" rimane con Annette (la figlia dello sceriffo), Santa Fe segue Fraser, che è andato alla ricerca di Farwell durante una tempesta di sabbia. Fraser, ferito, viene rimandato in città, mentre Santa Fe persevera nell'impresa, scala le rupi, trova e recupera Farwell. Nel seguito del film due sorprendenti svolte della trama (una delle quali svela la ragione del

Universal billed The Fox *as a Jewel "Super-Western," with a "perfect Western atmosphere," "a good, interesting story," and "thrilling situations." "Suitable for both young and old," a trade press reviewer exclaimed: "It is the old 'Broncho' and 'K-B' type [Kessel and Baumann's "Kay-Bee" brand from ten years earlier] brought up to date."*

Looking like a tramp, Santa Fe turns up in "a small desert dream town," just as a judge is yelling at Sheriff Fraser for not doing enough to deal with the terrorizing "Painted Cliffs" gang. After a comic run-in with a boy he soon calls "Pard," Santa Fe accidentally hits a local grocer, and Fraser locks them both up in jail. But he relents and tries to get him a job: first at the Caliente Bank, where he overhears the president, Coulter, admit to a deficit in the books, and then at what passes for a restaurant, where he and Black Mike and two other gang members get into a fight that nearly destroys the place. Coulter decides to frame the bank teller, Farwell, and has the gang kidnap him, holing him up in their Painted Cliffs hideaway. While Pard stays with the sheriff's daughter Annette, Santa Fe follows Fraser, who has gone searching for Farwell in a sandstorm. After Fraser is injured and sent back to town, Santa Fe soldiers on, climbs the cliffs, and finds and rescues Farwell. Late in the film, two surprising plot twists (one reveals the reason for the title) lead Santa Fe, Fraser,

titolo) portano Santa Fe, Fraser, una squadra di suoi aiutanti e un gran numero di altri uomini a cavallo sino alle Rupi dipinte, dove ingaggiano un lungo scontro a fuoco con la banda. Dopo la cattura dei malviventi Santa Fe mette con le spalle al muro Coulter prima che questi possa fuggire, e la vicenda si conclude con il doveroso lieto fine per Santa Fe, il "Socio", Farwell, Fraser, Annette e Stella, la sorella di quest'ultima.
La "città da sogno" è formata in realtà da un'unica strada sterrata su cui si affaccia una serie di edifici, tra i quali notiamo non solo la banca, l'ufficio dello sceriffo e il "ristorante" ma anche, inopinatamente, la sala di lettura di una "biblioteca", ove Black Mike e i suoi sbronzi compari suscitano ulteriore scompiglio. Negli ultimi tre rulli *The Fox* sfrutta in maniera magistrale i tetri paesaggi e le complesse formazioni rocciose del deserto del Mojave. Il film ci propone anche un numero acrobatico ormai familiare con Fraser che ruzzola giù con il cavallo per un lungo e ripido pendio con conseguente spalla slogata. I particolari che contraddistinguono questo western in versione "aggiornata" sono l'automobile usata da Coulter e la ricca dotazione di mitragliatrici di cui si servono entrambe le parti nel momento culminante dello scontro a fuoco. Queste armi collocano la vicenda dopo la Grande Guerra e, insieme a una delle svolte narrative, le conferiscono un alone patriottico accentuato dal presunto futuro ingresso del "Socio" in un'accademia militare. Come precedenti western di Carey, *The Fox* mette la sordina alla storia d'amore con Annette e pone invece in costante risalto l'amicizia di Santa Fe con il "Socio" e Fraser, oltre che i suoi conflitti con Coulter, Black Mike e il resto della banda delle "Rupi dipinte".
Dopo il completamento di *The Fox* si verificò un'inaspettata tragedia. L'attore bambino Breezy Eason Jr. (il "Socio") fu investito da un'automobile e morì, pare, tra le braccia di Carey, che fu il primo a soccorrerlo. – Richard Abel

a posse, and lots of other horsemen to the Painted Cliffs, where they battle at length with the gang. After the gang's capture, Santa Fe corners Coulter before he can flee, and all ends happily, as it has to, for Santa Fe, Pard, Farwell, Fraser, Annette, and her sister Stella.
This "dream town" is little more than a single dirt street framed by a series of buildings that include not only the bank, sheriff's office, and "restaurant," but also, strangely, a "library" reading room, where Black Mike and his drunken fellows create more mayhem. In the last three reels, The Fox *makes terrific use of the barren landscapes and complex cliff formations of the Mojave Desert. The film also stages a familiar stunt as Fraser and his horse tumble down a long, steep slope, resulting in his wrenched shoulder. Marking the "up to date" Western action are an automobile for Coulter and several machine guns for both sides in the climactic battle. These weapons place the story sometime after the Great War, and, along with one of the plot twists, give it a patriotic edge, concluding with Pard's assumed future at a military school. Much like earlier Carey westerns,* The Fox *downplays the romance involving Annette, and instead continually foregrounds Santa Fe's friendships with Pard and Fraser and his face-offs with Coulter, Black Mike, and the rest of the Painted Cliffs gang.*
After The Fox *wrapped came an unexpected tragedy. Child actor Breezy Eason Jr. (Pard) was run down by an automobile and died, apparently in Carey's arms, as he was the first to reach him. – Richard Abel*

MAN TO MAN (Als het leven zich wreekt) (Il ritorno di Cayenna) (US 1922)
REGIA/DIR: Stuart Paton. SCEN: Jackson Gregory, George C. Hull. PHOTOG: William Thornley. CAST: Harry Carey (*Steve Packard*), Lillian Rich (*Terry Temple*), Charles Le Moyne (*Joe Blenham*), Harold Goodwin (*Slim Barbee*), Willis Robards (*Bill Royce*), Alfred Allen (*Old Hell-Fire*), Mae Giraci (*Cahela [Kehala]/Teresa*). PROD: Universal-Jewel. USCITA/REL: 20.03.1922. COPIA/COPY: 35mm, 927.30 m./3042.32 ft. (orig. 5629 ft.), 45' (18 fps), imbibito/*tinted*; did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

È probabile che questa copia superstite di *Man to Man*, destinata all'esportazione, sia stata leggermente ridotta rispetto all'edizione originariamente distribuita negli Stati Uniti; sembrano inoltre mancare varie scene e sezioni, tra cui l'ultima parte del finale. La storia però è sostanzialmente completa.
Ultimo dei numerosi film interpretati da Carey per la Universal, *Man to Man* inizia sorprendentemente sull'isola tropicale di Tiva-Tiva, dove, dopo essere fuggito dall'Arizona per evitare la prigione, Steve Packard se ne sta a oziare in spiaggia. Giunge una lettera da cui apprende di aver ereditato un ranch in seguito alla morte del padre. Ma l'avido nonno Old Hell-Fire ha posato gli occhi su quella proprietà. Prima di partire Steve soccorre un'indigena che è stata aggredita in

This surviving export print of Man to Man *probably was reduced slightly from the original American release print; moreover, several scenes or sections seem to be missing, including the last part of the ending. Yet the story is essentially complete.*
The last of the many westerns Carey starred in for Universal, Man to Man *begins unexpectedly on the tropical island of Tiva-Tiva, where Steve Packard has become a beach bum after fleeing to escape being jailed in Arizona. A letter arrives that reports he has inherited a ranch now that his father has died, but his greedy grandfather, Old Hell-Fire, has his eye on the land. Before leaving, Steve helps a native woman*

Man to Man, 1922. Diapositiva in vetro/*Glass slide*. (Coll. Rob Byrne)

un bar ed essendo costei morente ella accetta di malavoglia di prendersi cura di sua figlia Cahela [Kehala nella copia olandese]. A San Francisco Steve mette la ragazza in convento poi, tornato in Arizona, ha un "incontro romantico" con Terry Temple, esuberante proprietaria di un vicino ranch. Dopo aver sorpreso Joe Blenham, capo degli scagnozzi di Old Hell-Fire mentre denigra il suo vecchio amico Bill Royce, cieco, e si azzuffa con Slim Barbee, un altro cowboy, Steve stende Joe a pugni e lo caccia via. Bill gli mostra il deposito segreto di suo padre, in cui sono rimasti appena dieci dollari anziché gli attesi diecimila. Old Hell-Fire affronta Steve e prova a mandarlo via; e Terry lo respinge ancora, sforzandosi di nascondere il sentimento che matura dentro di lei. Quando l'orfana Cahela [Kehala], ora ribattezzata Teresa, ricompare e indica in Steve suo padre, Terry viene presa alla sprovvista, lo prende in giro e rinnova freddamente la richiesta di far pascolare il proprio bestiame su dei terreni da lui acquistati. Adirato per l'accordo raggiunto da Steve, Old Hell-Fire ordina a Blenham di radunare la mandria e farla precipitare da un dirupo. Insieme a Barbee e Terry, Steve escogita un piano per appiccare il fuoco alla vegetazione che ricopre le colline e far in tal modo riparare il bestiame in luogo sicuro. Steve e Old Hell-Fire comprendono ora che Blenham li ha ingannati con il falso acquisto dei terreni. In un confronto nei pressi di un crepaccio sulla scarpata Blenham cattura Terry ma Steve riesce a salvarla; egli affronta poi Blenham in un emozionante scontro a fuoco che si conclude quando Joe, per svincolarsi da Steve, precipita lungo la scarpata. Ormai morente, Joe consegna a Old Hell-Fire una lettera che riconcilia il padre colpevole e il figliol prodigo.

Ambientato in gran parte nel rozzo villaggio coloniale a Tiva-Tiva, il primo rullo descrive non soltanto il conflitto tra Steve, suo nonno e Blenham, ma anche l'animo buono di Steve che, pur con qualche esitazione, si prende cura di una madre e della sua figliola. Colpisce in particolare che tutte le scene si svolgano di notte sotto la pioggia, in una cupa atmosfera sottolineata dai drammatici effetti di luce, dall'imbibizione e dal viraggio oltre che dal volto segnato e dalla camicia stracciata di Steve. Tornato tra i ranch dell'Arizona, Carey si trova a suo agio nei panni del cowboy che, leggermente piegato in avanti in sella al suo cavallo, sorride a una mandria di bestiame al pascolo su un lontano pendio (immagine che ricorda inquadrature dei precedenti film di Ford) e pensieroso si passa il pollice sul lato del naso. L'intrigante Old Hell-Fire e il malvagio Joe Blenham formano una coppia bene assortita: dopo che lo scagnozzo ha umiliato Bill, il suo capo cerca a sua volta di umiliare Steve. Benché Terry sconcerti continuamente Steve, che sembra capace soltanto di giocherellare col cappello o di grattarsi una spalla, la vicenda romantica rimane secondaria (come in *The Fox*), rispetto alla trama principale della rivalità con Old Hell-Fire e Blenham. La stampa di categoria elogiò soprattutto le scene in cui la mandria impazzita galoppa ripetutamente sulle colline scorrendo dinanzi alla macchina da presa. Furono poste in risalto anche le scene d'azione con Steve contro Blenham coronate, nel momento culminante, dalla lunga, complicata lotta "da uomo a uomo" tra i due antagonisti. – Richard Abel

who has been beaten in a bar and reluctantly agrees, as she is dying, to look after her daughter Cahela [Kehala on the Dutch print]. In San Francisco he sends the girl to a convent, and then, back home in Arizona, he has a "meet cute" scene with Terry Temple, a feisty neighboring ranch woman. After he finds Joe Blenham, Old Hell-Fire's foreman, belittling a blind Bill Royce, Steve's old friend, and fighting with Slim Barbee, another cowboy, Steve knocks Joe down and orders him out. Bill now reveals his father's secret cache, with all but ten dollars left of the expected ten thousand. Old Hell-Fire confronts Steve and tries to send him away; and Terry rebuffs Steve again, as she coyly tries to hide her growing affection. When the orphaned Cahela [Kehala], now renamed Teresa, shows up and calls Steve her father, Terry is taken aback, mocks him, and coldly repeats her request to have her cattle graze on some extra land he has bought. Angered at Steve's agreement, Old Hell-Fire orders Blenham to round up the cattle and run them over a cliff. Steve concocts a plan with Barbee and Terry to set the shrubby hills on fire, which drives the cattle to safety. Steve and Old Hell-Fire now realize that Blemham has double-crossed them with the fake land purchase. In a stand-off at a crevice in the cliff, Blenham seizes Terry, Steve rescues her, and then he and Blenham engage in a suspenseful shoot-out and struggle, until Joe twists away from Steve and falls down the steep cliff. As he is dying, Joe gives Old Hell-Fire a letter that reconciles the guilty father and his prodigal son.

Set in a rough colonized village on Tiva-Tiva, most of the first reel establishes not only the conflict between Steve, his grandfather, and Blenham, but also Steve's good heart, however hesitant, in caring for a mother and young daughter. Most strikingly, all the scenes take place at night in the rain, heightened by dramatic lighting effects, tinting and toning, and Steve's grizzled face and ragged shirt. Once back on the Arizona ranchland, Carey is now comfortable as a cowboy slouched on his horse, smiling at a herd of cattle on a distant slope (reminiscent of shots in earlier Ford films), and thoughtfully rubbing a thumb along the side of his nose. The scheming Old Hell-Fire and vicious Joe Blenham are well paired: after the foreman humiliates Bill, his boss likewise tries to humiliate Steve. Though Terry continually flummoxes Steve, who can only fool with his hat or scratch a shoulder, the romance remains secondary, as in The Fox, *to the main plot of his rivalry with Old Hell-Fire and Blenham. The trade press especially praised how the stampede was handled, as the maddened cattle repeatedly race over the hills and right past the camera. Also singled out were the action scenes of Steve confronting Blenham, capped by the lengthy, complicated struggle between the two antagonists, "man to man," in the climax. – Richard Abel*

SONIA DELAUNAY E IL CINEMA

SONIA DELAUNAY ON FILM

Programma a cura di / *Programme curated by* Hilde D'haeyere, Steven Jacobs

Nella sua lunga carriera ricca di successi Sonia Delaunay (Sarah Elievna Stern, 1885-1979) operò esplorando molteplici mezzi di espressione artistica. Nata a Odessa (che allora faceva parte dell'Impero russo), studiò pittura in Russia e in Germania prima di spostarsi in Francia dove, insieme al marito Robert Delaunay e ad altri, fondò il movimento artistico dell'orfismo, caratterizzato da composizioni dinamiche di forme geometriche e colori contrastanti. Durante la prima guerra mondiale, a Parigi e Madrid, estese la sua attività alla creazione di costumi, ai tessuti e alla moda.

Tra il 1925 e il 1929 Sonia Delaunay collaborò anche a vari progetti cinematografici, tra cui lungometraggi e un cosiddetto "film di moda". Questa sua collaborazione era strettamente connessa al suo operato nel settore della moda e dei tessuti, oltre che ai suoi dipinti. L'allargarsi della sua pratica artistica al cinema non sorprende, poiché le sue tele "orfiste" o "simultaneiste", così come quelle realizzate da suo marito Robert Delaunay, sembrano possedere qualità "cinematografiche": le composizioni caleidoscopiche, i cambiamenti di prospettiva e le vibrazioni del colore evocano il dinamismo del mezzo filmico e il tremolio delle immagini sul grande schermo. Queste affinità con il cinema furono senza dubbio stimolate dai circoli di cinefili frequentati dai Delaunay nella Parigi di inizio Novecento, che comprendevano molti artisti: tra gli altri, Fernand Léger, pittore che in seguito realizzò alcuni film, e poeti come Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire e Ricciotto Canudo, che divennero tutti importanti critici cinematografici.

I Delaunay però non si limitarono a esplorare il potenziale cinematografico della pittura modernista; contribuirono anche attivamente a vari progetti di film. Negli anni Venti, ad esempio, Robert Delaunay era stato il *décorateur* di alcuni film. Anche Sonia Delaunay partecipò

The artist Sonia Delaunay (Sarah Elievna Stern, 1885-1979) was active across multiple artistic media in her long and successful career. Born in Odessa (then part of the Russian Empire), she was educated as a painter in Russia and Germany before moving to France, where she co-founded, with her husband Robert Delaunay and others, the Orphist art movement, which is characterized by dynamic arrangements of contrasting colors and geometric shapes. In Paris and Madrid during the First World War, she expanded her practice to costume designs, textiles, and fashion.

Between 1925 and 1929, Sonia Delaunay also collaborated on several film projects, including feature films and a so-called "fashion reel". Her involvement in these efforts was closely related to her work in fashion and fabric design as well as to her paintings. Expanding her artistic practice to film comes as no surprise, as her "Orphist" or "Simultanéist" canvases, as well as those made by her husband Robert Delaunay, seem to possess "cinematic" qualities: their kaleidoscopic compositions, shifting perspectives, and color vibrations evoke the dynamism of the film medium and the flickering of images across the big screen. These cinematic affinities were no doubt triggered by the cinephile circles in which the Delaunays found themselves in early 20th-century Paris, which included many artists – among them, Fernand Léger, a painter who later made films, and poets such as Blaise Cendrars, Guillaume Apollinaire, and Ricciotto Canudo, who all became leading film critics.

However, the Delaunays did not only explore the cinematic potentials of modernist painting; they also actively contributed to various film projects. Robert Delaunay, for instance, served as a décorateur *on films in the 1920s. Sonia Delaunay, too, contributed to films*

a film che presentano disegni dei suoi abiti, tessuti d'arredo e quadri, incorporando nel contempo strategie pittoriche. Nel 1926 fu coinvolta in almeno tre progetti cinematografici: il film di moda *L'Elélégance*, girato in colori naturali con il sistema Keller-Dorian; il lungometraggio di Marcel L'Herbier's *Le Vertige*; e il serial *Le P'tit Parigot* di René Le Somptier. Alla fine degli anni Venti disegnò pure i mobili di scena per *Parce que je t'aime* (Hewitt Claypoole Grantham-Hayes, 1929), di cui sembra sia sopravvissuto solo un frammento. Per il lungometraggio e il serial l'artista disegnò tessuti e costumi straordinari, oltre a oggetti connessi a personaggi specifici, che evocano uno stile di vita alto borghese contrassegnato dall'interesse per la moderna pittura, scultura, danza, l'arredamento e la moda.

Questi stretti legami tra pittura, design di tessuti, moda, colore e cinema riscontrabili nell'opera di Sonia Delaunay, facevano parte di un ampio esperimento transmediale, essendo i suoi progetti cinematografici strettamente collegati al suo ininterrotto lavoro di designer del tessuto e di stilista. I suoi esperimenti nel campo del cinema non solo fecero conoscere la sua pittura a un pubblico più vasto, ma animarono anche la sua opera pittorica, conferendole una qualità duratura. Inoltre infusero un'analoga dinamica visiva nei disegni dei suoi abiti, che si potrebbero definire "dipinti in movimento". Innegabilmente, l'attività di disegnatrice di moda suscitò in lei l'interesse per il cinema e le permise di "proiettare" schemi di colore astratti su modelle viventi, che è precisamente la logica su cui si basa il film sulla moda *L'Elélégance*.

Il presente testo è l'adattamento di un saggio che sarà pubblicato nel catalogo della mostra "Sonia Delaunay: Living Art" che si terrà al Bard Graduate Center di New York dal 23 febbraio al 7 luglio 2024..

Hilde D'haeyere & Steven Jacobs

that feature her dress designs, furnishing textiles, and paintings, while incorporating pictorial strategies. In 1926 she was involved in at least three film projects: the fashion reel L'Elélégance*, shot in natural color in the Keller-Dorian process; Marcel L'Herbier's feature* Le Vertige*; and the serial* Le P'tit Parigot *by René Le Somptier. In the late 1920s she also designed set furniture for* Parce que je t'aime *(Hewitt Claypoole Grantham-Hayes, 1929), of which only a fragment seems to survive. In the feature film and the serial Delaunay designed striking costumes, textiles, and objects connected to specific characters, which evoke an upper-class lifestyle marked by an interest in modern painting, sculpture, dance, furniture, and fashion.*

These close connections between painting, fabric design, fashion, color, and cinema in Sonia Delaunay's oeuvre *were part of a wide-reaching trans-media experiment, as her film projects were closely related to her ongoing work as a fabric and fashion designer. Her experiments with cinema not only brought her painting to wider audiences, they also animated her pictorial work, giving it a lasting quality. Additionally, her film experiments inspired a similarly visual dynamic in her dress designs, which could be described as "paintings in motion." Unmistakably, her activities as a fashion designer triggered her interest in film, enabling her to "project" abstract color patterns onto living models, which is specifically the rationale behind the fashion reel* L'Elélégance.

This text is an adapted version of an essay to be published in the catalogue of the exhibition "Sonia Delaunay: Living Art," to be held at Bard Graduate Center, New York, from 23 February to 7 July 2024.

Hilde D'haeyere & Steven Jacobs

LE VERTIGE (La vertigine) (US: **The Living Image, or The Lady from Petrograd)** (FR 1926)

REGIA/DIR: Marcel L'Herbier. SCEN: Marcel L'Herbier, dalla piece di/*based on the play by* Charles Méré (1922, Paris). PHOTOG: Hans Theyer, Jean Letort. SCG/DES: Robert Mallet-Stevens, Lucien Aguettand, Robert Delaunay, Sonia Delaunay, Jean Lurçat, Pierre Chareau. COST: Jacques Manuel, Sonia Delaunay. CAST: Jaque Catelain (*Lieutenant Dimitri Dimitrieff; Henri de Cassel*), Emmy Lynn (*Natacha Svirsky*), Roger Karl (*General Svirsky*), Claire Prélia (*Madame de Cassel*), Gaston Jacquet (*Charançon*), Alexis Bondireff (*Louis*), Andrews Engelmann (*Petroff*), Léo da Costa (*revolutionary leader*), Marcelle Pradot. PROD. MGR: Eric Allatini. PROD: Cinégraphic / Films L'Herbier. DIST: Pathé Consortium Cinéma. USCITA/REL: 09.07.1926. COPIA/COPY: DCP, c. 117' (da/*from* 35mm, orig. l: 2694 m., 20 fps); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Uno dei primi testi fondamentali sulla scenografia, il libro di Robert Mallet-Stevens *Le Décor moderne au cinéma* (1928), contiene ben sei fotografie a tutta pagina dei set da lui disegnati per *Le Vertige*, film realizzato due anni prima dal regista Marcel L'Herbier, che aveva già collaborato con Mallet-Stevens e Fernand Léger a *L'Inhumaine* (1924). Oltre a Mallet-Stevens, che sarebbe divenuto uno dei più importanti architetti Art Deco in Francia, L'Herbier raccolse per *Le Vertige* altri notevoli talenti francesi nel campo dell'arte e del design modernisti, tra cui Pierre Chareau, che disegnò gli arredi; Jean Lurçat, che contribuì con quadri e tappeti; e Robert Delaunay, il cui dipinto del 1911

One of the early key texts on art direction, Robert Mallet-Stevens's 1928 book Le Décor moderne au cinéma *comprises no less than six full-page photographs of the sets that he designed for* Le Vertige*, made two years earlier by director Marcel L'Herbier, who had already collaborated with Mallet-Stevens and Fernand Léger on* L'Inhumaine *(1924). Apart from Mallet-Stevens, who developed into one of the leading Art Deco architects in France, L'Herbier gathered for* Le Vertige *other prominent French modernist art and design talents, including Pierre Chareau, who designed the furniture; Jean Lurçat, who*

Le Vertige, 1926. Jaque Catelain. (La Cinémathèque française, Paris)

Le Vertige, 1926. Jaque Catelain. (La Cinémathèque française, Paris)

Le Vertige, 1926. Roger Karl, Gaston Jacquet, Emmy Lynn, Jaque Catelain, Marcelle Pradot. (La Cinémathèque française, Paris)

Le Vertige, 1926. Terzo e quarto da sx / *3rd, 4th from left*: Hans Theyer, Marcel L'Herbier. (La Cinémathèque française, Paris)

raffigurante la torre Eiffel è un elemento centrale del film. E, segnatamente, Sonia Delaunay che disegnò i costumi, ma anche le stoffe per i mobili, i cuscini e le tende che compaiono lungo tutto il film.
Le Vertige – la cui trama inizia in Russia, tra gli sconvolgimenti della rivoluzione d'ottobre, con la fuga dei protagonisti in Francia – narra la storia di una donna che, a distanza di anni, crede di riconoscere il suo defunto amante in un affascinante e amabile giovanotto sulla Riviera francese. Il film condivide con *Vertigo* di Hitchcock (1958) il misterioso e inquietante ritorno dei morti, il fascino del doppio e la paura di innamorarsi e dipana una trama di seduzione, attrazione e vendetta tra il giovane gaudente, la donna infelicemente sposata e il suo geloso marito. Delaunay si dedicò specificamente alla creazione di capi d'abbigliamento femminile lungo tutta la sua carriera di disegnatrice di moda, ma in *Le Vertige* ella realizzò quasi esclusivamente gli abiti del protagonista maschile, l'idolo delle matinée Jaque Catelain che interpreta il doppio ruolo di Dimitri Dimitrioff e Henri de Cassel. Egli si muove in un ambiente decisamente moderno e indossa abiti alla moda realizzati da Jacques Manuel, l'abituale costumista di L'Herbier, oppure è avvolto in una vestaglia morbida ed elegante accompagnata da accessori leggeri e facili da indossare come sciarpe di seta e cravatte con straordinari disegni "simultanei" opera di Delaunay.
La modernità austera ma lussuosa che circonda il personaggio di Henri de Cassel contraddistingue anche la sua immaginaria residenza parigina. Un "angolo intimo" nel salotto della scenografia disegnata da Mallet-Stevens è cosparso di cuscini e tende realizzati con le stoffe da arredo di Sonia Delaunay. Tutti gli elementi della stanza sono collegati visivamente da un tappeto circolare di una tonalità media di grigio con un bordo più chiaro, su cui carte da gioco sono disposte in linee rette. In effetti l'intera abitazione è rappresentata come un ambiente domestico modernista in cui elementi d'avanguardia – architettura, pittura, musica, design dei mobili, tappeti, sculture e decorazioni – si fondono nella pellicola in una sintesi complessiva di arte e design. Illustrato in un pionieristico articolo sulla scenografia e i costumi nel cinema scritto nel 1926 da Léon Moussinac, questo pezzo forte costituisce un esempio perfetto del modo in cui il medium cinematografico favorisce l'incontro tra il design di interni Art Deco ed elementi di arte moderna e moda d'avanguardia, in un moderno equivalente del wagneriano *Gesamtkunstwerk*, ossia un'opera d'arte totale.
il secondo pezzo forte è quello del nightclub Le Transatlantic, situato sul tetto di un palazzo e disegnato nel caratteristico stile geometrico di Mallet-Stevens, che trasforma lo spazio in un luogo di spettacolo: fregi cubisti ornano i bordi di ogni inquadratura filmata nel ristorante al piano ammezzato; i motivi disegnati sulle porte dell'ascensore creano nuove costellazioni aprendosi e chiudendosi; un'orchestrina jazz si esibisce dinanzi a uno sfondo circolare, ecc. In tal modo, le scene di *Le Vertige* non sono soltanto ambienti domestici o destinati al divertimento per i personaggi d'invenzione, ma fungono anche da vetrina per le più recenti tendenze del design e dell'arte moderna. In maniera non dissimile dall'odierna pubblicità occulta, l'inserimento delle opere di Delaunay intende promuovere la sua casa di moda. Trasportando

contributed paintings and carpets; and Robert Delaunay, whose 1911 painting of the Eiffel Tower features centrally in the film. Last but most prominently, Sonia Delaunay designed the costumes, as well as fabrics for the furniture, cushions, and curtains that appear throughout the film.
Opening in Russia during the turmoil of the October Revolution, with the protagonists fleeing to France, Le Vertige *tells the story of a woman who, years later, thinks she recognizes her dead lover in a debonair young man on the French Riviera. The film shares the uncanny return of the dead, the fascination for doubling, and a fear of falling (in love) with Hitchcock's* Vertigo *(1958), unfolding a plot of seduction, attraction, and revenge between the partying young man, the unhappily married woman, and her jealous husband.*
Though Delaunay specifically created garments for women throughout her career as a fashion designer, in Le Vertige *she designed almost exclusively for the male protagonist, the double role of Dimitri Dimitrioff and Henri de Cassel, both played by matinee idol Jaque Catelain. Situated in an emphatically modern environment, he is either dressed in sharp suits made by L'Herbier's regular costume designer Jacques Manuel, or draped in a fluid dressing gown and easy-to-wear pieces such as silk scarves and neckties in striking "Simultaneous" patterns made by Delaunay.*
The austere but luxurious modernity that surrounds the character of Henri de Cassel also marks his fictional Paris residence. A "cozy corner" in the living room of the Mallet-Stevens set is padded with cushions and curtains made from Sonia Delaunay's furnishing textiles. All the elements of the room are visually tied together by a circular carpet in medium gray with a lighter rim, on which white playing cards are laid out in straight lines. In fact, the entire home is staged as a modernist domestic environment, in which avant-garde architecture, painting, music, furniture design, carpets, sculptures, and decorations merge in a comprehensive synthesis of art and design on film. Illustrated in a seminal 1926 article on art direction and costume design in film written by Léon Moussinac, the set piece is a perfect example of the way the film medium enables the encounter between Art Deco interior design with pieces of modern art and vanguard fashion design, a modern equivalent of the Wagnerian Gesamtkunstwerk, *or total work of art.*
The second impressive set piece is the rooftop nightclub Le Transatlantic, designed in Mallet-Stevens's characteristic geometric style, which turns the space into a site of spectacle: Cubist friezes border each shot filmed in the mezzanine restaurant; patterned elevator doors create new constellations as they open and close; a jazz band performs against a circular backdrop, etc. In so doing, the sets of Le Vertige *are not only domestic or recreational spaces for the fictional characters, they also serve as showrooms for the newest trends in modern art and design. Not unlike modern-day product placement, the inclusion of Delaunay pieces is meant to signal her fashion enterprise. In*

la pittura e il design di moda nel medium cinematografico, Delaunay dimostrò un notevole fiuto commerciale che conciliava ambizioni artistiche e obiettivi di mercato, fondendo gli spazi della vita quotidiana con quelli dell'esposizione e della vendita.
In una recensione apparsa nel novembre 1926 sul quotidiano femminista francese *La Fronde*, Germaine Dulac si rallegrò per il successo del film, osservando che quasi sempre i precedenti lavori di L'Herbier erano stati proiettati in "cinémas d'élites," mentre *Le Vertige* circolava in sale di tutti i tipi. Ella definì inoltre *Le Vertige* "un film bellissimo, un film 'de haute classe' contraddistinto 'dalla sensibilità delle immagini o della luce' in cui 'linee ed espressioni giocano armoniosamente' ".

HILDE D'HAEYERE, STEVEN JACOBS

transposing painting and fashion design to the medium of film, Delaunay demonstrated a keen business sense, reconciling her artistic ambitions with her commercial goals, and conflating spaces for living with those for displaying and selling.
In a November 1926 review in the French feminist newspaper La Fronde, *Germaine Dulac approved the film's success, noting that earlier works by L'Herbier were mostly only screened in "cinémas d'élites," while* Le Vertige *played in all types of movie theaters. In addition, Dulac described* Le Vertige *as "a very beautiful film, a film 'de haute classe' marked by 'the sensibility of the images or light' in which 'lines and expressions play in harmony'."*

HILDE D'HAEYERE, STEVEN JACOBS

LE P'TIT PARIGOT [The Little Parisian] (FR 1926)
6 episodi/*episodes:* 1. **Première epoque**; 2. **La belle inconnue**; 3. **Le complot**; 4. **Le mystère du Val d'Enfer**; 5. **Zarka la sorcière**; 6. **La loi des jeunes**
REGIA/DIR: René Le Somptier. SCEN: Paul Cartoux, Henri Decoin. PHOTOG: Léon Morizet, Henri Barreyre. SCG/DES: Robert Mallet-Stevens, Robert Delaunay, Sonia Delaunay. COST: Sonia Delaunay, Philippe & Gaston (dresses for Mmes. Bosky, Christy, & Marie-Laurent), Camille (Biscot's clothes). CAST: [Georges] Biscot (*Georges Grigny-Latour, "le P'tit Parigot", rugby captain*), Marquisette Bosky (*Lucy Mesnil*), Georges Melchior (*Robert de Monterval*), Suzanne Christy (*Suzanne Grigny-Latour*), Henri-Amédée Charpentier (*Paul Mesnil*), Jeanne Marie-Laurent (*Jeanne Grigny-Latour*), Bouboule (*Louisette Mesnil*), André Dubosc (*Anicet Grigny-Latour, Georges's father*), Lionel Salem (*Napoléon III*), Fernand Billard (*Simon*), Suzanne Wurtz (*Betty*), Pauline Carton (*Aunt Prudence*), Émile Vervet (*executioner*), Gabrielle Rosny (*Sidonie Cazoules*), Violette Napierska (*Gilberte d'Aragon*), Suzanne Lenglen (*herself, tennis champion*), Marcelle Rahna (*the dancer*), Georges Pelletier-Doisy (*himself, aviator*), Marcel Achard (*young writer*), Yves Du Manoir (*himself, rugby player*), Frantz Reichel (*himself, sportsman & journalist*). PROD: Les Films Luminor. DIST: Les Etablissements Jacques Haïk (Paris) / Pathé Consortium Cinéma. USCITA/REL: 08.10.1926. COPIA/COPY: 35mm, 6800 m., 103' (ep.1) + 45' (ep. 2) + 46' (ep. 3) + 46' (ep. 4) + 45' (ep. 5) + 41' (ep.6) (24 fps); did./*titles:* FRA. fonte/source: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

Le P'tit Parigot del regista René Le Somptier è un serial in sei episodi, il primo dei quali esordì a Parigi l'8 ottobre 1926. I diritti furono venduti al quotidiano della sera *L'Intransigeant*, che accompagnò ad ogni episodio un adattamento giornalistico della vicenda. Thriller nella tradizione dei *film à suivre*, ricco di cliffhanger ma anche di interludi comici e melodrammatici, *Le P'tit Parigot* narra la storia del "piccolo parigino" (Georges Biscot), capitano della nazionale di rugby francese, il cui padre milionario odia gli sport e lo esorta a intraprendere una carriera "seria". In linea con i soggetti di alcuni quadri di Robert Delaunay il tema degli sport è sviluppato con brevi apparizioni di celebri atleti come il rugbista Yves du Manoir, la nuotatrice Suzanne Wurtz, l'aviatore Georges Pelletier d'Oisy e la campionessa olimpica di tennis Suzanne Lenglen.
Nei primi tre episodi del serial Biscot tenta di arrivare a Parigi in tempo per partecipare alla partita di rugby tra Francia e Galles; in quelli successivi rimane coinvolto in una trama alquanto inverosimile, comprendente tra l'altro il rapimento della sua fidanzata Lucy.
Sonia Delaunay disegnò i costumi e le stoffe per la protagonista femminile Gilberte d'Aragon (interpretata dall'attrice tedesca Violetta Napierska), che è coinvolta nel rapimento, e per la vasta schiera dei

Director René Le Somptier's Le P'tit Parigot *is a serial in six episodes, the first of which premiered in Paris on 8 October 1926. The rights were sold to the evening paper* L'Intransigeant, *which paralleled each episode with a newspaper adaptation of the story. A mystery thriller in the tradition of a* film à suivre, *with cliffhangers as well as comic and melodramatic interludes,* Le P'tit Parigot *tells the story of "the little Parisian" (Georges Biscot), captain of the French rugby team, whose millionaire intellectual father hates sports, urging his son to pursue a "proper" career. In line with the subjects of some Robert Delaunay paintings, the sports theme is developed in cameo appearances by celebrity athletes, including rugby player Yves Du Manoir, swimmer Suzanne Wurtz, aviator Georges Pelletier d'Oisy, and tennis champion Suzanne Lenglen.*
In the first three episodes of the serial, Biscot attempts to arrive in Paris in time to participate in a rugby match between France and Wales. In the later episodes he becomes the victim of a far-fetched plot involving the abduction of his girlfriend Lucy.
Sonia Delaunay provided the costumes and textile designs for the female lead, Gilberte d'Aragon, played by German actress Violetta Napierska, who is involved in the kidnapping plot, and for her large

Le p'tit Parigot, 1926. Ep. 5: *Zarka la sorcière*. Marquisette Bosky. (La Cinémathèque française, Paris)

Lizica Codreanu nel costume "Pierrot Éclair" disegnato da/*in a Pierrot Éclair costume designed by* Sonia Delaunay per/ *for Le P'tit Parigot*, 1926. (La bibliothèque nationale de France, Paris)

Lizica Codreanu nel costume "Pierrot Éclair" disegnato da/*in a Pierrot Éclair costume designed by* Sonia Delaunay per/ *for Le P'tit Parigot*, 1926. (La bibliothèque nationale de France, Paris)

suoi ospiti alla moda. In alcune scene chiave, ella offre un ricevimento elegantissimo, che una didascalia definisce "une soirée extrêmement parisienne". Secondo i titoli d'apertura, le scene degli interni della sua sfarzosa dimora Art Deco furono disegnate da "[Robert] Delaunay". Al centro dell'elegante abitazione sta un'immensa sala da ballo con un salottino intimo in un angolo e un balcone, oltre alle stanze vicine tra cui il bagno, la cucina e una palestra con una scala che conduce al tetto da cui si gode la vista sulla torre Eiffel, monumento raffigurato anche in molti dipinti di Robert Delaunay, tra cui *La Ville de Paris, la femme et la Tour Eiffel* (1925), che adorna il set insieme al suo *Les Coureurs* (1925) e ad opere di André Lhote e Albert Gleizes. I cerchi concentrici che nascondono come nuvole la cima della torre Eiffel nel quadro di Delaunay riecheggiano il primo dipinto di Sonia Delaunay intitolato *Disque* (1912), una grande opera formata da cerchi concentrici intrecciati, che sovrasta anch'esso l'immensa sala da ballo.

I cerchi non compaiono soltanto sulle tele (rettangolari), balzano anche dai muri e dal soffitto – evocando fiori astratti in vasi dai disegni concentrici – sotto forma di plafoniere e di un enorme lampadario con quattro livelli di dischi. Tutti questi elementi compongono un *Gesamtkunstwerk* comprendente anche drappeggi elaborati, tende e cuscini recanti disegni di dischi intrecciati e affascinanti motivi a zig zag disegnati da Sonia Delaunay. In questo ambiente immerso nell'arte si pavoneggia il personaggio di Violetta Napierska, una maestosa intrigante che alterna almeno sei completi differenti: un abito da sera, una vestaglia, tre abiti da giorno e un cappotto con un cappellino coordinato. L'abito da sera ricorda il motivo a spina di pesce visto in *L'Elélégance*, mentre il cappotto assomiglia a quello simultaneista disegnato da Delaunay per l'attrice Gloria Swanson nel 1923-24. Anche la cameriera e alcuni prestigiosi invitati alla festa, tra cui lo stesso "P'tit Parigot" indossano vistosi costumi di stile altrettanto modernista, che travalicano i confini delle classi sociali e dell'importanza narrativa. Chiaramente i moderni capi d'abbigliamento, le opere d'arte moderna e il design modernista della magione servono a evocare un mondo pervaso di modernità industriale, colto in straordinarie riprese di folle urbane, orchestre jazz, eventi sportivi e mezzi di trasporto meccanizzati, tra cui treni, imbarcazioni, biciclette, automobili, motociclette, automobili da corsa e aeroplani. Particolare molto interessante, quando riappare in scene successive, il personaggio interpretato da Napierska – abbigliato in un abito da giorno di Sonia Delaunay con cappotto e cappellino coordinati – è sempre associato ad automobili, e quindi alle ruote e ai cerchi che rappresentano il movimento dinamico della modernità.

Nel film però l'ambiente multi-artistico delle opere of Delaunay funge principalmente da elemento sensazionale, un'attrazione che nuoce all'impulso narrativo. Non appena l'azione si sposta nella dimora di Napierska, la storia si blocca: i personaggi assumono pose statuarie, che invitano a esaminarne attentamente l'abbigliamento; gruppi di persone immobili formano armoniche composizioni frontali di disegni e costumi in una *mise-en-scène* statica che ricorda i *tableaux* degli albori del cinema. Una serie di primi piani guida l'occhio dello spettatore verso un mondo di oggetti assortiti, un cappellino coordinato,

entourage of fashionable guests. In a few key scenes, D'Aragon is throwing a very elegant party, which a title card describes as "une soirée extrêmement parisienne" ("an extremely Parisian evening"). According to the opening credits, the interior sets of her lavish Art Deco mansion were designed by "[Robert] Delaunay." At the center of the elegant home is a huge ballroom with a cozy boudoir corner and a balcony, as well as adjacent rooms such as a bathroom, a kitchen, and a gym with a ladder leading to the roof with a view of the Eiffel Tower – the famous landmark that also features in many Robert Delaunay paintings, including La Ville de Paris, la femme et la Tour Eiffel *(1925), which decorates the set, in the company of his* Les Coureurs *(1925), and works by André Lhote and Albert Gleizes. The concentric circles that cloud the top of the Eiffel tower in Delaunay's painting mirror Sonia Delaunay's first* Disque *painting (1912), a large work of concentric interlocking circles which also overlooks the huge ballroom.*

Circles, however, not only appear on the (rectangular) canvases, they also spring from the walls and ceiling – evoking abstract flowers in vases with concentric designs – in the form of light fixtures and a huge chandelier with four tiers of discs. All of these pieces are components in a Gesamtkunstwerk *that also includes elaborate drapes, hangings, and pillow covers with interlocking discs and dazzling zigzag patterns designed by Sonia Delaunay. In this all-art environment, Napierska's character, a stately schemer, parades at least six different outfits: a party dress, a dressing gown, three day dresses, and a coat with matching hat. The party dress resembles the herringbone design featured in* L'Elélégance, *while the coat is similar to the Simultaneous coat Delaunay designed for actress Gloria Swanson in 1923-24. The housemaid and some high-profile party guests, including the "P'tit Parigot" himself, are outfitted in eye-catching costumes of equally modernist styles, crossing boundaries of social class and narrative importance. Clearly, these modern items of attire, works of modern art, and the modernist design of the mansion serve to evoke a world imbued with industrial modernity, pictured in impressive footage of urban crowds, jazz bands, sporting events, and mechanized modes of transportation, including trains, boats, bicycles, cars, race cars, motorcycles, and airplanes. Strikingly, when Napierska's character, dressed in a Sonia Delaunay day dress with a matching coat and hat, reappears in later scenes, she is paired with cars, and hence with the wheels and circles that embody modernity's dynamic movement.*

However, in the film, the multi-art environment of Delaunay's designs acts primarily as a showstopping element, an attraction at the expense of narrative propulsion. As soon as the action shifts to Napierska's mansion, the story comes to a halt. Characters take statuesque poses, inviting the careful inspection of their dress; groups of people are blocked in harmonic, frontal compositions of patterns and costumes in a static mise-en-scène *reminiscent of* tableaux *in early cinema. A series of close-ups directs the viewer's eye to a world*

il dettaglio di un gioiello… Anziché portare avanti la narrazione, Delaunay e Le Somptier richiamano l'attenzione sull'abbondanza di forme e motivi geometrici, pubblicizzando l'ultima novità del design moderno e stuzzicando l'appetito dei consumatori.
La lunga scena della soirée in *Le P'tit Parigot* costituisce quasi un film sulla moda all'interno della più ampia narrazione del serial. Costumi e stoffe diventano spettacoli performativi, esplicitamente nel caso della danza-esibizione del Pierrot-Éclair che indossa una tuta con disegni a zig-zag che raffigurano un lampo sui fuseaux e un colletto a forma di disco, o in quello della danza del velo, vista attraverso una tenda diafana posta davanti a un sipario con disegni a zig-zag. Se nei dipinti Robert e Sonia Delaunay evocavano il movimento e il ritmo per mezzo di forme statiche e colori, i loro contributi al film fanno pensare che essi fossero ugualmente affascinati dall'immobilità: l'uso di *tableaux* nella *mise-en-scène*, l'onnipresenza di opere d'arte moderniste e la presentazione di esposizioni di stoffe e tessuti che bloccano l'azione. Questi interludi sono caratterizzati tutt'al più da un movimento pittorico anziché cinematografico. Come il disco rotante in varie tonalità di grigio alle spalle della modella in *L'Elélégance* o le porte dell'ascensore che si aprono e si chiudono nel nightclub di *Le Vertige*, l'abbagliante composizione di motivi geometrici su stoffe, costumi, tendaggi e oggetti di scena nell'"angolo intimo" di *Le P'tit Parigot* rappresenta una stupefacente esposizione bidimensionale in un momento di stasi narrativa, piuttosto che un'azione drammatica in grado di alimentare la vicenda. La dinamica del film dipende in primo luogo dalla giustapposizione di motivi e disegni nella *mise-en-scène*, anziché dall'energia delle riprese e del montaggio.

Hilde D'haeyere, Steven Jacobs

of assorted objects, a matching hat, a jewelry detail… Instead of advancing the narrative, Delaunay and Le Somptier draw attention to the abundance of geometric patterns and shapes, advertising the latest in modern design, and whetting consumer appetite.
The long soirée scene in Le P'tit Parigot *almost functions as a fashion reel within the larger narrative of the serial. Costumes and textiles become performative spectacles, explicitly so in the showcase dance of the Pierrot-Éclair, wearing a jumpsuit costume with zigzag-design "lightning" leggings and a disc-shaped collar, or the veil dance, seen through a diaphanous drape in front of a zigzag-patterned curtain. While Robert and Sonia Delaunay evoked movement and rhythm by means of static forms and colors in their paintings, their contributions to film suggest an equal fascination for stasis: the use of* tableaux *in the* mise-en-scène*, the ubiquitous presence of modernist artworks, and the presentation of textile and costume displays that stall the action. At most, these interludes are characterized by pictorial rather than cinematic movement. Like the background of the rotating gray-scale disc behind the model in* L'Elélégance*, or the opening and closing elevator doors in the nightclub in* Le Vertige*, the dazzling arrangement of geometric patterns on fabrics, costumes, curtains, and props in the "cozy corner" of* Le P'tit Parigot*, are jaw-dropping two-dimensional displays in a state of narrative rest, rather than dramatic actions that fuel the narrative. The dynamics in the film are first and foremost achieved by the juxtaposition of patterns within the* mise-en-scène*, rather than through energetic camerawork or editing.*

Hilde D'haeyere, Steven Jacobs

SONIA DELAUNAY

L'Elélégance di Delaunay: moda variopinta e circoli d'avanguardia

Prendendo come punto di riferimento *L'Elélégance*, il film sulla moda girato da Sonia Delaunay nel 1926, il presente programma intreccia film sulla moda realizzati a colori con pellicole sperimentali dell'avanguardia francese degli anni Venti. L'inconsueto approccio al modo di filmare il design di moda e tessuti, adottato da Delaunay in *L'Elélégance* risulta evidente se confrontato a un altro film sulla moda risalente allo stesso anno, *Colorful Fashions from Paris Displayed by Hope Hampton*, in cui l'attrice di Hollywood indossa abiti moderni disegnati dai più innovativi stilisti parigini. La straordinaria ruota colorata di *L'Elélégance* non riecheggia soltanto i cerchi e i dischi presenti ovunque nei quadri di Sonia e Robert Delaunay, ma richiama anche i cerchi e le rotazioni onnipresenti in *Disque 957* di Germaine Dulac e in *Anémic Cinéma* di Marcel Duchamp. Cerchi e altre figure geometriche contraddistinguono anche *Ballet mécanique* (1924) di Fernand Léger, intimo amico e spesso ospite a cena dei Delaunay. Il programma si conclude con alcune scene di *Parce que je t'aime*, film ora perduto per cui Sonia Delaunay disegnò i mobili di scena.

Delaunay's L'Élélégance: *Colorful Fashion and Avant-Garde Circles*

Taking Sonia Delaunay's 1926 fashion film L'Elélégance *as its nexus, this program combines fashion films in color with experimental films of the 1920s French avant-garde. Delaunay's unusual approach to filming fashion and fabric designs in* L'Elélégance *becomes clear when compared to another fashion film from the same year,* Colorful Fashions from Paris Displayed by Hope Hampton*, in which the Hollywood actress wears modern dresses designed by cutting-edge Parisian couturiers. The striking color wheel in* L'Elélégance *not only echoes the ubiquitous circles and discs of Sonia and Robert Delaunay's paintings, it also resonates with the omnipresent circles and rotations in Germaine Dulac's* Disque 957 *and Marcel Duchamp's* Anémic Cinéma*. Circles and other geometric shapes also mark* Ballet mécanique *(1924) by Fernand Léger, a close friend and dinner guest of the Delaunays. The program closes with some surviving scenes of* Parce que je t'aime*, a now-lost film for which Sonia Delaunay designed set furniture.*

DISQUE 957 (FR 1928)
REGIA/DIR: Germaine Dulac. COPIA/COPY: 35mm, 97 m., c.5'25" (24 fps); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Light Cone, Paris.

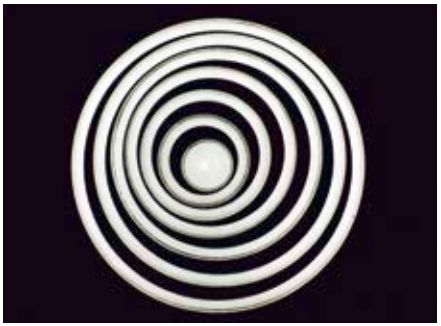
Disque 957 (spesso intitolato *Disque 927*) è un film realizzato dalla cineasta, teorica e critica cinematografica francese Germaine Dulac (1882-1942). Ella diresse numerosi film di finzione, ma oggi è considerata soprattutto una delle principali figure dell'avanguardia cinematografica francese negli anni Venti: unì elementi impressionisti e surrealisti in film come *La souriante Madame Beudet* (1922) e *La Coquille et le clergyman* (1927). *Disque 957* (1928) è concepito come una giocosa esplorazione dei più puri elementi fondamentali del cinema: forma, movimento e ritmo, che creano una forma di astrazione non per mezzo di un'animazione non referenziale, bensì tramite "immagini cinematografiche" del mondo naturale. Sottotitolato "Impressions visuelles," *Disque 957* sottolinea il proprio status di "musica visiva" con una didascalia che precisa "En écoutant les Préludes 5 et 6 de Frédéric Chopin". Perfetto esempio del *cinéma pur* dell'avanguardia francese, *Disque 957* si apre con inquadrature di un disco che girando sul grammofono riflette la luce, seguite da esposizioni multiple con effetti di luce che si irradia, primi piani delle mani di un pianista e orologi meccanici, e infine riprese di paesaggi naturali. Come ha osservato Tami Williams nel suo libro del 2014 sulla cineasta, "il motivo circolare, introdotto dalla luce sul *disque*, e riecheggiato visivamente nei disegni creati dalla pioggia, deriva dal pretesto seminarrativo offerto dal preludio n. 6 di Chopin". – HILDE D'HAEYERE, STEVEN JACOBS

Disque 957 *(often titled* Disque 927*) is a film made by French filmmaker, film theorist, and critic Germaine Dulac (1882-1942). While she directed several narrative feature films, she is now mostly recognized as one of the leading filmmakers of the 1920s French avant-garde, combining Impressionist and Surrealist elements in films like* La souriante Madame Beudet *(1922) and* La Coquille et le clergyman *(1927).* Disque 957 *(1928) is conceived as a playful exploration of cinema's purest building blocks: form, motion, and rhythm, which create a form of abstraction, not with nonreferential animation but with "cinégraphic images" of the natural world. Subtitled "Impressions visuelles,"* Disque 957 *emphasizes its status as "visual music" with an intertitle stating "En écoutant les Préludes 5 et 6 de Frédéric Chopin." A perfect example of the* cinéma pur *of the French avant-garde,* Disque 957 *opens with shots of a rotating gramophone disc reflecting light, followed by multiple exposures showing radiating light effects, as well as close-ups of a pianist's hands, mechanical clockworks, and shots of natural landscapes. As Tami Williams noted in her 2014 book on Dulac, "the circular motif, introduced by the light on the* disque*, and visually echoed in the patterns created by the rain, draws on the seminarrative pretext found in Chopin's Prélude 6."*
HILDE D'HAEYERE, STEVEN JACOBS

ANÉMIC CINÉMA (FR 1926)
REGIA/DIR: Marcel Duchamp. PHOTOG: Man Ray, Marc Allégret. USCITA/REL: 30.08.1926. COPIA/COPY: 35mm, 155 m., 8' (18 fps); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Österreichisches Filmmuseum, Wien.

In *Anémic cinéma* di Marcel Duchamp (1887-1968) troviamo un unico motivo: i dischi rotanti. Con i suoi famigerati *ready-made*, Duchamp non è soltanto uno dei maggiori artisti del XX secolo, ma anche il

Turning discs are the sole motif in Anémic cinéma *by Marcel Duchamp (1887-1968). With his infamous ready-mades, Duchamp not only is one of the key artists of the 20th century,*



Anémic Cinéma, 1926. (Österreichisches Filmmuseum, Wien)

creatore di un proprio genere di film "non cinematografici": realizzò *Anémic cinéma* in collaborazione con Man Ray, firmandolo con il nome del suo alter ego Rrose Sélavy. *Anémic cinéma*, con il suo titolo quasi palindromo, fa riferimento agli onnipresenti loop circolari e movimenti rotatori del cinema; consiste di inquadrature di dischi rotanti, filmati frontalmente con una cinepresa immobile. I dischi si possono considerare un'estensione dei suoi cosiddetti *roto-relief*, giocattoli ottici a forma di dischi di cartone messi in movimento grazie a un grammofono. Sulla superficie dei dischi sono disegnate spirali (o piuttosto cerchi asimmetrici) la cui rotazione genera un effetto tridimensionale quasi ipnotico. Alcune spirali contengono iscrizioni fitte di argute allitterazioni e giochi di parole, perfettamente in linea con la sua opera, segnata da tensioni tra immobilità e movimento, da inquietanti combinazioni di forme organiche e meccaniche e dalla fusione tra espressioni verbali e visive.

Hilde D'haeyere, Steven Jacobs

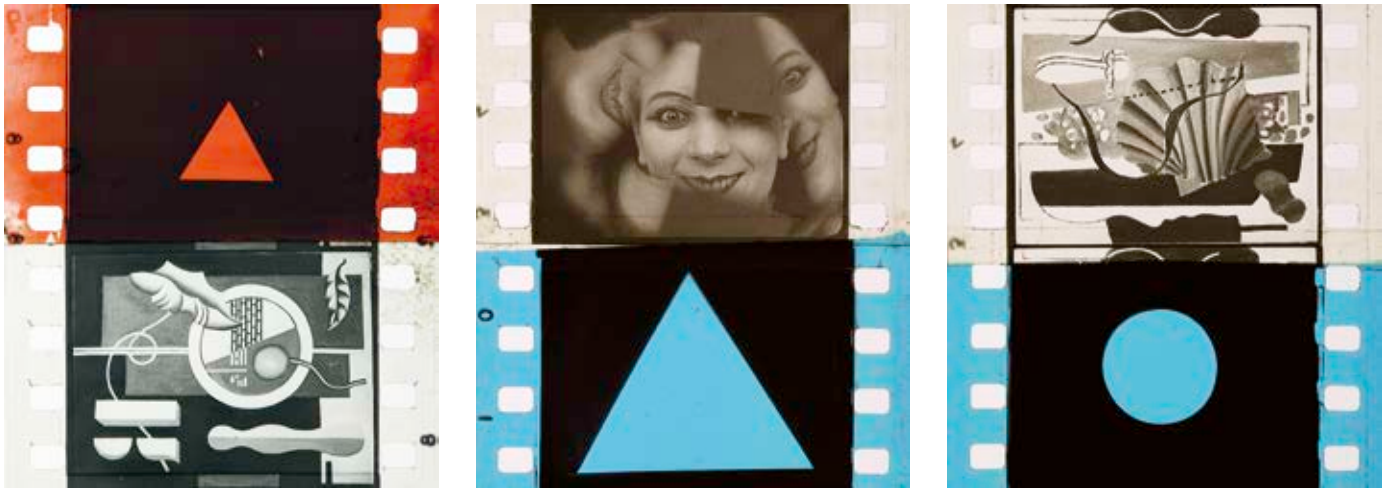
he also created his own kind of "uncinematic" films with Anémic cinéma, *a film made in collaboration with Man Ray and signed with his alter ego Rrose Sélavy.* Anémic cinéma, *with its anagram title, references cinema's omnipresent circular loops and rotary motions. The film consists of shots of rotating discs filmed frontally with a static camera. The discs can be considered an extension of his so-called* roto-reliefs, *optical toys in the shape of cardboard discs set in motion with the help of a gramophone player. On the discs' surfaces spirals (or rather, asymmetrical circles) are drawn, their rotation creating a three-dimensional effect that is almost hypnotic. Some spirals contain inscriptions full of witty alliterations and puns, entirely in line with his* oeuvre, *which is marked by tensions between stasis and motion, uncanny combinations between organic and mechanical forms, and a conflation between verbal and visual expressions. – Hilde D'haeyere, Steven Jacobs*

BALLET MÉCANIQUE (FR 1924)

REGIA/DIR: Fernand Léger, Dudley Murphy. SCEN: Fernand Léger. PHOTOG: Dudley Murphy, Man Ray. MUS: George Antheil. CAST: Kiki de Montparnasse, Katherine Murphy, Dudley Murphy. COPIA/COPY: 35mm, 311 m., 15' (18 fps); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Membro della cerchia dei più intimi amici dei Delaunay negli anni 1907-1914, il pittore Fernand Léger (1881-1955) elaborò una propria variopinta variante di cubismo, paragonabile ai dipinti di Sonia Delaunay. Il suo stile piatto e geometrico sembrava il mezzo adatto per rappresentare un mondo di macchine e modernità urbana. Nel

A member of the Delaunays' inner circle in the years 1907-1914, the painter Fernand Léger (1881-1955) developed his own colorful variant of Cubism, which is comparable with the paintings of Sonia Delaunay. His flat, geometric style appeared to be an appropriate vehicle for representing the modern world of machines and urban



Ballet mécanique, 1924. (Eye Filmmuseum, Amsterdam, photos: Olivia Kristina Stutz)

1924, insieme al cineasta americano Dudley Murphy, Léger realizzò *Ballet mécanique*, opera fondamentale del cinema cubista, creata nello spirito del dadaismo. Contraddistinto da un montaggio ritmico e dall'intreccio tra sequenze di animazione e forme geometriche colorate a mano, con riprese di oggetti domestici e scenari urbani, *Ballet mécanique* si richiama all'ambiente della metropoli industriale, evocato anche nei dipinti di Léger. Colpisce la predilezione per dischi, cerchi, zeri e forme convesse, accentuata dall'inquadratura di uno specchio convesso oscillante (in cui si riflettono i cineasti) e dallo straordinario effetto loop della donna che sale una scala, in cui il movimento umano si trasforma in una specie di rotazione meccanica, analogamente alle figure trasformate in pupazzi meccanici nei dipinti di Léger. In tale prospettiva non sorprende che il film si apra e si chiuda con una figurina di carta in stile cubista di Charlot, i cui movimenti convulsi sembrano incarnare i ritmi dell'apparecchio cinematografico.

Hilde D'haeyere, Steven Jacobs

modernity. In 1924, together with American filmmaker Dudley Murphy, Léger made Ballet mécanique*, a key work of Cubist cinema, created in a Dada spirit. Marked by rhythmic editing and combining animation sequences with hand-colored geometric shapes, with footage of domestic utensils and urban scenery,* Ballet mécanique *refers to the environment of the industrial metropolis, which is also evoked in Léger's paintings. The preference for discs, circles, zeros, and convex shapes is striking, emphasized by the shot of a swaying convex mirror (reflecting the filmmakers) or the striking loop effect of a woman climbing a staircase, which turns human motion into a kind of mechanical rotation – not unlike Léger's paintings depicting figures turned into mechanical puppets. Given this perspective, it is no coincidence that the film opens and closes with a Cubist-style paper puppet of Charlot [Charlie Chaplin], whose jerky movements seem to embody the rhythms of the cinematic apparatus. – Hilde D'haeyere, Steven Jacobs*

COLORFUL FASHIONS FROM PARIS DISPLAYED BY HOPE HAMPTON (US 1926)

REGIA/DIR: Jules Brulatour. CAST: Hope Hampton. PROD: McCall's (*series:* McCall Color Fashion News). DIST: Educational Pictures (Educational Film Exchanges, Inc.). COPIA/COPY: DCP, 8'28" (da/*from* 35mm, 719 ft., 22 fps, two-color Kodachrome, Desmet process); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Nel febbraio 1926 la rivista di moda statunitense *McCall's* distribuì un cortometraggio che faceva parte della serie intitolata *McCall's Color Fashion News*. Filmato con il procedimento Kodachrome a due colori, questo cortometraggio ci mostra l'attrice hollywoodiana Hope Hampton che indossa più di venti creazioni di stilisti parigini noti ancor oggi, come Madeleine Vionnet, Lucien Lelong, Jeanne Lanvin e Paul Poiret. L'intrecciarsi di colori, bellezza e vanità è annunciato sin dall'immagine di apertura, in cui un pavone dispiega le penne della coda in una splendida esibizione di colori. Segue una ripetitiva serie di abiti e accessori riccamente elaborati mostrati secondo le classiche convenzioni delle sfilate di moda: l'attrice tiene sollevati i lembi delle gonne in semicerchi di meravigliosi tessuti, gira su sé stessa per mostrare il taglio e l'effetto del movimento di un abito, si toglie il cappotto per rivelarne la fodera, o l'abito che indossa sotto il cappotto stesso, e infine si mette in posa guardando direttamente nella cinepresa. È degno di nota il momento in cui Hope Hampton, con un sorriso malizioso, solleva il lembo anteriore di un soprabito Drecoll per mostrare, sotto, quello che sembra un paio di pantaloni. A questo "festival di bellezza, moda e colore" recano un decisivo contributo i colori Kodachrome che conferiscono alla chioma dell'attrice un'accesa tonalità rossa. Nel contesto di questa selezione di cortometraggi occorre ricordare anche i cartelli delle didascalie, in cui i nomi degli stilisti sono adornati da decori geometrici in rosso-arancione e blu-verde, i colori che componevano il procedimento Kodachrome in bicromia. – Hilde D'haeyere, Steven Jacobs

In February 1926, the American fashion magazine McCall's *released one of a series of short pictures called* McCall's Color Fashion News. *Filmed in the two-color Kodachrome process, the short shows Hollywood actress Hope Hampton modeling more than twenty creations by Parisian couturiers whose names still resonate today, such as Madeleine Vionnet, Lucien Lelong, Jeanne Lanvin, and Paul Poiret. The intertwining of color, beauty, and vanity is set up in the opening image, in which a peacock fans its tail feathers in a glorious display of colors. What follows is a repetitive display of richly elaborated dress designs and accessories, featuring the classical tropes of fashion shows: holding skirts in semi-circles of fabulous fabric, turning a full spin to display the cut and movement of a gown, removing a top garment to show the dress or lining underneath, and striking a pose topped by a look directly at the camera. A remarkable moment comes when Hope Hampton, with a cheeky smile, lifts the front panel of a Drecoll coat to reveal what appears to be a pair of trousers worn underneath. Hugely contributing to this "festival of beauty, fashion and color" is the Kodachrome color that renders Hampton's hair a vibrant red. Also notable in the context of this selection of shorts are the title-card designs with the designers' names adorned with geometrical decorations in red-orange and blue-green, the composing colors of the two-color Kodachrome process.*

Hilde D'haeyere, Steven Jacobs

L'ELÉLÉGANCE (FR 1926)
REGIA/DIR: Sonia Delaunay, Robert Delaunay. PHOTOG: Henri Chevereau. COPIA/COPY: DCP, 3'36", col.; did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

Verso la fine del 1926, Sonia Delaunay e suo marito Robert collaborarono con l'operatore Henri Chevereau per produrre un film sulla moda realizzato con il sistema a colori Keller-Dorian: la prima applicazione di questo sistema sperimentale nelle condizioni di luce artificiale di una ripresa in studio.
Il film fu proiettato durante una conferenza che Sonia fu invitata a tenere nel gennaio 1927, alla Sorbona a Parigi, sull'evoluzione della pittura moderna e la sua influenza sulla moda contemporanea. Da pittrice che aveva ampliato la sua attività divenendo disegnatrice di moda e costumista, ella era perfettamente qualificata per tracciare un tale paragone. Grazie all'applicazione della teoria dei colori elaborata da lei e dal marito, ciascuna scena di questo film a colori dimostra un punto specifico della combinazione di colori e motivi grafici, applicata ai disegni di abiti. Una scena straordinaria ci mostra una donna, vestita con un abito arancione e nero, che fa ruotare un grande disco colorato con varie tonalità di grigio, in maniera non dissimile dall'orologio su scala umana messo in funzione in *Metropolis* di Fritz Lang (1927). Quest'affascinante ripresa dimostra il mutare della percezione dei contrasti di colore quando due tinte sono poste una accanto all'altra in sfumature diverse. Un altro esempio applica le idee dei Delaunay sui colori simultanei al design di un abito a due strati, filmato su uno sfondo suddiviso in vari colori: togliendo i pannelli dell'abito, inizialmente arancione, situato su uno sfondo grigio, la modella rivela gradualmente l'abito grigio sottostante e alla fine si colloca dinanzi alla metà arancione dello sfondo. Nell'ultima scena vediamo la stessa Sonia Delaunay, avvolta fino al collo in molteplici tendaggi dall'audace disegno, vivacemente colorati.
Il procedimento a colori Keller-Dorian venne sviluppato da Albert Keller-Dorian e Rodolphe Berthon; fu brevettato nel 1908. Si tratta di un procedimento additivo a tre colori che utilizza pellicola lenticolare; le tre immagini a colori separati sono stampate su un'unica striscia di pellicola goffrata.
Il titolo del film è effettivamente *L'Elélégance*; non si tratta di un refuso. Si veda anche l'introduzione a questo programma.

HILDE D'HAEYERE, STEVEN JACOBS

Late in 1926, Sonia Delaunay and her husband Robert collaborated with camera operator Henri Chevereau to produce a fashion reel filmed in the Keller-Dorian color process – the first application of this experimental process in the artificial light conditions of a studio shoot.
The reel was projected during a lecture Sonia was invited to give in January 1927 at the Sorbonne in Paris, on the evolution of modern painting and its influence on contemporary fashion. As a painter who had expanded her practice to costume and fashion design, she was very well placed to draw such a comparison. Applying the color theories she and her husband had developed, each scene in this color reel demonstrates a specific point on the combinations of colors and patterns, applied to dress designs. A striking vignette shows a woman wearing an orange-and-black dress who rotates a large gray-scale circle – not unlike the human-scale clock operated in Fritz Lang's Metropolis *(1927). This fascinating footage demonstrates the changing perception of color contrast when two hues are placed side by side in varying tones. Another instance incorporates the Delaunays' ideas on Simultaneous colors into the design of a double-layered dress filmed against a split-colored background: removing panels of the initially orange dress set against a gray background, the model gradually reveals the gray dress underneath, eventually posing against the orange half of the background. The final scene features Sonia Delaunay herself, wrapped up to her neck in a multitude of brightly colored and boldly patterned hangings.*
The Keller-Dorian color process was developed by Albert Keller-Dorian and Rodolphe Berthon; it was patented in 1908. It is an additive, three-color process using lenticular film, imprinting the three color-separated images onto a single strip of embossed film material.
The film's title is indeed L'Elélégance*; it is not a typographical error. See also the introductory paragraph to this programme.*

HILDE D'HAEYERE, STEVEN JACOBS

[DELAUNAY KELLER-DORIAN COLOR TEST] (FR, c.1928)
REGIA/DIR: Sonia Delaunay. PROD: La Société du Film en Couleurs Keller-Dorian. COPIA/COPY: DCP, 24", col. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Il contesto di questa brevissima scena non è chiaro; probabilmente fa parte di un test del procedimento a colori Keller-Dorian effettuato intorno al 1928. Presenta le stesse tonalità calde e le medesime superfici piatte e uniformi dei filmati sulla moda, e mostra una figura

The context of this very short scene is unclear; probably it is part of a Keller-Dorian color test made around 1928. Sharing the warm hues and the flat setup of planes of the fashion reel shots, it shows a figure wrapped head to toe in contrasting textiles

avvolta da capo a piedi in tessuti contrastanti dai colori compatti; seduta dinanzi a uno sfondo improvvisato di stoffe appese, la persona si china su un oggetto di scena circolare dipinto negli stessi colori. Il protagonista è assai probabilmente Roland Berthon, figlio dell'inventore del sistema Keller-Dorian Rodolphe Berthon, che fu pittore e amico dei Delaunay. – Hilde D'haeyere, Steven Jacobs

with solid colors. Seated in front of a makeshift backdrop of hanging fabrics, the person leans on a circular prop painted in the same colors. The figure most probably is Roland Berthon, son of Keller-Dorian's developer Rodolphe Berthon, who was a painter and a friend of the Delaunays.

Hilde D'haeyere, Steven Jacobs

PARCE QUE JE T'AIME (FR 1929) [frammento/*fragment*]
REGIA/DIR: Hewitt Claypoole Grantham-Hayes. ASST DIR: Robert Bibal. SCEN: dalla pièce di/*based on the play by* Charles Lafaurie. PHOTOG: A.O. [Adolf Otto] Weitzenberg, Samy Brill. SCG/DES: Lucien Aguettand; Robert Delaunay, Sonia Delaunay (furniture). MUS: François de Breteuil. CAST: Diana Hart (*Liliane Darty*), Nicolas Rimsky (*Claude Marchal*), René Ferté (*Serge Morange*), Elsa Tamary (*Jacqueline Marchal*), François Viguier (*Raillard de Massonneau*), Emile Saint-Ober (*Williamson*), Madeleine Saint-Gal (*donna americana/the American woman*), Kees Van Dongen, Foujita. PROD: Integral Films. USCITA/REL: 15.11.1929. COPIA/COPY: DCP, incomp., 4'; did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Nel 1929 Sonia Delaunay disegnò i tessuti e gli arredi per *Parce que je t'aime* di Hewitt Claypoole Grantham-Hayes, conosciuto anche per *Lady Harrington* (1926), *L'Emprise* (1929), e *Nos maîtres les domestiques* (1930). Sembra purtroppo che *Parce que je t'aime* sia andato perduto; l'unico frammento superstite, a quanto sembra, è questo montaggio di "quelques scènes du film". Un "teaser" di quattro minuti che, con le sue riprese di lussuosi nightclub e ristoranti, atri d'albergo Art Deco e raffinati appartamenti dalla tappezzeria a disegni geometrici, riecheggia perfettamente l'universo della modernità evocato dai costumi e dagli abiti disegnati dall'artista per *Le Vertige* e *Le P'tit Parigot*. Dopo una convenzionale presentazione degli attori, il filmato continua con una rapida sequenza in rotazione dei personaggi che si muovono dinanzi a uno sfondo di luci sfavillanti: ne scaturisce un vortice di rifrazioni che ricorda alcuni quadri della Delaunay, come *Prismes électriques* (1913). Le piatte scene in studio sono rese più sofisticate da una composizione a più strati di giochi d'ombra e perline scintillanti. Una delle ultime sequenze mostra un ambiente polifunzionale con cartelli che indicano in francese "restaurant" e "piscine" nonché "renseignements" (informazioni), e ricordano le serate dell'alta società in *Le Vertige* e *Le P'tit Parigot*. Le rampe di scale concepite secondo i dettami geometrici dell'architettura modernista servono da passerella per la sfilata di tanti, tanti abiti da sera completi di accessori.

Hilde D'haeyere, Steven Jacobs

In 1929, Sonia Delaunay designed set furniture and textiles for Parce que je t'aime *by Hewitt Claypoole Grantham-Hayes, who is also known for* Lady Harrington *(1926),* L'Emprise *(1929), and* Nos maîtres les domestiques *(1930). Unfortunately,* Parce que je t'aime *seems to be lost; the sole surviving fragment appears to be this montage showing "quelques scènes du film". This four-minute "teaser," with its shots of swanky nightclubs and restaurants, Deco hotel lobbies, and stylish apartments with upholstery in geometric patterns, resonates entirely with the universe of modernity evoked by Delaunay's fabric and fashion designs in* Le Vertige *and* Le P'tit Parigot. *After a conventional introduction of the actors, the footage continues with a rapidly rotating shot of characters moving in front of a glittering backlight, resulting in a refracted whirlpool reminiscent of some Delaunay paintings, like* Prismes électriques *(*Electric Prisms*, 1913). Flat studio sets are made more sophisticated with layered compositions of shadowplay and shiny beading. One of the last sequences shows a multipurpose environment with French signposts saying "restaurant" and "piscine" (swimming pool), as well as "renseignements" (information), echoing the upper-class soirées in* Le Vertige *and* Le P'tit Parigot. *Modernist geometric architecture with flights of stairs are used as a catwalk for a parade of numerous evening gowns with accessories.*

Hilde D'haeyere, Steven Jacobs

Parce-que je t'aime, 1929. Con cappello / *In hat*: Hewitt Claypoole Grantham-Hayes. (La Cinémathèque française, Paris)

Pêcheur d'Islande, 1924. A destra / *Right*: Jacques de Baroncelli. Photo: Studio Soulat-Boussus. (La Cinémathèque française, Paris)

L'UNIVERSO FANTASTICO DI PIERRE LOTI

THE FANTASTIC UNIVERSE OF PIERRE LOTI

Pierre Loti (vero nome Julien Viaud, 1850-1923), francese, fu scrittore, ufficiale della marina militare, viaggiatore, acrobata, diplomatico e altre cose ancora. Nel corso della sua vita visitò 29 paesi e partecipò a 31 azioni militari navali; pubblicò inoltre 61 libri e nel 1891 fu ammesso all'Académie Française. È difficile comprendere come nella vita di una persona sola potesse esserci posto per un ventaglio così ampio e variegato di differenti carriere, ambiziosi risultati, hobby e storie d'amore (con uomini e donne).

Loti completò i suoi studi militari nel 1875 all'École de gymnastique de Joinville. Nello stesso anno incontrò la celebre attrice francese Sarah Bernhardt, destinata a rimanere una sua cara amica fino alla morte di lei, che precedette di pochi mesi quella dello stesso Loti. Di stanza presso l'accademia navale di Brest, Loti studiò la cultura bretone, da cui avrebbe tratto l'ispirazione per il suo *Pêcheur d'Islande* (1886) e di cui nel 1924 Jacques de Baroncelli avrebbe realizzato una potente versione cinematografica (inclusa nel presente programma).

Egli trasformò la casa di famiglia a La Rochelle in un tempio eclettico, ispirato dai numerosi viaggi compiuti nel corso dei decenni, dove organizzava feste in costume a tema. Nel 1903 acquistò una casa a Hendaye, nei Paesi Baschi francesi. La sua carriera nella marina militare si concluse nel 1910. Ritornato a Costantinopoli, ove rimase fino al 1913 in qualità di diplomatico, raccolse elogi come autore orientalista di successo, ma fu anche sospettato di essere una spia. Nel 1921 fu colpito da un ictus da cui non sembrò più riprendersi. Morì a Hendaye nel 1923.

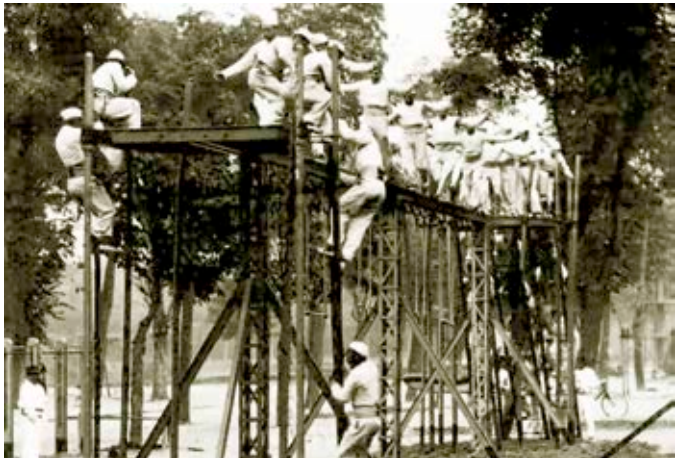
Benché molti dei suoi romanzi fossero stati trasposti sullo schermo mentre era in vita ed egli ci tenesse ad essere fotografato, spesso in costume esotico, non risulta esistere riprese filmate con lui. Il presente programma intende evocare l'universo di Loti, toccando i molti luoghi in cui egli viaggiò e ricordando il periodo della sua formazione alla scuola militare e con i suoi amici più cari. Contiene anche alcuni

Pierre Loti (born Julien Viaud, 1850-1923) was a French writer, naval officer, traveller, acrobat, and diplomat, among other things. During his lifetime he visited 29 countries and participated in 31 naval military actions. He also published 61 books and was admitted to the Académie Française in 1891. It is hard to comprehend how one person could fit so many different careers, ambitious achievements, hobbies, and romances (with men and women) into one life.

Loti completed his military education in 1875 at the École de gymnastique de Joinville. The same year he met the celebrated French actress Sarah Bernhardt, who would remain a dear friend until her death, just a few months before Loti. Stationed at the naval academy in Brest, Loti studied Breton culture, which would later inspire him to write Pêcheur d'Islande *(1886). (Jacques de Baroncelli's powerful 1924 film version is being screened at this year's Giornate.)*

He transformed the family home in La Rochelle into an eclectic temple inspired by his many travels over the course of decades, where he gave themed costume parties. In 1903 Loti bought a house at Hendaye, in the French Basque region. His military career with the navy ended in 1910. Returning to Constantinople, where he stayed until 1913 as a diplomat, he was welcomed as a successful Orientalist author, but was also suspected of being a spy. In 1921 he suffered a stroke, from which he never seemed to recover. He died in Hendaye in 1923.

Despite many of his novels having been adapted to the cinema even during his lifetime, and his eagerness to have himself photographed, often in exotic costume, no film footage of Loti is known to exist. This programme is meant to evoke the universe of Loti, touching upon the many places to which he travelled,



Passage des portiques (École de gymnastique Joinville), 1897. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

Türkei – Konstantinopel – Aufnahmen van Istanbul in Pathécolor, 1909-1913? (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

cortometraggi di finzione simili – per ambientazione e trama – agli scritti di narrativa del nostro.
Considerando la ricchezza e l'ampio respiro della vita di Loti, un programma basato su associazioni tanto libere rischiava di allargarsi a dismisura (o di risultare altrettanto eclettico della sua casa di Rochefort, ora trasformata in un museo). Per scongiurare questo pericolo, abbiamo deciso di limitare la compilazione a film selezionati dalle collezioni dell'Eye Filmmuseum.
Tutte le citazioni da Pierre Loti contenute nelle note relative ai film sono tratte dalla biografia scritta da Lesley Blanch, *Pierre Loti: Travels with the Legendary Romantic* (edizione 2004). Elif Rongen Kaynakçı

and echoing his formative times at military school and with close friends. It also contains some short fiction films with settings and stories similar to Loti's own fictional writings.
Since the scope of Loti's life is so rich and broad, such a loosely associative programme risked getting larger and larger (or as sprawlingly eclectic as his house in Rochefort, now converted into a museum). To avoid this, we decided to limit the compilation to films selected from the collections of the Eye Filmmuseum.
All the Pierre Loti quotations in the film notes are from Lesley Blanch's biography, Pierre Loti: Travels with the Legendary Romantic *(2004 edition). – Elif Rongen Kaynakçı*

LES ATHLÈTES DE L'ÉCOLE MILITAIRE DE JOINVILLE (De Athleten van de Militaire School van Joinville-le-Pont bij Paris) (FR 1917)
prod: Pathé. copia/copy: 35mm, 182 m., 7'46" (20 fps), col. (da/*from* pos. nitr., pochoir/*stencil-colour*); titolo di testa/*main title* + did./*intertitles:* NLD. fonte/source: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Internegativo ricavato nel 1993 da un nitrato con colorazione au pochoir; copia a colori fatta nel 2001 dalla Neyrac. / *Stencilled nitrate print duplicated to internegative in 1993; colour print made at Neyrac studios 2001.*

"Les athlètes de Joinville. Les barres parallèles". Una serie di esercizi alle parallele ("il ponte"), molti dei quali filmati anche al rallentatore con quello che le didascalie in olandese definiscono "langzaamwerkend apparaat" della Pathé Frères (letteralmente "apparecchio a funzionamento lento").

"Les athlètes de Joinville. Les barres parallèles". A series of exercises on the parallel bars ("bridge"), many also filmed in slow-motion, recorded per the Dutch titles with the Pathé Frères "langzaam-werkend apparaat" (literally, slow-working apparatus).

PASSAGE DES PORTIQUES (ÉCOLE DE GYMNASTIQUE JOINVILLE) (GB 1897)
regia/dir: William Kennedy Laurie Dickson. prod: British Mutoscope & Biograph Syndicate. copia/copy: 35mm, 17 m., 37" (24 fps) (da/*from* 68mm pos.); senza did./*no titles*. fonte/source: Eye Filmmuseum, Amsterdam. Controtipo negativo 35mm e stampa a cura di Haghefilm, 1999 / *Duplicated to 35mm negative and printed in 1999 at Haghefilm.*

Scene di cadetti che si arrampicano sulle scale di un palco di salita, lo percorrono di corsa e poi scendono scivolando lungo i pali o saltando. Pierre Loti entrò all'École Militaire de Joinville nel 1875. La passione per la ginnastica lo accompagnò per tutta la vita: a quanto sembra, immediatamente dopo la formazione a Joinville si esibì con il Circo etrusco a Tolone. È rimasta una sua fotografia in costume da acrobata, assieme a un'annotazione sul diario: "Il mio costume viene direttamente da Milano, chez Carolo Lorenzi, che li confeziona per tutti gli acrobati di grido".

Scene of cadets climbing the stairs of a gantry, running across it, and then descending by sliding down poles or jumping off.
Pierre Loti joined the École Militaire de Joinville in 1875. Throughout his life, he was fond of gymnastics. He is said to have performed with the Etruscan circus in Toulon immediately following his training in Joinville. A photograph taken in acrobat costume survives, along with his diary entry: "My costume comes straight from Milan, chez Carolo Lorenzi, who makes for all the fashionable acrobats."

TÜRKEI – KONSTANTINOPEL – AUFNAHMEN VAN ISTANBUL IN PATHÉCOLOR [Turchia – Costantinopoli – Vedute di Istanbul in Pathécolor / Turkey – Constantinople – Views of Istanbul in Pathécolor] (FR, 1909-1913?)
copia/copy: DCP, 6'14", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., pochoir/*stencil-colour* + imbibizione/*tinting*, 18 fps); did./*titles:* GER. fonte/source: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Digitalizzazione effettuata dall'Eye nel 2014 da un nitrato con colorazione au pochoir del Filmarchiv Austria / *Digitized by Eye in 2014 from a stencilled nitrate print held at Filmarchiv Austria.*

STAMBOUL ET LA CORNE D'OR (Turkije) (FR 1912)
prod: Éclipse/Radios. COPIA/COPY: 35mm, 78.5 m., 3'51" (18 fps), col. (da/*from* 35mm pos. nitr., imbibito/*tinted*); titolo di testa/*main title* + did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Loti fu distaccato varie volte a Costantinopoli tra il 1876 e il 1913, dapprima con incarichi militari e poi diplomatici. Scrisse vari romanzi e saggi ambientati in Turchia, il più famoso dei quali è *Aziyadé* (1879), sulla storia d'amore clandestina tra un ufficiale della marina francese e una fanciulla appartenente a un harem. Loti seguì con interesse la dissoluzione dell'impero ottomano durante la prima guerra mondiale, pur limitandosi a esercitare pressioni a distanza. "Ho troppo sofferto in questi ultimi mesi, assistendo alle infami macchinazioni contro la mia amata Turchia", scrisse dopo l'occupazione di Istanbul nel 1918 da parte delle forze alleate, che vi restarono fino al 1923. I due film illustrano i quartieri della città che egli frequentava e di cui amava scrivere. A Istanbul Loti è ancor oggi ricordato con affetto; gli sono intitolati vari luoghi e vie, e le traduzioni in turco delle sue opere sono ancora largamente disponibili.
Il film è stato preservato nel 1993 con la realizzazione di un internegativo a partire da un nitrato; la copia a colori è stata realizzata nel 1997. Il film è stato identificato nel 2021 sulla base del volantino pubblicitario conservato nella collezione Desmet.

Loti was stationed in Constantinople many times between 1876 and 1913, first with military and then with diplomatic duties. He wrote several novels and essays set in Turkey, the most famous being Aziyadeh *(*Aziyadé*, 1879), about the illicit romance between a French naval officer and a harem girl. Loti remained interested in the disintegration of the Ottoman Empire during World War I, albeit lobbying from a distance. "I have suffered too much these last months, seeing the infamous machinations against my beloved Turkey," he wrote following the occupation of Istanbul by Allied forces in 1918, which lasted until 1923. Both films show the neighbourhoods Loti frequented and regularly wrote about. Loti is still fondly remembered in Istanbul; many streets and establishments are named after him, and the Turkish translations of his books are still widely available.*
The film was preserved in 1993 to internegative from nitrate. The colour print was made in 1997. The film was identified in 2021 based on the publicity flyer in the Desmet Collection.

DE ZEEVAARTSCHOOL DER FRANSCHE MARINE [L'accademia navale della marina francese / The Maritime School of the French Navy] (FR, 1917?)
COPIA/COPY: 35mm, 108 m., 5'17" (18 fps) (da/*from* 35mm pos. nitr.); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Documentario sulla formazione degli allievi dell'accademia navale francese a Brest, sulle navi *Magellan* e *Armorique*, comprendente esercizi fisici e istruzione pratica.
Loti entrò all'accademia navale di Brest nel 1867, e trascorse il primo anno a bordo del *Borda*; nel terzo anno partì per un lungo viaggio intorno al mondo. Scrisse: "Questo chiostro galleggiante era enorme e leggero e accogliente; sapeva di vernice, funi incatramate, sale e alghe – e di mare". Loti passò buona parte della sua vita a bordo di navi, fino al suo ultimo comando navale ("Vicerè dell'Isola dei Fagiani") che si concluse nel 1898 (si veda l'ultimo film di questo programma, *Sous le ciel Basque*, 1913).
Copia ricavata dal controtipo negativo ottenuto nel 1994 da Haghefilm a partire da un nitrato originale; il positivo è stato stampato da Neyrac nel 2002.

Documentary about the education of pupils of the French naval school in Brest, aboard the ships Magellan *and* Armorique, including physical exercises and practical instruction.
Loti started his naval training at the Naval School at Brest in 1867, living for the first year aboard the Borda*, and then departing on a long voyage around the world in his third year. He wrote: "This floating cloister was huge and light and welcoming; it smelled of scrubbed paint, tarred ropes, salt, seaweed – and the sea." Loti spent a good portion of his life on ships, until his last naval command ("Viceroy of Pheasant Island") ended in 1898 (see the note for the last film in this programme,* Sous le ciel Basque*, 1913).*
Made from an original nitrate print, duplicated to negative in 1994 at Haghefilm; the positive was printed at Neyrac in 2002.

Pagina a fronte dall'alto / *Opposite page from top row*:
Stamboul et la Corne d'or (Turkije), 1912.; *De Zeevaartschool der Fransche Marine*, 1917?; *In West-Afrika*, 1919-1922. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

IN WEST-AFRIKA (FR, 1919-1922)
COPIA/COPY: 35mm, 205 m., 8'58" (18 fps), imbibito/*tinted* (Desmet process); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Duplicated at Haghefilm in 2010, using the Desmetcolor process.

Antologia di materiali *Pathé Revue*. Soggetti: danzatori Habe dell'Africa occidentale [Nota: le danze e le maschere rituali che si vedono nel film – la danza dell'uccello, le maschere di conchiglie, il trampoliere, la danza del giunco – corrispondono alle moderne riprese filmate della tribù dei Dogon in Mali.] Ricami e prodotti tessili sudanesi, e coltivazione del cotone sulle rive del Niger. Preparazione della tapioca in Togo. Uccelli del Sudan e del Senegal (Quest'ultimo frammento proviene da *Oiseaux aquatiques d'Afrique Occidentale Française*, M. Livier, Francia, 1919).
Dopo un viaggio a Tahiti, nel 1874 Loti salpò per l'Africa occidentale. Di stanza a Dakar, si immerse nella vita dell'Africa occidentale. Nel romanzo *Le Roman d'un spahi* (1881) – considerato in parte autobiografico – egli evoca "tutti i suoni e gli odori dell'Africa, *soumaré*, pelle nera, muschio e putrefazione; gli strani urli dei babbuini nelle foreste … i richiami degli uccelli", oltre alla musica e alle danze locali. Anatole France scrisse: "È stato riservato a Pierre Loti il compito di farci assaporare – fino all'ebbrezza, al delirio, persino al torpore – l'amaro gusto degli amori esotici".

Compilation of Pathé Revue *items. Subjects: West Africa Habe dancers. [Note: The ritual dances and masks depicted – bird dance, shell masks, stilt bird, reed dance – match modern footage of the Dogon tribe in Mali.] Sudanese textile production and embroidery, including cotton cultivation on the banks of the Niger. Tapioca preparation in Togo. Birds of Sudan and Senegal (this final fragment is from* Oiseaux aquatiques d'Afrique Occidentale Française*, M. Livier, France, 1919).*
Following a trip to Tahiti, Loti set sail to West Africa in 1874. Stationed in Dakar, he immersed himself in West African life. His novel Le Roman d'un spahi *(1881) is believed to be partly autobiographical, where he conjures "all the sounds and smells of Africa, of* soumaré*, dusky flesh, musk and rot; the strange cries of the baboons in the forests… the bird calls", as well as the local dances and music. Anatole France wrote: "It was reserved for Pierre Loti to make us savour – to the point of intoxication, of delirium, of stupor, even – the bitter flavour of exotic loves."*

IL FIORE DEL DESERTO (IT 1911)
REGIA/DIR: ?. CAST: Gianna Terribili-Gonzales (*Lakmé*), Cesare Moltini (*Sidi*). PROD: Cines. COPIA/COPY: 35mm, 180 m., 8'58" (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection). Preservazione effettuata all'Hagefilm nel 1990 a partire da una copia nitrato. / *Preserved at Haghefilm from a nitrate print in 1990.*

Lakmé si offre in sacrificio all'emiro per salvare il proprio popolo. Il suo innamorato Sidi cerca di salvarla dall'harem ma arriva troppo tardi: Lakmé sceglie di morire per il morso di un serpente mentre si esibisce nella sua danza.
Benché non si tratti dell'adattamento di un romanzo di Loti, questo film rappresenta sotto ogni aspetto le tendenze orientalistiche del suo universo. Egli avrebbe certamente potuto scrivere una siffatta impossibile storia d'amore con una bellissima donna appartenente a un harem, ambientata tra sfarzosi arredi orientaleggianti (che ricordano il "Salon Turc" della dimora di Loti a Rochefort). Vale anche la pena di ricordare che l'opera *Lakmé* di Léo Delibes (1883) è tratta dal romanzo di Loti *Le Mariage de Loti* (1880).

Lakmé sacrifices herself to the Emir in order to save her people. Her lover Sidi tries to save her from the harem, but he is too late, as Lakmé chooses to die by a snakebite while performing her dance.
Although not an adaptation of a Loti novel, this film represents the Orientalist tendencies of Loti's universe in all its aspects. An impossible love story with a beautiful harem woman set in lavish Orientalist decors (recalling the "Salon Turc" of Loti's house in Rochefort), it could easily have been written by Loti. It is also worth noting that Léo Delibes' opera Lakmé *(1883) was based on Loti's* Le Mariage de Loti *(1880).*

Pagina a fronte dall'alto / *Opposite page from top row*:
Il Fiore del deserto, 1911. Gianna Terribili-Gonzales, Cesare Moltini. (Desmet coll., Eye Filmmuseum, Amsterdam);
L'après-midi d'une japonaise (Pathé-Revue No. 42), 1920; *Mariage japonais*, 1910? (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

L'APRÈS-MIDI D'UNE JAPONAISE (PATHÉ-REVUE NO. 42) (Japaneesche dames) (FR 1920)
PROD: Pathé. COPIA/COPY: 35mm, 53 m., 2'47" (18 fps), col. (da/*from* 35mm pos. nitr., pochoir/*stencil-colour*); titolo di testa/*main title* + did./*intertitles:* NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Duplicated in 1989 from a nitrate print donated in 1986.

Numero della *Pathé-Revue* che illustra la vita quotidiana di una signora giapponese: vediamo donne che bevono il té, passeggiano in un parco, si impegnano in una partita di *hanetsuki* (un gioco simile al badminton in cui però si usano racchette di legno), fanno acquisti e creano composizioni floreali (*ikebana*).

This Pathé Revue *shows the daily life of a Japanese lady: we see women drinking tea, strolling in the park, playing a game of* hanetsuki *(similar to badminton but played with wooden paddles), shopping, and arranging flowers (*ikebana*).*

MARIAGE JAPONAIS (FR, 1910?)
PROD: Pathé. COPIA/COPY: 35mm, 70 m., 3'27" (18 fps), col. (imbibito/*tinted*) (da/*from* 28mm pos.); titolo di testa/*main title:* FRA, senza did./*no intertitles.* FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Duplicated from a 28mm Pathé-KOK print at the Immagine Ritrovata lab in 2000.

Questo film, girato in un'unica sequenza, illustra una tradizionale cerimonia nuziale giapponese, con gran consumo di tè e una danza dei ventagli.
Nel 1885, poco dopo aver portato a termine a Rochefort il romanzo *Pêcheur d'Islande*, Loti partì per il Giappone. Nei sei mesi circa che trascorse nei pressi di Nagasaki poté osservare lo stile di vita giapponese. Da queste esperienze trasse una trilogia; il volume più famoso, *Madame Chrysanthème* (1888), costituì l'ispirazione per l'opera pucciniana *Madama Butterfly* (1904). Le "giapponeserie" erano già di gran moda in Francia, ma Loti non si limitava a collezionare ricordini: nel 1886 fece costruire a Rochefort una pagoda giapponese che fu demolita alla fine degli anni Venti del secolo scorso.

Film shot in one continuous take, showing a traditional Japanese wedding ceremony, with much tea drinking and a fan dance.
Shortly after completing the novel Pêcheur d'Islande *at Rochefort in 1885, Loti departed for Japan. Anchored for about six months near Nagasaki, Loti was able to observe the Japanese way of life. He ended up writing a trilogy; the most famous volume,* Madame Chrysanthème *(1888), became the inspiration for Puccini's opera* Madama Butterfly *(1904). "Japoneries" were already very fashionable in France, but Loti didn't stop at collecting small mementos: he had a Japanese pagoda built in Rochefort in 1886, which was dismantled in the late 1920s.*

DE BEGRAFENIS VAN SARAH BERNHARDT [I funerali di Sarah Bernhardt/The Funeral of Sarah Bernhardt] (FR 1923)
PROD: ?. RIPRESE/FILMED: 28.03.1923. COPIA/COPY: 35mm, 75.8 m., 3'42" (18 fps) (da/*from* 35mm pos. nitr.); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Duplicated from a nitrate print to negative in 1993; this black & white print was made in 1999. The titles are in Dutch, with only one French title at the end ("À la cimetière Père Lachaise").

Copia in bianco e nero stampata nel 1999 da un controtipo negativo ottenuto da un nitrato. Le didascalie sono in olandese, tranne una in francese alla fine ("Au cimetière du Père Lachaise").
Quando Sarah Bernhardt morì, il 26 marzo 1923, sui giornali dei Paesi Bassi comparvero numerosi necrologi. Quasi tutti ricordavano che negli ultimi tempi la sua salute si era gravemente deteriorata e che il giorno prima della morte ella aveva chiesto una grande quantità di fiori per il funerale; inoltre aveva espresso il desiderio di essere sepolta nella bara di palissandro che si era fatta costruire su misura trent'anni prima e che Loti aveva visto in varie occasioni (è persino possibile che ci abbia dormito

Duplicated from a nitrate print to negative in 1993; this black & white print was made in 1999. The titles are in Dutch, with only one French title at the end ("Au cimetière du Père Lachaise").
When Sarah Bernhardt died on 26 March 1923, numerous obituaries appeared in Dutch newspapers. Practically all of them mentioned the fact that her health had not been good at all recently, and that the day before her death she had requested many flowers at her funeral and expressed her wish to be buried in the rosewood coffin she had made to measure 30 years earlier, which Loti had seen on various occasions (he may

Sous le ciel basque, 1913. Sx/*Left:* La casa di/*The house of* Pierre Loti (Desmet coll., Eye Filmmuseum, Amsterdam)

dentro). Dal momento che la notizia della sua morte fu seguita con tanta attenzione, non sorprende che le riprese del funerale siano state proiettate nelle sale cinematografiche di. La copia nitrato di questo cinegiornale è pervenuta al Filmmuseum nel 1961 tramite una donazione privata.

even have slept in it!). As the news of her death was followed so closely, it is not at all surprising that footage of her funeral was screened at Dutch film theatres. The nitrate print of this newsreel arrived at Eye in 1961 through a private donation.

SOUS LE CIEL BASQUE (Onder de Baskische hemel) (FR 1913)
PROD: Éclipse. COPIA/COPY: 35mm, 82 m., 4'09" (18 fps), col. (da/*from* 35mm pos. nitr., pochoir/*stencil-colour*); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection). Copia a colori ottenuta nel 1991 da un nitrato *Duplicated in colour from a nitrate print in 1991.*

Una copia in bianco e nero di una versione in inglese di questo film, intitolata *On the Coast of the Bay of Biscay, France*, distribuita negli Stati Uniti da George Klein in un momento imprecisato tra il 1911 e il 1915, è conservata alla Library of Congress. Ne è stata pubblicata la seguente descrizione: "Un travelogue sulla frontiera tra Francia e Spagna, con vedute dei luoghi seguenti: la costa intorno a Hendaye, in Francia; il villaggio di Fontarabia [ossia Hondarribia], in Spagna; la Porta di Santa Maria a Fontarabia; una serie di negozi; case di pescatori; la frontiera con la Spagna; Behobie, in Francia (non in Spagna, come si legge nella didascalia all'interno del film); il ponte internazionale tra Francia e Spagna; la spiaggia e le strade di San Sebastian; la casa di Pierre Loti e l'antico castello di Polignac; l'Isola dei Fagiani. Comprende un viaggio in treno elettrico da Hendaye a San Sebastian e si conclude con scene del tramonto sulla costa spagnola" (*The George Kleine Collection of Early Motion Pictures at the Library of Congress: A Catalog*, Library of Congress, Washington, DC, 1980).
Presso la collezione Desmet dell'Eye è conservato l'opuscolo originale in francese.

A black & white print of an English-language version of this film, entitled On the Coast of the Bay of Biscay, France, *released by George Klein in the U.S. sometime between 1911 and 1915, also survives at the Library of Congress. A published description reads:"A travelog of the frontier dividing France and Spain, with views of the Hendaye Coast, France; the village of Fontarabia [i.e., Hondarribia], Spain; Saint Marie Gate at Fontarabia; a shopping center; homes of fishermen; the frontier of Spain; Behobie, France (rather than Spain, as appears on interior title); the International Bridge between France and Spain; the beach and streets of San Sebastian; the house of Pierre Loti and the old castle of Polignac; and the Island of Pheasants. Includes a trip by electric train from Hendaye to San Sebastian, and ends with twilight scenes of the Spanish coast."(*The George Kleine Collection of Early Motion Pictures at the Library of Congress: A Catalog, *Library of Congress, Washington, DC, 1980)*
Eye's Desmet Collection contains the original French brochure.
L'Ile des Faisans (Pheasant Island) is the world's smallest

L'Ile des Faisans (Isola dei Fagiani) è il "condominio" più piccolo del mondo: un territorio a sovranità congiunta, il cui governo si alterna ufficialmente per periodi di sei mesi, ed è amministrato dai comandanti delle marine di Spagna e Francia. La carica francese comporta il titolo di "Vicerè dell'Isola dei Fagiani"; tra il 1892 e il 1898 uno degli ufficiali francesi che si fregiarono di questo titolo fu Pierre Loti. Qui egli incontrò Crucita Gainza, con cui ebbe quattro figli. Viveva in una casa chiamata "Bakhar Etchea", che acquistò poi nel 1903 e in cui sarebbe spirato vent'anni più tardi. La cultura basca gli ispirò il romanzo *Ramuntcho* (1897), da cui furono tratte versioni cinematografiche nel 1919, nel 1938 e nel 1959.

"condominium", a territory under joint sovereignty, officially alternating governance for periods of six months, administered by naval commanders of Spain and France. The French position carries the title of "Viceroy of Pheasant Island"; between 1892 and 1898 one of the French officers with this title was Pierre Loti. Here he met Crucita Gainza, with whom he had four sons. He lived in a house called "Bakhar Etchea", which he later bought in 1903, where he would die 20 years later. Basque culture inspired him to write the novel Ramuntcho *(1897), which was filmed in 1919, 1938, and 1959.*

PÊCHEUR D'ISLANDE (The Iceland Fisherman) (FR 1924)

REGIA/DIR: Jacques de Baroncelli. ASST. DIR: Abel Sovet, Jean Wells. SCEN/ADAPT: Jacques de Baroncelli, dal romanzo di/*from the novel* by Pierre Loti (1886). PHOTOG: Louis Chaix, asst. Henri Chomette. SCG/DES: Dumesnil Frères [Gaston Dumesnil, Robert Dumesnil]. CAST: Charles Vanel (*Yann*), Sandra Milowanoff (*Gaud*), Roger San Juana (*Sylvestre*), Mme. Boyer (*la nonna/Grandmother*), Claire Darcas (*La Gommeuse*), Jean Wells (*Yvonneck*), Thomy Bourdelle, Felix Mounet, Raoul Lagneau. PROD: Les Films Baroncelli. DIST: Films Radia. COPIA/COPY: DCP, 93' (da/*from* 35mm, 2086 m., 20 fps); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Nel 1924, quando il film uscì, su di un manifesto (ora conservato alla Cinémathèque française) furono stampate queste parole: "L'adattamento per lo schermo di questo capolavoro del grande autore francese, un'opera splendida e grandiosa e insieme di estrema semplicità, è un'impresa che il cinema doveva a sé stesso. È con spirito di fedeltà e sincerità che il celebre regista francese Jacques de Baroncelli ha girato *Pêcheur d'Islande*, traendo da un romanzo ricco di suggestioni questo melodramma intenso e malinconico, quest'affermazione di terribile fatalismo che trasporta alla dimensione degli elementi la nostra umanità umile e orgogliosa. *Pêcheur d'Islande* è un'opera cinematografica di qualità degna del romanzo che l'ha ispirata. È una di quelle produzioni eccellenti che nobilitano il cinema".

Ricordo distintamente il momento in cui trovai una copia Pathé-Baby di questo film. Allora passavo i sabati mattina girando per le strade di Londra in cerca di film da 9,5mm. Era il 1953: nel cinema del mio quartiere davano *Vite vendute* (*Le salaire de la peur*) di Clouzot, stava arrivando la televisione e la gente si sbarazzava dei film in formato ridotto d'anteguerra. Nel negozio di un fotografo vicino alla stazione di Paddington il commesso mi offrì un film che non avevo mai sentito nominare: *Fishers of the Isle*. Corsi il rischio e lo pagai 12 scellini e 6 pence (65 pence di oggi). Risultò trattarsi di un film drammatico che raccontava con grande sensibilità una tragica storia d'amore ambientata tra i pescatori della Bretagna. Era superbamente fotografato e assolutamente autentico, il tipo di film che nessuno faceva più.

I ritratti della vita nella natia Bretagna creati dal romanziere Pierre Loti avevano sempre affascinato Baroncelli. Purtroppo il grande scrittore morì l'anno prima della realizzazione di questo film; pubblicato nel 1886, *Pêcheur d'Islande* è il settimo libro di Loti, e quello che lo ha portato alla fama come narratore. Quando lo scrisse, egli era imbarcato con la marina militare francese.

In 1924, when the film was released, this paragraph was printed on a poster (now preserved at the Cinémathèque française): "The cinema owed it to itself to adapt to the screen this masterpiece of the great French author, a work both beautiful and grandiose and yet full of simplicity. It is with faithfulness and sincerity that the well-known French director Jacques de Baroncelli has filmed Pêcheur d'Islande*, a novel full of suggestions from which come this poignant, melancholy melodrama, this affirmation of crushing fatalism which brings to the scale of the elements our humble and proud humanity.* Pêcheur d'Islande *is a cinematic work of quality worthy of the novel that inspired it. It is one of those excellent productions that ennoble the cinema."*

I vividly remember the moment I found a Pathé-Baby home-movie copy of this film. I used to spend Saturday mornings patrolling the streets of London looking for 9.5mm films. This was in 1953: Clouzot's The Wages of Fear *was showing at my local cinema, television was coming in, and people were disposing of their pre-war home movies. At a photographic shop near Paddington Station, the assistant offered me a film I'd never heard of –* Fishers of the Isle. *I took a risk and paid 12/6 (65 pence) for it. The film turned out to be a sensitively handled drama of a doomed love affair, set among fisher-folk in Brittany. It was superbly photographed, absolutely authentic, and the sort of film no one made any more.*

Novelist Pierre Loti's portrayals of life in his native Brittany had always fascinated Baroncelli. Sadly, the great writer died the year before this film was completed. Published in 1886, Pêcheur d'Islande *was Loti's seventh book, and the story that established his fame as a novelist. He had been a sailor in the French navy when he wrote it.*

Il timore reverenziale con cui Baroncelli si accostò all'opera di Loti non ha dato luogo a un indigesto film letterario; i momenti migliori sono le scene che descrivono la vita nelle strade del villaggio e nel porticciolo. Alcune immagini sono memorabili: Gaud che attende in cima alla scogliera, presso il monumento commemorativo; il cimitero con i nomi delle imbarcazioni e dei pescatori che non hanno mai fatto ritorno dai mari d'Islanda; e la nonna che cuce fuori dalla sua casetta. Inframezzate a scene di tale naturalismo, le poche sequenze girate in studio sembrano ancor più stridenti. La fotografia di Louis Chaix è di qualità così elevata e Baroncelli ha scelto gli interpreti con tanta fedeltà che ogni primo piano esercita un impatto emotivo. Mescolare attori professionisti a quelle che i cineasti chiamano "persone reali" spesso può essere pericoloso, ma il cast di Baroncelli è impeccabile: il volto della madre sembra uscito da un'incisione di Dürer.

Baroncelli's reverence for Loti's story does not result in a stodgy, literary film. It is at its best in the village streets, and in the little harbour. Memorable images include Gaud waiting on the clifftop by the memorial; the cemetery with the names of the boats and the men who never returned from fishing near Iceland; and the grandmother sewing outside the cottage. The handful of studio scenes are all the more intrusive among scenes of such naturalism. The camerawork by Louis Chaix is of such a high order and Baroncelli has chosen his cast with such fidelity that each close-up carries emotional impact. Mixing actors with what film-makers call "real people" can often be a dangerous practice, but Baroncelli's casting is flawless. The mother has a face from a Dürer engraving.

Pêcheur d'Islande, 1924. Poster di/*by* Maurice Toussaint.
(La Cinémathèque française, Paris)

Pêcheur d'Islande, 1924. Poster di/*by* Henri-Edmond Rudaux. (La Cinémathèque française, Paris)

Pêcheur d'Islande, 1924. Charles Vanel, Sandra Milowanoff. (La Cinémathèque française, Paris)

Nella loro *Histoire du cinéma* (1938) gli storici Maurice Bardèche e Robert Brasillach coglievano l'atmosfera del film: "È *Pêcheur d'Islande* che doveva definitivamente consacrare Baroncelli: la grazia di Sandra Milowanoff nel ruolo di Gaud, i cieli offuscati, la passeggiata della giovane donna tra le croci senza tombe del cimitero degli scomparsi, l'emozione del mare e della morte, facevano veramente di questo film un'opera di una bravura estrema e di una notevole potenza".

Il film fu girato a Paimpol e Ploubazlanec nella Bretagna settentrionale, e il veliero *Marie* divenne uno studio galleggiante, oltre che un ospedale provvisorio per le persone della troupe che soffrivano di mal di mare. Gli abitanti del posto si offrirono come comparse per immortalare la vicenda di quello che consideravano il loro libro.

Le scene di combattimento e l'uccisione di Sylvestre avvengono in Indocina (l'odierno Vietnam), identificata con il Tonchino. Un evidente modello della *Marie* appare per due volte e costituisce un punto a sfavore per il film.

Bellissimo è il momento in cui il peschereccio incrocia una nave fantasma e l'equipaggio riceve notizie da casa. Ne conosciamo la misteriosa origine quando leggiamo la didascalia: "La *Reine-Berthe*, scomparsa in mare il mese scorso".

A Charles Vanel, interprete di Yann, viene chiesto quando si sposerà e lui: "Uno di questi giorni mi sposerò, ma non con una ragazza del villaggio. Mi sposerò con il mare e vi inviterò tutti".

Vanel (1892-1989) è stato un pilastro del cinema francese: interpretò il camionista in *Le salaire de la peur* (1953) e recitava ancora negli anni Ottanta. Sandra Milowanoff, ex ballerina della troupe di Pavlova, era una delle migliaia di esuli russi presenti in Francia; la sua somiglianza con Lillian Gish le assicurò i ruoli interpretati in *Les Misérables* (*I miserabili*) di Henri Fescourt (1925), dov'era Fantine, e in *La Légende de soeur Béatrix* (*La leggenda di Suor Beatrice*; 1923) di Baroncelli, ispirato dall'allestimento teatrale di Max Reinhard dell'opera di Karl Vollmöller Das Mirakel.

Non vedo come si sarebbe potuto meglio tradurre per immagini questa delicata vicenda – ad eccezione di una scena, che di solito veniva resa benissimo sullo schermo: quella della tempesta. È una scena che mi piacerebbe qualcuno rigirasse, assieme all'orribile modello, che non assomiglia minimamente al vero peschereccio.

Baroncelli, il cui nome completo era marchese Jacques de Baroncelli-Javon, esordì come giornalista, al pari di René Clair che fu suo allievo. (Henri Chomette, fratello di Clair, collaborò a questo film come assistente operatore.) Quando Baroncelli andò al cinema per la prima volta fu sopraffatto dal nuovo mezzo: "Fui conquistato, sconvolto, ipnotizzato", scrisse. "Avevo scoperto un mondo nuovo cui dovevo dedicare tutta la mia vita." Il suo primo film fu un due rulli sulla guerra intitolato La *Maison de l'espoir* e girato nel 1915. *Pêcheur d'Islande* fu il suo 44esimo film; in tutto ne realizzò 81.

"Ho amato moltissimo il cinema", egli ebbe a dire. "Non potevo passare davanti a uno studio e proseguire o impedirmi di divorare celluloide. Ho girato troppo, ho dovuto rifiutare troppo spesso… Nessuno dei miei film sarà mai ricordato." – Kevin Brownlow

Historians Maurice Bardèche and Robert Brasillach caught the film's atmosphere: "It was in Pêcheur d'Islande *that Baroncelli came into his own. Graceful Sandra Milowanoff as Gaud, the cloudy skies, the young woman walking in the cemetery of the drowned sailors with its crosses that mark no graves, the sense of the sea and of death which it evoked, all combined to lend this film a quite remarkable sureness and power." (*The History of Motion Pictures*, 1938, ed./trans. Iris Barry, p. 155)*

The film was shot at Paimpol and Ploubazlanec in northern Brittany, and the sailing ship Marie *became a floating studio – and a temporary hospital for those film people suffering from seasickness. The local people volunteered as extras to immortalize the story of what they considered to be their book. The scenes of combat and the shooting of Sylvestre take place in Indo-China (later Vietnam), identified as Tonkin. An obvious model of the* Marie *appears twice and is a black mark against the film.*

There is a wonderful moment when the fishing vessel encounters a ghost ship and the crew receive news from home. We learn of its mysterious origins when a title tells us "The Reine-Berthe, *lost at sea last month."*

Charles Vanel as Yann is asked when he will marry. "One of these days I'll get married but not with any village girls. It's the sea that I shall wed and I'll invite you all…"

Vanel (1892-1989) was a stalwart of the French cinema – he played the truck driver in The Wages of Fear *(1953) and was still acting as late as 1980. Sandra Milowanoff, a former ballerina with the Pavlova troupe, was one of thousands of Russian* émigrés *in France; her resemblance to Lillian Gish ensured her roles in Henri Fescourt's* Les Misérables *(1925), in which she played Fantine, and Baroncelli's* La Légende de soeur Béatrix *(1923), inspired by Max Reinhardt's stage spectacle* The Miracle, *based on the play by Karl* Volmoeller.

I don't see how this delicate story could be better depicted – except for one scene, which was usually done so well on the screen – the storm. This is a scene I wish someone would retake, along with the egregious model shot which bears not the slightest resemblance to the real fishing vessel.

Baroncelli's full name was Marquis Jacques de Baroncelli-Javon, and he began his career as a journalist – like René Clair, a pupil of his. (Clair's brother Henri Chomette was an assistant cameraman on this picture.) When Baroncelli went to the cinema for the first time, he was overpowered by the new medium: "I was conquered, upset, hypnotized," he wrote. "I had discovered a new world to which I must dedicate my whole life." His first film was a 2-reeler about the war called La Maison de l'espoir, *made in 1915.* Pêcheur d'Islande *was his 44th film. Altogether, he made 81.*

"I loved the cinema very much," said Baroncelli. "I could never pass a studio or prevent myself from devouring celluloid. I have filmed too much, I have had to refuse too often… No film of mine will ever be remembered." – Kevin Brownlow

HANS BERGE TRAVELOGUES

Programma a cura di / *Programme curated by* Tina Anckarman

È giunto il momento di fare di nuovo le valigie: ritorna la collezione Hans Berge! La collezione norvegese di travelogue Hans Berge abbraccia il periodo compreso tra il 1906 e il 1934. Nel 2022 abbiamo presentato film che illustravano una varietà di luoghi remoti. L'itinerario di quest'anno ci porterà ad altre mete, dalle città europee di Londra e Berlino a Tenerife nelle isole Canarie, a Trinidad nei Caraibi e infine agli allevamenti di ovini in Australia.
Ricordiamo brevemente le origini della collezione: nel 1915 Hans Berge si recò all'esposizione internazionale Panama-Pacifico di San Francisco per rappresentare la Norvegia, con il compito di illustrare le attrazioni turistiche, il folklore e l'industria del paese nel padiglione norvegese dell'esposizione. Quest'incarico gli fu affidato grazie al lavoro che egli aveva svolto l'anno precedente come fotografo ufficiale dell'esposizione dell'anniversario a Oslo, la Jubileumsutstillingen på Frogner (chiamata familiarmente la Frognerutstillingen), che celebrava il centenario della costituzione norvegese. Nei mesi tra l'esposizione di Oslo e il viaggio in California Berge girò la Norvegia per realizzare scorci di tutto il paese, destinati all'esposizione Panama-Pacifico. Lasciata San Francisco, Berge visitò la California e altri stati degli USA, soprattutto nelle regioni in cui era forte la presenza di immigrati norvegesi, per tenere conferenze e proiettare i filmati che aveva portato dalla Norvegia. Berge si era formato come fotografo a Minneapolis tra il 1902 e il 1906, e intraprese la carriera di cineasta al suo ritorno a Oslo. Come si può leggere nelle interviste che rilasciò dalla metà degli anni Dieci in poi, Berge era chiaramente rimasto impressionato dalla rapidità con cui l'industria cinematografica americana si era sviluppata da quando egli aveva lasciato il Minnesota nel 1906.

It's time to pack your bags again! The Hans Berge Collection returns! Norway's Hans Berge Collection of travelogues spans 1906 to 1934. In 2022 we presented films representing a variety of faraway places. This year's itinerary will take us to more destinations, from the European cities of London and Berlin, to Tenerife in the Canary Islands, Trinidad in the Caribbean, and sheep farms in Australia.
A brief review of the origins of the collection: Hans Berge went to the Panama-Pacific International Exposition in San Francisco in 1915 to represent Norway, with the assignment of showcasing Norwegian tourist attractions, folklore, and industry at the fair's Norwegian pavilion. This was due to his work the previous year as the official photographer at the Anniversary Exposition in Oslo, the Jubileumsutstillingen på Frogner (familiarly called the Frognerutstillingen), which celebrated 100 years of the Norwegian constitution. In the months between the Oslo Exposition and his journey to California, Berge travelled around Norway to record views from all over the country for the Panama-Pacific Exposition. When Berge left San Francisco, he travelled around California and other states in the USA, primarily in regions with big populations of Norwegian immigrants, to give lectures and screen the footage he brought from Norway. Berge had trained as a photographer in Minneapolis around 1902-1906, and started on his path as a filmmaker upon his return to Oslo. As one can read in interviews from the mid-1910s, Berge was clearly very impressed by how fast the American film industry had grown since he left Minnesota in 1906.

Hans Berge fu un cineasta, ma la rassegna si concentra soprattutto sul Berge collezionista. I film furono in gran parte realizzati da altri e raccolti da Berge nel corso dei suoi numerosi viaggi. A un certo punto Berge sviluppò evidentemente un interesse per i travelogue o i film d'attualità girati in luoghi lontani dal suo paese natale, e iniziò a raccogliere rulli che illustravano storie e culture esotiche e ignote per lui e per il pubblico che prevedeva di trovare in patria. Conosciamo alcuni degli autori di questi film, ma più spesso ci sono sconosciuti. Non disponiamo di documenti che confermino viaggi di Berge in Africa, Asia, Australia o nel Pacifico, ma egli era certo un viaggiatore, e visitò l'America settentrionale, centrale e meridionale. In molti casi il contesto in cui furono prodotti i film della collezione è palesemente coloniale; il contesto in cui furono proiettati (o in cui crediamo fossero destinati a essere proiettati) era didattico; molti di questi travelogue compaiono nei listini per le scuole.

Il nostro primo programma, proiettato alle Giornate dell'anno scorso, conteneva sei travelogue, con tutte le caratteristiche tipiche del genere: ci troviamo nei panni di viaggiatori che attraversano un paesaggio gettando lo sguardo sugli abitanti del luogo intenti alle faccende quotidiane; li vediamo svolgere varie attività artigianali permettendoci – nella nostra veste di pubblico passivo – di osservare, volontariamente o involontariamente, le loro tradizioni.

Tra i punti salienti di quest'anno c'è l'invito ad ammirare Londra com'era nell'estate del 1927. Il produttore Jacques Haïk non intende condurci nell'ennesima visita guidata alle attrazioni turistiche del centro cittadino. A parte il cambio della guardia a Buckingham Palace e le scene dettagliate del funzionamento del Tower Bridge, *Se London!* ci offre l'occasione di osservare la città attraverso un caleidoscopio, scorgendone gli innumerevoli contrasti da angolature inattese, saltando dalle strade dei quartieri ebraici, ferventi di vita e animazione, alle pigre passeggiate nei parchi, dagli ingorghi del traffico nei giorni lavorativi alle tranquille viuzze nei pressi di Holborn. Da forestiero, Haïk comprendeva ovviamente il motivo per cui la grande città esercitava un fascino così magnetico!

Nel programma di quest'anno si sono insinuati due film dalle caratteristiche in qualche modo differenti. *Saueavl på Australia* (L'allevamento di ovini in Australia) condivide l'atteggiamento europeo che troviamo in molti film coloniali, ma è in primo luogo un film didattico. *Die Berliner Feuerwehr mit ihren neuen Automobil-Fahrzeugen (1911)* ci porta in effetti a Berlino, di cui però vediamo soltanto il cortile della caserma del corpo dei vigili del fuoco, dove i pompieri si esibiscono in esercitazioni e ci mostrano i loro metodi d'intervento.

Dopo la morte di Hans Berge nel 1934 la collezione fu amministrata dal figlio di lui, Jan Berge. Nel 1969 la collezione di nitrati ricostituita fu donata al Norsk Filminstitutt, che negli anni Novanta avviò un progetto di pulizia e copia di rulli selezionati (comprendente alcuni dei titoli che figurano nel programma di quest'anno) presso il laboratorio Filmteknik di Stoccolma, al fine di rimuovere la muffa che una conservazione non corretta aveva diffuso sui rulli. Le copie di proiezione colorate sono state copiate in gran parte su pellicola in bianco e nero in formato sonoro; un piccolo numero è stato copiato su pellicola a colori, anch'essa

Hans Berge was a filmmaker, but the programme mainly focuses on Berge as a collector. Most of the films were made by others and collected on Berge's many journeys. At some point Berge obviously developed an interest in travelogues or actualities made far from his home country, and started to collect reels representing stories and cultures that were exotic and unknown for him and his anticipated audience back home. Some of the makers of these films are known to us, but more often they are not. We have no documents confirming that Berge himself ever travelled to Africa, Asia, Australia, or the Pacific, but he was indeed a travelling man, and visited North, Central, and South America. In many cases the context in which the films in the Collection were produced is clearly colonial; the context in which they were screened (or supposedly were meant to be screened) was educational or instructional. Many of these travelogues appear in distribution listings for schools.

Our first programme, screened at last year's Giornate, contained six travelogues, with all the typical characteristics of the genre: we are travellers passing through a landscape, getting glimpses of local people carrying out their tasks in everyday life, and we see them perform various handicrafts, letting us, a passive audience, observe their traditions, either willingly or involuntarily.

A highlight this year is a unique invitation to see London as it was in the summer of 1927. Producer Jacques Haïk doesn't want to take us for just another guided tour around the city centre's tourist attractions. Besides the Changing of the Guard at Buckingham Palace and detailed scenes of the workings of Tower Bridge, Se London! *gives us a chance to explore the city through a kaleidoscope, letting us see its many contrasts from unexpected angles, jumping between bustling street life in the Jewish quarters to lazy strolls in the park, from weekday traffic jams to quiet alleyways just off Holborn. As an outsider, Haïk obviously understood why the big city was always such a fascinating magnet!*

A couple of films with somewhat different characteristics have also crept into this year's programme. Saueavl på Australia *(Sheep Farming in Australia) shares the European attitude we find in many colonial films, but it is more of an instructive process film.* Die Berliner Feuerwehr mit ihren neuen Automobil-Fahrzeugen (1911) *does indeed take us to Berlin, but we really see only the Berlin fire department's courtyard, where the firefighters demonstrate their drills and methods.*

After Hans Berge's death in 1934 the collection was administered by his son, Jan Berge. In 1969 the reassembled nitrate collection was donated to the Norwegian Film Institute, which during the 1990s initiated a project of cleaning and copying selected reels (including some of the titles in this year's programme), at the laboratory Filmteknik in Stockholm. The aim was to remove mould growing on the reels due to incorrect storage. Colorized projection copies were largely copied to black & white film base in sound format, while a small number were copied to colour film, also in sound format.

in formato sonoro. Ne sono scaturite copie di qualità inferiore allo standard che non hanno preservato importanti aspetti dell'espressività e delle informazioni dei film. In qualche caso, purtroppo, la pulizia dei rulli nitrato ha contribuito anche all'ulteriore deterioramento: la muffa è stata eliminata, ma pure parti dell'emulsione si sono dissolte e sono state sciacquate via. I nitrati originali sono stati poi inviati ai nuovi depositi per nitrati della Biblioteca nazionale a Mo i Rana nella Norvegia settentrionale. Qui i rulli sono stati collocati in ambienti speciali, dedicati alla preservazione del materiale infestato da muffe, ove non hanno subito alcun contatto per decenni. Nel 2017 la Biblioteca nazionale ha ricevuto un ulteriore invio di circa 1,5 metri cubi di materiale nitrato, che era stato conservato da Hans Jan Berge, il nipote di Hans.

La collezione Hans Berge, una delle più antiche detenute dalla Nasjonalbiblioteket, contiene il corpus più vasto di filmati di attualità norvegesi (testimonianze documentarie di eventi contemporanei). Dato il suo notevole valore storico, abbiamo ritenuto che la sua preservazione costituisse una responsabilità da lungo tempo trascurata. Ma come affrontare i problemi connessi all'infestazione da muffe? Abbiamo deciso di costruire strutture apposite per il trattamento dei materiali danneggiati da muffe, isolate dal resto del laboratorio. Tramite questo flusso di lavoro abbiamo registrato, catalogato, pulito e preparato per la digitalizzazione i rulli di pellicola. Abbiamo ancora molto lavoro da fare per realizzare l'obiettivo di trattare e digitalizzare, prima che sia troppo tardi, ogni rullo che sia possibile salvare. Il progetto è stato avviato nel 2018 e da allora abbiamo digitalizzato un paio di centinaia di rulli e catalogato circa metà della collezione. E ci sarà dell'altro! – Tina Anckarman

The result was substandard copies that did not preserve important aspects of the films' expression and information. Unfortunately, the cleaning of the nitrate reels sometimes also contributed to further deterioration: mould was removed, but parts of the emulsion were also dissolved and rinsed off. The original nitrate was later shipped to the National Library's newly constructed nitrate vaults in Mo i Rana in northern Norway. Here the reels were placed in special cells dedicated to the preservation of mould-infested material, and then remained untouched for decades. In 2017 the National Library received a further deposit of approximately 1.5 cubic metres of nitrate material, which had been stored by Hans's grandson, Hans Jan Berge.

The Hans Berge Collection is one of the oldest collections in the National Library's archive, containing the largest aggregation of Norwegian actuality film (documentary records of current events). Considering its considerable historical value, we saw its preservation as a long-neglected responsibility. But how to deal with the issues connected to the mould infestation? We decided to build handling facilities dedicated to the treatment of mould-damaged materials, isolated from the rest of the laboratory. Through this workflow we have registered, catalogued, cleaned, and prepared the film reels for digitization. Much work remains before we have reached our goal, to treat and digitize every reel that can be saved before it's too late. Since this project began in 2018 we have digitized a couple of hundred reels and catalogued roughly half of the collection. There is more to come!

Tina Anckarman

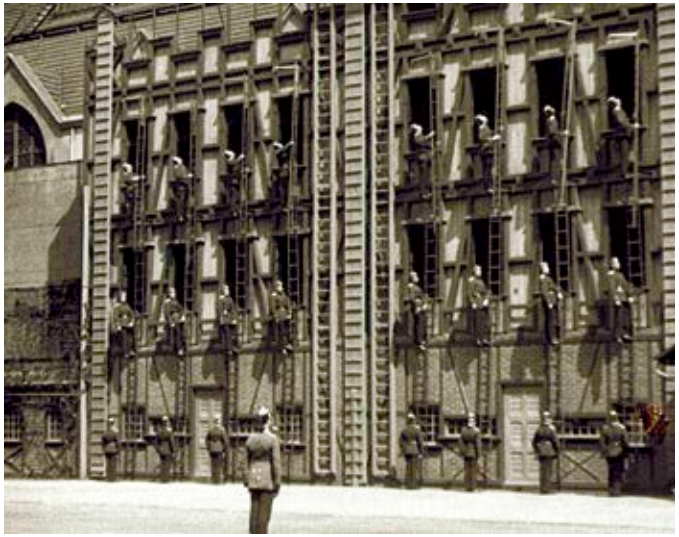
DIE BERLINER FEUERWEHR MIT IHREN NEUEN AUTOMOBIL-FAHRZEUGEN (Berlins Brandvesen)
(US: **Berlin's Fire Department in Action;** GB: **The Berlin Fire Brigade)** [I vigili del fuoco di Berlino con i loro nuovi veicoli] (DE 1911)
PROD: Pharos-Film, Berlin [DMB Deutsche Mutoskop- und Biograph GmbH, Berlin]. USCITA/REL: 25.02.1911. COPIA/COPY: DCP, 7'13" (da/*from* 35mm pos. nitr., 128 m., 16 fps); did./*titles:* NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana.

La necessità di controllare gli incendi esiste da quando il fuoco è stato scoperto. Nell'antica Roma l'imperatore Cesare Augusto creò i *Vigiles*, il corpo dei vigili del fuoco. Il corpo dei vigili del fuoco di Berlino è il più antico corpo di vigili del fuoco di tutta la Germania. Come altre città, nel XIX secolo anche Berlino fu devastata da gravi incendi. Nel 1851 il re di Prussia Federico Guglielmo IV assegnò a Ludwig Carl Scabell il compito di istituire un corpo di vigili del fuoco professionisti. Furono costruite caserme per i pompieri e fu installata la prima rete elettrica di allarme antincendio del mondo. Un'adeguata riserva d'acqua è sempre stata essenziale per combattere gli incendi di qualsiasi dimensione; nel 1856 fu quindi messa in funzione una rete di idranti.

In questo film vediamo una moderna caserma dei vigili del fuoco dotata delle più recenti attrezzature. I pompieri in uniforme escono marciando al suono di una banda militare. La disciplina del corpo è degna

The need to control fire has existed ever since it was discovered. In Ancient Rome, Emperor Caesar Augustus created the Vigiles, *the fire brigade. The Berlin fire brigade is the oldest municipal fire brigade in Germany. Like other cities, Berlin suffered several big fires in the 19th century. In 1851 the Prussian king, Frederick William IV, assigned Ludwig Carl Scabell to set up a professional fire brigade. Fire stations were built, and the world's first electric fire alarm network was installed. A good water supply has always been the key to fighting fires of any size. In 1856, a network of water hydrants was brought into operation.*

In this film we visit a modern fire station with all the latest equipment. The uniformed firefighters march out to the strains of a military band. The discipline of the fire brigade is worthy



Die Berliner Feuerwehr mit ihren neuen Automobil-Fahrzeugen, 1911. (Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana)

di un'esercitazione militare; il sincronismo e la capacità di lavorare sono tali che nella prima dimostrazione sembra di vedere un'unica persona innalzare le scale e salirvi per raggiungere il tetto dell'edificio. I vigili del fuoco ci mostrano poi come si utilizzano le diverse attrezzature. Quattro veicoli erigono le loro scale verso il cielo. Un coraggioso pompiere sfida da solo un'incredibile muraglia di fumo e calore per domare le fiamme che si levano da alcune cataste di legname; egli è però al sicuro, ben protetto dall'equipaggiamento di amianto e da un ingegnoso ombrello d'acqua che reca in cima al casco! Ammiriamo poi la ricostruzione di un allarme antincendio, con i vigili che entrano in azione dopo una chiamata. Gli autocarri si precipitano fuori dalla caserma e i pompieri mostrano come si effettua un salvataggio dalle fiamme, stendendo un telone sotto una finestra per intercettare una "persona" che salta (naturalmente si tratta di un manichino gettato dall'alto). Lo stesso sfortunato manichino ha nuovamente bisogno di soccorso e viene calato giù dall'edificio per mezzo di corde. Una manichetta viene innalzata a manovella con un dispositivo telescopico, fino a un'altezza tale da consentire di dirigere con precisione un forte getto d'acqua attraverso una finestra dell'ultimo piano. A missione compiuta, uno straordinario corteo di mezzi dei vigili del fuoco sfila lungo una strada per fare ritorno alla caserma.

Berlins Brandvesen è il titolo norvegese che compare sulla copia. Per ragioni sconosciute, l'ordine delle scene nella copia della collezione Hans Berge differisce da quello della versione conservata al British Film Institute e che è più conforme alle descrizioni della stampa di categoria inglese e americana. – Tina Anckarman

of a military drill, so synchronized and working in unison that in the first demonstration it seems like a single person lifts and ascends the ladders to reach the top of the building. The firefighters then show how different equipment is used. Four vehicles erect their ladders into the sky. One brave firefighter singlehandedly braves incredible heat and smoke to tackle the flames emanating from stacks of wood, but safely, as he is well protected by asbestos gear and an ingenious "water-umbrella" atop his helmet! We then see a staged fire alarm, with the brigade in action during a call-out. The fire engines rush out of the station, and the firemen then demonstrate how people are saved from the flames, stretching a safety net under a window to catch a "person" who jumps, obviously a thrown life-sized dummy. The same unlucky dummy is once more in need of rescue, and is abseiled from the building with ropes. A firehose is elevated by men cranking it upwards via a telescoping device, raising the hose high enough to direct a strong jet of water with precision through a window on the top floor. Mission accomplished, an impressive procession of fire brigade vehicles drive down a street as they return to the station.

Berlins Brandvesen *is the Norwegian title on the print. For unknown reasons, the order of scenes in the Hans Berge Collection print differs from the copy at the British Film Institute, which more closely conforms to descriptions in the British and American trade press. – Tina Anckarman*

[PORT OF SPAIN, TRINIDAD] (US 1920)
REGIA/DIR: Robert C. Bruce. PROD: Educational Films Corporation of America. COPIA/COPY: DCP, 7'44", col. (da/from 35mm nit. pos., 141 m., imbibito/tinted); did./titles: NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana.

Le isole caraibiche di Trinidad e Tobago, situate al largo delle coste del Venezuela, sono state contese dalle potenze coloniali di Spagna, Francia, Paesi Bassi e Gran Bretagna. Insieme, le due isole hanno costituito una nazione indipendente nel 1962. In una scena, verso la metà di questo film, vediamo due giovani donne sedute una accanto all'altra che ridono timidamente; una è di origine indiana, l'altra africana. Oltre il 35 per cento della popolazione è di provenienza indiana, mentre una percentuale quasi identica proviene dall'Africa. Come gran parte dei Caraibi, Trinidad e Tobago erano una colonia in cui si coltivava la canna da zucchero. Fino all'abolizione della schiavitù, al duro lavoro nelle piantagioni erano destinati gli schiavi africani. Poiché le piantagioni avevano ancora bisogno di manodopera, nel 1845 giunse dall'India la prima nave carica di lavoratori. Fino al 1917 furono inviati a Trinidad e Tobago 144.000 indiani. Altri lavoratori giunsero dal Portogallo e dalla Cina.

In una scena filmata all'angolo tra Frederick St. e Marine Square (oggi Independence Square) si nota l'insegna del negozio The Trinidad Stores, Salvatori, Scott & Co. L'edificio è identificabile dal colonnato al secondo piano. Salvatori e Scott vendevano capi d'abbigliamento, gioielleria, articoli per la casa, ecc. La società fu fondata nel 1918, e questo offre un possibile terminus a quo per la produzione del film. La banca dati Moving Images of the British Empire del sito web Colonial Film (www.colonialfilm.org.uk/node/775) contiene una descrizione, redatta da Tom Rice nel 2008, di un film di Robert C. Bruce datato 1920, girato in gran parte a Port of Spain, la capitale dell'isola. Nella copia della Nasjonalbiblioteket, l'archivio norvegese, manca la prima sequenza, realizzata al porto, ma a parte questo la descrizione corrisponde nei dettagli alla copia dell'archivio. Il confronto con le didascalie originali citate nel testo del succitato sito indica che le didascalie della copia conservata nella collezione Berge sono notevolmente diverse dalle originali. Molte scene sono evidentemente preparate, e anche quando l'attività raffigurata dovrebbe essere "naturale" la presenza del cineasta è rivelata dalle palesi intrusioni con cui egli impartisce istruzioni alle persone che

[*Port of Spain, Trinidad*], 1920. (Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana)

To the Caribbean islands of Trinidad and Tobago, off the coast of Venezuela, came the colonial powers of Spain, France, the Netherlands, and Great Britain. The two islands became a combined independent nation in 1962. Halfway through this film there's a scene, a portrait of two young and shy but giggling women sitting side by side; one is of Indian ancestry, the other African. More than 35 % of the population is descended from India, and almost as many from Africa. Like most of the Caribbean, Trinidad and Tobago was a sugar colony; the hard work on the plantations was done by enslaved African people until slavery was abolished. The plantations still needed labourers, and in 1845 the first ship with workers from India arrived; 144,000 Indians had been shipped to Trinidad and Tobago by 1917. Workers were also brought from Portugal and China.

In a scene filmed at the corner of Frederick St. and Marine Square (now Independence Square) we can see the shop sign of The Trinidad Stores, Salvatori, Scott & Co. The building can be identified by the colonnade on the second floor. Salvatori and Scott sold clothes, jewellery, domestic articles, etc. The company was founded in 1918, which gives us an indication about the earliest possible production year for the film. The Colonial Film website's database of Moving Images of the British Empire [see http://www.colonialfilm.org.uk/node/775] contains a 2008 description by Tom Rice of a film by Robert C. Bruce dated 1920, primarily filmed in Port of Spain, the island's capital. The first sequence, from the harbour, is missing in the print at the National Library of Norway (Nasjonalbiblioteket), but apart from that the description corresponds with the archive's print in detail. A comparison with the original intertitles cited in the text on the Colonial Film website reveals that the intertitles in the Berge Collection's print differ significantly from the originals. Most scenes are obviously staged, and even when the depicted activity is supposed to be "natural", the filmmaker's presence is revealed as he apparently interferes to direct the people being filmed: a young boy is told to step out of a scene; a hairdresser

compaiono nelle riprese: un ragazzino è invitato a uscire di scena; un parrucchiere viene chiamato e d'un tratto alza lo sguardo e ci sorride. Robert Cameron Bruce (1887-1948) viaggiò e realizzò film per l'Educational Films Corporation of America. Si ritiene che tra il 1916 e il 1934 abbia girato circa 150 travelogues. – Tina Anckarman

is called, and suddenly looks up and smiles towards us.
Robert Cameron Bruce (1887-1948) travelled and made films for the Educational Films Corporation of America. He is believed to have made approximately 150 travelogues between 1916 and 1934. – Tina Anckarman

SAUEAVL PÅ AUSTRALIA [Allevamento di ovini in Australia/Sheep Farming in Australia] (AU, c.1930)
REGIA/DIR, PHOTOG: Bert Ive. PROD: Australian Commonwealth Cinema Branch. COPIA/COPY: DCP, 11'49", col. (da/from 35mm nit. dupe neg., 216 m.); did./titles: NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana.

Tenendo conto della data approssimativa, dello stile e del contenuto di Saueavl på Australia, è probabile che questo film sull'allevamento degli ovini sia un esemplare dell'interminabile serie di produzioni del governo del Commonwealth dell'Australia, realizzate dal suo Ufficio cinematografico dal 1911 fino agli anni '30 inoltrati. Suddivisi in serie come Know Your Own Country, Australia Day by Day e Glimpses of Australia, questi film furono concepiti tra gli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta per illustrare agli australiani e al resto del mondo le attrazioni, l'industria, i paesaggi e la storia del paese. Furono distribuiti in tutta l'Australia nell'ambito della normale programmazione cinematografica, ma anche inviati all'estero per promuovere e incoraggiare l'immigrazione e il commercio.
Bert Ive fu nominato Australian Commonwealth Cinematographer nel 1913 e mantenne tale ruolo fino alla morte nel 1939. Nel corso di questi anni, operando nell'ambito di vari dipartimenti del Commonwealth, l'Ufficio Cinema, diretto da Ive, realizzò centinaia di cortometraggi come questo, che mettevano in luce diversi luoghi e aspetti della vita australiana, raggiungendo comunità e attività di tutto il paese per filmarle e presentarle a un pubblico vastissimo. La produzione toccò una punta massima di una pellicola alla settimana. Sul quotidiano The Bendigo Advertiser (Victoria, 24.05.1920) leggiamo che i film "saranno proiettati in 800 sale in Australia e Nuova Zelanda; saranno ampiamente distribuiti anche in Gran Bretagna, negli Stati Uniti e sul continente. Il loro principale obiettivo è di indurre gli australiani a visitare il proprio paese, di attirare i cittadini di altre nazioni nel Commonwealth e di promuovere il commercio dell'Australia".
Dal settimanale Table Talk (Melbourne, 22.05.1930) apprendiamo che "le copie vengono inviate all'Australia House nello Strand a Londra, dove sono proiettate di settimana in settimana, e da lì sono inviate ad altri centri e istituti scolastici … Film come Australia Day by Day sono di solito considerati esempi di propaganda fotografica connessa all'immigrazione, ma hanno un valore più profondo e più pratico poiché contribuiscono a formare lo spirito e l'orgoglio nazionali nel paese (soprattutto tra le giovani generazioni) oltre che a promuovere la vendita di prodotti locali".
Questo film – che reca didascalie in norvegese e si distingue per le qualificate riprese delle procedure e delle attività concernenti il settore laniero australiano all'inizio degli anni Trenta – è appunto una

Given the general date, style, and content of Saueavl på Australia*, it is likely that this film about sheep farming is one of an endless array of Australian Commonwealth government productions produced by its Cinema Branch from 1911 until well into the 1930s. Under series titles including* Know Your Own Country, Australia Day by Day, *and* Glimpses of Australia*, these films were designed in the 1920s and early 1930s to inform both Australians and the world at large of the country's attractions, industry, landscape, and history. They were distributed throughout Australia as part of regular cinema programming, as well as being despatched overseas as promotion and encouragement for immigration and trade.*
*Bert Ive was appointed Australian Commonwealth Cinematographer in 1913, and remained in the role until his death in 1939. Working within various Commonwealth departments over these years, the Cinema Branch, led by Ive, was responsible for the production of hundreds of such short films highlighting different locations and aspects of Australian life, reaching out to communities and activities across the country to film and present them to a very wide audience. Peaking at one new film produced per week, the films "…will be shown in 800 cinemas in Australia and New Zealand, and will also be released extensively in Great Britain, the United States and on the continent. The prime aims of the pictures are to induce people of Australia to see their own country, to attract people from other countries to the Commonwealth, and to develop Australian trade…" (*The Bendigo Advertiser*, newspaper, Victoria, 24.05.1920)*
"Copies are forwarded to Australia House in the Strand, London where they are shown week by week, and thence they are sent to other centres and educational institutes... Films like Australia Day by Day *are usually looked upon as photographic propaganda in connection with migration, but they have a deeper and more practical value in building up a national spirit and pride in their country (among the younger generation especially) and also in stimulating the sale of local manufactures…" (*Table Talk*, weekly magazine, Melbourne, 22.05.1930)*
With its Norwegian intertitles and very well-informed filming of the processes and activities involved in the Australian wool

produzione di questo tipo (assai probabilmente fa parte della serie Australia Day by Day, che raccolse il testimone da Know Your Own Country), presentata sul mercato norvegese e forse destinata a un uso didattico nelle scuole della Norvegia. Alcuni esempi di queste prime serie sono conservati presso il National Film and Sound Archive of Australia ma questo si direbbe un nuovo episodio che va ad aggiungersi a tali titoli. – Meg Labrum

industry of the early 1930s, we are seeing just such a production (most probably a part of the Australia Day by Day *series, which followed on from* Know Your Own Country*), presented for the Norwegian market, possibly meant for education in Norwegian schools. Examples of some of these early series are held by the National Film and Sound Archive of Australia, but this one appears to be a new addition to those titles. – Meg Labrum*

SE LONDON! [Vedi Londra! / See London!] (FR 1927)
REGIA/DIR: Jacques Haïk. PROD: Les Établissements Jacques Haïk, per/*for* Pathé. COPIA/COPY: DCP, 25'52" (da/*from* 35mm pos. nitr., 592 m.); did./ *titles:* NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana.

Nato in Tunisia, Jacques Haïk fu uno dei produttori e importatori cinematografici francesi più attivi fra le due guerre mondiali. Nel 1924 fondò una propria casa di produzione, Les Établissements Jacques Haïk, e successivamente costruì alcune delle più imponenti sale cinematografiche di Francia, oltre a due teatri di posa. Poteva vantare connessioni internazionali, con una lieve preferenza per la Gran Bretagna: agli esordi della sua carriera nel cinema lavorò per una casa cinematografica britannica, e poteva aspirare alla fama soprattutto per aver fatto conoscere "Charlot" al pubblico francese, importando dall'America i film di Charlie Chaplin. Agli inizi dell'era del sonoro la sua casa di produzione, di cui faceva parte il regista Jean Kemm, collaborò con la British International Pictures presso gli Elstree Studios per realizzare film in versione multilingue. Tra questi *Atlantis* (1930; la versione inglese, *Atlantic*, fu diretta da E. A. Dupont), basato sul

Tunisian-born Jacques Haïk was one of France's busiest film producers and importers between the world wars. He founded his own production company, Les Établissements Jacques Haïk, in 1924, and later built some of the grandest picture palaces in France, and two studios. He had international connections, with a slight British bias: one of his earliest jobs in the industry was working for a British film company, and his claim to fame was that he introduced "Charlot" to French audiences, importing Charlie Chaplin films from America. In the early sound period, his production company, including director Jean Kemm, collaborated with British International Pictures at Elstree Studios on multiple-language-version films. These included Atlantis *(1930; the English version,* Atlantic*, was directed by E. A. Dupont), based on the sinking of the* Titanic*,*

Se London!, 1927. (Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana)

Se London!, 1927. (Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana)

naufragio del *Titanic*, e *Hai-Tang* (diretto in inglese da Walter Summers con il titolo *The Flame of Love* e in tedesco da Richard Eichberg con il titolo *Der Weg zur Schande*, 1930), interpretato da Anna May Wong.
Pochi anni prima la società di Haïk aveva prodotto per la Pathé quest'affascinante travelogue sulla capitale inglese, distribuito in Norvegia con il titolo *Se London!* (Vedi Londra!). È un giro della città in due rulli che ci mostra molte prevedibili attrazioni turistiche, come il cambio della guardia a Buckingham Palace, i cavallerizzi e le folle che passeggiano a Hyde Park. Le diverse posizioni della macchina da presa e le panoramiche infondono però nuova vita a queste immagini familiari, rivelando una particolare attenzione per il fascino dei dettagli. L'intenso traffico nei dintorni di Piccadilly Circus è colto attraverso angolazioni multiple, talvolta vicinissime all'azione, e verso la fine del film un'elegante sequenza illustra accuratamente il complesso funzionamento del Tower Bridge che si alza e si abbassa per consentire il passaggio lungo o attraverso il Tamigi. Le sequenze conclusive della "giuntura" al centro del ponte suscitano una certa apprensione per la stabilità di una strada che si divide in due con tanta facilità. C'è un tocco di sottile umorismo nelle didascalie che mettono a confronto il traffico, nell'ora di punta, dei pendolari che tornano a casa dopo una giornata di lavoro con le strade semideserte del quartiere finanziario la domenica. Il primo piano di un sorridente operatore di borsa, le numerose inquadrature di vigili che dirigono il traffico, o di un "povero artista di strada" sul marciapiede, indicano un interesse per gli aspetti umani, oltre che per quelli architettonici, della vita urbana.
La parte più peculiare del film di Haïk è, nelle prime sequenze, la digressione dal percorso turistico al "quartiere ebraico", qui identificato con Whitechapel. Haïk era egli stesso ebreo, e quindi forse più acutamente consapevole dell'interesse che quest'aspetto poteva rivestire per vari mercati esteri. Le immagini di un giornalaio che espone titoli in inglese e in yiddish e degli uffici del *Jewish Times* testimoniano del carattere biculturale della zona. Più controversa l'inquadratura della prima sede dei missionari della Hebrew Christian Testimony to Israel, un'organizzazione fondata per convertire gli ebrei al cristianesimo ebraico. La coinvolgente sezione "Domenica pomeriggio" illustra nei dettagli il mercato di Whitechapel e contiene vivaci scene della folla e dei negozianti intenti alle loro attività. C'è un netto contrasto tra queste scene ferventi di vita e le sequenze seguenti che descrivono le attività più pacate con cui le classi superiori trascorrevano il tempo libero a Hyde Park e Rotten Row.
Nel film, che ci è pervenuto in una versione in lingua norvegese conservata presso la Nasjonalbiblioteket norvegese, mancano i credits. I documenti della censura norvegese segnalano che la pellicola fu distribuita in quel paese il 16 luglio 1928. Da alcuni indizi interni all'opera si ricava che essa fu probabilmente girata nell'estate del 1927. Un'insegna a Piccadilly proclama che "il nuovo varietà di Cochran", *One Dam Thing After Another,* è in scena al Pavilion (vi esordì il 19 maggio 1927). Sopra l'ingresso del Criterion Theatre spicca il nome "Madge Titheradge": ella fu la protagonista di *The Happy Husband* in quel teatro dal 15 giugno 1927. A Whitechapel, mentre un titolo in yiddish leva "un monito

and Hai-Tang *(directed in English as* The Flame of Love *by Walter Summers and in German as* Der Weg zur Schande *by Richard Eichberg, 1930), starring Anna May Wong.*
A few years previously, Haïk's company had produced this captivating travelogue of the English capital for Pathé, released in Norway as Se London! *[See London!]. This two-reel jaunt around the city covers many of the expected tourist highlights, such as the Changing of the Guard at Buckingham Palace and horseback riders and strolling crowds in Hyde Park. However, the multiple camera placements and panning shots enliven this familiar imagery, revealing a fascination for detail. Multiple angles, some very close to the action, cover the busy traffic around Piccadilly Circus, and an elegantly shot sequence towards the end of the film patiently captures the intricate workings of Tower Bridge as it raises and lowers to facilitate passage along or across the River Thames. Concluding shots of the "join" in the centre of the bridge encourage anxiety over the stability of a road that so easily divides in two. There's a touch of dry humour in the intertitles when comparing the rush-hour traffic of commuters returning home after the day's work to near-empty streets in the financial district on Sunday. A close-up of a smiling market trader and plentiful shots of policemen directing traffic, or a "poor street artist" on the pavement, suggest an interest in the human as well as architectural life of the city.*
Most distinctive of all in the Haïk film is an early diversion from the tourist trail to "the Jewish quarter", which is here defined as Whitechapel. Haïk was himself Jewish, so perhaps more keenly aware that this could be of interest to multiple foreign markets. Views of a newsagent's shop with headlines in English and Yiddish posted outside, and the offices of the Jewish Times *attest to the area's biculturalism. More controversially, there is a shot of the first mission house of the Hebrew Christian Testimony to Israel, an organization founded to convert Jews to Hebrew Christianity. The film's engaging "Sunday afternoon" section covers the Whitechapel market in detail, including lively scenes of the crowd and traders conducting their business. This is a bustling contrast with the following sequence, which showcases the more sedate leisure pursuits of the upper classes in Hyde Park and Rotten Row.*
The credits are missing from the film, which exists in a Norwegian-language version at the National Library of Norway. Norwegian censorship records document that the film was released in that country on 16 July 1928. Clues within the film tell us that it was likely shot in the summer of 1927. A marquee in Piccadilly boasts that "Cochran's new revue" One Dam Thing After Another *is playing at the Pavilion. It opened there 19 May 1927. Over at the Criterion Threatre the name "Madge Titheradge" is over the door: she starred in* The Happy Husband *there from 15 June 1927. In Whitechapel,*

agli ebrei di Mosca", la locandina in inglese del *Daily Herald* lamenta la caduta di un'altra "stella di Wimbledon", fissando la data tra la fine di giugno e l'inizio di luglio. Si può ipotizzare che questo titolo si riferisca alla sconfitta subita da René Lacoste nella semifinale del torneo di tennis del 1927 contro Jean Borotra, un avvenimento probabilmente interessante per una troupe cinematografica francese in visita.
Un ringraziamento particolare alla dottoressa Lies Lanckman per la traduzione dall'yiddish. Non conosciamo il titolo originale francese del film. – Pamela Hutchinson

while one Yiddish headline offers "a warning to Moscow Jews", the English-language bill for the Daily Herald *laments the fall of another "Wimbledon star", fixing the date in late June/early July. It's possible to speculate that this headline refers to René Lacoste's defeat in the semi-finals of the 1927 tennis tournament to Jean Borotra – a contest likely of interest to a visiting French film crew.*
Special thanks to Dr. Lies Lanckman for the Yiddish translation. The film's original French title is not known. – Pamela Hutchinson

ST. CROIX. Post Travel Film No. 2 (St. Croix, Jomfruøyene) (US 1918)
REGIA/DIR, PROD: Clyde E. Elliott. PROD: Post Pictures Corporation. DIST: Pathé Exchange. USCITA/REL: 23.06.1918. COPIA/COPY: DCP, 12'48", col. (orig. 234 m., imbibito/*tinted*); did./*titles:* NOR. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana.

Uscito nel 1918, il film ritrae scene di vita quotidiana nell'ex colonia danese-norvegese, che solo da poco si era trasformata nelle Isole Vergini degli Stati Uniti. Questo documento di grande valore storico è una testimonianza delle conseguenze del colonialismo europeo e dell'imperialismo statunitense su quest'isola caraibica: era passato meno di un anno da quando, nell'aprile 1917, la Danimarca aveva venduto agli Stati Uniti il suo ex territorio.
Clyde E. Elliott è stato un regista globe-trotter la cui Post Travel Series cominciò nel giugno del 1918 con l'uscita di travelogues da un rullo tramite la Pathé Exchange. La prima serie era incentrata sulle Isole Vergini, la Guyana Britannica e il Venezuela: *St. Croix* era il secondo episodio di questa serie iniziale, lo aveva preceduto *St. Thomas*. L'anno scorso abbiamo presentato un altro film appartenente alla Post Travel Series, *Japan of Today,* realizzato qualche tempo dopo il viaggio di Elliott nei Caraibi e uscito nel dicembre dello stesso anno. *St. Croix* coglie un particolarissimo periodo di transizione, continuità e cambiamento nella storia coloniale dei Caraibi e delle popolazioni nere. Questo reportage in stile documentaristico illustra scene di vita

St. Croix, released in 1918*, depicts scenes from the daily life of the former Danish-Norwegian colony, which had only recently become the U.S. Virgin Islands. This historic document shows the aftermath of European colonialism and U.S. imperialism on this Caribbean island less than one year after Denmark had sold its former territory to the United States in April 1917.*
Clyde E. Elliott was a globe-trotting director whose Post Travel Series began releasing one-reel travelogues through Pathé Exchange beginning in June 1918. The first series focused on the Virgin Islands, British Guyana, and Venezuela, with St. Croix *being the second release of this initial series, following* St. Thomas*. In last year's programme we presented another film in the Post Travel Series,* Japan of Today*, which was made sometime after Elliott's Caribbean tour and released in December of the same year.*
The film captures a unique period of transition, continuity, and change in Black, Caribbean, and colonial history. The documentation-style reportage depicts scenes in the former

St. Croix, 1918. (Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana)

nell'antica capitale coloniale danese Christiansted, costruita grazie ai proventi che danesi e norvegesi trassero dal traffico transatlantico di schiavi sulla base di un intreccio di più vasti processi globali in campo politico ed economico. Le immagini delle popolazioni locali di ascendenza africana, gli aspetti della vita quotidiana e le attività del nuovo potere imperiale/coloniale sull'isola costituiscono un'importante documentazione storica. Gli elementi principali, come la sequenza girata presso una base militare statunitense, il linguaggio arcaico e le descrizioni delle popolazioni e degli eventi storici, conferiscono alla forma e al contenuto dell'opera rilevanza etnografica e metastorica.
Berge viaggiò a lungo nell'America settentrionale e meridionale, e vi sono forti indizi che abbia visitato anche l'America centrale. Non è improbabile che sia giunto nei Caraibi, il che forse rese l'acquisizione di *St. Croix* di Elliott particolarmente allettante. Il logo della sua società compare anche alla fine del film. La traduzione italiana del titolo norvegese che compare sulla copia, *St. Croix, Jomfruøyene*, è "St. Croix, Isole Vergini". – Michelle A. Tisdel

Danish colonial capital Christiansted, built on the proceeds from Danish-Norwegian participation in the transatlantic slave trade and based on an entanglement of broader global political and economic processes. Depictions of local populations of African heritage, aspects of everyday life, and activities of the new imperial/colonial power on the island comprise an important historical record. Principal elements, such as the sequence at a U.S. military base and the archaic language and descriptions of the populations and historical events, give the form and content of the work ethnographic and metahistorical relevance.
Berge traveled extensively in both North and South America, and there are strong indications he also visited Central America. It is not unlikely he visited the Caribbean, which perhaps made the acquisition of Elliott's St. Croix *especially attractive. His company's logo also appears at the end of the film. The Norwegian title on the film,* St. Croix, Jomfruøyene, *translates as "St. Croix, Virgin Islands". – Michelle A. Tisdel*

TENERIFE (NO?, c.1924-1925)
REGIA/DIR: Hans Berge? PROD: Framfilm. COPIA/COPY: DCP, 4'56" (da/from 35mm nitr. neg., 84 m.); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana.

L'isola di Tenerife, nell'arcipelago delle Canarie, è una meta popolare per i turisti europei sin dagli anni Cinquanta del secolo scorso. In precedenza facevano talvolta tappa sull'isola i viaggiatori diretti alle colonie africane. Il Grand Hotel Quisisana di Santa Cruz de Tenerife,

The island of Tenerife in the Canary Islands has been a popular destination for European tourists since the 1950s. Before that, travellers on their way to the African colonies would sometimes make a stop at the island. The Grand Hotel Quisisana in Santa

Tenerife, c.1924-1925. (Nasjonalbiblioteket, Oslo/Mo i Rana)

che si vede in una sequenza del film, fu costruito da Henry Wolfson (Enrique Wolfson Ossipoff, 1857-1909), un ebreo britannico nato in Russia che ne affidò la progettazione all'architetto Mariano Estanga y Arias Girón (1867-1937). Wolfson voleva un albergo che somigliasse ai castelli della Gran Bretagna, e il fantastico edificio ideato da Estanga è una miscela di vari stili architettonici. I lavori iniziarono nel 1902 e l'imponente hotel aprì il 5 dicembre 1904.

Il film si apre letteralmente con uno schianto, un'esplosione in un cantiere edile non meglio identificato e immagini di cannoni ad acqua. Passiamo poi a un gruppo di uomini a bordo di una nave che naviga lungo la costa. La motonave *Rio de Janeiro* fu costruita nel 1914 e nel 1924 copriva la rotta tra Londra e il Mediterraneo. I delfini ci guidano mentre osserviamo il profilo dell'isola, e i gatti della nave banchettano con la carcassa di un pesce volante sul ponte. Ammiriamo anche di sfuggita le strade, una chiesa, il porto e la spiaggia. In una scena una donna e un ragazzo si avvicinano a noi cavalcando due asinelli, seguiti da un'automobile recante una targa anteriore al 1926.

A quanto sembra, la maggior parte dei film collezionati da Hans Berge che furono realizzati da altri è costituita da produzioni avanzate, e quasi sempre da copie di proiezione complete. *Tenerife* però è stato ricavato da un negativo nitrato non montato e privo di didascalie. Non vi è traccia di una copia di proiezione completa. Ciò induce a ipotizzare che queste scene siano state girate dallo stesso Berge. Che egli abbia abbandonato il film senza completarlo? O forse la corrispondente copia di proiezione è andata perduta? – Tina Anckarman

Cruz de Tenerife, seen in a sequence in the film, was built by Henry Wolfson (Enrique Wolfson Ossipoff, 1857-1909), a British Jew born in Russia. The architect assigned to create the hotel was Mariano Estanga y Arias Girón (1867-1937). Wolfson wanted the hotel to resemble British castles, and Estanga's fantastic building is a mix of various architectural styles. Construction began in 1902, and the impressive hotel opened on 5 December 1904.

The film literally opens with a bang, with a blast at an unidentified construction site and water cannons. From there we join a group of men aboard a ship sailing along the coastline. The M/S Rio de Janeiro *was built in 1914, and was in service between London and the Mediterranean in 1924. Dolphins lead the way as we watch the silhouette of the island, and the ship's cats feast on the carcass of a flying fish on deck. We also get short glimpses of the streets, a church, the harbour, and the beach. In one scene a woman and a boy come riding towards us on donkeys, followed by a car with vehicle plates dating before 1926.*

It seems that for the most part the films collected by Hans Berge that were made by others are advanced productions, and always complete screening copies. The source material for Tenerife, *however, is an unedited nitrate negative, lacking intertitles. We have no trace of a completed screening copy. This leads us to the assumption that these scenes were shot by Berge himself. Maybe he left it unfinished? Or perhaps the corresponding screening copy was lost? – Tina Anckarman*

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*), Fritzi Ridgeway (*la madre/Mother*), Jo de la Cruz (*José*), Walter James (*sceriffo/Sheriff*), Maria Alba (*Carmelita*), "Buck" Conners [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, 1929. Fritzi 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 filoni 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, 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 imperniare 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 Moise 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 reincontra 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 louche *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 Abbati, 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 Hohenegg*), 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" (da/*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)

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 diresse 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 diresse personalmente la gran parte del film, dev'essere chiaro che l'uomo assunto per portare a termine il film, Rupert Julian, si attenne 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 magazzinaggio 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 STRAßE (La strada; The Street) (DE 1923)
REGIA/DIR, SCEN: Karl Grune. PHOTOG: Karl Hasselmann. SCG/DES: Karl Görge, Ludwig Meidner.
CAST: Eugen Klöpfer (*The Husband*), Lucie Höflich (*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. Kurfürstendamm, 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 Straße*, 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 Straße, *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 Görge (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 Görge (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 sconfortante 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 Castelviel*), 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 Castelviel*), Gaston Michel (*padre Larcher/old father Larcher*), Manoël Camére (*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 Bretèque

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 Bretèque*

CINEMA DELLE ORIGINI

EARLY CINEMA

Film britannici delle origini nella Filmoteca de Catalunya, 1897-1909

Per quanto riguarda la storia del cinema delle origini in Spagna, è un luogo comune affermare che le prime attrezzature e le prime immagini in movimento giunsero dalla Francia. Certamente non furono le sole, ma ai film francesi che arrivavano in Spagna via Barcellona o Valencia la stampa riservò lo spazio maggiore.
L'11 maggio 1896, un anno dopo la presentazione del Kinetoscope di Edison e soltanto pochi giorni prima degli spettacoli dei Lumière a Madrid, l'Animatograph di Robert W. Paul fece la sua prima apparizione al Circo Parish; in quell'estate inoltre W.H. Short girò i 18 brevi filmati di *A Tour in Spain and Portugal* di Paul, dei quali è sopravvissuto soltanto *Sea Cave near Lisbon*. Per varie ragioni, essi ebbero un impatto assai inferiore rispetto agli spettacoli del Lumière Cinématographe e ai film realizzati da Alexandre Promio a Barcellona, Madrid e Siviglia. Lumière, e specialmente Pathé e Gaumont, allestirono una solida rete di distribuzione dedicata alla vendita e al noleggio dei film, che esercitò un netto predominio nel mercato spagnolo almeno fino alla metà degli anni Dieci.
Una prospettiva più ampia viene proposta da storici come Begoña Soto-Vázquez, che riflette su questa distorsione culturale ed esplora i circuiti commerciali lungo la rotta atlantica, e Jean-Claude Seguin, che ha ampiamente documentato la commercializzazione e la produzione dei film di Warwick e Urban girati in Spagna sul sito web GRIMH (Grupo de reflexión sobre el mundo hispánico).
Nel quadro di un progetto di preservazione e ricerca sui film delle origini contenuti nelle nostre collezioni, ci siamo concentrati sull'identificazione e il restauro dei film britannici contenuti nella collezione GK, donata alla Filmoteca nel 1994.

Early British Films from the Filmoteca de Catalunya, 1897-1909

It is a commonplace in the early history of cinema in Spain that the first moving images and equipment came from France. They were certainly not the only ones, but the French films that arrived in Spain via Barcelona or Valencia were those that were most covered in the press.
On 11 May 1896, a year after the presentation of Edison's Kinetoscope, and only a few days before the Lumière shows in Madrid, Robert W. Paul's Animatograph was featured for the first time at the Circo Parish, and that summer W.H. Short filmed the 18 short items of Paul's A Tour in Spain and Portugal*, of which only* Sea Cave near Lisbon *has survived. For many reasons, they had a far lesser impact than the Lumière Cinématographe shows and the films shot by Alexandre Promio in Barcelona, Madrid, and Seville. Lumière, and especially Pathé and Gaumont, built a solid distribution network dedicated to the sale and rental of films, which clearly dominated the Spanish market until at least the mid-1910s.*
A wider perspective is proposed by historians such as Begoña Soto-Vázquez, who reflects on this cultural bias and investigates the exhibition circuits through the Atlantic route, and Jean-Claude Seguin, who has extensively documented the exhibition and production of Warwick and Urban films shot in Spain on the website GRIMH (Grupo de reflexión sobre el mundo hispánico). Within the framework of a preservation and research project on the early films in our collections, we have focused on the identification and restoration of the British films contained in the GK Collection, donated to the Filmoteca in 1994.

La collezione GK affonda le radici in quella che era stata la collezione privata di Eduardo Gimeno Correas, figura chiave del cinema spagnolo delle origini e pionieristico esercente, dall'epoca in cui lavorava nelle fiere, nel 1895, fino all'apertura a Madrid di cinema che rimasero attivi sino a metà degli anni Ottanta. Gimeno fu il regista di uno dei primi film spagnoli, *Salida de misa del Pilar de Zaragoza*, realizzato nel 1899.
Dei 220 film contenuti nella collezione GK (datati tra il 1896 e il 1911), 39 sono stati identificati come produzioni inglesi.
Servendoci di articoli della stampa coeva e dei documenti conservati nella collezione Madariaga della Filmoteca Española, possiamo ricostruire il modo in cui Gimeno acquisì i suoi film: direttamente da produttori esteri (Lumière, Méliès), tramite agenti doganali (F. Yglesias ad Irún) o importatori di attrezzature elettriche o di precisione come González Ricart & Co di Barcellona, oppure grazie alle connessioni del madrileno Antonio G. [García] Escobar e della sua rivista mensile di fotografia *Graphos Ilustrado*, pubblicata da gennaio del 1906 a dicembre del 1907. Per quanto riguarda le società inglesi sappiamo che dal 1901 in poi Warwick nominò come proprio rappresentante Nordbeck a Barcellona, seguito da Marró Tarré nel 1906. Baltasar Abadal divenne il rappresentante esclusivo della Charles Urban Trading Co. per il mercato spagnolo nel 1904.
La conservazione della collezione GK è iniziata nel 1999 con la duplicazione dei materiali che si erano deteriorati, e da allora si è svolta parallelamente all'individuazione dei titoli; quest'ultima è indubbiamente uno dei compiti più complessi di un archivio, per il suo carattere interdisciplinare che comporta ricerche storiche ed esame fisico dei materiali. Si è trattato veramente di un lavoro di squadra; sin dai primi passi abbiamo avuto la fortuna di poterci giovare della preziosissima esperienza e della collaborazione di Bryony Dixon, conservatrice delle collezioni di cinema muto presso il BFI National Archive.
L'identificazione di molti film britannici presentati in questo programma è stata lenta rispetto alle produzioni di altri paesi, in particolare quelle di Pathé o Lumière, le cui caratteristiche fisiche sono più chiare; in alcuni casi la fragilità del materiale ha costretto a rimandare la digitalizzazione a causa della complessità tecnica del compito.
Nessuno dei film ha conservato i titoli o le didascalie originali, e l'identificazione si è basata sull'esame dettagliato delle caratteristiche fisiche (mettendo quotidianamente in pratica i metodi di lavoro indicati nel preziosissimo manuale di riferimento di Harold Brown, pioniere della preservazione in Gran Bretagna, e nell'eccellente nuova edizione ampliata di Camille Blot-Wellens).
In alcuni casi i film recavano ancora impresso il marchio originale della casa di produzione, circostanza che ha aiutato a identificare i due gruppi principali: otto produzioni Warwick e 18 film Urban.
La digitalizzazione e il restauro digitale sono stati effettuati "in house" tra il 2019 e il 2023, su uno scanner Northlight a 6K e 4K. I film fragili e gravemente danneggiati sono stati riprodotti con una manipolazione minima, usando un sistema di fotocamera (Canon 5D-5K) installato su di un binario. – Rosa Cardona Arnau

The GK Collection has its roots in what was the private collection of Eduardo Gimeno Correas, a key figure in early Spanish cinema, a pioneer in the exhibition business from his time as a fairground worker in 1895 to the establishment of cinemas in Madrid that were active until the mid-1980s. Gimeno was the director of one of the first Spanish films, Salida de misa del Pilar de Zaragoza, *shot in 1899.*
Of the 220 films in the GK Collection (dated between 1896 and 1911), 39 have been identified as English productions.
Through contemporary press reports and documents in the Madariaga Collection held in the Filmoteca Española, we can work out how Gimeno may have acquired his films: directly from foreign producers (Lumière, Méliès), through customs agents (F. Yglesias in Irún), importers of precision or electrical equipment such as the Barcelona-based González Ricart &Co, or through the connections of Madrid-based Antonio G. [García] Escobar and his monthly photography magazine Graphos Ilustrado, *published from January 1906 to December 1907. As for the English companies themselves, we know that from 1901 onwards Warwick appointed Nordbeck in Barcelona as their representative, and Marró Tarré in 1906. Baltasar Abadal became the exclusive representative of the Charles Urban Trading Co. for the Spanish market from 1904.*
The conservation of the GK Collection began in 1999 with the duplication of materials that had deteriorated, and has been carried out since then in parallel with the identification of the titles – undoubtedly one of the most complex tasks in an archive, cutting across disciplines, requiring historical research and physical inspection of the materials. It has truly been a team effort; from the first steps we were fortunate to have the invaluable expertise and collaboration of Bryony Dixon, silent film curator at the BFI National Archive.
The identification of many of the British films presented in this programme was slow, compared to the productions of other countries, particularly those of Pathé or Lumière, with clearer physical characteristics, and in some cases, because the fragility of the material meant that their digitization had to be postponed due to the task's technical complexity.
None of the films retained the original titles, and identification was based on detailed examination of their physical characteristics (a day-to-day realization of the practices of pioneering British preservationist Harold Brown's invaluable reference handbook, and the excellent new expanded edition by Camille Blot-Wellens).
In a few cases, the films retained the original embossed stamp with the company's trademark, which has helped to identify the two main groups: 8 Warwick productions and 18 Urban films.
Digitization and digital restoration were carried out "in house" between 2019 and 2023, on a Northlight scanner at 6K and 4K. The fragile and badly damaged films have been captured with minimal manipulation, using a camera system (Canon 5D-5K) installed on a slider. – Rosa Cardona Arnau

Ormai è sempre più raro ritrovare un intero deposito segreto di film risalenti alle origini del cinema. Per un curatore è una festa come a Natale: si aprono i pacchetti dei regali, che contengono ognuno un affascinante film o frammento di film. Questi film, a eccezione di un paio di comiche British Gaumont, sono tutti collegati alla notevole carriera di Charles Urban, venditore di enciclopedie statunitense trasformatosi in produttore e distributore cinematografico. Nella sua lunga carriera in Gran Bretagna egli diresse dapprima la Warwick Trading Company – una grande società di distribuzione di proprietà degli americani Maguire e Baucus – e poi si mise in proprio fondando la Urban Trading Company, che distribuì anche le opere di tutti i cineasti rappresentati in questa selezione dei film scoperti presso la Filmoteca de Catalunya: George Albert Smith, James Williamson, Cricks e Martin e Cecil Hepworth.

L'assortimento di film è vasto e interessante, quale si sarebbe potuto ammirare in uno spettacolo cinematografico di inizio Novecento: film d'attualità, comiche, documentari, e persino un dramma che testimonia dell'eterna popolarità dei film sui salvataggi a opera di animali. Il film più antico è anche quello più atteso: autentiche riprese filmate della leggendaria ferrovia elettrica marittima Brighton-Rottingdean di Magnus Volk, un'effimera attrazione turistica battezzata "Daddy Long-Legs" ("Papà Gambalunga"), che portava i passeggeri a spasso nella risacca su lunghe zampe metalliche, una delle più deliziose follie dell'ingegneria vittoriana. Tra le altre meraviglie citiamo comiche finora invisibili di G. A. Smith, Alf Collins e James Williamson, spettacoli come le sfilate del circo Sanger, finora note solo grazie a fotografie, esercitazioni di stile militare eseguite da orfanelli e infine una straordinaria "corsa fantasma" lungo il Forth Bridge in Scozia che ricorda da vicino il famoso passaggio sul ponte di Brooklyn realizzato nel medesimo anno. Vi sono eventi sportivi come gare di sci sulle Alpi, battaglie a palle di neve tra ragazzini (simili alla scena del *Napoléon* di Abel Gance) e il gioco campestre della caccia alla lepre, disciplinato da severe regole. Il nuovo mondo dei motori infonde un'eccitazione quasi palpabile: in alcuni film compaiono automobili e barche a motore, e persino il Canal Grande di Venezia, nella sua perpetua serenità, è percorso da un vaporetto. Soltanto il film di Hepworth volge lo sguardo al passato, alle anziane merlettaie del Devon che maneggiano la spola con mano esperta. Questa selezione di film preservati e restaurati dalla Filmoteca a Barcellona ci offre una splendida istantanea della produzione cinematografica britannica nell'epoca delle meraviglie del cinema. – Bryony Dixon

It's vanishingly rare now to find a whole new cache of films from the early days of film. For a curator this is like Christmas – you get to unwrap each fascinating individual film or fragment. These films, with the exception of a couple of British Gaumont comedies, are all associated with the career of the remarkable Charles Urban, American encyclopedia salesman turned film producer and distributor. In a long career in Britain he ran the Warwick Trading Company – a major distributor owned by Americans Maguire and Baucus – and then struck out on his own to found the Urban Trading Company, which also distributed the films of all the filmmakers represented in this selection from the Filmoteca de Catalunya's find: George Albert Smith, James Williamson, Cricks and Martin, and Cecil Hepworth.

There's a good variety of films, such as you might have seen in a film show of the 1900s – actualities, comedies, interest films, and even a drama demonstrating the evergreen popularity of the animal rescue film. The earliest film is one most eagerly anticipated – actual film footage of the legendary Volk's Brighton to Rottingdean Seashore Electric Railway, a short-lived tourist attraction christened "Daddy Long-Legs", that took passengers on a ride through the surf on great tall legs, one of the more delightfully crazy pieces of Victorian engineering. Other marvels are previously unseen comedies of G. A. Smith, Alf Collins, and James Williamson, spectacles such as the parades of Sanger's Circus, long only known from still photographs, the military-style drills performed by orphans, and an extraordinary "phantom ride" across the Forth Bridge in Scotland very reminiscent of the famous crossing of Brooklyn Bridge made in the same year. There are sporting events, such as skiing in the Alps, children battling in the snow (like the scene in Abel Gance's Napoléon*), and a rigorous cross-country paper chase. The newly motorized world creates almost palpable excitement: there are films featuring motor cars and motor boats, and even Venice's Grand Canal, serene as ever, has its motorized* vaporetto*. Only Hepworth's film looks back to the past, to the old lacemakers of Devon manipulating their bobbins with practiced hands. This selection of films preserved and restored by the Filmoteca in Barcelona is a delightful snapshot of British filmmaking in film's age of wonder.*

Bryony Dixon

BRIGHTON SEAGOING ELECTRIC CAR (GB 1897)

REGIA/DIR: George Albert Smith. PROD: GAS Films. DIST: Warwick Trading Co. (Cat. no. 3025). USCITA/REL: 03.09.1897. COPIA/COPY: DCP, 45" (da/*from* 35mm pos. nitr., 13.8 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona, GK Collection. Restauro digitale 4K effettuato a partire dalla copia nitrato, 2007/*4K digital restoration done from the original nitrate print, 2007.*

Veduta dalla spiaggia di Brighton, sulle coste della Manica, del transito dello sbalorditivo treno elettrico marittimo di Magnus Volk, a lungo esaltato come uno dei più bizzarri esperimenti ferroviari nel mondo. Tutti a bordo per "un viaggio per mare su ruote"!
A view taken from Brighton beach on the Channel coast of the transit of Magnus Volk's amazing seagoing electric railway, long celebrated as one of the world's more bizarre railway experiments. All aboard for "A Sea Voyage on Wheels"!

THE INEXHAUSTIBLE CAB (GB 1899)

REGIA/DIR: George Albert Smith. CAST: Tom Green (*Clown*), Laura Bayley (*mother with baby*). PROD: GAS Films. DIST: Warwick Trading Co. (Cat. no. 1018). COPIA/COPY: DCP, 1'11" (da/*from* 35mm pos. nitr., 21.7 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona, GK Collection. Restauro digitale 4K effettuato a partire dalla copia nitrato, 2020/*4K digital restoration done from the original nitrate print, 2020.*

L'eterna sfida sul numero di persone che possono entrare in una carrozza forse è cominciata qui. Nella vivace comica di George Albert Smith un clown pantomimo caccia dentro a forza i passeggeri. / *The perennial challenge of how many people can you get in a cab may have started here. George Albert Smith's lively comedy shows a pantomime Clown packing them in.*

DALMENY TO DUNFERMLINE, SCOTLAND VIA THE FIRTH OF FORTH BRIDGE (series) (GB 1899)

PROD: Warwick Trading Co. (Cat. no. 5398-5402). COPIA/COPY: DCP, 7'18", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 140 m., 16 fps, imbibito/*tinted*); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona, GK Collection. Restauro digitale in 4K effettuato nel 2023 a partire dalla copia nitrato /*4K digital restoration done from the original nitrate print, 2023.*

Splendida corsa fantasma attraverso il Firth of Forth da Dalmeny nei pressi di Edimburgo a Dunfermline sul famoso Forth Bridge, che era stato costruito meno di dieci anni prima. La copia esistente dura sette minuti; la voce del catalogo Warwick indica invece una lunghezza di 12 minuti "tratti da un unico negativo continuo, la pellicola cinematografica più lunga, pittoresca e interessante mai girata".
A beautiful phantom ride across the Firth of Forth from Dalmeny near Edinburgh to Dunfermline, crossing the famous Forth Bridge, then less than a decade old. The existing print runs 7 minutes; the Warwick catalogue entry lists it as 12 minutes, "all from one continuous negative, the longest, most picturesque and interesting cinematograph film ever photographed".

REVIEW OF LORD GEORGE SANGER'S CIRCUS BY THE QUEEN (series) (GB 1899)

PROD: Warwick Trading Co. (Cat. no. 5338-5342). COPIA/COPY: DCP, 3' (da/*from* 35mm pos. nitr., 82 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona, GK Collection. Restauro digitale 4K effettuato a partire dalla copia nitrato, 2022/*4K digital restoration done from the original nitrate print, 2022.*

Varie scene della sfilata del circo Sanger che attraversa il parco di Windsor, dopo aver incontrato la regina Vittoria sulla terrazza del castello di Windsor. Questa particolare scena manca, ma ci è pervenuto il resto dello straordinario corteo dei carri del circo (o "tableaux carriages", come venivano chiamati) e degli animali. / *Several scenes of Sanger's Circus parading through Windsor Great Park after meeting Queen Victoria on the terrace at Windsor Castle. This scene is missing, but the rest of the extraordinary cavalcade of circus wagons (or "tableaux carriages", as they were known) and animals are present.*

SANGER CIRCUS PASSING THROUGH INVERNESS (GB 1900)

REGIA/DIR: John McKenzie(?). PROD: Warwick Trading Co. (Cat. no. 5789). COPIA/COPY: DCP, 1' (da/*from* 35mm pos. nitr., 18 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona, GK Collection. Restauro digitale 4K effettuato a partire dalla copia nitrato, 2023/*4K digital restoration done from the original nitrate print, 2023.*

La parata di carri, cavalieri in costume e animali esotici che attraversa il ponte nella città scozzese di Inverness attrae una folla di spettatori nonostante la pioggia. / *The parade of carriages, costumed riders, and exotic animals passing over the bridge at Inverness, Scotland, has attracted a crowd, despite the rain.*

THE "POLY" PAPER CHASE (GB 1900)

PROD: Warwick Trading Co. (Cat. no. 5948). COPIA/COPY: DCP 1'27", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 26.6 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona, GK Collection. Restauro digitale 4K effettuato a partire dalla copia nitrato, 2023/*4K digital restoration done from the original nitrate print, 2023.*

Il famoso Polytechnic Harriers, una delle principali società di atletica leggera della Gran Bretagna, che in seguito avrebbe aperto le Olimpiadi di Londra nel 1908, organizza una caccia alla lepre: un'estenuante corsa campestre in cui le "lepri" lasciano una traccia di strisce di carta per i "segugi". / *The famous Polytechnic Harriers, one of Britain's premier athletic clubs, who would later open the 1908 London Olympics, running a paper chase – a gruelling cross-country race in which the "hares" lay a paper trail for the "hounds".*

THE WINTRY ALPS (series) (GB 1903)

PHOTOG: Frank Ormiston-Smith. PROD: Charles Urban Trading Co. (Cat. no. 1049, 1046, 1047). COPIA/COPY: DCP, 5'06" (da/*from* 35mm pos. nitr., 93 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona, GK Collection. Restauro digitale 4K effettuato a partire dalla copia nitrato, 2023/*4K digital restoration done from the original nitrate print, 2023.*

Numerose scene di questa serie, che si distingue per la splendida fotografia e fu girata per Urban dall'esperto di montagna Frank Ormiston-Smith, tra cui La battaglia a palle di neve, Salto con gli sci sulle Alpi, e Un'escursione dello Sci Club. / *Several scenes from this stunningly photographed series filmed for Urban by mountain expert Frank Ormiston-Smith, including The Battle of the Snow, Ski Jumping in the Alps, and Outing of the Ski Club.*

AN AFFAIR OF HONOUR (GB 1904)

REGIA/DIR: James Williamson. PROD: Williamson Kinetograph Company. COPIA/COPY: DCP, 4'40" (da/*from* 35mm pos. nitr., 85.4 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona, GK Collection. Restauro digitale 4K effettuato a partire dalla copia nitrato, 2021/*4K digital restoration done from the original nitrate print, 2021.*

Strampalata comica con due sedicenti francesi che si sfidano a duello per futili motivi e stendono a colpi di pistola tutti i presenti senza riuscire a colpirsi a vicenda. Girato con eleganza da James Williamson sulle South Downs, presso le famose bianche scogliere d'Inghilterra. / *A daft comedy of* faux *Frenchmen who engage in a duel over some slight disagreement and who manage to shoot everyone but each other. Nicely filmed by James Williamson on the South Downs, near England's famous white cliffs.*

PERZINA'S TROUPE OF EDUCATED MONKEYS (GB 1904)

PROD: Charles Urban Trading Co. (Cat. no. 1392). COPIA/COPY: DCP, 2'23" (da/*from* 35mm pos. nitr., 43.6 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona, GK Collection.
Restauro digitale 4K effettuato a partire dalla copia nitrato, 2023/*4K digital restoration done from the original nitrate print, 2023.*

L'addestratore di animali Ernst Perzina, austriaco, esibisce gli esercizi dei suoi macachi ammaestrati. Era questo un numero popolare in importanti music-hall come l'Alhambra nel West End di Londra. / *Austrian animal trainer Ernst Perzina puts his educated rhesus monkeys through their paces. This was a popular act in premier music halls such as the Alhambra in London's West End.*

ELEPHANTS BATHING IN CEYLON RIVER (GB 1904)

REGIA/DIR: H.M. [Harold Mease] Lomas. PROD: Charles Urban Trading Co. COPIA/COPY: DCP, 1'16", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 23.4 m., 16 fps, imbibito/*tinted*); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona, GK Collection. Restauro digitale 4K effettuato a partire dalla copia nitrato, 2021/*4K digital restoration done from the original nitrate print, 2021.*

Lomas, operatore di talento specializzato di temi come la fauna selvatica e la– caccia, passò a realizzare film per Charles Urban e si recò più volte in vari paesi dell'Estremo Oriente, tra cui il Borneo. Qui si trova a Ceylon, e ritrae i *mahout* che fanno il bagno agli elefanti. *Lomas, a talented photographer specializing in wildlife and hunting subjects, turned his hand to filming for Charles Urban, making several trips to the Far East, including Borneo. Here he is in Ceylon, showing* mahouts *bathing their elephants.*

Da sinistra/*From left to right: An Affair of Honour*, 1904; *Fixing the Swing*, 1904; *Her Morning Dip*, 1906; *Eccentric Burglary*, 1905; *The Robber's Ruse, or Foiled by Fido*, 1909; *Lace Making*, 1908

[DRILL OF THE REEDHAM ORPHANS] (GB, c.1904-1912)
PROD: Charles Urban Trading Company. COPIA/COPY: DCP, 2'17" (da/*from* 35mm pos. nitr., 41.8 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona, GK Collection. Restauro digitale 4K effettuato a partire dalla copia nitrato, 2022/*4K digital restoration done from the original nitrate print, 2022.*

Un evento annuale che evidentemente colpì Charles Urban al punto da indurlo a ritornarvi per parecchi anni consecutivi. Queste esercitazioni di stile militare e dalle elaborate coreografie servivano per raccogliere fondi a favore delle scuole. Non abbiamo ancora individuato l'anno esatto di questo particolare filmato, ma riteniamo che si collochi tra il 1904 e il 1912. L'orfanotrofio Reedham si trovava a Purley, nel Surrey, nelle vicinanze di Londra. */ An annual event which clearly impressed Charles Urban enough to bring him back several years in a row. These elaborately choreographed exhibition drills in military style were used as fundraising events to support the schools. We haven't yet pinned down which year this is, but we believe it is somewhere between 1904 and 1912. The Reedham orphanage was located in Purley, Surrey, just outside London.*

VENICE AND THE GRAND CANAL (GB, 1901? 1904?)
PROD: Charles Urban Trading Co. (Cat. no. 3068). COPIA/COPY: DCP, 1'32" (da/*from* 35mm pos. nitr., 28.2 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona, GK Collection. Restauro digitale 4K effettuato a partire dalla copia nitrato, 2023/*4K digital restoration done from the original nitrate print, 2023.*

Immagini particolarmente suggestive di Venezia filmate dal Canal Grande, con panoramiche di esecuzione impeccabile, definite "stereoscopiche" nel catalogo Urban, che mostrano il passaggio dell'imbarcazione sotto il ponte di Rialto fino all'arrivo del vaporetto alla fermata di Rialto, il cui aspetto è assai simile a quello odierno. Parte della serie "Through Italy with the Bioscope", di G. A. Smith e dello stesso Charles Urban. */ A particularly nice view of Venice from the Grand Canal with well-executed pans, described as "stereoscopic" in the Urban catalogue, taking in the scene as the boat goes under the Rialto bridge and arrives at the Rialto* vaporetto *stop, looking remarkably like it does today. Made as part of the series "Through Italy with the Bioscope", by G. A. Smith and Charles Urban himself.*

EDGE'S MOTOR BOAT. THE NAPIER MINOR (GB 1904)
PROD: Charles Urban Trading Co. (Cat. no. 2661).COPIA/COPY: DCP, 1'05" (da/*from* 35mm pos. nitr., 20 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona, GK Collection. Restauro digitale 4K effettuato a partire dalla copia nitrato, 2022/*4K digital restoration done from the original nitrate print, 2022.*

Nel 1904 le gare di motonautica erano uno sport nuovissimo. Selwyn Edge (sul Napier Minor di fabbricazione britannica, sostituto del Napier II) all'inizio fu proclamato vincitore della gara svoltasi al largo di Cowes (Isola di Wight), ma successivamente venne squalificato. È chiaro che, al momento delle riprese, i cineasti erano convinti di ritrarre il vincitore. */ Powerboat racing was a brand-new sport in 1904. Selwyn Edge initially won the race off Cowes (Isle of Wight) in the British-made Napier Minor as a substitute for the Napier II, but was later disqualified. Clearly the filmmakers thought at the time that they were filming the victor.*

FIXING THE SWING (GB 1904)
REGIA/DIR: Alf Collins. CAST: Alf Collins (*father*). PROD: Gaumont. COPIA/COPY: DCP, 1'51" (da/*from* 35mm pos. nitr., 34 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona, GK Collection. Restauro digitale 4K effettuato a partire dalla copia nitrato, 2023/*4K digital restoration done from the original nitrate print, 2023.*

Realizzata nei quartieri meridionali di Londra, questa lieve comica è interpretata dal regista Alf Collins nei panni di un padre esausto che cerca senza successo di costruire un'altalena per le due figliolette. */ Filmed in south London, this slight comedy stars director Alf Collins as an exhausted father who bungles putting up a swing for his two small daughters.*

ECCENTRIC BURGLARY (GB 1905)
REGIA/DIR: Frank Mottershaw. PROD: Sheffield Photo Company. COPIA/COPY: DCP, 5'18" (da/*from* 35mm pos. nitr., 97 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona, GK Collection. Restauro digitale 4K effettuato a partire dalla copia nitrato, 2023/*4K digital restoration done from the original nitrate print, 2023.*

Se già conoscete il classico *Daring Daylight Robbery*, realizzato dalla stessa società nel 1903, i luoghi delle riprese in esterni di questo film vi risulteranno familiari. Si tratta quasi di una parodia della pellicola precedente, che impiega riprese all'incontrario ed effetti di tecnica a passo uno per trasformare la cronaca di un furto con scasso in una comica anarcoide. */ You may find the location for this film familiar if*

you know the classic Daring Daylight Robbery *from the same company in 1903. This is almost a spoof of the former film, using reverse-action and stop-motion effects to turn this burglary into an anarchic comedy.*

HER MORNING DIP (GB 1906)

REGIA/DIR: Alf Collins. PROD: Gaumont. COPIA/COPY: DCP, 5'29" (da/*from* 35mm pos. nitr., 100 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona, GK Collection. Restauro digitale 4K effettuato a partire dalla copia nitrato, 2020/*4K digital restoration done from the original nitrate print, 2020.*

Le magnifiche riprese in esterni a Margate, sulla costa sudorientale dell'Inghilterra, compensano la comicità alquanto misogina di questo film in cui un'elegante "signorina" viene seguita da tutti i maschi dei dintorni sino alla spiaggia, dove si rivela notevolmente ossuta e assai poco attraente. / *Magnificent location work in Margate, on England's southeast coast, compensates for rather misogynistic comedy in which a well-dressed "young lady" is pursued by every male in the vicinity to the beach, where "she" is revealed to be distinctly scrawny and unattractive.*

AUTOMOBILE FÊTE BEFORE KING ALFONSO AND PRINCESS ENA (GB 1906)
THE ROYAL SPANISH WEDDING (series)

REGIA/DIR: Félix Mesguich. PROD: Charles Urban Trading Co. (Cat. no. 3133). COPIA/COPY: DCP, 3'20" (da/*from* 35mm pos. nitr., 61 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona, Collection Miquel Porter Moix. Restauro digitale 4K effettuato a partire dalla copia nitrato, 2021/*4K digital restoration done from the original nitrate print, 2021*.

Quest'elaborata manifestazione automobilistica fu organizzata nel quadro dei festeggiamenti per il matrimonio del nuovo re di Spagna con la principessa Ena di Battenberg, nipote della regina Vittoria. Appassionato di motori, il re partecipò alla sfilata di 200 automobili imbandierate con la sua Panhard-Levassor. / *This elaborate automobile rally was mounted as part of the wedding festivities of the new Spanish King and his bride Ena, Princess of Battenberg, a granddaughter of Queen Victoria. The King was a keen motorist and participated in the parade of 200 flag-bedecked cars in his Panhard-Levassor.*

LACE MAKING (GB 1908)

REGIA/DIR: Cecil Hepworth. PROD: Hepworth Manufacturing Company. COPIA/COPY: DCP, 4'20" (da/*from* 35mm pos., 79.5 m., 16 fps, 1.37 *optical reduction from* 1.33); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona, Collection Gremi Téxtil Minorista. Restauro digitale 4K effettuato a partire dalla copia 35mm acetato, 2020/*4K digital restoration done from the original 35mm acetate print, 2020.*

Delizioso e pittoresco film di Cecil Hepworth sulle merlettaie di Honiton, cittadina del Devon ove l'arte del merletto si pratica sin dal sedicesimo secolo. Un'attenzione particolare è dedicata alla signora Woodgate, che nel 1840 aveva confezionato i merletti per l'abito da sposa della regina Vittoria. / *Wonderfully picturesque film by Cecil Hepworth of the lacemakers of Honiton, a small town in Devon, who have made bobbin lace since the 16th century. Particular attention is paid to Mrs. Woodgate, who made lace for Queen Victoria's wedding dress in 1840.*

THE ROBBER'S RUSE, OR FOILED BY FIDO (GB 1909)

REGIA/DIR: A.E. Coleby. PROD: Cricks and Martin. COPIA/COPY: DCP, 5'18" (da/*from* 35mm pos. nitr., 97 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona, GK Collection. Restauro digitale 4K effettuato a partire dalla copia nitrato, 2020/*4K digital restoration done from the original nitrate print, 2020.*

Questo vivace dramma, che si inserisce nel filone di *Rescued by Rover*, narra la vicenda di una ragazza minacciata da un rapinatore travestito da povera vecchietta e salvata dall'intervento del terrier di famiglia. / *A lively drama in the vein of* Rescued by Rover, *in which a young girl is menaced by a burglar disguised as a poor old lady and is saved with the help of the family terrier.*

Dieci film di danza realizzati dal pioniere danese Peter Elfelt negli anni 1902-1906

Il fotografo danese Peter Elfelt (1866-1931) fu nominato fotografo di corte nel 1901 e divenne poi il primo cineasta del paese. Si devono a lui le prime immagini in movimento realizzate in Danimarca, con il film *Kørsel med Grønlandske Hunde* (In corsa con i cani groenlandesi), girato in un parco di Copenaghen durante l'inverno 1896-97. Negli anni successivi, alla maniera dei fratelli Lumière, egli realizzò brevi documentari dedicati alla famiglia reale e ad artisti, artigiani e luoghi della Danimarca: in totale, oltre 200 film che compongono un quadro impareggiabile della vita e degli avvenimenti al volgere del secolo. Questi dieci film di danza ci mostrano i solisti e i ballerini della scuola Bournonville del Teatro Reale (Den Kongelige Teater) di Copenaghen; c'è anche un breve film che riprende una danza del ventre, a testimonianza della capacità di Peter Elfelt di riconoscere gli aspetti più vellicanti del nuovo medium.
Il Balletto Reale danese (Den Kongelige Ballet) conserva e custodisce ancor oggi le tradizioni e la coreografia di August Bournonville (1805-1879). Dopo aver studiato a Parigi, Bournonville divenne solista del Balletto Reale di Copenaghen, dove fu maestro di ballo e coreografo dal 1830 al 1848. Creò più di 50 balletti ambientati in vari luoghi, dalla Danimarca all'Italia e alla Russia. Purtroppo, oltre metà dei suoi balletti è oggi considerate perduta. I suoi lavori più noti sono *La Sylphide* (*Sylfiden*, 1836), *Napoli* (1842), *Le Conservatoire* (*Konservatoriet*, 1849), *Kermesse a Bruges* (*Kermessen i Brügge*, 1851) e *Racconto popolare* (*Et Folkesagn*, 1854). Hans Beck (1861-1952), interprete di vari film di questo programma, esordì nel novembre 1879 due giorni prima della morte di Bournonville, che fece così in tempo a vederlo. In qualità di maestro del Balletto Reale danese dal 1894 al 1915, Beck fondò la scuola Bournonville al fine di preservare il repertorio e la tradizione di Bournonville, insieme al suo stile fatto di passi semplici e gioiosi che sarebbero rimasti la base della scuola del Balletto Reale danese sino ai tardi anni Trenta. – Thomas C. Christensen

Ten Early Dance Films by Danish Film Pioneer Peter Elfelt, 1902-1906

Peter Elfelt (1866-1931) was a Danish photographer, who in 1901 was named the royal court photographer, and became the country's first filmmaker. He was the first to record moving images in Denmark, with the film Kørsel med Grønlandske Hunde *(Driving with Greenland Dogs), shot in a Copenhagen park during the winter of 1896/97. In the following years he recorded, much like the Lumière brothers, small documentary films, depicting royalty, artists, artisans, and places in Denmark. More than 200 films in total give a unique insight into life and events at the turn of the century. These ten dance films record the soloists and Bournonville dancers of the Royal Theatre (Den Kongelige Teater) in Copenhagen, plus a small extra film of a belly dance, which indicates that Peter Elfelt also recognized the more titillating aspects of the new medium.*
The Royal Danish Ballet (Den Kongelige Ballet) still maintains and preserves the dance traditions and choreography of August Bournonville (1805-1879). After studying in Paris, Bournonville became a solo dancer at the Royal Danish Ballet in Copenhagen, where he became ballet master and choreographer from 1830 to 1848. He created more than 50 ballets with varied settings, from Denmark to Italy and Russia. Half of his ballets are unfortunately considered lost today. His best-known works are La Sylphide *(*Sylfiden*, 1836),* Napoli *(1842),* Le Conservatoire *(*Konservatoriet*, 1849),* Kermesse in Bruges *(*Kermessen i Brügge*, 1851), and* A Folk Tale *(*Et Folkesagn*, 1854). Hans Beck (1861-1952), who performs in a number of the films in this programme, made his debut two days before Bournonville's death in November 1879, and was seen by Bournonville. As master of the Royal Danish Ballet from 1894 to 1915, Beck created the Bournonville School, with the aim of preserving the Bournonville repertoire and tradition, and its style of simple joyful steps, which became the basis of the Royal Danish Ballet school until the late 1930s. – Thomas C. Christensen*

BØRNEDANSEN AF "ELVERHØJ" [La danza dei bambini da /The Children's Dance from "Elverhøj"] (DK 1902)
REGIA/DIR: Peter Elfelt. CAST: Gudrun Christensen, Helga Smith. COPIA/COPY: 4K DCP, 1' (da/*from* 35mm, 16 fps); senza did./*no titles*.
FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Elverhøj (1828; traduzione letterale "La collina degli elfi") di Johan Ludvig Heiberg, con musiche di Frederik Kuhlau, è considerata l'opera nazionale danese. Ne fu committente il re Federico VI in occasione del matrimonio della figlia minore Guglielmina Maria con Federico Carlo Cristiano (poi re Federico VII). / Elverhøj *(1828; literal translation, Elves' Hill) by Johan Ludvig Heiberg, with music by Frederik Kuhlau, is considered the Danish national play. It was commissioned by King Frederik VI for the marriage of his youngest daughter Vilhelmine Marie to Frederik Carl Christian (later King Frederik VII).*

PAS DE DEUX (DK 1902)
REGIA/DIR: Peter Elfelt. CAST: Clara Rasmussen (Wieth/Pontoppidan), Margrethe Andersen. COPIA/COPY: 4K DCP, 1' (da/*from* 35mm, 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Un gioioso *pas de deux* eseguito da Clara Rasmussen e Margrethe Andersen. Clara Rasmussen/Wieth/Pontoppidan (1883-1975) sarebbe divenuta una delle più famose attrici del cinema muto danese; tra le sue interpretazioni più memorabili ricordiamo quella in *Blade af Satans Bog* di Dreyer (Pagine da libro di Satana; 1921), in cui ella interpreta Siri nell'ultimo dei quattro episodi.
A joyful pas de deux, *performed by Clara Rasmussen and Margrethe Andersen. Clara Rasmussen/Wieth/Pontoppidan (1883-1975) was to become one of the most famous actresses of Danish silent cinema; one of her most notable performances is in Dreyer's* Leaves from Satan's Book *(1921), in which she plays Siri in the last of the four sections.*

WANIA TARTAKOFF (DK 1902)
REGIA/DIR: Peter Elfelt. CAST: Wania Tartakoff. COPIA/COPY: 4K DCP, 1' (da/*from* 35mm, 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Una vivace danza *trepak* ucraina, eseguita dal solista russo Wania Tartakoff. / *A spirited Ukrainian* trepak *dance, performed by Russian soloist Wania Tartakoff [Vanya Tartakov].*

SYLFIDEN [La Sylphide] (DK 1903)
REGIA/DIR: Peter Elfelt. CAST: Ellen Price. COPIA/COPY: 4K DCP, 1' (da/*from* 35mm, 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Assolo iniziale da *La Sylphide* (1836), balletto di August Bournonville, musica composta da Herman Løvenskjold. Eseguito da Ellen Price (1878-1968). Ellen faceva parte di una famiglia famosa nel mondo della danza e questa parte le fu insegnata dalla zia Juliette Price (1831-1906), che l'aveva interpretata per Bournonville negli anni Cinquanta dell'Ottocento. L'interpretazione di Ellen Price nel balletto *La sirenetta* (*Den Lille Havfrue*, 1909) di Hans Beck ispirò la famosa statua di Edvard Eriksen, che costituisce un punto di riferimento per i turisti sul lungomare di Copenaghen sin da quando fu inaugurata nel 1913. / *The opening solo from* La Sylphide *(1836), ballet by August Bournonville, music composed by Herman Løvenskjold. Performed by Ellen Price (1878-1968). A member of a famous dancing family, Ellen was taught the part by her aunt, Juliette Price (1831-1906), who had danced it for Bournonville in the 1850s. Ellen Price's dancing in Hans Beck's 1909 ballet* The Little Mermaid *(*Den Lille Havfrue*) was the inspiration for Edvard Eriksen's famous statue, a tourist landmark on the Copenhagen waterfront since it was unveiled in 1913.*

TARANTELLEN AF "NAPOLI" [La tarantella nel balletto "Napoli" / The Tarantella from "Napoli"] (DK 1903)
REGIA/DIR: Peter Elfelt. CAST: Hans Beck, Valborg Guldbrandsen. COPIA/COPY: 4K DCP, 1'30" (da/*from* 35mm, 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

La tarantella dal balletto *Napoli* di August Bournonville (1842) è qui interpretata con entusiasmo da Hans Beck (1861-1952), solista e maestro del Balletto reale danese, e dalla solista Valborg Guldbrandsen (1872-1949; nota in seguito con il cognome Borchsenius, che acquisì con il successivo matrimonio). Le scene furono filmate nello studio di Elfelt; lo spazio per l'esecuzione era limitato a causa delle esigenze di illuminazione. La musica originale della tarantella fu composta da Holger Simon Paulli. / *The Tarantella from August Bournonville's 1842 ballet* Napoli *(1842), here enthusiastically performed by Hans Beck (1861-1952), soloist and head of the Royal Danish Ballet, and soloist Valborg Guldbrandsen (1872-1949; later known by her subsequent married surname Borchsenius). The scenes were filmed in Elfelt's studio; the performance space was limited due to the lighting requirements. The Tarantella's original music was by Holger Simon Paulli.*

FRA SIBIRIEN TIL MOSKVA [Dalla Siberia a Mosca / The Jockey Dance from "From Siberia to Moscow"] (DK 1905)
REGIA/DIR: Peter Elfelt. CAST: Gustav Uhlendorff, Richard Jensen. COPIA/COPY: 4K DCP, 2' (da/*from* 35mm, 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Fra Sibirien til Moskva (1876) è l'ultimo balletto lungo di August Bournonville. Fu ispirato da un viaggio compiuto in Russia nel 1874, nel corso del quale egli incontrò Marius Petipa e vide numerosi suoi balletti. La musica fu composta da Carl Christian Møller. Gli eleganti saltelli della danza dei fantini sono qui eseguiti da Gustav Uhlendorff (1875-1962), ballerino e poi maestro del Balletto reale danese negli anni Venti del Novecento, e dal ballerino Richard Jensen (1883-1935), che recitò in vari film muti danesi all'inizio degli anni Dieci.

Fra Sibirien til Moskva *(1876) was August Bournonville's last long ballet. It was inspired by an 1874 trip to Russia, where Bournonville met Marius Petipa and saw several of his ballets. The music was composed by Carl Christian Møller. The smart prances of the Jockey Dance are here performed by Gustav Uhlendorff (1875-1962), dancer and later master of the Danish Royal Ballet in the 1920s, and dancer Richard Jensen (1883-1935), who acted in a number of Danish silent films in the early 1910s.*

MAVEDANSERINDE [Danzatrice del ventre / A Belly Dancer] (DK 1905)
REGIA/DIR: Peter Elfelt. CAST: ?. COPIA/COPY: 4K DCP, 1' (da/*from* 35mm, 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Danza erotica eseguita da una ballerina sconosciuta. */ An erotic dance performed by an unknown female dancer.*

LIVJÆGERNE PAA AMAGER [The Reel from "The King's Volunteers on Amager"] (DK 1906)
REGIA/DIR: Peter Elfelt. CAST: Hans Beck, Valborg Guldbrandsen, Ellen Price. COPIA/COPY: 4K DCP, 1' (da/*from* 35mm, 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

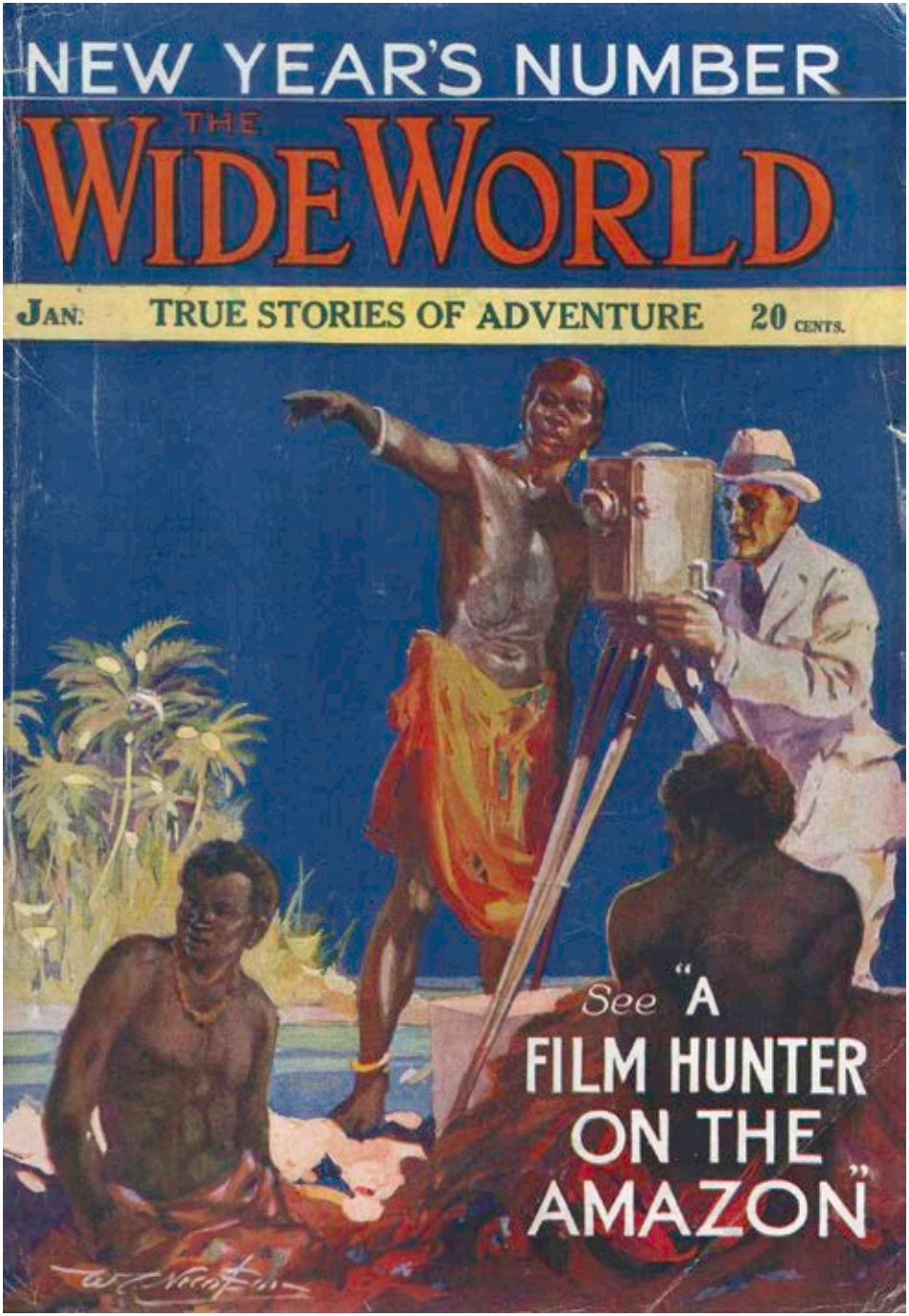
Numero del balletto di August Bournonville (1871), la cui azione si svolge all'inizio del XIX secolo sull'isola danese di Amager. Ne sono interpreti Hans Beck, Valborg Guldbrandsen (poi Borchsenius) ed Ellen Price. */ A lively reel from the 1871 ballet by August Bournonville, set in the early 19th century on the Danish island of Amager. Performed by Hans Beck, Valborg Guldbrandsen (later Borchsenius), and Ellen Price.*

ORFEUS OG EURYDIKE [Orfeo ed Euridice / Orpheus and Eurydice] (DK 1906)
REGIA/DIR: Peter Elfelt. CAST: Valborg Guldbrandsen, Ellen Price, Elisabeth Beck, Anna Marie Aggerholm. COPIA/COPY: 4K DCP, 2'30" (da/*from* 35mm, 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Danza dall'opera italiana *Orfeo ed Euridice* composta nel 1762 da Christoph Willibald Gluck (1714-1787); coreografia di Hans Beck, 1896. Interpretata da Valborg Guldbrandsen (poi Borchsenius), Ellen Price, Elisabeth Beck (1865-1946) ed Anna Marie Agerholm (1875-1929). */ A dance from the 1762 Italian opera* Orfeo ed Euridice *by Christoph Willibald Gluck (1714-1787); choreography by Hans Beck, 1896. Performed by Valborg Guldbrandsen (later Borchsenius), Ellen Price, Elisabeth Beck (1865-1946), and Anna Marie Agerholm (1875-1929).*

ZIGEUNERDANS AF "TROUBADUREN" [Danza gitana da / The Gypsy Dance from "Il Trovatore"] (DK 1906)
REGIA/DIR: Peter Elfelt. CAST: Valborg Guldbrandsen. COPIA/COPY: 4K DCP, 1' (da/*from* 35mm, 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

La danza gitana dall'opera di Giuseppe Verdi *Il Trovatore*; coreografia di August Bournonville, 1865; esecuzione di Valborg Guldbrandsen (poi Borchsenius). */ The Gypsy Dance from Verdi's 1853 opera* Il Trovatore*; choreography by August Bournonville, 1865. Performed by Valborg Guldbrandsen (later Borchsenius).*



The Wide World, 01.1922. (Sávio Luis Stoco)

RISCOPERTE E RESTAURI

REDISCOVERIES AND RESTORATIONS

(AMAZONAS, MAIOR RIO DO MUNDO) (Divy veletoku Amazonky) (GB: **The Wonders of the Amazon)**
(BR 1918)
REGIA/DIR, PHOTOG: Silvino Simões dos Santos Silva. PROD: Amazônia Cine-Film. COPIA/COPY: DCP, c. 54'07" (da/*from* 35mm safety b&w dupe neg); did./titles: CZE. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

The Wonders of the Amazon (variamente tradotto) è il titolo che venne attribuito al documentario *Amazonas, maior rio do Mundo* di Silvino Simões dos Santos Silva (1886-1969) quando fu distribuito illegalmente in Europa, dopodiché è stato fino a oggi considerato perduto. L'ombra di questa leggendaria produzione del prolifico regista portoghese trasferitosi in Brasile incombe sulla storia del cinema brasiliano, di cui sono sopravvissuti ben pochi film realizzati nell'epoca del muto. Girato nelle zone brasiliane e peruviane dell'Amazzonia, sviluppato e montato a Manaus, il film fu venduto in maniera fraudolenta alla Gaumont, che lo proiettò in anteprima per stampa ed esercenti a Londra il 2 dicembre 1921, rimontato in 12 capitoli da mezzo rullo e con le didascalie di William George Clifford. Prima che il film uscisse nelle sale britanniche nel 1922, il responsabile dell'esportazione illegale, Propércio de Mello Saraiva, pubblicò un articolo illustrato su *The Wide World Magazine* (01.1922), descrivendo, non senza prendersi qualche libertà narrativa, le avventure che ne avevano costellato la lavorazione e proclamando di esserne il regista. Poco dopo, quando uscì a Parigi con il titolo *Les merveilles de l'Amazone*, il film fu lodato da Léon Moussinac su *L'Humanité* (02.07.1923), che lo giudicò "un documento di prim'ordine sugli usi, i costumi e gli aspetti più diversi e contrastanti della vita delle razze umane". Il film circolò fino al 1931 circa, tra l'altro in Italia, Germania e Cecoslovacchia. In seguito ne scomparve ogni traccia, fino a quando nel 2023 è stato fortunosamente identificato al Národní filmový archiv di Praga.

The Wonders of the Amazon *(variously translated) was the title given to the documentary* Amazonas, maior rio do Mundo *by Silvino Simões dos Santos Silva (1886-1969) when it was illegally distributed in Europe, and until now it has been considered lost. A legendary production by this prolific Portuguese director based in Brazil, it looms large in the history of Brazilian cinema, which counts few remaining films from the silent period. Shot in the Brazilian and Peruvian Amazon, developed and edited in Manaus, the film was fraudulently sold to Gaumont, who first trade showed it in London on 02.12.1921, recut into 12 half-reel chapters and titled by William George Clifford. Before its wider British release in 1922, the man responsible for its illegal export, Propércio de Mello Saraiva, published an illustrated article in* The Wide World Magazine *(01.1922) about the adventures involved in its filming, not without fictional liberties, claiming he was the director. Shortly after, when exhibited in Paris as* Les merveilles de l'Amazone, *it was praised by Léon Moussinac in* L'Humanité *(02.07.1923), as "a first-rate document on the mores, customs, and most contrasting and varied aspects of the races." The film circulated until around 1931, including in Italy, Germany, and Czechoslovakia. All traces of it then disappeared, until it was fortuitously identified at the Národní filmový archiv in Prague in 2023.*

The documentary was the main venture of Amazônia Cine-Film (1917-1920), based in Manaus and headed by Silvino Santos,

[*Amazonas, maior rio do Mundo*], 1918. (Národní filmový archiv, Praga)

Il documentario fu la più importante impresa dell'Amazônia Cine-Film (1917-1920), casa cinematografica di Manaus guidata da Silvino Santos che, insieme a Luiz Thomas Reis, regista di *Rituais e festas Bororo* (1917), fu uno dei principali documentaristi del cinema brasiliano di inizio Novecento. Saraiva era stato incaricato di negoziare ufficialmente la vendita di *Amazonas, maior rio do Mundo* su scala internazionale, ma dileguandosi con la copia provocò il fallimento della società di produzione, rivoluzionando così l'intera traiettoria professionale del cineasta. A causa del furto, a quanto sembra, in Brasile il film non fu mai proiettato in pubblico.

Da un'attenta visione della copia ceca, *Divy veletoku Amazonky*, emergono evidenti affinità con il maggior successo di Silvino Santos, *No paiz das Amazonas* (1922), realizzato sotto gli auspici della J. G. Araújo & Cia di Manaus. Da un esame parallelo risulta chiaro che Santos cercò di realizzare un vero e proprio rifacimento, sviluppando i sottotemi geografici ed etnografici del documentario precedente (noci, caucciù, caccia ai lamantini e pesca dell'arapaima, ecc.), oltre a riprodurre i ritmi del montaggio, le inquadrature e la sequenza delle riprese. Sarebbe come confrontare il perduto precursore di *Nanook of the North* realizzato nel 1914 da Robert Flaherty con il classico del 1922. Ogni cosa è differente eppure assai simile, con pochissime location cambiate. In un unico caso si può dimostrare che Santos abbia riutilizzato le stesse riprese: si tratta delle sequenze riguardanti i rituali degli indigeni peruviani Witoto, riconoscibili in entrambi i film (soprattutto i due Witoto che ostentano le loro orecchie e le collane di denti), benché non tutte le inquadrature di un film compaiano nell'altro.

Divy veletoku Amazonky combina vari generi, tra cui in particolare i film

who, alongside Luiz Thomas Reis, director of Rituais e festas Bororo *(1917), was one of the main non-fiction filmmakers active in Brazilian cinema in the early 20th century. Saraiva was tasked with officially negotiating the international sale of* Amazonas, maior rio do Mundo, *but his absconding with the print caused the production company to go bankrupt, reorienting the filmmaker's entire trajectory. Due to the theft, it is believed that the film was never given a public screening in Brazil.*

A close viewing of the Czech print, Divy veletoku Amazonky, *reveals strong parallels with Silvino Santos' greatest success,* No paiz das Amazonas *(1922), made under the auspices of the Manaus-based J. G. Araújo & Cia. When examined side-by-side, it becomes apparent that Santos attempted a true remake, developing geographic and ethnographic subthemes in the earlier documentary (nuts, rubber, manatee and pirarucu fishing, etc.), as well as reproducing editing rhythms and the framing and sequencing of shots. It's the equivalent of being able to compare Robert Flaherty's lost 1914 precursor of* Nanook of the North *with the 1922 classic. Everything is different yet very similar, with very few location changes; the only footage that Santos demonstrably reused involves the rituals of the indigenous Peruvian Witoto, who can be recognized in both films (especially the two Witoto who show off their ears and tooth necklaces), although not all shots existing in one film appear in the other.*

Divy veletoku Amazonky *combines genres, most notably the*

di viaggi: è un percorso fluviale che esplora i paesaggi della foresta e si sofferma nelle capitali amazzoniche di Belém e Manaus nonché nelle città di Itacoatiara (Amazonas) e Santarém (Pará), e in luoghi di interesse naturale, villaggi e approdi lungo fiumi come il Rio delle Amazzoni, il Solimões e il Purus. Alcuni sono menzionati nelle didascalie, altri sono riconoscibili soltanto attraverso l'analisi delle immagini (come la distinzione tra i porti di Manaus e Belém), oppure tramite l'incrocio con fonti documentarie superstiti. Il film ha però un carattere moderno, in quanto elimina la figura dell'esploratore/viaggiatore, lasciando agli spettatori l'unica guida delle didascalie per comprendere l'articolazione, talvolta sottile, tra le inquadrature o le sequenze.

D'altra parte *Divy veletoku Amazonky* civetta con i film industriali e coloniali nelle sequenze che descrivono nei dettagli i procedimenti relativi all'estrazione di prodotti locali interessanti per gli stranieri, come il caucciù, il legname, le noci del Brasile, il cotone, le pelli di animali selvatici e le piume d'airone che allora costituivano un elemento di base della moda femminile. Vi sono inoltre aspetti propri dei film sulla natura, come le notevoli immagini di animali selvatici e domestici tra cui spicca il simpatico cane con la fiaschetta di zucca decorata di Santarém.

La copia riscoperta sembra completa e, salvo rare eccezioni, corrisponde a quanto ci dicono le fonti documentarie visive e scritte. La lacuna più identificabile riguarda l'assenza delle scene sulla produzione del cacao a Santarém, segnalate nella documentazione (e nelle didascalie in ceco) ma stranamente assenti nelle sequenze corrispondenti, benché il comune sia rappresentato dal porto e dalle zucche indigene decorate.

Nella sua autobiografia non pubblicata *Romance da minha vida* (Il romanzo della mia vita), Silvino Santos ricorda che le didascalie furono realizzate in Inghilterra; si presume quindi che anche quelle ceche siano opera del distributore locale, e ciò spiega il tono colonialista degli elogi rivolti alle infrastrutture e al moderno urbanesimo di Manaus, Belém e Santarém, a scapito di tutte le altre località. In armonia con quest'impostazione, il documentario contiene una sequenza etnografica (altro genere cinematografico rilevante) che illustra i preparativi per un rituale celebrato dalle donne indigene del territorio Witoto nel Perù occidentale, ma definisce i Witoto "selvaggi" che "solo 50 anni fa decoravano le proprie capanne con i teschi dei nemici".

Scrivendo le sue memorie a Manaus nel 1969, Silvino manifestò il proprio rammarico per la scomparsa del film che "è ancora nell'orbita dei pianeti". Nel febbraio del 2023 il Národní filmový archiv ha inviato un link al film a Jay Weissberg; quest'ultimo mi ha poi contattato per confermare la sua ipotesi che il documentario fosse in effetti l'opera perduta di Santos. La copia DCP dell'archivio di Praga è ricavata da un controtipo negativo in bianco e nero ottenuto nel 1981 da un nitrato imbibito, ora completamente degradato. – Sávio Luis Stoco

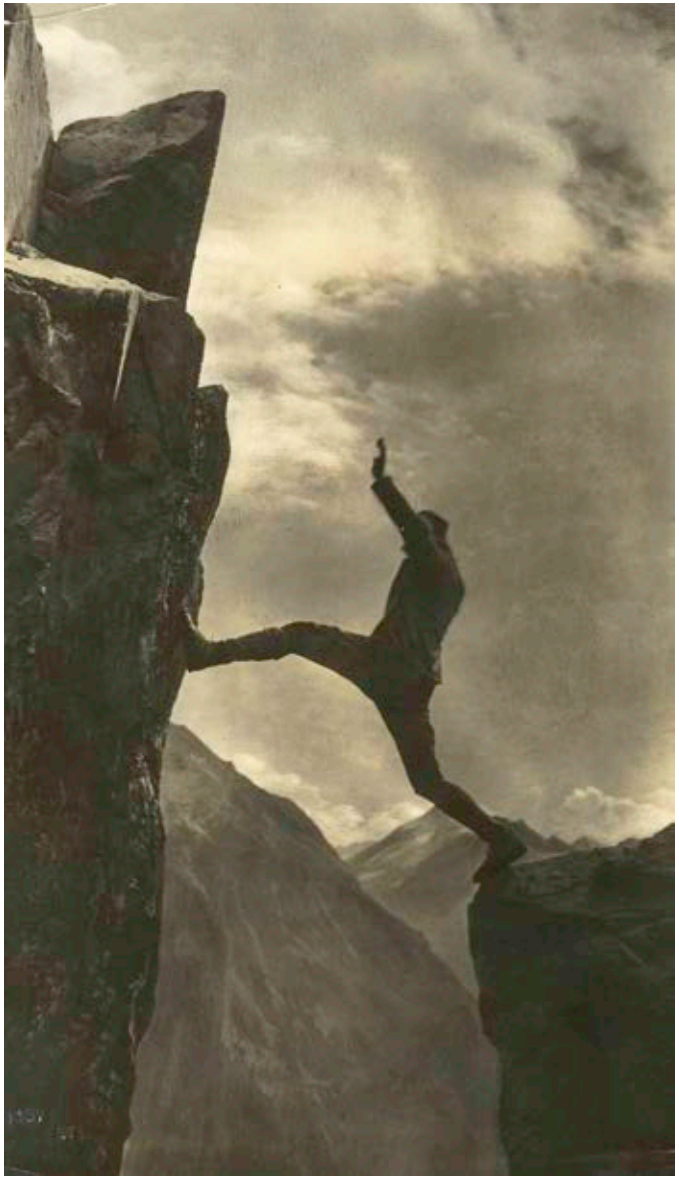
travel film, with its river journey, exploration of forest landscapes, and stops in the Amazonian capitals of Belém and Manaus together with the cities of Itacoatiara (Amazonas) and Santarém (Pará), as well as natural landmarks, villages, and shipping stations along river channels such as the Amazon, the Solimões, and the Purus. Some of these are named in the intertitles, others are only recognizable through image analysis (such as the distinction between the ports of Manaus and Belém) or inferences from surviving documentary sources. However, the film has the modernity of eliminating the figure of the explorer/traveller, leaving the audience with only the intertitles as a guide to understanding the sometimes subtle articulations between shots or sequences.

Furthermore, Divy veletoku Amazonky *flirts with industrial and colonial films in sequences detailing the processes related to the extraction of local products of interest to foreigners, such as rubber, wood, Brazil nuts, cotton, wild animal skins, and egret feathers, which were a staple of women's fashion at the time. In addition there are elements of nature films in the prominent appearance of wild and domestic animals, including the friendly dog wearing a decorated gourd from Santarém.*

This rediscovered print appears to be complete and accords with what's known from the documentary record, both visual and written, with rare exceptions. The most identifiable gap is the absence of scenes showing the production of cocoa in Santarém, referred to in documentation (and in the Czech intertitles), but which strangely are absent in corresponding shots, even though the municipality is represented with its port and decorated indigenous gourds.

Silvino Santos mentions in his unpublished autobiography Romance da minha vida *[Romance of My Life] that the intertitles were done in England, so it's assumed the Czech titles were also written by the local distributor, which explains the colonialist tone praising the modern urbanism and infrastructure in Manaus, Belém, and Santarém, to the detriment of all the other locations. In keeping with this vision, the documentary presents an ethnographic sequence (another relevant film genre) showing preparations for a ritual carried out by indigenous women in Witoto territory in eastern Peru, but calls them "savages" who "only 50 years ago decorated their huts with the skulls of their enemies."*

Writing his memoir from Manaus in 1969, Silvino expressed his sadness that the film had vanished: "it is still in the orbit of the planets." In February 2023 the Národní filmový archiv sent a link of the film to Jay Weissberg, who then contacted me to confirm his suspicion that the documentary was indeed Santos' lost work. The DCP made by the Prague archive derives from a b&w dupe negative made in 1981 from a now disintegrated tinted nitrate print. – Sávio Luis Stoco



Der Berg des Schicksals, 1924. Hannes Schneider (Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden)

DER BERG DES SCHICKSALS (US: **The Peak of Fate)** [La montagna del destino] (DE 1924)
REGIA/DIR, SCEN, SOGG/STORY, MONT/ED: Arnold Fanck. PHOTOG: Arnold Fanck, [esterni/*exteriors*, locations: Hans Schneeberger, Herbert Oettel; interni/*interiors:* Eugen Hamm, Sepp Allgeier]. SCG/DES: Leopold Blonder. CAST: Hannes Schneider (*lo scalatore/the climber*), Frida Richard (*sua madre/his mother*), Erna Morena (*sua moglie/his wife*), Luis Trenker (*suo figlio/his son*), Hertha von Walther (*Hella, sua figlia/his daughter*), Gustav Oberg (*l'amico dello scalatore/the climber's friend*), Werner Scharschmidt (*montanaro/mountaineer*), H. von Hoeslin (*montanaro/mountaineer*), Arnold Ernst Fanck. PROD: Arnold Fanck, Berg- und Sportfilm GmbH, Alpenfilm AG. V.C./CENSOR DATE: 17.03.1924; 30.01.1930. USCITA/REL: 10.05.1924 (Theater am Nollendorfplatz, Berlin). COPIA/COPY: DCP, 86', col. (da/*from* 35mm nitr., orig. 2432 m., 20 fps; imbibizione/*tinting*); did./*titles:* GER. FONTE/SOURCE: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden. Restauro/*Restored* 2022.

Nel 1913 il ventiquattrenne Arnold Fanck, studente tedesco di geologia a Zurigo e appassionato di sci e di alpinismo, si unì a una cordata che scalava il Monte Rosa per filmare e documentare la spedizione. Quest'esperienza suscitò in lui la passione per la fotografia e la produzione cinematografica. Dopo la prima guerra mondiale egli co-fondò la Berg- und Sportfilm GmbH Freiburg (Società per il cinema sportivo e di montagna), una piccola casa di produzione specializzata in brevi documentari informativi, perfezionando così per alcuni anni le sue competenze tecniche. Nel 1924, per il suo primo lungometraggio di finzione, *Der Berg des Schicksals,* egli si assunse tutti i compiti essenziali – fotografia, sceneggiatura, regia, montaggio, produzione – e scelse come interpreti il campione olimpico di sci Hannes Schneider (lo scalatore) e l'alpinista professionista Luis Trenker (il figlio adulto di lui). Le parti femminili furono affidate ad attrici esperte: Erna Morena (*Das indische Grabmal* [*Il sepolcro indiano*], Joe May, 1921) è la moglie dello scalatore; la caratterista Frida Richard (*Rausch* [*Nel turbine*], Ernst Lubitsch, 1921) è sua madre; e Hertha von Walther (*Die Liebe der Jeanne Ney* [*Il giglio nelle tenebre*], G.W. Pabst, 1927) è sua figlia Hella.
Fanck partì dalle immagini piuttosto che da un copione. Girò dapprima una gran quantità di riprese, guidato soltanto dal suo gusto estetico e dal fascino che esercitavano su di lui le arrampicate e gli idilliaci paesaggi montani. Poi si servì della scrittura per costruire un racconto che gli consentisse di riunire il maggior numero possibile di immagini. Qui a ispirarlo fu la vera storia dell'alpinista Carlo Garbari ("Carbarie" nel film), che era morto nel tentativo di scalare in solitaria la Guglia di Brenta (ora chiamata comunemente il Campanile Basso) nelle Dolomiti. Le scene girate in studio da Eugen Hamm e Sepp Allgeier avevano dunque una funzione di sostegno, volta a valorizzare la vicenda iniziale e conferirle una reale carica drammatica. Ne risulta una ricca serie di immagini, uniche nel loro genere, in cui i protagonisti sono la montagna, la natura e gli elementi.
Il carattere non convenzionale del film dovette però scontrarsi con i preconcetti dei distributori che, preoccupati per la mancanza di una sceneggiatura solida, lo declassarono al rango di documentario popolare, con modeste aspettative di profitto. Con limitate risorse finanziarie Fanck predispose un negativo da cui trasse un piccolo numero di copie, arricchite con qualche imbibizione. Egli promosse il film presentandolo come esempio di un genere di sua creazione, un "Natur-Spielfilm" ("film di fiction sulla natura"), definizione che mantenne per tutte le sue produzioni successive. Affidò l'elaborazione del manifesto

In 1913, 24-year-old Arnold Fanck, a German geology student in Zurich and a keen skier and free-climber, joined a group scaling Monte Rosa, filming and documenting the expedition. The experience sparked his passion for photography and filmmaking, and after the First World War he co-founded Berg- und Sportfilm GmbH Freiburg (Freiburg Mountain and Sports Film Co.), a small production company specializing in short information documentaries, honing his technical skills over the next few years. In 1924 his first fiction feature, Der Berg des Schicksals, *saw him taking on all the essential roles – photography, scriptwriting, direction, editing, production – while entrusting the acting to the Olympic ski champion Hannes Schneider (the climber) and the professional mountaineer Luis Trenker (playing his adult son). The female roles were given to experienced players: Erna Morena (*Das indische Grabmal, *Joe May, 1921) as the climber's wife; character actress Frida Richard (*Rausch, *Ernst Lubitsch, 1921) as his mother; and Hertha von Walther (*Die Liebe der Jeanne Ney, *G.W. Pabst, 1927) as his daughter Hella.*
Fanck began with images rather than a script. He first shot a huge amount of footage, guided solely by his aesthetic taste and his fascination for the practice of climbing and idyllic mountain settings. Then he used writing to create a narrative that would allow him to bring together as many images as possible. Here he was inspired by the true story of the climber Carlo Garbari ("Carbarie" in the film), who had died in a solo attempt to scale the Guglia ("spire") di Brenta (now commonly known as the Campanile Basso) in the Dolomites. Scenes shot in a studio by Eugen Hamm and Sepp Allgeier thus had a supporting function, enhancing the initial story and giving it a real dramatic charge. The result is a rich series of images, unique of their kind, with the leading roles played by the mountain, nature, and the elements.
However, the film's unconventional quality clashed with the preconceptions of the distributors, whose fear of the lack of a solid screenplay led them to downgrade it to the status of a popular documentary, with low expectations for profit. With limited finances, Fanck compiled a negative from which he made a small number of prints, enriched with occasional tinting. He promoted the film as belonging to a genre of his own conception, a "Natur-Spielfilm" ("Nature-fiction film"), retaining this definition for all his subsequent productions. He entrusted the poster design to the celebrated

al celebre illustratore Theo Matejko e infine affittò a proprie spese un cinema di Berlino, il Nollendorf-Theater, in cui fece proiettare il film due volte al giorno per i quattro mesi estivi. I risultati al botteghino e i giudizi della critica furono estremamente positivi, e le numerose proiezioni che registrarono il tutto esaurito ripagarono Fanck delle spese, richiamando finalmente l'attenzione di un distributore vero e proprio.
Con più cospicue risorse finanziarie, Fanck lavorò a una nuova versione del negativo, integrandovi scene e riprese originariamente scartate per soddisfare la domanda del pubblico e dei critici ed avere così materiale per nuove copie. La versione originale del film fu riveduta, includendovi nuove sequenze, imbibizioni e didascalie, e arrivando così a una versione veramente nuova, che fu sottoposta all'approvazione della commissione di censura nel 1930.

Der Berg des Schicksals, 1924. Pubblicità per l'edizione americana/*Advertisement for the American release*, 1925. (Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden)

Il restauro Per il restauro in 2K di *Der Berg des Schicksals* avviato dalla Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung nel 2018, sono state digitalizzate le ultime due copie nitrato del film ancora esistenti in Germania. Una era appartenuta al Gosfilmofond di Mosca, mentre l'altra, più lunga di quasi 200 metri, faceva parte della collezione privata di Leni Riefenstahl ora alla Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, che possiede anche altri frammenti nitrato del film. Entrambe le copie sono ora conservate al Bundesarchiv di Berlino.
L'esame dei codici stampati sui margini ha permesso di stabilire che ambedue le copie sono state realizzate usando pellicola risalente all'epoca della distribuzione originale del film. La natura e la forma delle giunte manuali e di quelle riprodotte sulla pellicola indicano che in vari momenti, contemporanei o successivi alla distribuzione del film, le due copie sono state oggetto di interventi di montaggio significativamente diversi tra loro. Il montaggio della copia più lunga è parso più affidabile e, in assenza di fonti secondarie in grado di offrire conferme sicure, è stata usata questa versione, nonostante varie incongruenze e lacune narrative, compensate o corrette digitalmente ricorrendo all'altra copia superstite, che ha costituito la guida per la ricostruzione delle scene imbibite e della loro funzione narrativa.
La complessa procedura è stata effettuata con il sostegno del Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien e la generosa partecipazione di membri della Freunde und Förderer des deutschen Filmerbes e.V. Quella ottenuta può essere considerata la versione più completa e accurata del film esistente tra il periodo postbellico e i giorni nostri. – Luciano Palumbo

illustrator Theo Matejko, and finally, at his own expense, rented a cinema in Berlin, the Nollendorf-Theater, where he had the film screened twice a day over the four summer months. Box office and critical reactions were extremely positive, and multiple sold-out screenings paid off Fanck's expenses, finally attracting the attention of a proper distributor.
With improved financial support, Fanck worked on a new version of the negative, integrating originally discarded scenes and takes to meet the demand from both audiences and critics and thus create material for new prints. The original version of the film was revised, and now included entirely new shots, tinting, and intertitles, which ultimately led to a truly new version, which was submitted for approval by the Board of Censors in 1930.

The restoration *The last two nitrate prints of the film surviving in Germany were digitized for the 2K restoration of* Der Berg des Schicksals *by the Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, beginning in 2018. One had belonged to Gosfilmofond, Moscow, while the other, about 200 metres longer, formed part of the private collection of Leni Riefenstahl, and is now part of the Deutsche Kinemathek – Museum für Film und Fernsehen, which also holds other nitrate fragments of the film. Both prints are now housed in the Bundesarchiv in Berlin.*
Study of the edge codes made it possible to determine that both prints were made using material produced in the period of the film's original release. However, the nature and form of the physical and duplicate (printed-in) splices indicate that substantial differences in editing between the two prints occurred at different times, contemporary with and subsequent to the film's distribution. The editing of the longer print appeared to be more reliable, and in the absence of secondary sources that might offer certain confirmation, this version was used, in spite of various gaps in the narrative and inconsistencies, which were compensated for or digitally corrected using the other surviving print, which served as a guide for reconstructing the tinted scenes and their narrative function.
The complex processing was carried out with the support of the Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien and the generous participation of sponsors from the Freunde und Förderer des deutschen Filmerbes e.V. The result is believed to be the most complete and accurate version of the film surviving between the post-war period and our own day. – Luciano Palumbo

CIRCE THE ENCHANTRESS (Svůdná kouzelnice) (Circe la maga) (US 1924)

REGIA/DIR: Robert Z. Leonard. SOGG./STORY: Vicente Blasco Ibáñez. ADAPT: Douglas Z. Doty. DID/TITLES: Fanny Hatton, Frederic Hatton. ASST DIR: David Todd. PHOTOG: Oliver T. Marsh. SCG/DES: Cedric Gibbons. COST: Sally Milgrim (per/*for* Mae Murray). CAST: Mae Murray (*Circe, la mitica dea/Mythical Goddess; Cecilie Brunne*), James Kirkwood (*Dr. Wesley Van Martyn [Dr. Peter van Martyn]*), Thomas Ricketts (*Archibald Crumm*), Charles Gerrard [Gerard] (*Ballard "Bal" Barrett ["Bal" Ballard]*), William Haines (*William Craig [Jeff Craig]*), Lillian Langdon (*suor/Sister Agatha*), Gene Cameron (*"Madame" Ducelle, modiste ["Madame" Du Selle]*), [Lillian Lawrence, Sayre Dearing]. PROD: Robert Z. Leonard, Tiffany Productions. DIST: Metro-Goldwyn Distributing Corp. USCITA/REL: 10.06.1924. COPIA/COPY: 35mm, 4967 ft. (orig. l: 6882 ft.), 66' (20 fps); did./*titles:* CZE. FONTE/SOURCE: Národni filmový archiv, Praha.

Mae Murray era all'apice della carriera quando il celebre romanziere spagnolo Vicente Blasco Ibáñez scrisse per lei il soggetto di *Circe the Enchantress*. Grazie al suo talento di ballerina era passata dal vaudeville a Broadway, aveva conquistato i cabaret di New York, aveva aperto il sentiero che da Ziegfeld Girl l'avrebbe portata ad essere una star di Hollywood e aveva girato 32 film, 23 dei quali diretti dal suo partner creativo e sentimentale Robert Z. Leonard: di questi 7 erano stati prodotti dalla loro società, la Tiffany Productions. Negli Stati Uniti, vari romanzi di Blasco Ibáñez erano stati trasposti sullo schermo – *Los cuatro jinetes del Apocalipsis* (1916) con il titolo *The Four Horsemen of the Apocalypse* (*I quattro cavalieri dell'Apocalisse*) nel 1921, *Sangre y arena* (1908) come *Blood and Sand* (*Sangue e arena*) nel 1922 e *Los enemigos de la mujer* (1919) da cui fu tratto *Enemies of Women* (*I nemici delle donne*) nel 1923 – ma il suo vivo desiderio era di scrivere direttamente per il cinema. L'interpretazione di Murray in *Fascination* (*Incantesimo del piacere;* 1922), che in Spagna ebbe un sensazionale successo al botteghino, lo ispirò a creare una vicenda basata sull'antico mito greco di Circe: la storia di una moderna tentatrice che accende negli uomini una passione ossessiva, tale da spingerli a ricoprirla di perle per essere trattati come porci. Questo spunto divenne poi la base della pubblicità del film: come proclamavano gli annunci, "il genio di Ibáñez ha forgiato uno straordinario dramma intorno alla brillante personalità di Mae Murray".

Circe era veramente un film costruito su misura per l'attrice, con un ruolo in cui la sua immagine traspariva appieno e allo stesso tempo ampliava la sua gamma espressiva – da dea appassionata a vivace ninfa del jazz, scolara malinconica, flessuosa ballerina, riservata insegnante in un convento e commovente paziente: per i recensori coevi la sua interpretazione nella parte di Cecilie raggiunse vette di autentico valore artistico. Come Florence Lawrence, sottovalutata caporedattrice per gli spettacoli del *Los Angeles Examiner*, osservò (in un ritaglio non datato), "La vicenda … fornisce alla maliziosa star l'occasione di esibirsi in una caratterizzazione vivace e camaleontica. Ella incarna di volta in volta l'idolo viziato e coccolato di un circolo di ricchi adoratori e la donna triste e pensosa che implora l'attenzione dell'unico uomo degno da lei conosciuto".

Benché la copia conservata a Praga sia incompleta, la trama rimane sostanzialmente integra. Il film inizia in una dimora nella mitica isola di Eea dove la maga Circe, figlia di Elio, dio del sole, trasforma in maiali i compagni di Odisseo. Nel frattempo, nella sua villa in stile Gatsby sulla costa settentrionale di Long Island, Cecilie Brunne (la moderna

Mae Murray was at the top of her game when the celebrated Spanish novelist Vicente Blasco Ibáñez penned the story of Circe the Enchantress *for her. She had already danced her way from vaudeville to Broadway, conquered the New York cabarets, pioneered the path from Ziegfeld Girl to Hollywood star, and made 32 films – 23 directed by her creative and romantic partner Robert Z. Leonard, 7 of which were produced by their company Tiffany Productions. Although several of Blasco Ibáñez's novels had been produced as films in the United States* – Los cuatro jinetes del Apocalipsis *(1916), released as* The Four Horsemen of the Apocalypse *in 1921,* Sangre y arena *(1908) as* Blood and Sand *in 1922, and* Los enemigos de la mujer *(1919) as* Enemies of Women *in 1923 – he yearned to write something directly for the screen. Murray's presence in* Fascination *(1922), a box-office sensation in Spain, inspired him to create a story based on the ancient Greek myth of Circe: the tale of a modern temptress who lures men to a passionate obsession, in which they lavish her with pearls and are treated like swine in return. This origin story then became the basis of the film's promotion, as advertisements proclaimed, "Ibanez' genius has wrought a stupendous drama about the brilliant personality of Mae Murray."*

Circe *indeed provided Murray with a new vehicle, a role that resonated with her image, while widening her range of expression – from incandescent goddess to vivacious jazz nymph, melancholy schoolgirl, lithe dancer, demure convent teacher, and pathetic patient – and contemporary reviewers considered her work as Cecilie a performance of genuine artistic merit. As Florence Lawrence, in her under-recognized position as drama editor of the* Los Angeles Examiner, *observed in an undated clipping, "The story…gives the piquant star a vivid and chameleon-like characterization. She is alternately the spoiled and petted darling of a circle of rich adorers, and the wistful woman, beseeching attention from the one worthwhile man in the whole of her acquaintance."*

While the surviving print from Prague is incomplete, the narrative remains largely intact. The film opens at a villa on the mythical island of Aeaea, where Circe the sorceress, daughter of Helios the Sun god, transforms Odysseus's sailors into swine. Meanwhile, at her Gatsby-esque villa on the north shore of Long Island, Cecilie Brunne (the modern Circe) is giving one of her

Circe the Enchantress, 1924. Gene Cameron, William Haines, Mae Murray, Charles K. Gerrard. (Wisconsin Center for Film & Theater Research)

Circe the Enchantress, 1924. William Haines, Mae Murray, Charles K. Gerrard. (Wisconsin Center for Film & Theater Research)

Circe the Enchantress, 1924. Mae Murray. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Circe the Enchantress, 1924. Charles K. Gerrard, Mae Murray, William Haines.
(Wisconsin Center for Film & Theater Research)

Circe) dà una delle sue feste jazz, circondata da una schiera di ammiratori alticci. Cecilie ha in animo di sedurre il suo vicino, il famoso chirurgo Wesley Van Martyn, che però la respinge e si allontana disgustato. Ella è follemente innamorata di lui, ma lui non ha alcun interesse per donne come lei. Cecilie ritorna con la memoria al giorno in cui lasciò la scuola delle suore a New Orleans, e al successivo disincanto per gli uomini e la vita. Affranta, decide di dimenticare tutto con una notte di bagordi. Dopo una danza scatenata, perde al gioco denaro, villa e preziosi gioielli e infine frantuma il bicchiere di vino che stringe in mano, tagliandosi un'arteria. Chiamato in soccorso, il dottor Van Martyn sutura la ferita, sventa una rissa mortale tra due spasimanti e se ne va, dopo aver stigmatizzato il comportamento di lei. Ella lo rincorre, provando un senso di rimorso per la prima volta in vita sua; gli getta un ultimo sguardo innamorato, lo bacia e torna di nascosto al vecchio convento di New Orleans. Ferita da un'automobile lanciata a tutta velocità mentre tenta di salvare una bambina, rimane temporaneamente paralizzata. Il dottor Van Martyn, in cui si è risvegliata la passione, la trova, ed ella, spinta dall'amore per lui, riesce a muovere i primi passi per gettarsi tra le sue braccia.

Circe è il ventiquattresimo e ultimo film di Mae Murray diretto da Robert Z. Leonard; i critici elogiarono la mano sicura con cui egli aveva girato le scene del convento, dell'adolescenza di Cecilie e dell'ospedale, palpitanti di vivo interesse umano, e le straordinarie scene della festa, filmate nei fastosi interni di Cedric Gibbons valorizzati dai fini effetti di chiaroscuro dell'operatore Oliver T. Marsh. Tutti questi aspetti emergono nella copia superstite che, pur incompleta, ha molto da offrire oggi, in particolare in due scene di ballo: una nello stile della danza moderna alla Isadora Duncan, l'altra nel linguaggio del jazz, con Mae accompagnata da un sestetto jazz afroamericano non ancora identificato. C'è anche un personaggio inconfondibilmente caratterizzato come gay, lo stilista "Madame" Ducelle, abbigliato con un tutù, che nella didascalia superstite si presenta addirittura come "regina delle fate" (presumibilmente i distributori cechi pensavano che un uomo, Gene Cameron, non potesse interpretare un personaggio femminile, e quindi spostarono l'indicazione riferendola a un'attrice non identificata che compare nella stessa scena della festa). Soprattutto, vediamo Mae Murray nel penultimo successo della sua carriera mentre il suo matrimonio con Leonard stava per finire. All'epoca in cui fu girato *Circe* ella aveva 39 anni (non 32, come voleva la sua leggenda attentamente costruita), e si accingeva a diventare la prima regina della neocostituita M-G-M (l'anno successivo fu la protagonista di *The Merry Widow* di Stroheim, proiettato alle Giornate nel 2009). – Artemis Willis

jazz dinner parties, surrounded by a drunken crew of admirers. Cecilie has plans to seduce her neighbor, the famous surgeon, Dr. Wesley Van Martyn, but he spurns her advances and leaves in disgust. She has fallen desperately in love with him, but he is not interested in women of her kind. Her thoughts travel to the day she left the convent school in New Orleans, and her subsequent disillusionment with men and life. Heartbroken, she determines to forget everything with a night of carousal. Following a wild dance, she gambles away her money, villa, and precious jewels, and shatters her wine glass in her hand, cutting an artery. Summoned to the scene, Dr. Van Martyn sutures her wound, prevents a mortal brawl between two of her suitors, and leaves after denouncing her actions. She rushes after him, feeling remorse for the first time in her life. She casts one final amorous glance, kisses him, and steals back to the old convent in New Orleans. Injured by a speeding car while trying to save a child, she is temporarily paralyzed. Dr. Van Martyn, now awakened to passion, finds her, and her overwhelming love for him enables her to walk into his arms.

Circe *was the 24th and final Mae Murray film Robert Z. Leonard directed, and reviews praised his deft handling of the convent, girlhood, and hospital scenes, imbued with great human interest, as well as the sensationally staged party scenes, filmed in Cedric Gibbons' rich interiors, enhanced by cameraman Oliver T. Marsh's fine chiaroscuro effects. These features are all apparent in the surviving print, which although incomplete has much to offer today, notably two dance numbers: one in the style of modern dance* à la *Isadora Duncan, the other in the jazz idiom, with Mae accompanied by an as-yet-unidentified six-piece African-American jazz ensemble. There is also a character unmistakably coded as gay, the tutu-donning modiste "Madame" Ducelle, who even declares himself "a fairy queen" in the surviving intertitle. (Presumably the Czech distributors assumed that a man, Gene Cameron, couldn't be playing a female character, and they shifted the identification so it refers to an unidentified actress in the same dinner party scene.) Above all, we see Mae Murray as her marriage to Leonard was ending, in the penultimate success of her career. At the time of* Circe *she was actually 39 (not 32, according to her carefully managed legend), and on the verge of becoming the first queen of the newly formed M-G-M (the following year she starred in Stroheim's* The Merry Widow, *screened in Pordenone in 2009).*

Artemis Willis

CONRAD IN QUEST OF HIS YOUTH (US 1920)

REGIA/DIR: William de Mille. SCEN: Olga Printzlau, dal romanzo di/*based on the novel by* Leonard Merrick (1903). PHOTOG: Guy Wilky. SCG/DES: Wilfred Buckland. SET DRESSER: Mitchell Leisen. ASST DIR: Julius Eschrich. CAST: Thomas Meighan (*Conrad Warrener*), Mabel Van Buren (*Nina*), Mayme Kelso (*Gina*), Bertram Johns (*Ted*), Margaret Loomis (*Rosalind*), Sylvia Ashton (*Mary Page*), Kathlyn Williams (*Mrs. Adaile*), Charles Ogle (*Dobson, il cameriere/Conrad's valet*), Ruth Renick (*Tattie*), A. Edward Sutherland (*Conrad at 17*), Clarence Burton, Bertie Johns. PROD: William de Mille, Famous Players-Lasky Corporation. DIST: Paramount-Artcraft. USCITA/REL: 05.12.1920. COPIA/COPY: DCP (2K), 76'47", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 20 fps, orig. l: 5926 ft.; imbibizione/*tinting*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA.

Restauro digitale/*Digitally restored* 2022; imbibizione ricreata sulla base delle indicazioni riportate in un copione conservato alla Margaret Herrick Library / *tinting recreated using a tinting continuity in the Paramount Scripts Collection at the Margaret Herrick Library, Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Los Angeles.*

"Quando avevo l'influenza, ho trovato grande conforto nelle opere di Leonard Merrick", dichiarò Virginia Woolf all'amico Saxon Sydney-Turner nel febbraio 1918, il periodo in cui stava scrivendo per il *Times Literary Supplement* (04.07.1918) una recensione di due ristampe dei romanzi di Merrick: "Siamo chiaramente davanti a un romanziere dotato di arguzia", scrisse la Woolf, "di un tocco leggero, di un'intelligenza sensibile e guizzante, e di un punto di vista che dà al suo lavoro un carattere inconfondibile ... Il merito di *Conrad in Quest of His Youth* sta nel sapiente equilibrio di dolcezza e amarezza, di romanticismo e realtà". James M. Barrie lo proclamò "romanziere tra i romanzieri", mentre in un saggio inedito del 1945 di George Orwell leggiamo: "L'incessante rifiuto di Merrick di vedere il lato positivo dove non c'è deve aver avuto qualcosa a che fare con la sua impopolarità".

Nonostante tali elogi, Merrick, un tempo attore, non è mai riuscito a fare breccia nel cuore dei lettori, ma il suo nono romanzo, *Conrad in Quest of His Youth*, potrebbe far cambiare idea a molti. È la storia di un uomo che alla veneranda età di 37 anni si ritrova con un bel po' di soldi e inizia a chiedersi perché manchino alla sua vita la gioia e la spontaneità della sua giovinezza. Convinto di poter ritrovare i bei tempi andati, contatta i cugini con cui passava l'estate e affitta la stessa casa di allora sperando di riuscire a tornare bambino. È un assurdo tentativo di sentirsi di nuovo giovane, patetico come le visite alle sue prime innamorate, di cui una, Mary Page, è diventata una borghese insulsa e l'altra, la signora Adaile, una persona molto più saggia e matura di quanto Conrad potrebbe mai essere. Poi egli incontra un'altra persona che si strugge per un passato ormai perduto, l'ex attrice Rosalind, ora contessa di Darlington, e ne nasce una storia d'amore.

La verità è che il Conrad di Merrick è uno sciocco e l'autore lo sa. Eppure il romanzo affascina e non saranno solo i lettori più nostalgici della loro infanzia a provare simpatia per i personaggi. Olga Printzlau si affida a questo sentimento nella sua sceneggiatura per la meravigliosa versione cinematografica di William de Mille e sebbene molti critici dell'epoca lamentassero il fatto che l'adattamento cinematografico non fosse del tutto fedele al romanzo, la maggior parte ne riconosceva i meriti e la bellezza, e in effetti insieme a *Miss Lulu*

"I found great consolation during the influenza in the works of Leonard Merrick," declared Virginia Woolf to her friend Saxon Sydney-Turner in February 1918, around the time she was writing a review for the Times Literary Supplement *(04.07.1918) of two of Merrick's reprinted novels: "Here, evidently, is a novelist endowed with wit," wrote Woolf, "with lightness of touch, with a sensitive quick-darting intelligence, and with just that turn of mind that is needed to give his work an unmistakable character of its own… The success of* Conrad in Quest of his Youth *lies in the skilful balance of sweetness and bitterness, of romance and reality." James M. Barrie proclaimed him "the novelist's novelist," and George Orwell, in an unpublished 1945 essay, asserted, "Merrick's steady refusal to see silver linings where none existed must have had something to do with his unpopularity."*

Despite such accolades, Merrick, a one-time actor, never really found his place among the reading public, but anyone who picks up his ninth novel, Conrad in Quest of his Youth, *may become a convert. It's the story of a man who comes into a good deal of money at the grand old age of 37 and starts to wonder why his life lacks the joy and spontaneity of his youth. Convinced he can recapture those bygone days, he contacts cousins with whom he used to summer, renting the same house so they can be like children once more. It's an absurd attempt to feel young again, as pathetic as his visits to his first loves, one of whom, Mary Page, has become a bourgeois frump, and the other, Mrs. Adaile, a much wiser and mature person than Conrad could ever be. Then he meets someone else pining for a bygone past, the former actress Rosalind, now the Countess of Darlington, and romance ensues.*

The truth is that Merrick's Conrad is a fool, and the author knows it. Yet the novel captivates, and not just readers nostalgic about their childhoods will find themselves in sympathy with the characters. Olga Printzlau relies on this sentiment in her script for William de Mille's marvelous film version, and while many critics of the day bemoaned the fact that the screen adaptation wasn't entirely faithful to the novel, most recognized its merits and beauty, and indeed together with Miss Lulu Bett *(1921,*

Conrad in Quest of His Youth, 1920. Kathlyn Williams, Thomas Meighan. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Conrad in Quest of His Youth, 1920. Mayme Kelso, Thomas Meighan, Mabel Van Buren, Bertram Johns. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

Bett (1921, proiettato alle Giornate del 1991 e del 2021), *Conrad in Quest of His Youth* è forse il migliore dei film di de Mille giunti fino a noi. L'attenzione rivolta al personaggio più che all'intreccio è perfettamente in sintonia con lo stile narrativo a volte nervoso di Merrick e ogni scena palpita di un ritmo profondo e senza affanno.

Thomas Meighan, un attore il cui aspetto alquanto insignificante cela una capacità interpretativa di grande impatto emotivo, ha dato il meglio di sé con de Mille (hanno girato sette film insieme) ed è assolutamente adatto a Conrad, che "guadagna e poi perde ripetutamente la consapevolezza di sé nella ricerca delle gioie del suo passato" (William Baker, Jeanette Roberts Shumaker, *Leonard Merrick. A Forgotten Novelist's Novelist*, 2009).

Altra scelta decisamente azzeccata è Kathlyn Williams, l'ex reginetta dei serial che ora interpreta ruoli maturi. Nei panni della signora Adaile, la sofisticata donna sposata da cui Conrad ricevette il suo primo bacio a diciassette anni, è l'incarnazione di una donna adulta consapevole di sé, temporaneamente in preda a una folle smania di riconquistare la giovinezza. In una delle migliori scene del film la signora Adaile arriva nella sua stanza d'albergo dopo aver accettato un appuntamento notturno, ma trova l'uomo addormentato. "Conrad, amico mio, sei innamorato di un ricordo, non di me", gli aveva detto in precedenza, ma ora si è concessa la speranza di poter essere, almeno per una notte, la donna che aveva sedotto un adolescente. Quando lo trova addormentato in poltrona si sente ferita e arrabbiata, ma poi, essendo molto più matura di Conrad, ride di sé stessa e gli lascia un biglietto: "Non c'è strada per tornare a diciassette anni". Ben detto, almeno quanto "non puoi tornare a casa" di Thomas Wolfe.

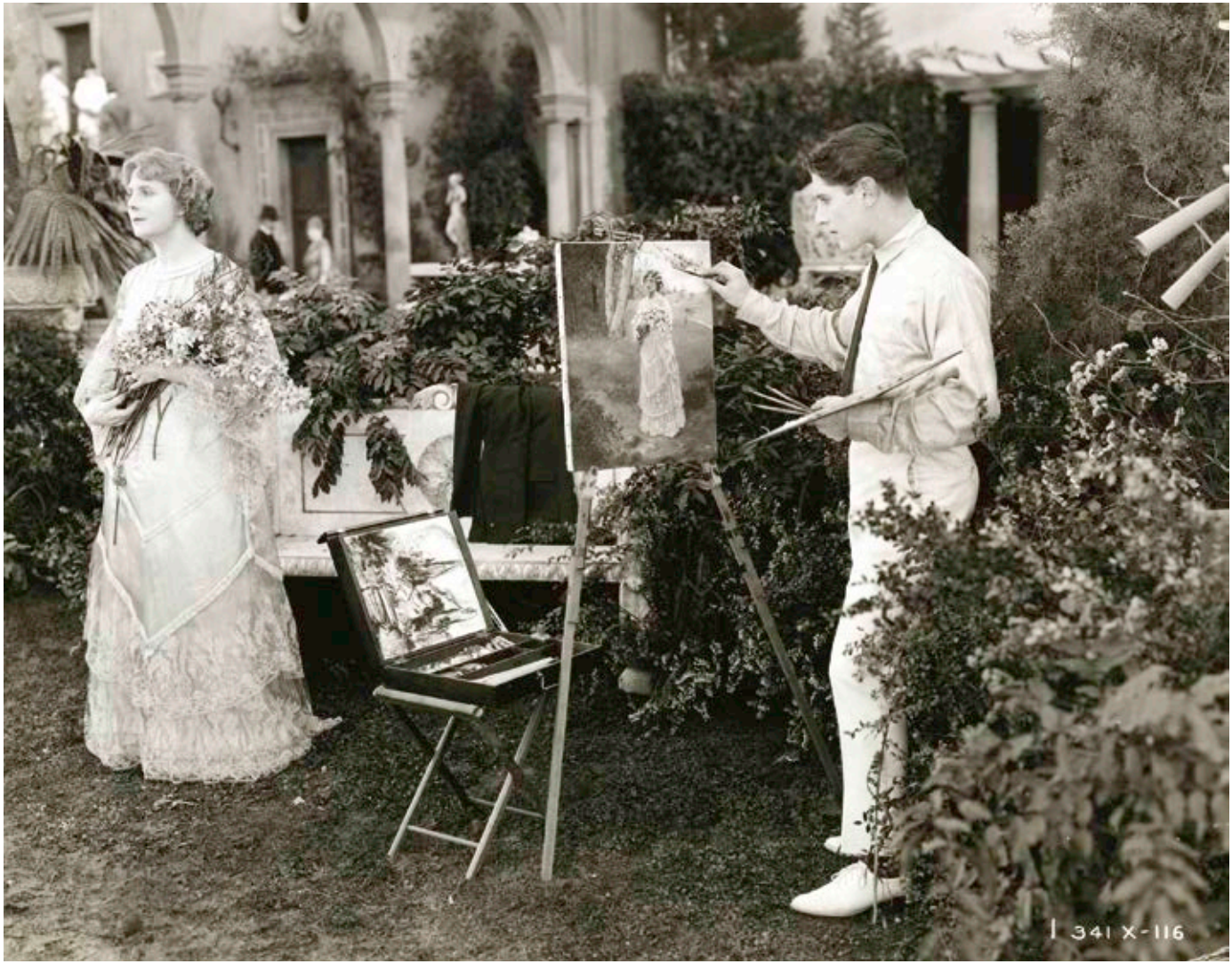
Nel romanzo, Merrick suscitò le ire dei guardiani della morale d'America poiché Conrad cercava di sedurre due donne sposate, tanto che Printzlau eliminò ogni riferimento a Mr. Adaile o al conte di Darlington (va notato che, secondo Mitchell Leisen, scenografo del film, la stessa Printzlau, due volte divorziata, aveva una relazione con de Mille, che era sposato). *Conrad in Quest of His Youth* fu un successo di critica, ma è difficile valutarne i riscontri al botteghino. Gladys Bollman nell'*Educational Film Magazine* (01.1921) lo definì "uno dei pochi film a essere di gradimento per un pubblico veramente sofisticato", ma gli esercenti delle piccole città rimasero profondamente delusi, come E. J. O'Hara di Elgin, Nebraska (850 abitanti circa), il quale dichiarò all'*Exhibitors Herald* (08.12.1923) che il film non valeva "proprio niente". Forse la recensione più notevole fu quella di Marcel Achard in Francia, che scrisse: "Ecco il primo film americano che mostra quali profonde ripercussioni abbia avuto la guerra sull'animo degli americani" ("La Montée du Passé", *Le Peuple*, 02.07.1922). – Jay Weissberg

screened at the 1991 and 2021 Giornate), Conrad in Quest of his Youth *may be de Mille's finest among his surviving films. His focus on character over plot is perfectly attuned to Merrick's at times jumpy narratives, and each scene breathes with an unhurried yet insightful rhythm.*

Thomas Meighan, an actor whose nondescript exterior belied a restrainedly emotive performer, was at his best with de Mille (they made seven movies together), and he's exactly right for Conrad, who "repeatedly gains and then loses self-knowledge during his search for the joys of his past." (William Baker, Jeanette Roberts Shumaker, Leonard Merrick. A Forgotten Novelist's Novelist, *2009)*

Equally well-cast is Kathlyn Williams, the former serial queen now playing mature roles. As Mrs. Adaile, the sophisticated married woman from whom Conrad received his first kiss at seventeen, she's the embodiment of a self-aware adult momentarily lured into the foolishness of thinking it was possible to recapture youth. One of the film's best scenes is when she arrives in his hotel room after agreeing to a late-night rendezvous, only to find him asleep. "Conrad, my friend, you're in love with a memory, not with me," she told him earlier, but now she's allowed herself the hope that at least for one night she could be that woman who enticed a teenage boy. When she finds him asleep in his armchair, she's hurt and angry, but then, because she's far more mature than Conrad, she laughs at herself and leaves him a note: "There is no road back to seventeen." Thomas Wolfe's "you can't go home again" didn't say it any better.

In the novel, Merrick raised the ire of America's guardians of morality since Conrad seeks to seduce two married women, so Printzlau removed any mention of Mr. Adaile or the Earl of Darlington (it should be noted that according to Mitchell Leisen, set dresser on the film, the twice-divorced Printzlau herself was having an affair with the married de Mille). Conrad in Quest of His Youth *was a critical success, but it's difficult to gauge just how well it did at the box office. Gladys Bollman in* Educational Film Magazine *(01.1921) called it "one of the few pictures which will appeal to a really sophisticated audience," but exhibitors in small towns were deeply disappointed, like E. J. O'Hara of Elgin, Nebraska (population c. 850), in* Exhibitors Herald *(08.12.1923): "there is absolutely nothing to it." Perhaps the most remarkable review came from Marcel Achard in France, who wrote, "Here is the first American film to prove that the war had a profound effect on American souls." ("La Montée du Passé,"* Le Peuple, *02.07.1922). – Jay Weissberg*



Conrad in Quest of His Youth, 1920. Kathlyn Williams, A. Edward Sutherland. (Bison Archives, AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

HARLEM SKETCHES (US 1935)
REGIA/DIR: Leslie Bain. PROD ASST: Samuel Brody. MUS: George Antheil. PROD: Vanguard Films. DIST: Garrison Films. PREMIÈRE: 07.04.1935 (Finnish Hall, New York). COPIA/COPY: DCP, 16' (da/*from* 35mm pos. nitr., 2 rl.; orig. l: 219 m.), sd.; did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: La Cinémathèque de Toulouse.

Testimone delle misere condizioni di vita della popolazione nera di Harlem durante la Grande depressione, questo cortometraggio fu girato lo stesso anno della prima sommossa nera del quartiere, considerata la lontana antenata del movimento "Black Lives Matter".
Le strade, gli immobili fatiscenti, gli spazi urbani abbandonati e riconvertiti dai bambini in aree di gioco, le permanenze dell'Esercito della Salvezza, le file per la mensa dei poveri e gli interni malsani sono controbilanciati dalla vitalità e la resilienza dei neri di Harlem, espresse nelle cerimonie religiose scandite dal gospel, nella libertà dei loro corpi danzanti, negli sguardi immensi dei bambini. Una resistenza che sfocia nelle manifestazioni guidate dal leader comunista James W. Ford, primo uomo di colore candidato alla Vicepresidenza degli Stati Uniti (nel 1932). Ford pubblicò un articolo elogiativo sul *Daily Worker* (03.04.1935) poco prima che il film fosse presentato alla Finnish Hall di Harlem, dove fu proiettato a scopo di beneficenza per la Harlem Workers School: "Il film è un'immagine veritiera, non distorta dal consueto gusto cinematografico ... Noi, che lavoriamo ad Harlem, riteniamo che questa pellicola ci sarà di grande aiuto nei nostri sforzi per garantire condizioni migliori alle masse negre in America."
La proiezione del film fu vietata in alcuni Stati americani, tra cui l'Ohio – la cui commissione di censura, il 26 agosto 1935, respinse

Bearing witness to the wretched living conditions of Harlem's black population during the Great Depression, this short film was shot in the same year as the first race riot in that neighbourhood, now regarded as a distant ancestor of the "Black Lives Matter" movement.
The streets, dilapidated buildings, urban spaces abandoned and then converted by children into play areas, Salvation Army stations, soup kitchen queues, and unsanitary interiors are balanced by the vitality and resilience of the people of Harlem, conveyed through religious ceremonies punctuated by spirituals, the freedom of dancing bodies, and the immensity of children's gazes. Resistance leads to the demonstrations headed by the Communist leader James W. Ford, who was the first black candidate for the Vice Presidency of the United States in 1932. Ford wrote an article for the Daily Worker *(03.04.1935) praising the film shortly before its premiere at Finnish Hall in Harlem, where it screened as a benefit for the Harlem Workers School: "The film is a true picture and not one distorted by the usual moving picture taste. … We, who work in Harlem, feel that this picture will be of great help to us in our endeavors to secure better conditions for the Negro masses in America." Screening of the film was banned in some American states, including Ohio, whose censorship commission turned down the print on 26 August 1935, as follows: "Reason for Rejection: Showing Negroes of Harlem banded together*

Harlem Sketches, 1935. (La Cinémathèque de Toulouse)

il cortometraggio apportando le seguenti ragioni: "Il film mostra assembramenti di negri di Harlem che innalzano striscioni che esprimono idee comuniste. Sostiene la parità di diritti sociali per i negri." (Ohio Division of Film Censorship Collection, Ohio State Archives, Rejected Films, Series 1581)
Il film fa eco al progetto della Film and Photo League (FPL; nota come Workers Film and Photo League fino al 1933), associazione di fotografi e cineasti di sinistra, di dare visibilità ai quartiere svantaggiati e in particolare ad Harlem, spazio complesso ed ambiguo, da un lato centro irradiante della cultura afro-americana e dall'altra ghetto. Al pari del fotografo Aaron Siskind, il regista Leslie Bain, in collaborazione con Samuel Brody, uno dei fondatori della FPL, alterna immagini di denuncia e rappresentazione della cultura afro-americana, mescolando lo stile realista alle preoccupazioni formali proprie d'uno sguardo educato dall'avanguardia degli anni 1920-1930.
La musica è affidata a George Antheil, il compositore di *Ballet mécanique* di Fernand Léger, che, a sua volta, condensa nella sua opera ispirazioni avanguardiste e interesse documentario per la musica afro, come è attestato dalla sua partecipazione al volume antologico curato da Nancy Cunard, *Negro* (1934).
Anche se *Harlem Sketches* resta l'immagine d'una Harlem colta da un regista bianco e vi si può rilevare talvolta una tendenza al miserabilismo, il film è senza dubbio un documento raro e prezioso, ritrovato dalla Cinémathèque de Toulouse nelle sue collezioni nitrato e restaurato dal CNC. – Francesca Bozzano

in groups carrying banners displaying Communistic ideas. Advocates equal social rights for Negroes." (Ohio Division of Film Censorship Collection, Ohio State Archives, Rejected Films, Series 1581)
The film reflects the work of the Film and Photo League (FPL; known as the Workers Film and Photo League until 1933), an association of left-wing photographers and filmmakers that sought to give visibility to disadvantaged communities and in particular to Harlem. The neighbourhood was a complex and ambiguous space, on the one hand the radiant centre of African American culture and on the other a ghetto. Sharing the approach of photographer Aaron Siskind, the director Leslie Bain (here in collaboration with Samuel Brody, among the founders of the FPL) alternates representative images of African-American culture with a condemnation of its devaluation, combining a realist style with the formal concerns of an educated avant-garde gaze of the 1920s and 1930s.
The music is by George Antheil (the composer for Fernand Léger's Ballet mécanique*), who in his own way blends avant-garde inspiration and a documentary interest in African-American music, as attested by his contribution to Nancy Cunard's published anthology volume* Negro *(1934).*
While Harlem Sketches *remains the image of a Harlem captured by a white director, and one occasionally has a sense of poverty porn, the film undoubtedly remains a rare and precious document. It was rediscovered by the Cinémathèque de Toulouse in its nitrate collections and restored by the CNC. – Francesca Bozzano*

THE LOVE THAT LIVES (US 1917)
REGIA/DIR: Robert G. Vignola. SCEN, ADAPT: Scudder Middleton. PHOTOG: Ned Van Buren. CAST: Pauline Frederick (*Molly McGill*), John Sainpolis (*Harvey Brooks*), Pat O'Malley (*Jimmy più grande/Jimmy as an Older Fellow*), Joseph Carroll *(Jimmy da ragazzo/Jimmy as a boy*), Violet Palmer (*Dora Palmer*), Frank Evans (*Pete McGill*), Eldeen Stewart [Eldean Steuart] (*Little Molly*). PROD: Famous Players Film Co. DIST: Paramount Pictures Corp. PREMIÈRE: 09.07.1917. COPIA/COPY: 35mm, 4572 ft., 68' (18 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

La proiezione di questo film è dedicata alla memoria di David Mayer. / *This screening is dedicated to the memory of David Mayer (1928-2023).*

"Pauline Frederick in un'insolita e maestosa interpretazione. Riguarda un amore materno che vive anche se è un amore materno assai stolto, che si vende per assicurare un'educazione adeguata al proprio figlio. Ben realizzato e recitato splendidamente, è quasi deprimente nel suo realismo" (*Motion Picture Magazine*, ottobre 1917). Anche *Motion Picture World* (28 luglio 1917) scrive: "Appartiene alla scuola realistica della fiction cinematografica … La vita di Mollie [sic] ha tre fasi distinte, ed è nell'ultima che Pauline Frederick ci offre l'interpretazione più efficace e convincente. Incarna con dolorosa perfezione la donna spezzata e consumata dal peccato". In queste poche righe sono sintetizzati i principali caratteri di questo lavoro di Robert G. Vignola nel suo periodo forse più stimolante, in collaborazione con Pauline Frederick, fase però meno nota delle produzioni fastose della Cosmopolitan

*"Pauline Frederick in a most unusual and awe-inspiring characterization. It deals with a mother love that lives even if it is a very foolish mother love that sells itself to procure a proper upbringing for its son. Well produced and splendidly acted, it is almost depressing in its realism." (*Motion Picture Magazine*, 10.1917) In a similar vein,* Motion Picture World *(28.07.1917) stated: "It belongs to the realistic school of screen fiction. […] The three stages in Mollie's [sic] life are distinct, and it is in the last stage that Miss Frederick does her most forceful work. She looks the broken-down, sin-worn woman with pitiful perfection…."*
These lines serve as a summary of Robert G. Vignola's work in what could be defined as his most stimulating phase, when he collaborated with Pauline Frederick; less well-known than the period

(William Randolph Hearst) per Marion Davies, ma più interessante dal punto di vista narrativo e stilistico. La collaborazione tra Vignola e la Frederick infatti consente all'attrice di mostrare la maturità interpretativa acquisita sui palcoscenici americani e al regista di lavorare su caratterizzazioni non banali, con uno stile visivo asciutto negli esterni: molto efficace la rappresentazione della vita negli slum e spettacolare la sequenza dell'incendio finale. E tale è stato il realismo della messa in scena dell'incendio che la troupe e la stessa Frederick hanno riportato una intossicazione da fumo, menzionata nella biografia dell'attrice (Muriel Elwood, *Pauline Frederick: On and Off the Stage*. Chicago: A. Kroch, Publisher, 1940, p. 73). A proposito di questo film inoltre la biografia nota come Frederick amasse interpretare personaggi sfaccettati, di diverse età o con caratterizzazioni contrastanti, e anzi come spesso venisse chiamata a interpretare "unpleasant characters."

La trama è quella di un melodramma stile *Madame X,* ma con efficaci correttivi nelle motivazioni della protagonista, una *scrub woman*, una donna delle pulizie, il cui destino è legato alla spazzola con cui pulisce i pavimenti con un marito giocatore e alcolizzato che muore nel primo rullo, una bimba che già si allena con la spazzola e un figlio che gioca a dadi in strada. Destini di classe segnati. Morta la bimba per una fuga dall'accudimento materno, la donna dà una svolta alla sua vita accettando la corte del suo datore di lavoro, che le permette di vivere da mantenuta e pagare gli studi tecnici in collegio per il figlio. Non spoileriamo il resto della trama, ma è per preservare la sua dignità di donna che ella prima sprofonda nella prostituzione e poi con un guizzo d'orgoglio ritorna a pulire i pavimenti. Come sempre Vignola non è un moralista ma esplora le complessità dell'animo umano, non dimenticando di esaminare in modo realistico la condizione sociale dei personaggi, in questo caso potendo contare su un'attrice che si presta a mostrarsi vecchia e vestita di stracci (ma anche elegantissima nella sua condizione di mantenuta) e tranne qualche gesto da manuale attoriale dell'Ottocento, sobria e allo stesso tempo intensa ed espressiva nella sua recitazione da muto. *Variety* (13 luglio 1917) scrive: "Il successo di un'opera cinematografica non dipende sempre da una produzione costosa ricca di 'grandi' scene, né dalla presenza di un vasto cast di comprimari, né da meravigliosi effetti di luce. In *The Love That Lives* … tutti questi elementi 'essenziali' mancano, e inoltre non c'è nessuna scena comica. Eppure, nonostante questa serie di 'discrepanze', è una delle produzioni più artistiche e umane mai realizzate dalla Famous Players, e colloca la protagonista, Pauline Frederick, in una posizione più elevata nel firmamento degli attori … L'intera opera è una vivida e sobria denuncia della lotta per la vita tra la povera gente di New York". Apprezzato dalla critica del tempo, dal punto di vista stilistico il film evidenzia tratti tipici di Vignola come l'uso sapiente della profondità di campo, con un piano ravvicinato, magari una silhouette in controluce nel vano di una porta, e personaggi che guardano o si muovono sullo sfondo. Infatti la sensibile direzione delle attrici e in questo caso del bambino, l'interessante composizione nell'inquadratura e l'uso efficace delle luci sono caratteri di uno stile che lo propone come un maestro del muto, stranamente

of the grand Cosmopolitan productions of William Randolph Hearst and Marion Davies, yet more interesting in terms of narrative and style. Vignola's collaboration with Frederick enabled her to show the acting skills she had acquired on the American stage, and allowed him to work on a far from banal script, with a concise visual style for the exteriors, shot highly effectively as scenes of life in the slums. According to Muriel Ellwood's biography, Pauline Frederick: On and Off the Stage *(1940), a spectacular fire sequence at the end of the film was made so realistically that the players and the actress herself suffered from smoke inhalation; it also notes how Frederick was fond of multi-faceted roles, contrasting in age and character, and was often asked to play "unpleasant characters."*

The plot resembles that of a Madame X*-style melodrama, but is effectively incisive in the motivations that drive the protagonist, a scrubwoman who seems inescapably tied to her lowly job. Molly McGill is married to a drunken gambler (who dies in the first reel), her little girl is no doubt bound for servitude, and her son rolls dice in the street, their fates all sealed by social class. When her daughter dies as a result of a moment's lapse in maternal attention, Molly decides to change her life by accepting the propositions of her employer, living as a kept woman but succeeding in paying for her son's education in a vocational school. To preserve her dignity as a woman she first sinks into prostitution, and then – with a flicker of pride – returns to cleaning floors.*

As always, Vignola is not a moralist here, but explores the complexities of the human soul, never failing to examine his characters' social condition in a realistic way. In this case he could count on an actress who lent herself to performing as an older woman and dressed in rags (but who was also supremely elegant when playing the mistress), and except for occasional 19th-century gestures, conveying a sober and at the same time intense and expressive character.

Joshua Lowe wrote in Variety *(13.07.1917): "It isn't always the expensive production with 'big' scenes, or a large supporting cast, or wonderful lighting effects, that counts for success in picturizing. In* The Love That Lives *[…] there are lacking all such 'essentials,' and in addition not a single comedy scene. Yet despite this series of 'discrepancies' it is one of the most artistic and human productions ever turned out by Famous Players, and moves Pauline Frederick, its star, a niche higher in the histrionic firmament. […] The whole thing is a vivid and unexaggerated arraignment of the life struggle in New York among the poor." Appreciated by contemporary critics, the film displays the typical features of Vignola's style: a skilful use of depth of field, with close-ups, the occasional backlit silhouette in a doorway, and characters looking out as they move across the background. The sensitive direction of the actresses and in this instance of the child, as well as interesting framing and effective use of lighting, show his mastery of silent film, which was later strangely underestimated, even though he was admired in his own day.*

The Love that Lives, 1917. Joseph Carroll, Pauline Frederick, Violet Palmer. (Wisconsin Center for Film & Theater Research)

sottovalutato in seguito mentre era molto apprezzato al tempo. *The Love That Lives* è l'unica sceneggiatura accreditata di Scudder Middleton (1888-1959), fratello del celebre drammaturgo George Middleton che in questo periodo lavorava per Famous Players-Lasky. Fonti secondarie affermano che il film era basato su una storia intitolata "Flames of Sacrifice", ma non ci sono prove a sostegno. Scudder era un poeta anche se oggi è noto piuttosto per la sua breve relazione con Edna St. Vincent Millay, che gli dedicò la sua poesia "If he should lie a-dying". In seguito collaborò con la redazione di *The New Yorker* e *Stage Magazine* prima di diventare caporedattore del *National Board of Review Magazine*, in seguito ribattezzato *Films in Review*. – Giuliana Muscio

The Love That Lives *is the only credited screenplay by Scudder Middleton (1888-1959), brother of the well-regarded playwright George Middleton, who worked for Famous Players-Lasky in this period. Secondary sources claim the film was based on a story called "Flames of Sacrifice", but there is no corroborating evidence to support this. Scudder was a poet, though he is better known today for his brief relationship with Edna St. Vincent Millay, who dedicated her poem "If he should lie a-dying" to him. He later worked in the editorial department of* The New Yorker *and* Stage Magazine *before becoming the managing editor of the* National Board of Review Magazine*, later rechristened* Films in Review. – *Giuliana Muscio*

LA MADRE (Moeder...) (IT 1917)
REGIA/DIR: Giuseppe Sterni. SCEN: Giuseppe Sterni, dalla commedia di/*based on the play by* Santiago Rusiñol (*La mare*, première 20.02.1907, Teatre Romea, Barcelona). PHOTOG: Umberto Della Valle. CAST: Italia Vitaliani (*la madre/the mother*), Giuseppe Sterni (*Emanuele [Emanuel], suo figlio/her son*), Giuseppe Majone-Diaz, Giuseppe Cesàri, Alfonso Marcelli. PROD: Milano-film. V.C./CENSOR DATE: 30.01.1917 (n. 12423). PREMIÈRE: 16.02.1917 (Teatro Eldorado + Palace Cine, Barcelona; 14.05.1917 (Roma). COPIA/COPY: DCP, 55'16"; did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

[ITALIA VITALIANI BEZOEKT REGISSEUR GIUSEPPE STERNI OM HAAR ROL IN *LA MADRE* TE BESPREKEN] [Italia Vitaliani visita il regista Giuseppe Sterni per discutere del suo ruolo in *La Madre* / Italia Vitaliani visits director Giuseppe Sterni to discuss her role in *La Madre*] (IT 1917)
REGIA/DIR: Giuseppe Sterni? CAST: Giuseppe Sterni, Italia Vitaliani. COPIA/COPY: DCP, 1'44", col. (da/*from* 35mm, imbibito/*tinted*); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Italia Vitaliani (1866-1938) è la procugina ormai dimenticata di Eleonora Duse, ma all'inizio del XX secolo era considerata una seria rivale della Duse; entrambe amavano il repertorio moderno e le interpretazioni "naturali". Il film *La madre* di Giuseppe Sterni (1917), recentemente ritrovato e restaurato in Olanda, offre un'occasione unica per ammirare l'arte di questa grande attrice.
Nel 1916-17, quando interpretò *La madre*, Italia Vitaliani era stata per decenni una celebrata attrice di teatro. Grazie ai genitori e allo zio, l'attore, drammaturgo e direttore artistico Cesare Vitaliani, la sua carriera sul palcoscenico fu fulminea, diventando nel 1892 addirittura "capocomica" (responsabile della direzione artistica e dell'amministrazione). Fu una delle prime donne in Italia a ricoprire questo ruolo risultando talmente brava da essere definita "un perfetto gentiluomo". Con la Duse, le sorelle Emma e Irma Gramatica e Virginia Reiter, rappresenterà la "nuova scuola nel teatro drammatico". Girò capitali e piccole città, portando in scena drammi imperniati su donne forti: Maria Stuarda, Hedda Gabler, Elisabetta d'Inghilterra... Nell'ultimo decennio dell'Ottocento fu in Russia e in Romania, ma anche in Spagna e in Sud America. Nel 1907 fondò una compagnia teatrale insieme al cugino Carlo Duse, con cui si sposò; il loro repertorio spaziava da Zola a Ibsen, da Dumas a Gor'kij. Scrisse il drammaturgo Roberto Bracco: "L'arte di Italia Vitaliani è fatta d'intenzioni così sottili, così umanamente intime, così squisitamente preziose che non si può

Italia Vitaliani (1866-1938) is the now-forgotten first cousin once removed of Eleonora Duse, but in the early 20th century, she was regarded as a serious rival of "La Duse", and both had a liking for modern repertoire and "natural" performances. Giuseppe Sterni's film La madre *(1917), which was recently found and restored in the Netherlands, offers a unique opportunity to see the work of this great actress.*
By the time Italia Vitaliani acted in La madre *in 1916-17, she had been a highly acclaimed stage actress for decades. Thanks to her parents and her uncle, actor, playwright, and artistic director Cesare Vitaliani, Italia had a meteoric stage career, in 1892 even becoming "capocomico" (artistic director and administrator). She was one of the first women to attain this professional status in Italy, and she performed it so well that people called her "a perfect gentleman". She was a representative of the "new school of acting", with Duse, the sisters Emma and Irma Gramatica, and Virginia Reiter. Italia toured capitals and small towns, staging plays featuring strong women at their centre: Mary Stuart, Hedda Gabler, Elizabeth of England... In the 1890s she travelled to Russia and Romania, as well as Spain and South America. In 1907 she founded a theatre company with her cousin Carlo Duse, whom she married; they performed repertory by Zola, Ibsen, Dumas, and Gorky. The Italian playwright Roberto Bracco said of her: "The art*

La madre, 1917. Italia Vitaliani, Giuseppe Sterni. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

esattamente valutarla, se non si sia dotati d'una percezione estetica ugualmente fine".

Italia Vitaliani apparve soltanto saltuariamente sullo schermo. Esordì nel cinema con il ruolo eponimo in *Fedra* (Film d'Arte Italiana, 1909-10), tratto dalla famosa tragedia di Racine *Phèdre*. Il film di Giuseppe Sterni *La madre* (1917) si basava invece sul dramma *La mare* (1907) dell'artista e scrittore catalano Santiago Rusiñol. Con quest'opera l'attrice aveva calcato le scene con grande successo in tutta la Spagna. A inizio '900 Vitaliani interpretava regolarmente le opere di Rusiñol in Spagna e in particolare a Barcellona, riscuotendo un vivo successo e soddisfacendo lo stesso Rusiñol. Nel 1901 egli scrisse: "L'arte di Italia Vitaliani non è fatta di grandi linee plastiche, né indossa le ampie vesti delle statue romane o delle tragedie greche. È fatta piuttosto di linee delicate ed emozioni sottili; è un'arte di vita reale, di sensazioni rare, di frasi pronunciate a fior di labbra e di profumi squisiti; un'arte che sente i nervi vibrare soavemente come le corde di una lira finemente accordata che rende note di colori spenti, di sorrisi morenti e di tutte le sfumature della sofferenza moderna" ("Italia Vitaliani", *La Almudaina*, 07.07.1901).

In *La madre*, Giuseppe Sterni è un povero ragazzo di paese che aspira a diventare un artista. Sua madre (Italia) gestisce una panetteria, ma si rende conto che il figlio ha altre ambizioni. Questi infatti, su invito di un altro giovane artista, va a vivere in città e inizia la carriera di pittore. La modella che posa per lui e soprattutto la di lei genitrice sono delle arrampicatrici sociali. Le due vengono cacciate dalla madre del nostro venuta in città a fargli visita, e lui ne è molto dispiaciuto. Il suo collega artista gli fa però notare che la sua modella migliore è proprio sua madre e in effetti in una mostra d'arte il ritratto di lei riscuote grande successo, rendendo il giovane ricco e famoso. Ma il successo ha un prezzo…

Fatta eccezione per qualche particina negli anni Venti, dopo questo film Italia Vitaliani non recitò più nel cinema, ma si dedicò al teatro e all'insegnamento, ritirandosi infine dalle scene per un esaurimento

of Italia Vitaliani is made of such subtle intentions, so humanely intimate, so exquisitely precious, that one cannot exactly judge her, if one is not gifted of an equally fine aesthetic perception."

Italia Vitaliani appeared in films only occasionally. She made her screen debut in the title role of the short Fedra *(Film d'Arte Italiana, 1909-10), based on Racine's famous play* Phèdre. *Giuseppe Sterni's 1917 film* La madre *was based on the play* La mare *(1907) by the Catalan writer and artist Santiago Rusiñol, which Vitaliani had performed with great success all over Spain. In the early 1900s Vitaliani regularly performed Rusiñol's works to great acclaim in Spain, in particular in Barcelona, and to Rusiñol's own great satisfaction. In 1901 he wrote: "The art of Italia Vitaliani is not of great plastic lines, nor does it wear the broad garb of Roman statues or Greek tragedies. It is of delicate lines and subtle emotions; it is art of actual life, art of rare sensations, of lip-smacking phrases and exquisite perfumes; art of feeling the nerves vibrating softly like the strings of a finely tuned lyre giving notes of subdued colours, of dying smiles and of all the shades of modern suffering." ("Italia Vitaliani",* La Almudaina,*07.07.1901)*

In La madre, *Giuseppe Sterni plays a poor village boy with aspirations to become an artist. His mother (Italia) runs a bakery, but she understands her son wants something more. On the invitation of another young artist he goes to live in the city and embarks on a career as a painter. His female model and especially her mother are gold-diggers. When his mother visits her son, she chases them away, to the son's chagrin. His fellow artist makes it clear though that his mother is his best model. Indeed, the portrait of his mother becomes a success at an art exhibition and brings him fame and fortune. But success comes with a price…*

Apart from some bit parts in the 1920s, Vitaliani didn't act in film after this feature, focusing on the stage and teaching. She finally retired due to nervous exhaustion. She lived in Milan alone and forgotten, and managed to survive only thanks to the help of

Italia Vitaliani bezoekt regisseur Giuseppe Sterni om haar rol in La madre *te bespreken, 1917*. Italia Vitaliani, Giuseppe Sterni. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

nervoso. Visse sola e dimenticata a Milano, tirando avanti soltanto grazie all'aiuto di attori e scrittori amici. Quando le chiedevano di scrivere le sue memorie, rispondeva: "Prometto che non le scriverò mai".

Pochi anni fa *La madre* è stato riscoperto all'Eye Filmmuseum di Amsterdam. La prima del film nei Paesi Bassi ebbe luogo nel maggio 1921 a opera della F.A.N. Film, l'agenzia di distribuzione fondata dal pioniere del cinema Franz Anton Nöggerath Jr. Molti film europei e americani prodotti durante la prima guerra mondiale vennero distribuiti in ritardo nei Paesi Bassi. In occasione della prima che si tenne ad Amsterdam al Bioscope-Theater di Nöggerath, Boris Lensky, uno dei più apprezzati musicisti di cinema del paese, accompagnò il film eseguendo da solo al violino la romanza di Paolo Tosti "Ninon".

Nel 2018, durante un seminario sulle collezioni dell'Eye Film Museum, *La madre* è stato riscoperto da studiosi e archivisti. Colpisce la figura immobile e dominante della madre, che sottolinea l'immobilità della pittura nei confronti del cinema: il film mostra anzi modella e dipinto l'una accanto all'altro. C'è la sensazione di un *tableau vivant*, ma in una versione inversa. Non vediamo un dipinto che prende vita, bensì la modella cinematografica che diventa inanimata, come nel racconto di Poe "Il ritratto ovale". La madre che nel film si sacrifica controlla ancora la situazione, ed è l'opposto di un personaggio iperbolico e isterico; suscita così nel figlio un profondo senso di colpa, che costituisce anch'esso un prototipo per il cinema melodrammatico muto. Simbolicamente, il figlio cancella il ritratto della banale modella e fidanzata e dipinge la madre come Mater dolorosa.

Prima di *La madre* viene proiettato come extra un delizioso cortometraggio promozionale, dall'evidente messinscena, in cui vediamo Giuseppe Sterni che riceve nel suo studio Italia Vitaliani a cui mostra il copione del film che stanno per girare assieme. – Ivo Blom

actors, writers, and friends. Whenever anyone asked her to write her memoirs, she would answer: "I promise, I'll never write them." Just a few years ago, La madre *was rediscovered at the Eye Filmmuseum in Amsterdam. The film premiered in the Netherlands in May 1921, released by F.A.N. Film, the distribution agency founded by film pioneer Franz Anton Nöggerath Jr. Many European and American films produced during the First World War had late releases in The Netherlands. At the premiere at Nöggerath's Bioscope-Theater in Amsterdam, Boris Lensky, one of the country's most acclaimed cinema musicians, played a violin solo of Paolo Tosti's song "Ninon" while accompanying the film.*

During the 2018 workshop "A Dive into the Collections of the Eye Film Museum", La madre *was rediscovered by scholars and archivists. It is striking because of the immobility of the dominating mother, thus stressing the stillness of painting* vis à vis *cinema, and even showing model and painting side by side. It has the sensation of a* tableau vivant, *but a rather inverse version. Instead of a painting coming to life, the filmic model becomes lifeless, as in Poe's story "The Oval Portrait". The film's self-sacrificing mother still manages the situation, and is the opposite of a hyperbolic, hysterical character. She thus creates a strong feeling of guilt in the son – which is also a prototype in melodramatic silent cinema. The son symbolically effaces a portrait of his mundane model and girlfriend and paints his mother as the Mother of Sorrows.*

As a bonus, La madre *is preceded by a delightful recently preserved tinted promotional short, clearly staged, showing Giuseppe Sterni welcoming Italia Vitaliani into his study, where he shows her the script for the movie they're about to make together. – Ivo Blom*

THE OATH OF THE SWORD (Katana, Oath of the Sword) (US 1914)

REGIA/DIR: Frank Shaw. SCEN: Edwin M. La Roche. CAST: Tomi Morri (*Masao*), Miss Hisa Numa (*Hisa*), Jack Y. Abe [Yutaka Abe] (*Hisa's brother*), Kohano Akashi (*Gombei, Hisa's ailing father*). PROD: Japanese American Film Company. DIST: Sawyer Film Mart. COPIA/COPY: incomp., 35mm, 1778 ft. (orig. l: 3,000 ft.), 30' (16 fps), imbibito/*tinted*; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Restauro digitale/*Digital restoration:* Japanese American National Museum & George Eastman Museum; con il sostegno di/*funded by* The National Film Preservation Foundation.

The Oath of the Sword fu prodotto nel 1914 da una società definita da *Moving Picture World* la "prima società in America posseduta, controllata e gestita da giapponesi". La Japanese American Film Company, che aveva sede a Los Angeles, era una delle numerose case cinematografiche indipendenti di tipo analogo, fondate da giapponesi in un periodo in cui l'industria cinematografica americana non era ancora diventata Hollywood come la conosciamo oggi. *The Oath of the Sword* – la più antica produzione cinematografica asiatico-americana che ci sia nota – getta luce su un capitolo della storia del cinema americano largamente sconosciuto, che solo oggi si inizia a recuperare grazie alla riscoperta e al restauro di film come *The Curse of Quon Gwon* (1916, Marion Wong) e *The Dragon Painter* con Sessue Hayakawa (1919, William Worthington).

The Oath of the Sword narra la vicenda di due giovani innamorati separati dall'ambizione di lui: Masao lascia la fidanzata Hisa per studiare all'estero, all'Università della California a Berkeley. Masao miete successi all'università e diviene popolare sia come studente, sia come atleta che primeggia nelle gare di atletica e nuoto. Lasciata a prendersi cura del padre malato e incapace di reggere alla solitudine, Hisa alla fine tradisce Masao e sposa un altro uomo. Quando Masao fa ritorno al natio Giappone, Hisa tiene fede al "giuramento della spada" (*katana*) e si uccide. Seguendo le convenzioni di *Madame Butterfly*, in cui una tragica storia d'amore interetnica si conclude col suicidio, il personaggio di Hisa incarna la donna caduta che, nel Giappone di allora, suggella il suo destino apparentemente inesorabile togliendosi la vita.

Il film fu distribuito dalla casa indipendente Sawyer Film Mart. Come sappiamo dagli annunci pubblicitari apparsi sulla stampa coeva, fu proiettato in molte grandi città degli Stati Uniti, tra cui Los Angeles, Filadelfia e New York. E nel 1918, qualche anno dopo l'uscita iniziale, raggiunse anche il pubblico di Honolulu nelle Hawaii.

Per gli spettatori di oggi sono interessanti l'ambientazione nel campus di Berkeley e le prime apparizioni sullo schermo di Yutaka Abe (1895-1977), che in seguito avrebbe recitato in *The Cheat* (1915, Cecil B. DeMille) e *The Willow Tree* (1920, Henry Otto). Gli esordi di Abe nel cinema americano sono poco conosciuti; interpretò tra l'altro una parte secondaria in *Lotus Blossom* (1921), realizzato da James B. Leong e dalla sua Wah Ming Motion Picture Company di Los Angeles. Spostandosi fra Stati Uniti e Giappone, Abe intraprese poi un'importante carriera nell'industria cinematografica giapponese, in cui si impose come sceneggiatore, regista e produttore di grande successo e prestigio. Gli si attribuisce la regia di circa 66 film giapponesi, da

The Oath of the Sword *was produced in 1914 by a company described by* Moving Picture World *as the "first company in America to be owned, controlled and operated by Japanese." Based in Los Angeles, the Japanese American Film Company was among several similar independent film companies established by Japanese during a period when the American film industry had yet to become Hollywood as we know it.* The Oath of the Sword *is the earliest known Asian American film production, and illuminates a largely unknown chapter in American film history – only now being recovered via the rediscovery and restoration of films like* The Curse of Quon Gwon *(1916, Marion Wong) and Sessue Hayakawa's* The Dragon Painter *(1919, William Worthington).*

The Oath of the Sword *tells the story of young lovers separated as the ambitious young man, Masao, leaves his lover Hisa to study abroad at the University of California Berkeley. Masao becomes a success at the university, a popular student and a star athlete who dominates in track and swimming competitions. Left to care for her ailing father and unable to cope with her solitude, Hisa eventually betrays Masao and marries another man. Upon Masao's return to his native Japan, Hisa fulfills "the oath of the sword" (*katana*) and kills herself. Following the conventions of* Madame Butterfly*, in which a tragic interracial romance ends with suicide, the character Hisa is the fallen Japanese woman fulfilling her seemingly inevitable destiny by ending her life.*

The film was released via independent distributor Sawyer Film Mart. Per contemporary newspaper advertisements, the film was screened across the United States in major cities, including Los Angeles, Philadelphia, and New York City. Years after its initial release, the film also reached audiences in Honolulu, Hawaii, in 1918.

Of interest for today's viewers is the film's setting on the Berkeley campus, as well as the first onscreen appearances of Yutaka Abe (1895-1977), who was later cast in The Cheat *(1915, Cecil B. DeMille) and* The Willow Tree *(1920, Henry Otto). Abe's early career in the American film industry is not well known. He also played a minor role in* Lotus Blossom *(1921), made by James B. Leong and his Los Angeles-based Wah Ming Motion Picture Company. Moving between the United States and Japan, Abe later had an influential career in the Japanese film industry as a phenomenally successful and respected writer, director, and producer. He is credited with directing some 66 Japanese films,*

Shôhin eiga-shû: Pan (1925) all'ultimo *Inochi no asa* (1961). *The Oath of the Sword* è anche significativo perché impiega attori giapponesi nelle parti dei personaggi giapponesi, staccandosi radicalmente dall'uso del "yellowface" frequente in film di questo periodo, come *Madame Butterfly* di Sidney Olcott (1915).
L'unica copia conosciuta di *The Oath of the Sword* è conservata nelle collezioni del George Eastman Museum. Il film è stato recentemente restaurato dal George Eastman Museum in collaborazione con il Japanese American National Museum (Los Angeles) e con la sovvenzione della National Film Preservation Foundation. Il restauro digitale, a partire da una copia nitrato 35mm e da un negativo di sicurezza 35mm della collezione del George Eastman Museum, è stato effettuato presso i Film Preservation Services del Museum e presso Colorlab.

DENISE KHOR

from Shôhin eiga-shû: Pan *(1925) to his final film* Inochi no asa *(1961).* The Oath of the Sword *is also significant for its casting of Japanese actors to play Japanese film characters, a major departure from industry practices of "yellowface" in films of this era, like Sidney Olcott's* Madame Butterfly *(1915).*
The only known print of The Oath of the Sword *is in the collections of the George Eastman Museum. The film has been newly restored thanks to the collaboration of the George Eastman Museum and the Japanese American National Museum (Los Angeles), funded by a grant from the National Film Preservation Foundation. The digital restoration from a 35mm nitrate print and a 35mm safety negative from the George Eastman Museum collection was done at George Eastman Museum Film Preservation Services and at Colorlab.*

DENISE KHOR

[LA TOURNÉE DEL GENOA CRICKET AND FOOTBALL CLUB IN ARGENTINA E URUGUAY NEL 1923]

[Tour of the Genoa Cricket and Football Club in Argentina and Uruguay in 1923] (IT 1923)
PROD: ?. RIPRESE/FILMED: estate/*summer* 1923. USCITA/REL: ? DIST: Regina Film, Milano. COPIA/COPY: DCP, 20'32" (da/*from* 35mm, 345 m., 16 fps, col. [imbibizione gialla, con cartelli blu, pellicola Agfa/*tinted yellow, with blue intertitle cards*, *Agfa filmstock]);* did./intertitles: ITA. FONTE/SOURCE: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna.

Restauro a cura di/*Restoration by* Fondazione Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia; con il contributo di/*with the support of* Fondazione Genoa 1893 ETS; in collaborazione con/*with the cooperation of* MEI Museo Nazionale dell'Emigrazione Italiana. Progetto a cura di/*Curated by* Michele Manzolini; supervisione tecnica/*technical supervision:* Mirco Santi; supervisione scientifica/*scientific supervision*: Paolo Simoni; ispezione pellicola/*film inspection:* Davide Bianchi, Giuseppe Fara; restauro tecnico/*technical restoration*: Giuseppe Fara. Rimediazione digitale di/*Digital restoration by* Gianandrea Sasso eseguita presso/*carried out at* La Camera Ottica (Gorizia) - Università degli Studi di Udine; finalizzazione/*finalization*: Paolo Lancellotti.

Nel 1923, fresco vincitore del suo ottavo titolo nazionale, il Genoa viene invitato in Sudamerica per elevare il calcio locale a un livello internazionale. L'invito travalica l'aspetto meramente sportivo: cospicua era infatti la presenza in Argentina e Uruguay di emigranti italiani e dei loro discendenti, in particolare genovesi e liguri, ormai integrati nel tessuto sociale locale, il cui entusiasmo nell'accoglienza alla squadra e nella partecipazione alle manifestazioni e agli incontri programmati vengono ben evidenziati dai resoconti giornalistici e dai racconti dell'epoca. Essendo giunto privo dei primi metri, nel film manca, oltre al possibile titolo, la prima partita della tournée avvenuta il 19 agosto 1923 contro il Combinado del Norte di Buenos Aires. La pellicola inizia infatti con la partita del 2 settembre contro il Combinado del Sur, giocata su un campo reso impraticabile dalla pioggia battente. Successivamente, la squadra italiana omaggia il Generale Artigas, "il Garibaldi di Uruguay", portando enormi mazzi di fiori al suo mausoleo. Seguono le partite del 7 settembre a Montevideo contro la forte nazionale dell'Uruguay alla presenza del Presidente della Repubblica uruguaiano e quella del 9 settembre a Buenos Aires contro la nazionale argentina. Grande attenzione è prestata anche al contesto urbano nei momenti che precedono le partite e mostrano la grande affluenza di pubblico verso gli stadi.

In 1923, just after winning its eighth national title, the Genoa Cricket and Football Club was invited to South America to raise local soccer to an international level. The invitation went beyond mere sports: Argentina and Uruguay both had a conspicuous population of Italian emigrants and their descendants, in particular Genoese and Ligurians, who were now fully integrated and whose enthusiastic welcome to the team and participation in scheduled events was prominently reported in newspapers and contemporary accounts.
Having survived without its initial footage, the film lacks not only the possible title but shots of the first game of the tour, which took place on 19 August 1923 against the Combinado del Norte of Buenos Aires. This print begins with the game of 2 September against Combinado del Sur, on a field rendered almost unfit for play by pouring rain. The Italian team then pays homage to General Artigas, "the Garibaldi of Uruguay", bringing a grand floral wreath to his mausoleum. This is followed by the game of 7 September in Montevideo, against a strong Uruguay national team, in the presence of the Uruguayan President, and that of 9 September in Buenos Aires against the Argentine national team. Close attention is also paid to the urban context in the moments preceding the games, showing large crowds heading to the stadiums.

[*La tournée del Genoa Cricket and Football Club in Argentina e Uruguay nel 1923*], 1923. (Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna)

La pellicola della tournée, dopo cento anni di oblio, è riemersa a Ponte in Valtellina, in provincia di Sondrio, individuata e identificata nel 2022 da Mattia Agostinali e Sergio Omodei del Cinema Mignon di Tirano. L'unico riferimento bibliografico trovato, al momento, sull'esistenza della pellicola riguarda la cessione dei diritti di distribuzione del 2 gennaio 1924 dal Genoa Cricket and Football Club al "signor Lantieri … affinché venga immessa nei circuiti cinematografici della Liguria", citata dagli atti delle assemblee dei soci nel libro di Amedeo Garibotti *Genoa dietro la facciata* (Gidielle Edit, Genova 1983). Dagli intertitoli si desume sia stato gestito dalla casa di distribuzione Regina Film con sede (negli anni '20) a Milano, in Via Montenapoleone 26-28. Dalle ricerche storiche non risultano però proiezioni del film in quell'anno né nei seguenti. Al momento, nelle cineteche mondiali, non sono state individuate altre copie.
Il numero di cineprese impiegate e l'evidente differenza di movimenti di camera e inquadrature tra i match in Argentina e Uruguay, fa supporre che gli operatori fossero ogni volta diversi e quindi, quasi certamente, la produzione fosse locale. L'attenzione alle personalità storiche e politiche locali ci suggerisce inoltre che il film fosse principalmente destinato proprio alle comunità italiane di Buenos Aires e Montevideo. Infine, la distanza di mesi che separa la tournée dal momento in cui il film venne ceduto all'impresario Lantieri, fa supporre che esso non fosse stato portato di ritorno con la squadra sul piroscafo Alsina nel settembre del 1923, ma fosse arrivato in Italia successivamente. Questa pellicola ritrovata è quindi, probabilmente, una versione di quel film destinata alla distribuzione italiana. È ancora ignoto se sia stata davvero distribuita.
Il film è un elemento muto su supporto in nitrato di cellulosa, ratio 1,33. L'emulsione monocromatica (b/n) presenta perforazioni di tipo BH NEG; la pellicola è imbibita (in giallo le riprese, gli intertitoli in italiano in blu), pellicola AGFA. Il rullo è lungo circa 300 metri, presenta 21 intertitoli e risulta acefalo e probabilmente mutilo nel finale. La rimediazione digitale è avvenuta tramite scanner con risoluzione 4K, 12 bit di profondità colore. – Michele Manzolini

After a century of oblivion, the film resurfaced in Ponte in Valtellina (Province of Sondrio) and was recognized and identified in 2022 by Mattia Agostinali and Sergio Omodei of the Cinema Mignon of Tirano. The only currently known bibliographical reference to the film's existence regards the transfer of its distribution rights on 2 January 1924 by the Genoa Cricket and Football Club to "Signor Lantieri ... so that it may be released to cinemas throughout Liguria"; this is cited in the record of members' meetings published in Amedeo Garibotti's Genoa dietro la facciata *(Genoa: Gidielle, 1983). From intertitles it appears that the film was handled by the Regina Film distribution company, based in the 1920s in Via Montenapoleone 26-28, Milan. However, historical research shows no evidence of screenings in 1924 or the years that followed. No other prints have thus far been identified in international archives.*
The number of cameras used and the obvious differences in camera movements and shots between the games in Argentina and Uruguay suggests that there were separate cameramen for each occasion, thus almost certainly indicating local production. The focus on local historical and political figures also suggests that the film was mainly aimed at the Italian communities in Buenos Aires and Montevideo. Finally, the passage of months between the soccer tour and the film's sale to the entrepreneur Lantieri suggests that the footage was not brought back with the team in September 1923 on the steamship Alsina *but arrived in Italy subsequently. It is therefore likely that this rediscovered print was a version of the film intended for Italian distribution. It is still unknown whether it was actually distributed.*
The footage is silent, on cellulose nitrate support and with a 1.33:1 aspect ratio. The monochromatic b&w emulsion has BH NEG perforations and the AGFA film is tinted (footage in yellow, Italian intertitles in blue). The reel is approximately 300 metres long, has 21 intertitles, and lacks the opening and probably the very end. Digital restoration was done with 4K scanning and 12-bit colour depth. – Michele Manzolini

VENT DEBOUT [The Headwind] (FR 1923)
REGIA/DIR: René Leprince. SCEN: René Leprince, dal romanzo di/*based on the novel by* "Midship" (Jean d'Agraives [Frédéric Causse]; Paris, Editions J. Ferenczi, 1922). PHOTOG: Julien Ringel. CAST: Léon Mathot (*Jacques Averil*), Madeleine Renaud (*Marie Richard*), Camille Bert (*Menzi*), Robert Tourneur (*Formal*), André Daven (*Harvier*), Maurice Touzé (*the cabin boy*), Maud Tiller (*Chaad*), Adrienne Duriez (*la nonna/the grandmother*), Madyne Coquelet (*Janik*), Bardès (*Rheingold*), Kalmès (*Oscar*), Jacques Vandenne (*Richard*). PROD, DIST: Pathé Consortium Cinéma. TRADE SHOW: 10.01.1923. USCITA/REL: 08.06.1923. COPIA/COPY: DCP, 93' (da/*from* 35mm, orig. l: 1935 m.); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris.

Jacques Averil (Léon Mathot) conduce una vita d'ozio, tanto noiosa da farlo sprofondare in un malinconico scoramento. Una sera un telegramma gli annuncia il suicidio del padre, banchiere rovinato da una torbida speculazione in giacimenti minerari islandesi; decide allora di prendere in mano il proprio destino. Un armatore, vecchio amico di

Jacques Averil (Léon Mathot) leads an idle life, bored to the point of falling into weary melancholy. One evening he learns by telegram of the suicide of his banker father, ruined by murky speculation in Icelandic ore mining, and then decides to take himself in hand. An old shipowner friend of his father gives

Vent debout, 1923. Davanti/*In front:* Camille Bert. Dietro/*Behind:* Julien Ringel, ?, Jean Touzé, ?, René Leprince. (La Cinémathèque française, Paris)

suo padre, gli offre la possibilità di guadagnarsi la vita come marinaio. Sul peschereccio vige la legge del più forte, ossia quella del più feroce. In quest'ambiente esclusivamente maschile, la violenza che Jacques aveva finora trattenuto ritorna brutalmente alla superficie; con la pura forza dei muscoli si impone come unico padrone a bordo, nonostante le trappole che gli vengono tese. Sconvolto per la morte accidentale del suo giovane compagno Guillot (Maurice Touzé), affoga il dolore andando a far baldoria a Parigi. Si perde così nell'alcol e nella dissolutezza, descritti con ricchezza di particolari in una sequenza assai più movimentata di quelle ambientate in mare aperto. Proprio emergendo dalla nebbia etilica scorge Marie Richard (Madeleine Renaud) e se ne innamora immediatamente. In Marie, segnata come lui dalla solitudine degli orfani, Jacques trova un alter ego; dovrà però affrontare gli squali della finanza prima di avvistare il fragile approdo promesso dal loro idillio.

Pur ponendosi sulla scia di altre avventure marittime, *Vent debout* si distingue sotto molti aspetti per l'attenzione che dedica ai turbolenti paesaggi marini funzionali a una narrazione drammatica, in armonia del resto con le lunghe sequenze terrestri in cui i personaggi vanno in un altro senso alla deriva e devono solcare acque tempestose.

him the chance to earn his living as a sailor. Life on a trawler is ruled by the law of the strongest, even of the most savage. In this exclusively male environment, the violence Jacques had contained abruptly comes to the surface; by dint of his own muscles, he imposes himself as the only master on board, despite the traps set for him. Appalled by the accidental death of his young comrade Guillot (Maurice Touzé), he drowns his sorrows by going on a binge in Paris. This leads to debauchery and drunkenness, richly described during a sequence far rougher than the ocean scenes. While emerging from an alcoholic stupor, he sees Marie Richard (Madeleine Renaud) and immediately falls in love with her. Jacques finds an alter ego in Marie, faced by the same loneliness of orphans, yet he will have to handle the sharks of the finance world before sighting the slightest anchorage promised by their idyll.

In the wake of other maritime adventures, Vent debout *stands out in many respects for the attention given to turbulent seascapes conducive to a dramatic narration, paired with long earthbound sequences in which the characters are in another sense adrift and led to troubled waters.*

Il mare – luogo immersivo per eccellenza – è colto con fervore dal regista René Leprince. Le sue inquadrature contemplative sciolgono un peana alla costa bretone nei dintorni di Paimpol; scrutando il mare la cinepresa ci fa intravedere i velieri che scivolano lungo l'orizzonte. In altri punti, le panoramiche girate a bordo del peschereccio descrivono l'avvicinarsi al porto o la partenza, mentre il sartiame parzialmente fuori quadro contribuisce magistralmente alla prospettiva in movimento. Queste splendide sequenze in esterni, di tipo documentaristico, si inseriscono nella finzione narrativa e valorizzano il film come spettacolo; c'è persino un'autentica scena di pesca del tonno, tratta da filmati d'archivio. Sita in una zona in cui l'immaginazione sfuma nella banalità, la remota Islanda sta sulla mappa degli speculatori ma anche sulla rotta dei pescatori, e alimenta l'anelito a soddisfare gli essenziali bisogni della vita, così come le fantasticherie più ardite.

René Leprince ci ricorda sottilmente che *Vent debout* è l'adattamento di un romanzo di Frédéric Causse, e pertanto la trasposizione in immagini di un'opera letteraria. Il film inizia così con l'inquadratura di un uomo che, indossando un'incerata, avanza lungo un promontorio roccioso sulla costa e si erge a sfidare le raffiche di vento, simboleggiando il titolo con il gesto e l'immagine: il testo si è ora fatto immagine. L'esercizio di conferire qualità visiva alla forma letteraria continua con la ricchezza grafica delle didascalie, in cui gli orizzonti e il fondo marino diventano uno sfondo ricco di fantasia.

La fonte è un romanzo pubblicato per la prima volta nel 1922 a firma di "Midship", lo pseudonimo usato da Frédéric Causse prima di scegliere un altro *nom de plume*, Jean d'Agraives. Data l'ambientazione della vicenda, non sorprende che le recensioni del romanzo segnalassero somiglianze con Pierre Loti; il fatto che quest'anno le Giornate proiettino sia *Vent debout* sia *Pêcheur d'Islande* costituisce quindi una coincidenza particolarmente felice.

René Leprince fu uno dei più prolifici registi della Pathé nel corso degli anni Dieci: nel giro di un decennio diresse più di trenta film, la metà dei quali insieme a Ferdinand Zecca. Dopo *Face à l'océan* (1920) e *Jean d'Agrève* (1922), *Vent debout* fu la sua terza esperienza di mare (un altro film di Leprince risalente agli anni Venti, *Titi Ier, roi des gosses*, viene proiettato nell'ambito della sezione "Ruritania 2" delle Giornate di quest'anno). Nel 1923, quando uscì *Vent debout*, il suo protagonista Léon Mathot era all'apice di una carriera gloriosa; era già stato diretto dai maggiori cineasti di quell'epoca, Alfred Machin, Abel Gance, Henri Pouctal e Henri Andréani. In questo film Mathot incarna una nuova faccia dei personaggi che gli avevano dato la fama: Jacques, diviso tra violenza e tenerezza, conteso da due scelte di vita incompatibili, vulnerabile e volitivo insieme. Meno ricca di esperienza ma sorprendentemente matura nella recitazione, Madeleine Renaud interpreta con precisione il suo primo ruolo cinematografico dopo essere entrata alla Comédie Française.

MEHDI TAÏBI

An eminently immersive setting, the ocean is captured with fervour by director René Leprince. His meditative shots are a paean to the Breton coast around Paimpol, and as the camera gazes out to sea it glimpses sailing ships gliding along the horizon. Elsewhere, panning shots on board the trawler describe the approach to or departure from port, while the rigging partly out of frame contributes masterfully to perspective in motion. There are splendid documentary-like exteriors that fit into the fictional narrative and contribute to the film as spectacle, and even an authentic tuna fishing scene taken from archive footage. Somewhere between imagination and the mundane, distant Iceland lies on the map for both speculators and fishermen, prompting the most basic desires for earning a living as well as for fulfilling a dream.

René Leprince subtly reminds us that Vent debout *is an adaptation of a novel by Frédéric Causse, and thus a picture of a piece of literature. The film thus begins with a shot of a man in an oilskin raincoat moving along a rocky point on the seacoast and standing against gusts of wind, symbolizing the title in both image and gesture: the text has now become an image. The exercise of lending visual quality to the literary form continues with the wealth of design in the intertitles, where horizons and seabed become part of an inventive backdrop.*

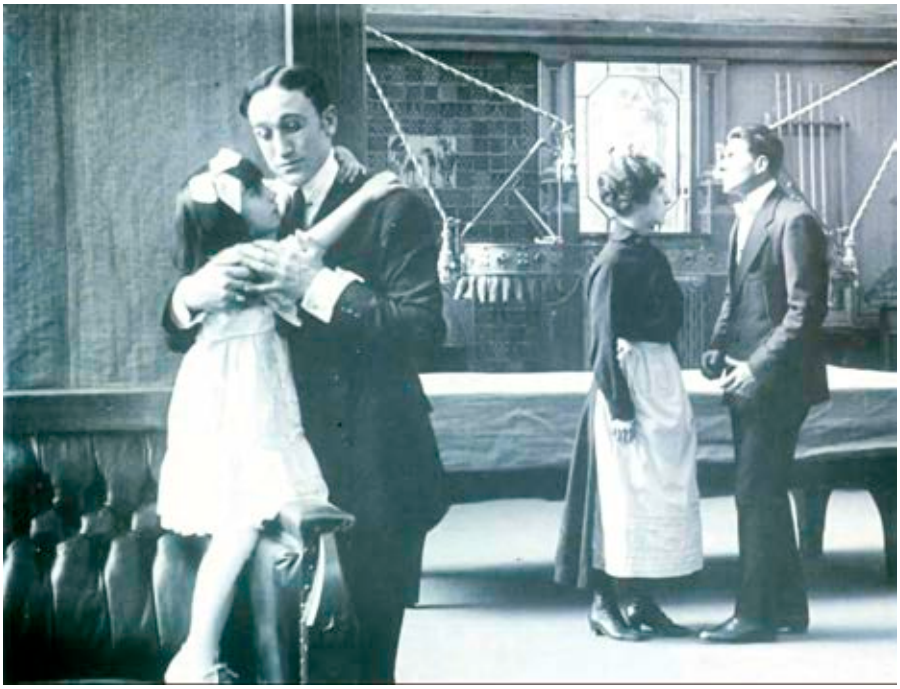
The source material is a novel first published in 1922 under the name "Midship", which was a pseudonym for Frédéric Causse before he chose another nom de plume, Jean d'Agraives. Given the story's setting, it's unsurprising that reviews of the novel pointed out similarities to Pierre Loti, making it especially fortuitous that the Giornate is screening both Vent debout *and* Pêcheur d'Islande *this year.*

René Leprince was among the most prolific directors at Pathé during the 1910s, making more than thirty films in ten years, half of which were co-directed with Ferdinand Zecca. After Face à l'océan *(1920) and* Jean d'Agrève *(1922),* Vent debout *was his third marine experience. (Another Leprince film from the 1920s,* Titi Ier, roi des gosses, *is screening in the Ruritania programme at this year's Giornate.) In 1923, when* Vent debout *was released, its protagonist Léon Mathot was at the height of a glorious career; he had already been directed by the greatest filmmakers of the period, including Alfred Machin, Abel Gance, Henri Pouctal, and Henri Andréani. In this film, Mathot embodies a new personality among the characters who contributed to his fame: Jacques, torn between violence and tenderness, gnawed at by two incompatible life choices, and at once vulnerable and strong-willed. More a novice in terms of experience, but nevertheless showing a startling maturity in her acting, Madeleine Renaud, here soundly plays her first role for the cinema just after she had joined the Comédie Française. – MEHDI TAÏBI*

LA VITA E LA MORTE (Zijn Wraak) (IT 1917) [frammento/*fragment*]
REGIA/DIR: Mario Caserini. SCEN: Amleto Palermi. ADAPT: Mario Caserini. PHOTOG: Angelo Scalenghe. CAST: Leda Gys (*Madame Leda de Belleville*), Gianpaolo Rosmino, Camillo Apolloni, Maria Caserini-Gasperini, Suzanne Fabre. PROD: Films Manipulation Agency/ Edizioni Caserini, Torino. V.C./CENSOR DATE: 01.07.1917 (n. 12814). PREMIÈRE: 05.08.1917 (Roma). COPIA/COPY: 35mm, incomp., 149,30 m. (orig. l: 1039 m.), 7'35" (18 fps), imbibito/*tinted*; did/*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Del film di Leda Gys *La vita e la morte* (Mario Caserini, 1917) ci rimane solo un frammento della parte iniziale ritrovato all'Eye Filmmuseum. Ecco la vicenda così come si dipana nel materiale superstite: Leda de *Belleville* (Gys), moglie di un magistrato di alto rango (Gianpaolo Rosmino), ha una relazione con un altro uomo. Un giorno, mentre si reca in barca dall'altra parte del lago, un'onda la travolge ed è da tutti ritenuta morta. Leda viene invece salvata da due pescatori senza scrupoli che approfittano dell'amnesia da cui è stata colpita in seguito all'incidente. Una domestica ubriaca la sorveglia mentre ella giace a letto. Intanto suo marito dapprima la piange sconvolto, poi scopre la tresca e ritiene che la sua morte sia giusta. La figlioletta sente però acutamente la mancanza della mamma. Il frammento termina qui.
Cosa succederà adesso? La donna ritroverà suo marito e la sua bambina? Vi sarà una riconciliazione oppure una conclusione tragica? Se credete che un giorno il resto del film sarà ritrovato, smettete di leggere. O magari pensate che nei film delle dive la trama non è poi

Only a fragment from the beginning of the Leda Gys vehicle La vita e la morte *(Mario Caserini, 1917) remains, found at the Eye Filmmuseum. Here is the story that unfolds in the existing footage: Leda de Belleville (Gys), wife of a high-ranking magistrate (Gianpaolo Rosmino), is having an affair with another man. Rowing across the lake one day to meet her lover, the boat is capsized by a huge wave. Everyone believes Leda has drowned, but instead she has been rescued by a couple of unscrupulous fishermen, who take advantage of her loss of memory from the accident. A drunken maid guards her as she lies in bed. Meanwhile, her husband, at first shocked and grieving, finds out about his wife's affair and then deems it just that she died. Their child, however, deeply misses her mother. The fragment ends here.*
So, what will happen next? Will the woman find her husband and child? Will there be a reconciliation, or a tragic ending? If you think the rest of the film will ever be found, stop reading here. You may also believe that in diva films the plot isn't all that important, that they are



La vita e la morte, 1917. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

così importante, e che in essi ciò che conta è l'interpretazione o la *mise-en-scène*. In ogni caso, dalle fonti scritte apprendiamo ulteriori particolari su come si sviluppa la melodrammatica vicenda. Leda finisce coll'essere coinvolta nelle attività criminose dei pescatori. Molto tempo dopo la banda viene arrestata; a presiedere il processo è il marito di Leda. Avendo creduto per tanto tempo che fosse morta, nel vederla è sopraffatto dallo shock e muore.
La vita e la morte fu girato a Torino nella primavera del 1916, subito dopo il ritorno della troupe di Mario Caserini dalla Spagna, ma la presentazione in censura avvenne oltre un anno dopo il completamento delle riprese. I drastici tagli segnalati da Vittorio Martinelli furono forse la causa dell'insuccesso del film in Italia, ma l'affermazione dello studioso secondo cui avrebbe invece ottenuto lusinghieri risultati all'estero, specialmente in Germania, Austria e Spagna, necessita di una verifica. – Ivo Blom

about performance or mise-en-scène. *However, from written sources we do know more of the melodramatic plot: Leda eventually gets involved in the fishermen's criminal activities. Much later, the gang is arrested, and Leda's husband has to preside over their trial. He has long believed she is dead. The shock is too much for him and he dies.* La vita e la morte *was filmed in Turin in the spring of 1916, immediately after Mario Caserini's team returned from Spain, but the Italian censor received the film only a full year later. The Italian censor's drastic cuts as reported by Vittorio Martinelli may have been the reason for the film's failure in Italy, while his claim that the film fared well abroad, especially in Germany, Austria, and Spain, needs verification. Despite the title on this fragment (*Moedertje*), my research reveals that* La vita e la morte *(Life and Death) was shown in The Netherlands in April 1918 under the title* Zijn Wraak *(His Revenge). – Ivo Blom*

Borsa di studio Haghefilm Digitaal – Selznick School 2023 / *The Haghefilm Digitaal – Selznick School Fellowship 2023*

La borsa di studio Haghefilm è stata istituita nel 1997 per favorire la formazione professionale dei più brillanti fra i diplomati della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, che si tiene presso il George Eastman Museum di Rochester (New York). Il borsista trascorre un mese ad Amsterdam lavorando a stretto contatto con i tecnici del laboratorio Haghefilm Digitaal e seguendo assieme a loro tutte le fasi del restauro di un cortometraggio della collezione del museo.
La vincitrice della Fellowship 2023 è **Alma Macbride** di West Hartford, Connecticut. Alma si è diplomata nel giugno 2023 completando il corso della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, dedicato in particolare alla ricostruzione digitale del cortometraggio biblico della Vitagraph *The Deluge* (1911). Dopo aver conseguito nel 2017 la laurea in produzione cinematografica presso la Harvard University, Alma ha lavorato per vari cinema tra cui il Brattle Theatre (Boston), la Brooklyn Academy of Music e il Museum of Modern Art (NY).

The Haghefilm Fellowship was established in 1997 to provide additional professional training to outstanding graduates of The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at the George Eastman Museum in Rochester, New York. The Fellowship recipient is invited to Amsterdam for one month to work alongside Haghefilm Digitaal lab professionals to preserve short films from the George Eastman Museum collection, completing each stage of the preservation project. The recipient of the 2023 Haghefilm Digitaal – Selznick School Fellowship is ***Alma Macbride****, from West Hartford, Connecticut. Alma graduated in June 2023 from the certificate program of The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, focusing on a digital reconstruction of Vitagraph's 1911 biblical short* The Deluge. *After receiving a B.A. in film production from Harvard University in 2017, Alma worked for several cinemas, including the Brattle Theatre (Boston), the Brooklyn Academy of Music, and The Museum of Modern Art (NY).*

WONDERFUL WATER (Water in zijn natuurlijke pracht) (US 1922)
SUPV: George H. Sherwood. PROD, DIST: Prizma Natural Colour Films. USCITA/REL: 27.09.1922 (Cameo Theatre, NY). COPIA/COPY: DCP, 8'42", col. (da/*from* 35mm, orig. l: c.550 ft., ?? fps, Prizmacolor); did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY. Restauro digitale/*Digital restoration* 2023.

Verso la fine del 1922, l'industria cinematografica statunitense giunse alle soglie di una radicale rivoluzione nella tecnologia del cinema a colori con l'uscita di *The Toll of the Sea*, comunemente considerato il più antico lungometraggio a soggetto che abbia utilizzato il primo processo sottrattivo della Technicolor. Poco prima del suo esordio, però, la società Prizma di William Van Doren Kelley distribuì *Wonderful Water*, che faceva parte di una serie di cortometraggi sulle bellezze

In late 1922, the American film industry was on the precipice of a major revolution in color film technology with the release of The Toll of the Sea, *widely recognized as the earliest feature to utilize Technicolor's first subtractive process. Just prior to its debut, however, William Van Doren Kelley's company Prizma released* Wonderful Water, *one of a series of "scenic" shorts produced during this period to showcase the merits of*

Wonderful Water, 1922. (George Eastman Museum, Rochester, NY)

paesaggistiche prodotti in questo periodo per illustrare i pregi del Prizma Color. "Per la sua attenzione alla pura bellezza delle scene fotografate, ha tutte le caratteristiche dei migliori film paesaggistici", scrisse *The Educational Screen* nel dicembre 1922. "Ma il soggetto è stato organizzato in maniera tale che il film si presta a un uso più impegnativo del semplice intrattenimento."
Il Prizma Color, introdotto nel 1913 come sistema additivo a due colori, nel 1919 fu perfezionato come sistema sottrattivo a due colori per eliminare la necessità di proiettori specificamente predisposti. I filtri rotanti incorporati nella macchina da presa coglievano i colori in sequenza, alternando blu-verde e rosso-arancione. L'imperfetta registrazione fra i due colori provoca lo sfrangiamento dei contorni, visibile intorno ai soggetti in movimento e nell'interlinea; questo limite del sistema indusse a concentrare l'attenzione su paesaggi sostanzialmente statici e studi d'ambiente. In particolare, *Wonderful Water* trae origine da una conferenza di George H. Sherwood, direttore dell'American Museum of Natural History dal 1927 al 1934. Sia la conferenza che il film mettono in luce la naturale potenza e ciclicità dell'acqua in tutti i suoi stati: liquido, solido e gassoso. Valendosi di eccezionali riprese in esterni in località come Yosemite, le cascate del Niagara, il Borneo e il Grand Canyon, il contenuto didattico del cortometraggio sfrutta la peculiare gamma di due colori di Prizma Color per catturare straordinarie vedute che dimostrano la sbalorditiva capacità dell'elemento di modellare e alimentare la vita su questo pianeta.
Questa preservazione è derivata da una copia di distribuzione olandese inviata al George Eastman Museum dal Nederlands Audiovisueel Archief. La copia contiene sia il materiale originale in Prizma Color che i cartelli imbibiti delle didascalie in olandese. – Alma Macbride

Prizma Color. "In its attention to sheer beauty of the scenes photographed, it has all the characteristics of the best scenics," wrote a reviewer in The Educational Screen *in December 1922. "And yet the subject has been so organized that it recommends itself to a more serious use than mere entertainment."*
Prizma Color, which was first established as a two-color additive system in 1913, redefined itself as a two-color subtractive system in 1919 to eliminate the need for specially outfitted projectors for exhibition. Spinning filters in-camera captured sequential color records, which alternated blue-green and red-orange. The records' uneven temporal offset causes the color fringing visible around moving subjects and frame lines, a limitation of the system that led to a thematic focus on largely static landscapes and environmental studies. Notably, Wonderful Water *originated in a lecture by George H. Sherwood, who served as the director of the American Museum of Natural History from 1927 to 1934. Both the lecture and film highlight the natural power and cyclicality of water in all its forms – liquid, solid, and vapor. Featuring exceptional location shooting at sites that include Yosemite, Niagara Falls, Borneo, Yellowstone, and the Grand Canyon, the short subject's educational content harnesses Prizma Color's unique two-color palette to capture astonishing vistas that prove the element's astounding ability to sculpt and nurture life on this planet.*
This preservation is derived from a Dutch-release print given to the George Eastman Museum by the Netherlands Audiovisual Archive. The print features both original Prizma Color footage and tinted intertitles in Dutch. – Alma Macbride

Frammenti femministi / *Feminist Archives in Fragments*

Una vamp, una lavoratrice del sesso, una bambola cannibale a grandezza naturale e un asino entrano in un bar… È una barzelletta senza battuta finale, ed è proprio questo il bello. Il nostro programma di "Frammenti femministi" presenta gli sbagli, i pezzi e pezzetti, le scene tagliate e gli improbabili superstiti della storia del cinema muto che altrimenti non passerebbero al vaglio del curatore di un festival retrospettivo. Alcuni film di questa rassegna sono soltanto brevissimi frammenti, come gli stuzzicanti bagliori dell'attrice/sceneggiatrice/produttrice/regista messicana Mimí Derba e dell'attrice messicana Elena Sánchez Valenzuela, tratti da quattro pellicole perdute che oggi conosciamo perché sono stati inseriti in una compilation di epoca sonora, *Canciones y recuerdos* (1949). Altri film ci sono giunti integri ma privi del contesto – biografico, registico, industriale, etnografico – necessario perché la loro vicenda complessiva soddisfi gli imperativi empirici della storiografia cinematografica. *La sorcière noire* (1907), *L'homme aux poupées* (1909) e *Le rêve d'une feministe* (1909) rientrano tutti esattamente in questa categoria. Altri film, pur rimanendo entro

A vamp, a sex worker, a cannibalistic life-size doll, and a donkey walk into a bar… There is no punch line to this joke, which is precisely the point. Our program of "Feminist Archives in Fragments" exhibits the misfits, bits & pieces, outtakes, and unlikely survivors of silent film history that would otherwise miss the mark of curating criteria for a retrospective festival. Some films in this thread consist only of very brief fragments, such as the tantalizing glimmers of Mexican actress/writer/producer/director Mimí Derba and Mexican actress Elena Sánchez Valenzuela from four lost films that exist today thanks to their inclusion in a compilation talkie, Canciones y recuerdos *(1949). Other films survive in their entirety but lack the necessary context – biographical, directorial, industrial, ethnographic – to admit their larger stories to the empirical imperatives of film history writing.* La sorcière noire *(1907),* L'homme aux poupées *(1909), and* Le rêve d'une feministe *(1909) all fit squarely within that category. Yet other films*

L'homme aux poupées, 1909. Charlotte Wiehe, Georges Wague. (La Cineteca del Friuli)

i limiti del canone, fanno balenare lampi di situazioni inconsuete, ignote e misteriose.

Avete mai provato il gioco surrealista del "cadavere squisito", in cui ciascun partecipante traccia una parte di un disegno, che viene poi nascosta allo sguardo dell'artista successivo? Combinazioni apparentemente assurde e casuali dovrebbero rivelare connessioni inconsce più profonde. Il programma di quest'anno è un "corpus squisito" (conforme alle convinzioni dei surrealisti) di cortometraggi, frammenti e stranezze il cui ritmo caotico viene dritto dall'inconscio. Più dell'80 per cento di tutti i film muti è andato irrimediabilmente perduto; ma possiamo saggiare con la punta dei piedi la loro inquietante assenza celebrando i resti – sciocchi, bizzarri, sbalorditivi e sorprendentemente femministi – del loro cadavere squisito.

Il programma di quest'anno si presenta come una scommessa archivistica sulla possibilità di istituire collegamenti giocosi tra i resti orfani dell'archivio misterioso. Le immagini di un film sfumano in quelle del successivo e fluiscono da quelle del precedente. In tale spirito di disintegrazione creativa apriamo il programma con un film a trucchi inglese di Lewin Fitzhamon, *The Doll's Revenge*, interpretato da Gertie e Bertie Potter, in cui un fratello geloso viene mangiato vivo dalla bambola, sosia della sorella, che ha sadicamente fatto a pezzi. Questo è uno degli otto cortometraggi del nostro programma, recentemente

confront us with flashes of the unfamiliar, unknown, and uncanny from within the guardrails of the canon.

Have you ever played the Surrealist game of "exquisite corpse," in which each participant draws a piece of a picture that's then concealed from the next artist's gaze? Seemingly random and absurd combinations are meant to reveal deeper unconscious connections. This year's program is an "Exquisite Corpus" (as per the Surrealist credo) of short films, fragments, and odd ducks whose piecemeal rhythm comes straight from the unconscious. Over 80% of all silent films ever made are irreversibly lost. But we can dip our toes into their haunting absence by celebrating the silly, weird, astonishing, and surprisingly feminist remainders of their exquisite corpse.

This year's program proceeds as an archival wager to forge playful links among orphaned remnants of the uncanny archive. Images from one film blur into the next and flow from the previous. In that spirit of creative disintegration, we open with an English trick film by Lewin Fitzhamon, The Doll's Revenge *starring Gertie and Bertie Potter, in which a jealous brother is eaten alive by his sister's* doppelgänger *toy doll which he's sadistically dismembered. It is one of eight short films in this program that were recently digitized by*

digitalizzati dalla Library of Congress e riveduti dalla Commissione per la programmazione del congresso Domitor 2022.

Dal cannibalismo passiamo al feticismo per le bambole: *L'homme aux poupées* (1909) narra, alla maniera di Hoffmann, un racconto di ossessione maschile e vendetta femminista che successivamente, nella storia del cinema, sarà ripreso da Lea Giunchi in *Lea bambola* (1913) e da Ossi Oswalda in *Die Puppe* di Ernst Lubitsch (1919). Poltergeist spiritisti, ragni distruttori di piatti, leoni divoratori di opere d'arte, asini che puliscono casa e tavoli da cucina in fuga popolano il successivo flusso di immagini, che può vantare una doppia apparizione dell'indomita attrice comica Sarah Duhamel. Dopo un adulterio macchiato d'inchiostro e un episodio di stregoneria intersezionale, una bellissima *féerie* della Gaumont, *Clair de lune espagnol*, prepara la scena per una suggestiva serie di fugaci frammenti superstiti di tre film messicani altrimenti perduti: *En defensa propia*, *La tigresa* e *La soñadora*. Riscoperti dallo storico del cinema messicano e vincitore del premio Jean Mitry Aurelio de los Reyes, questi appassionati melodrammi furono prodotti nel 1917 dall'Azteca Film, una società guidata dall'artista teatrale Mimí Derba e dal cineasta Enrique Rosas. Segue an altro frammento di un film quasi completamente perduto, *En la hacienda* (1921), ambientato in un Messico rurale di fantasia, che descrive gli abusi consueti ed endemici di una gerarchia patriarcale e di classe. La protagonista Elena Sánchez Valenzuela sarebbe poi divenuta, insieme a Derba, la più celebrata figura della storia del cinema messicano.

Animato da spirito ben diverso, *The Only Girl in Camp* (1911) è un western Thanhouser in cui la figlia di un cacciatore di orsi, armata, cattura tre banditi che si fingono professori per rapinare i cercatori d'oro di una cittadina mineraria. Ma le sue temerarie prodezze impallidiscono in confronto alle fantasie attiviste della suffragetta usa a sognare ad occhi aperti di *La rêve d'une féministe*, le cui visioni di liberazione di genere si dissolvono in fiamme, come nitrocellulosa! In climi più freddi "la gelosia fa scendere la temperatura sotto zero" in un delizioso bocconcino proveniente da una comica, in gran parte perduta, di Flora Finch e John Bunny, opportunamente intitolata *Pandora's Box* (1912), che non ha nulla a che vedere con il film interpretato nel 1929 da Louise Brooks e diretto da G.W. Pabst. Prima di *The Perils of Pauline* (1914), Pearl White si fece le ossa in una serie di comiche e drammi diretti da Phillips Smalley (marito della grande cineasta Lois Weber) per la Crystal Film Company. *The Hallroom Girls* (1913) – una farsa romantica imperniata su un vestito smarrito – si conclude opportunamente con una battaglia a cuscinate, mentre *Agence matrimoniale* (1904) smonta l'illusione patriarcale che uno scapolo mediocremente appetibile possa avere la botte piena e la moglie ubriaca. Ultimi, ma non per importanza, un frammento non identificato della straordinaria collezione *Bits and Pieces* dell'Eye Filmmuseum, dedicato alla ginnastica femminile, e poi materiale risalente al 1917 circa, con la vamp del cinema muto Valeska Suratt (la cui intera filmografia fu distrutta nel 1937 dall'incendio scoppiato nei cellari della Fox) che dice addio a un innamorato non identificato, e forse anche a noi.

Maggie Hennfeld, Enrique Moreno Ceballos

the Library of Congress and reviewed by the Domitor 2022 Conference Programming Committee.

From cannibalism to doll fetishism, L'homme aux poupées *(1909) tells a Hoffmannesque tale of male obsession and feminist revenge that later in film history will be echoed by Lea Giunchi in* Lea Bambola *(1913) and Ossi Oswalda in Ernst Lubitsch's* Die Puppe *(1919). Spiritualist poltergeists, dish-breaking spiders, art-eating lions, house-cleaning donkeys, and runaway kitchen tables populate the next stream of imagery, which boasts a double appearance by the indomitable comedienne Sarah Duhamel. From ink-stained adultery to intersectional sorcery, a beautiful Gaumont* féerie *film,* Clair de lune espagnol*, sets the stage for a moving series of fleeting fragments that survive from three otherwise lost Mexican films:* En defensa propia*,* La tigresa*, and* La soñadora*. Rediscovered by Mexican film historian and Jean Mitry Award honoree Aurelio de los Reyes, these passionate melodramas were produced in 1917 by Azteca Film, a company helmed by stage artist Mimí Derba and filmmaker Enrique Rosas. This is followed by another fragment of an all-but-lost title,* En la hacienda *(1921), which takes place in a fantasized rural Mexico and depicts the ordinary abuses endemic to patriarchal and class hierarchy. Its star Elena Sánchez Valenzuela, along with Derba, went on to become the most celebrated film figures of Mexican screen history.*

In a very different vein, The Only Girl in Camp *(1911) is a Thanhouser Western in which a bear-trapper's gun-toting daughter snares three bandits posing as professors to hold up a gold mining town. But her daredevil hijinks pale in comparison to the activist fantasies of a daydreaming suffragette in* La rêve d'une féministe*, whose visions of gender liberation go up in flames – like nitrocellulose! In cooler climes, "Jealousy brings the temperature below zero" in a delightful tidbit from a mostly lost Flora Finch and John Bunny comedy, aptly titled* Pandora's Box *(1912), with no relation to the 1929 Louise Brooks film by G.W. Pabst. Before* The Perils of Pauline *(1914), Pearl White cut her teeth in a series of comedies and dramas directed by Phillips Smalley (husband of the great filmmaker Lois Weber) for the Crystal Film Company.* The Hallroom Girls *(1913) – a romantic farce about misplaced apparel – appropriately ends with a pillow fight, while* Agence matrimoniale *(1904) debunks the patriarchal delusion that a mediocre eligible bachelor can always have his cake and eat it too. Last but not least, an unidentified fragment from Eye Filmmuseum's incredible* Bits and Pieces *collection about female exercise is tailed by footage, c. 1917, of silent film vamp Valeska Suratt (whose entire filmography was destroyed in the 1937 Fox vault fire) waving goodbye to her unidentified sweetheart – and perhaps also to us.*

Maggie Hennfeld, Enrique Moreno Ceballos

THE DOLL'S REVENGE (GB 1907)
REGIA/DIR: Lewin Fitzhamon. CAST: Gertie Potter (*the girl*), Bertie Potter (*her brother*). PROD: Hepworth Manufacturing Co. COPIA/COPY: DCP, 2'44" (da/*from* 35mm neg., 20 fps); titolo di testa/*main title*: ENG, senza did./*no intertitles*. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA. *Made from 35mm safety duplicate negative from* AFI/William Humphrey Gardner Collection.

L'HOMME AUX POUPÉES (**The Man with the Dolls**) (FR 1909)
REGIA/DIR: ?. SCEN: Henri Berény, *adapt. from his pantomime* (22.10.1900, Coronet Theatre, London). CAST: Charlotte Wiehe, Georges Wague. PROD: Pathé Frères / Le Film d'Art (Pathé Cat. no 2893). USCITA/REL: 11.07.1909. COPIA/COPY: 35mm, 8' (16 fps) (orig. l: 165 m.), col. (pochoir/*stencil-colour*); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli.

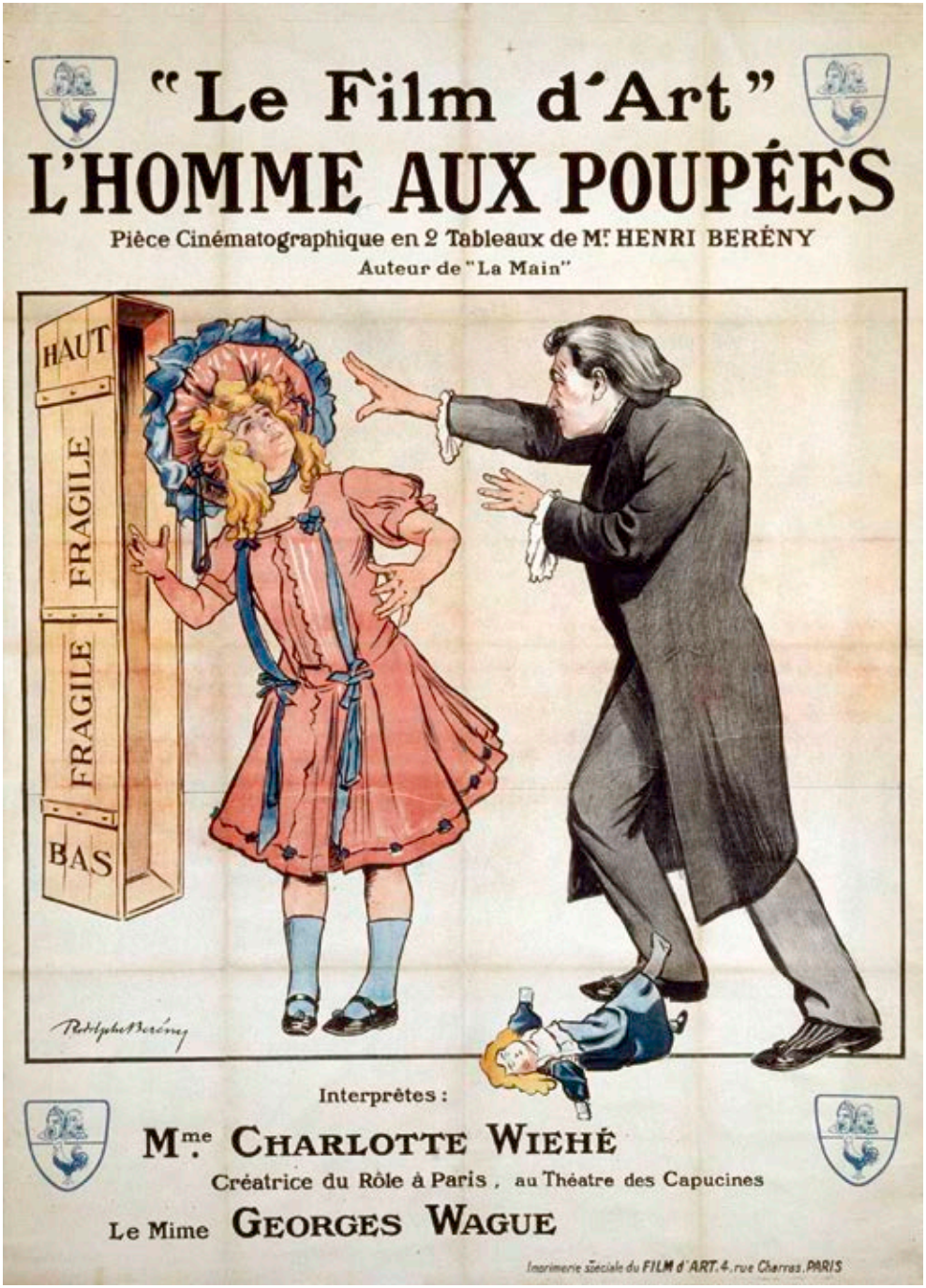
La storia prende spunto da un quadro, esposto per la prima volta nel 1896 ed invero inquietante, opera di Jean Véber, pittore francese ormai pressoché dimenticato. Il dipinto ispirò un romanzo scritto nel 1899 da Jean-Louis Renaud (pseudonimo che riuniva due autori, Louis Janot e Louis Lacroix), illustrato dallo stesso Véber. Da questo romanzo l'autore e compositore ungherese Henri Berény trasse poi una pantomima (egli usava il termine "mimodramma"), che secondo gran parte delle fonti fu rappresentata per la prima volta nel 1903, ma in realtà esordì al Coronet Theatre di Notting Hill a Londra il 22 ottobre 1900, per l'interpretazione della moglie di Berény, la danese Charlotte Wiehe (1865-1947), attrice/ballerina/cantante e musa di ogni arte, accanto alla quale recitava il grande attore francese Séverin-Mars (in cartellone c'era anche Loïe Fuller, ma non in *L'homme aux poupées*). Soltanto dopo il successo di Londra lo spettacolo fu portato al Théâtre des Capucines di Parigi nel novembre 1900. Nel film Wiehe interpreta la stessa parte che aveva sostenuto a teatro; Séverin-Mars è sostituito dal prestigioso mimo Georges Wague (1874-1965), che aveva recitato in questo ruolo per la prima volta nel 1902, accanto a Wiehe, al Théâtre de la Renaissance. Il lavoro, cui arrise una vasta popolarità, è analizzato nella biografia scritta nel 1964 da Tristan Rémy *Georges Wague. Le Mime de la Belle Époque*, che menziona anche il film.
The story originated with a rather uncomfortable painting by the largely forgotten French painter Jean Véber, first exhibited in 1896. That inspired a novel in 1899 written by Jean-Louis Renaud (the combined pseudonym of two authors, Louis Janot and Louis Lacroix), illustrated by Véber. It was then adapted by the Hungarian author and composer Henri Berény into a pantomime (his term was "mimodrama"), which most sources say premiered in 1903 but was first presented at the Coronet Theatre in London's Notting Hill on 22 October 1900, starring Berény's wife, the Danish actress/dancer/singer and all-around muse Charlotte Wiehe (1865-1947), together with the great French actor Séverin-Mars. (Loïe Fuller was also on the bill, though not in L'homme aux poupées*). Only after success in London did they then take the show to Paris and the Théâtre des Capucines, in November 1900. The film features Wiehe in her stage role; Séverin-Mars was replaced by the influential mime Georges Wague (1874-1965), who first assumed the role in 1902, alongside Wiehe, at the Théâtre de la Renaissance. The piece was extremely popular, and is discussed in Tristan Rémy's 1964 biography* Georges Wague. Le Mime de la Belle Époque*, which also mentions the film.* – JAY WEISSBERG

LA REVANCHE DES ESPRITS (La vengeance des esprits) (FR 1911)
REGIA/DIR: Émile Cohl. CAST: Lucien Cazalis. PROD: Pathé Frères (Pathé Cat. no. 4630). USCITA/REL: 1911. COPIA/COPY: DCP, 2'35"; did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Fondation Jérome Seydoux-Pathé, Paris.

LES ARAIGNÉES DE ROSALIE (James and the Spiders) (GB: **Jane and the Spiders)** (FR 1912) [frammento/*fragment*]
REGIA/DIR: Roméo Bosetti. CAST: Sarah Duhamel (*Rosalie*). PROD: Pathé Frères / Pathé Comica (Pathé Cat. no. 5485). USCITA/REL: 02.11.1912 (GB, 528 ft.); 22.12.1912 (FR). COPIA/COPY: DCP, 2'36"; titolo di testa/*main title:* ENG, senza did./*no intertitles*. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA.

GAVROCHE PEINTRE CÉLÈBRE (Gavroche als Kunstschilder) (Funnicus, the Celebrated Painter/Funnicus as Painter [GB]; **Funnicus the Celebrated Artist** [US]**)** (FR 1912)
REGIA/DIR: Roméo Bosetti. CAST: Paul Bertho (*Gavroche*), Sarah Duhamel (*la baronne de Saint Cucufa/Baroness of Saint-Cucufa*). PROD: Éclair. USCITA/REL: 11.10.1912. COPIA/COPY: DCP, 6'17"; did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

L'ÂNE DOMESTIQUE (De ezel als huisknecht) (What an Ass) (FR 1912)
REGIA/DIR: ?. PROD: Lux. USCITA/REL: 28.06.1912. COPIA/COPY: DCP, 5'01"; did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).



L'homme aux poupées, 1909. Poster di/*by* Rodolphe Berény. (La Cinémathèque française, Paris)

Gavroche peintre célèbre, 1912. Paul Bertho, Sarah Duhamel. (Desmet coll., Eye Filmmuseum, Amsterdam)

L'âne domestique, 1912. (Desmet coll., Eye Filmmuseum, Amsterdam)

La revanche des esprits, 1911. (Fondation Jérome Seydoux-Pathé, Paris)

[UNIDENTIFIED PATHÉ FRAGMENT: RUNAWAY TABLE] (FR 1910)
REGIA/DIR: ?. PROD: Pathé Frères / Pathé Comica. COPIA/COPY: DCP, 30"; senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA.

This film is most probably La table emballée *(Pathé, 1910); Pathé Cat no. 3436, released 03.1910.*

LES TACHES RÉVÉLATRICES (**Le macchie rivelatrici**) (**Compromising Spots**) (FR 1905)
REGIA/DIR: ?. PROD: Pathé Frères (Pathé Cat. no. 1237). COPIA/COPY: 35mm, 25 m., 1'22" (16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

LA SORCIÈRE NOIRE (**La bruja negra**) (**The Black Witch**) (FR 1907)
REGIA/DIR: ?. PROD: Pathé Frères (Pathé Cat. no. 1872). USCITA/REL: 06-10.11.1907. COPIA/COPY: DCP, 3'50", col. (pochoir/*stencil-colour*, imbibito e virato/*tinted & toned*); titolo di testa/*main title:* SPA, senza did./*no intertitles*. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

CLAIR DE LUNE ESPAGNOL (US: **The Man in the Moon) (Colpo di luna) (**GB: **The Moon-struck Matador)** (FR 1909)
REGIA/DIR: Émile Cohl [*anim.*], Etienne Arnaud. CAST: ?. PROD: Gaumont. USCITA/REL: 03.1909. COPIA/COPY: DCP, 3'19", col. (pochoir/*stencil-colour*); did./*titles:* ENG (US). FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA.

EN DEFENSA PROPIA (MX 1917) [frammento/*fragment*]
REGIA/DIR: Joaquín Coss. SCEN: Mimí Derba. CAST: Mimí Derba, Socorro Astol, María Caballé, Catalina D'Erzell, Sara García, Nelly Fernández, Josefina Maldonado, Julio Taboada, Alberto Morales, Eduardo Gómez Haro, Manuel Arvide, Alvaro Nicolau, Beatriz Casian, Pilar Cota. PROD: Azteca Film, Rosas-Derba y Cía. USCITA/REL: 14.06.1917. COPIA/COPY: DCP, 25"; senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Cineteca Nacional de México; Video Universal, Mexico City.

From a collection of surviving fragments integrated into the 1947 anthology film Canciones y recuerdos*, directed by Fernando A. Rivero.*

LA TIGRESA (MX 1917) [frammento/*fragment*]
REGIA/DIR: Mimí Derba. SCEN: Teresa Farías de Issasí. CAST: Sarah Uthoff (*Eva*), Fernando Navarro (*Bruno*), Anita Omaña, Josefina Maldonado, Adolfo Russo Conde, Etelvina Rodríguez (*madre di/mother of Eva*), Salvador Arnaldo (*Ernesto*), Juan Barba, Pedro de la Torre. PROD: Azteca Film, Rosas-Derba y Cía. USCITA/REL: 26.08.1917. COPIA/COPY: DCP, 27"; senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Cineteca Nacional de México; Video Universal, Mexico City.

Da una collezione di frammenti superstiti inseriti nel film antologico del 1947 *Canciones y recuerdos*, diretto da Fernando A. Rivero. / *From a collection of surviving fragments integrated into the 1947 anthology film* Canciones y recuerdos*, directed by Fernando A. Rivero.*]

LA SOÑADORA [The Dreamer] (MX 1917) [frammento/*fragment*]
REGIA/DIR: Eduardo Arozamena, Enrique Rosas. SCEN: Eduardo Arozamena. PHOTOG: Enrique Rosas. CAST: Mimí Derba (*Emma*), Eduardo Arozamena (*Ernesto*), Sarah Uthoff, Nelly Fernández, Josefina Maldonado, Etelvina Rodríguez, Adolfo Russo Conde. PROD: Azteca Film, Rosas-Derba y Cía. USCITA/REL: 20.09.1917. COPIA/COPY: DCP, 16"; senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Cineteca Nacional de México; Video Universal, Mexico City. [*From a collection of surviving fragments integrated into the 1947 anthology film* Canciones y recuerdos*, directed by Fernando A. Rivero.*]

EN LA HACIENDA (MX 1921? 1922?) [frammento/*fragment*]
REGIA/DIR: Ernesto Vollrath. SCEN: José Manuel Ramos. Photog: Ezequiel Carrasco. CAST: Elena Sánchez Valenzuela (*Petrilla*), Elvira Ortiz, Luis Ross (*Pepe*), Guillermo Hernandez Gómez (*Blas*), Ezequiel Castillo, Agustín Carrillo de Albornoz (*Pasqualito*), Antonio Galé, Armando López, Josefina Escobedo, Elisa Asperó, Clodomiro Morales. PROD: Ediciones Camus, Germán Camus y Cía. USCITA/REL: 1921? 1922? COPIA/COPY: DCP, 52". FONTE/SOURCE: Cineteca Nacional de México; Video Universal, Mexico City. [*From a collection of surviving fragments integrated into the 1947 anthology film* Canciones y recuerdos*, directed by Fernando A. Rivero.*]

La sorcière noire, 1907. (BFI, London)

THE ONLY GIRL IN CAMP (US 1911)
REGIA/DIR: ?. CAST: Frank H. Crane, Violet Heming (*the girl*), William Garwood (*the girl's sweetheart*), Tom Fortune. PROD: Thanhouser. USCITA/REL: 10.01.1911. COPIA/COPY: DCP, 4'18"; did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA.

Digitalizzazione di una copia nitrato acquisita su eBay nel 2009 e donata alla Library of Congress per la preservazione. / *Digitized from a surviving nitrate print purchased on eBay in 2009 and donated to the Library of Congress for preservation.*

LE RÊVE D'UNE FÉMINISTE (**The Suffragette's Dream**) (FR 1909)
REGIA/DIR: ?. PROD: Pathé Frères (Pathé Cat. no. 2643). COPIA/COPY: DCP, 110 m. (orig. l. 135 m.), 6' (16 fps); did./*titles:* senza did./*no intertitles*. USCITA/REL: 14.02.1909. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy. Restauro/*Restored* 2008.

PANDORA'S BOX (Il vaso di Pandora) (US 1912) [frammento/*fragment*]
REGIA/DIR: Laurence Trimble? George D. Baker? CAST: John Bunny, Flora Finch. PROD: Vitagraph. USCITA/REL: 11.06.1912. COPIA/COPY: DCP, 48"; didascalia/*intertitle:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA.

THE HALLROOM GIRLS (US 1913)
REGIA/DIR: Phillips Smalley. CAST: Pearl White (*Pearl*), Chester Barnett (*Chester*), Joseph "Baldy" Belmont (*"Shorty" Smith*), Vivian Prescott? (*Katie*), ? (*landlady*). PROD: Crystal Films. USCITA/REL: 20.07.1913. COPIA/COPY: 35mm, 150 m., 8'11" (16 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA.

AGENCE MATRIMONIAL (**Agenzia matrimoniale**) (**Matrimonial Agency**) (FR 1905)
REGIA/DIR: ?. PROD: Pathé Frères (Pathé Cat. no. 1310). PROD: 1904? USCITA/REL: 11.1905 (GB); 1906 (Lille, FR). COPIA/COPY: DCP, 1'48"; titolo di testa/*main title:* ENG, senza did./*no intertitles*. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA.

[BITS AND PIECES NR. 455] (FR, c.1925?-1930?) [frammento/*fragment*]
REGIA/DIR: ?. PROD: Éclair. COPIA/COPY: DCP, 28"; did./*titles:* NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Estratto da un *Éclair Journal* risalente alla fine degli anni Venti o forse all'inizio degli anni Trenta, in cui si vedono alcune donne impegnate su attrezzature per esercizi ginnici a Chicago. / *Excerpt from an* Éclair Journal*, from sometime in the late 1920s or possibly early 1930s, showing women using exercise machines in Chicago.*

[VALESKA SURATT HOME MOVIE FOOTAGE] (US, c.1917)
PHOTOG: Richard Suratt. CAST: Valeska Suratt, ?. COPIA/COPY: 35mm, 33 m., 1'36" (da/*from* 35mm); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Center for Audio-Visual Conservation, Packard Campus, Culpeper, VA. *Preserved by the Alaska Moving Image Preservation Association.*

Riprese filmate di Valeska Suratt che si congeda affettuosamente, al cancello del proprio giardino, da un innamorato non identificato, che poi si allontana a bordo di un'automobile guidata da un autista. Girate dal nipote di lei, Richard Suratt. / *Footage of Valeska Suratt bidding a warm farewell in her garden and at her gate to an unidentified sweetheart who leaves in a chauffeur-driven motor car. Filmed by her nephew Richard Suratt.*

CELEBRATING 10 YEARS OF SHARING THE UNHERALDED GEMS OF SILENT FILM

UNDERCRANK PRODUCTIONS

BLU-RAY • DVD • DCP

undercrankproductions.com

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 42 PORDENONE SILENT FILM FESTIVAL
LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO
La Cineteca del Friuli
cinemazero
PORDENONE 7-14 OTTOBRE 2023
REGIONE AUTONOMA FRIULI VENEZIA GIULIA
Comune di Pordenone
CAMERA DI COMMERCIO PORDENONE - UDINE
FONDAZIONE FRIULI
GO! 2025 NOVA GORICA-GORIZIA

ABBREVIAZIONI / *KEY TO ABBREVIATIONS*

Termini cinematografici / *Film Terms:* *adapt:* adattamento/adaptation; *anim:* animazione/animation; *arr:* arrangiamenti/arranger, arrangements; *assoc:* associato/associate; *asst:* assistente/assistant; *b&w:* bianco e nero/black & white; *choreog:* coreografo, coreografia/choreographer, choreography; *col:* colore/colour; *cond:* conductor; *cons:* consulente/consultant, advisor; *cont:* continuità/continuity; *coord:* coordinatore/coordinator; *cost:* costumi/costumes; *dec:* decor, decoration; *des:* design, designer; *dial:* dialoghi/dialogue; *did:* didascalie; *dir:* direttore, direzione/director; *dist:* distribuzione/distributor; *ed:* editor; *ep:* episodio/episode; *eff:* effetti/effects; *exec:* esecutivo/executive; *fps:* fotogrammi al secondo/frames per second; *ft:* piedi/feet; *incomp:* incompleto/incomplete; *int:* interno/interior; *interneg:* internegativo/internegative; *m:* metri/metres; *mgr:* manager; *mont:* montaggio; *mus:* musica/music; *narr:* narratore, narrazione/ narration, narrator; *neg:* negativo/negative; *nitr:* nitrato/nitrate; *op:* camera operator; *orig. l:* lunghezza originale/original length; *perf:* perforazione/perforation(s); *photog:* fotografia/cinematography; *pos:* positivo/positive; *pres:* presentato da/presented, presenter; *prod:* produttore, produzione/ producer, production; *pt:* parte, parti/part, parts; *rec:* recordista/recordist, registrazione/recording; *rel:* released; *rl:* rullo, rulli/reel(s); *scan:* scansione/scanning; *scen:* sceneggiatura/ scenario, screenplay; *scg:* scenografia; *sd:* sonoro/sound; *sogg:* soggetto; *spec:* speciale/special; *subt:* sottotitoli/subtitles; *supv:* supervisione/ supervisor, supervising; *tech:* tecnico/technical; *v.c:* visto di censura; *vers:* versione/version.

Nazioni / *Countries:* AR (Argentina); AT (Austria); AU (Australia); BE (Belgio/Belgium); BR (Brasile/Brazil); CA (Canada); CH (Svizzera/Switzerland); CN (Cina/China); CO (Colombia); CS (Cecoslovacchia/Czechoslovakia); CZ (Repubblica Ceca/Czech Republic); DE (Germania/Germany); DK (Danimarca/Denmark); EE (Estonia); ES (Spagna/Spain); FI (Finlandia/Finland); FR (Francia/France); GB (Gran Bretagna/Great Britain); GR (Grecia/Greece); HU (Ungheria/Hungary); IE (Irlanda/Ireland); IN (India); IR (Iran); IT (Italia/Italy); JP (Giappone/Japan); KR (Repubblica di Corea [Corea del Sud]/Republic of Korea [South Korea]); LV (Lettonia/Latvia); MX (Messico/Mexico); NL (Olanda/Netherlands); NO (Norvegia/Norway); PK (Pakistan); PL (Polonia/Poland); PT (Portogallo/Portugal); RO (Romania); RU (Russia); SA (Arabia Saudita/Saudi Arabia) SE (Svezia/Sweden); SHS (Regno dei Serbi, Croati e Sloveni/Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes); SK (Slovacchia/Slovakia); TR (Turchia/Turkey); US (Stati Uniti/United States); UA (Ucraina/Ukraine); USSR (Unione Sovietica/Soviet Union); VE (Venezuela); YU (Yugoslavia).

Lingue / *Languages:* CAT (Catalano/Catalan); CHI (Cinese/Chinese); CZE (Ceco/Czech); DAN (Danese/Danish); ENG (Inglese/English); EST (Estone/Estonian); FIN (Finlandese/Finnish); FRA (Francese/French); GER (Tedesco/German); HRV (Croato/Croatian); ITA (Italiano/Italian); JPN (Giapponese/Japanese); KOR (Coreano/Korean); LVA (Lettone/Latvian); NLD (Olandese/Dutch); NOR (Norvegese/Norwegian); POL (Polacco/Polish); POR (Portoghese/ Portuguese); ROU (Rumeno/Romanian); RUS (Russo/Russian); SPA (Spagnolo/Spanish); SRP (Serbo/Serbian); SLK (Slovacco/Slovak); SLV (Sloveno/Slovenian); SWE (Svedese/Swedish).

Titolo film / *Film Title*

Dopo il titolo originale, gli eventuali titoli paralleli, inclusi quelli delle edizioni italiane e/o angloamericane e/o quelli della copia, sono indicati in grassetto entro parentesi tonde; le eventuali traduzioni letterali sono invece riportate in tondo entro parentesi quadre. L'anno indicato tra parentesi nell'area del titolo, dopo il paese d'origine, è normalmente quello di edizione. / *The film's title line is structured as follows: (1) original main title, in boldface capital letters; (2) alternate release titles in country of origin, plus Italian and/or British/American release titles, and that of any other country if it represents the release print being shown, in boldface within parentheses; (3) any assigned literal translations necessary in Italian and English, in roman within square brackets; (4) the film's country and year (ordinarily that of the film's original release), within parentheses.*

Cast

I nomi degli interpreti sono indicati così come appaiono nei cartelli dei credits, quando disponibili, o in altre fonti scritte; le eventuali varianti, correzioni, delucidazioni sono riportate tra parentesi quadre. Le varianti dei nomi dei personaggi rispetto a quelli dell'edizione originale sono anch'esse segnalate tra parentesi quadre. / *Names of cast members are styled as they are billed onscreen, when known, or in written sources, followed in square brackets by any variants, corrections, or additional identification clarification. Character names differing from those in a film's original version are listed within square brackets.*

INDICE DEI TITOLI / *FILM TITLE INDEX*

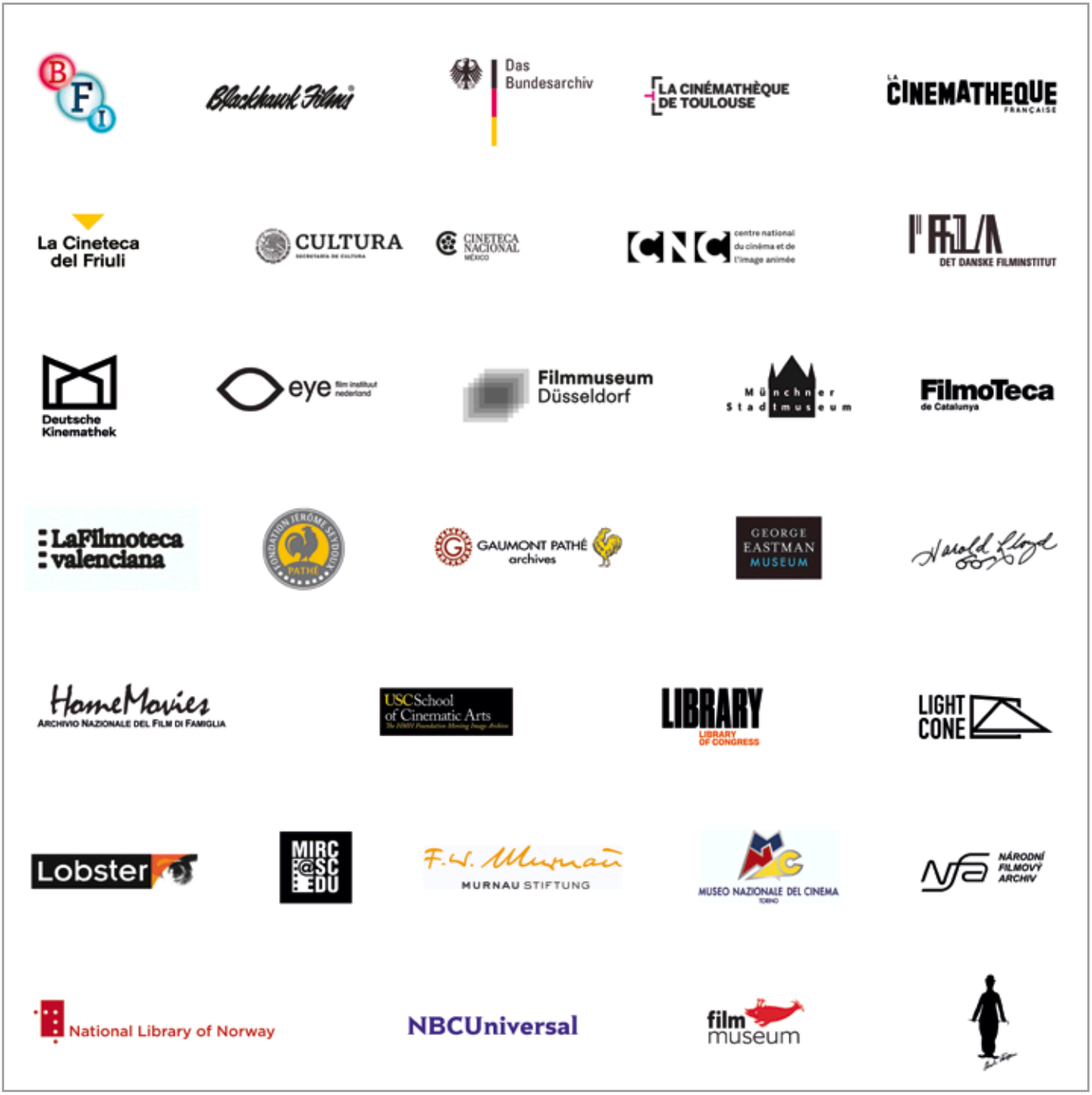
Per ogni titolo principale, oltre alla pagina, viene indicato, il giorno e il luogo di proiezione nonché l'eventuale data della presentazione in streaming. *Each main title listing includes page number(s) for the catalogue entry, followed by the film's screening date and the theatre abbreviation, plus, when applicable, the date of the film's digital streaming. Alternate titles are cross-referenced to original main titles. Film titles are in capital letters.*
Legenda / *Key to abbreviations:* CZ = CinemaZero, Pordenone; V = Teatro Verdi, Pordenone; Z = Teatro Zancanaro, Sacile; ds = digital streaming (Festival Online).

9 1/2, ds, 45; 10V
ABENTEUER EINES JOURNALISTEN, DAS, ds, 104; 8V
ACCADEMIA NAVALE DELLA MARINA FRANCESE, L' = ZEEVAARTSCHOOL DER FRANSCHE MARINE, DE
ADVENTURE OF A JOURNALIST, THE = ABENTEUER EINES JOURNALISTEN, DAS
AFFAIR OF HONOUR, AN, ds, 277; 11V
AGENCE MATRIMONIAL, 327; 8V
AGENZIA MATRIMONIALE = AGENCE MATRIMONIAL
ALBANIE. PROCLAMATION DU ROI ZOGOU 1er, 90; 7V
ALICE SOLVES THE PUZZLE, 39; 8V
ALICE THE WHALER, 39; 8V
ALLEGRI VAGABONDI, GLI = LUSTIGEN VAGABUNDEN, DIE
ALLEVAMENTO DI OVINI IN AUSTRALIA = SAUEAVL PÅ AUSTRALIA
ALS HET LEVEN ZICH WREEKT = MAN TO MAN
AMAZONAS, MAIOR RIO DO MUNDO, 285; 10V
AMBASCIATRICE DELL'AMORE, L' = FRAU VON FORMAT, EINE
ÂNE DOMESTIQUE, L', 321; 8V
ANÉMIC CINÉMA, 210; 13V
ANKUNFT DES FÜRSTEN WILHELM I. ZU WIED IN DURAZZO (ALBANIEN) MÄRZ 1914, ds, 86; 9V
APRÈS-MIDI D'UNE JAPONAISE, L', 224; 9V
ARAIGNÉES DE ROSALIE, LES, 321; 8V
ARRIVAL OF PRINCE WILLIAM I OF WIED IN DURAZZO (ALBANIA) MARCH 1914 = ANKUNFT DES FÜRSTEN WILHELM I. ZU WIED IN DURAZZO (ALBANIEN) MÄRZ 1914
ARRIVO A DURAZZO DI GUGLIELMO DI WIED, PRINCIPE D'ALBANIA, MARZO 1914 = ANKUNFT DES FÜRSTEN WILHELM I. ZU WIED IN DURAZZO (ALBANIEN) MÄRZ 1914
AT CONEY ISLAND, ds, 136; 8V
ATHLETEN VAN DE MILITAIRE SCHOOL VAN JOINVILLE-LE-PONT BIJ PARIS, DE = ATHLÈTES DE L'ÉCOLE MILITAIRE DE JOINVILLE, LES
ATHLÈTES DE L'ÉCOLE MILITAIRE DE JOINVILLE, LES, 218; 9V
AUNT MALIN'S MILLIONS = HØJT PAA EN KVIST
AUTOMOBILE E LO STORPIATO, L' = AUTOMOBILE ET LE CUL-DE-JATTE, L'
AUTOMOBILE ET LE CUL-DE-JATTE, L', 143; 9V
AUTOMOBILE FÊTE BEFORE KING ALFONSO AND PRINCESS ENA, ds, 280; 11V
AVVENTURA DI BILL PERCIVAL, L' = BLUE STREAK McCOY
AVVENTURA DI UN GIORNALISTA, L' = ABENTEUER EINES JOURNALISTEN, DAS
BALLET MÉCANIQUE, 211; 13V
BALLO DEGLI ZINGARI IN "IL TROVATORE", IL = ZIGEUNERDANS AF "TROUBADUREN"
BEGRAFENIS VAN SARAH BERNHARDT, DE, 224; 9V
BELLE INCONNUE, LA = P'TIT PARIGOT, LE
BELLY DANCER, A = MAVEDANSERINDE
BERG DES SCHICKSALS, DER, ds, 289; 12V
BERLIN FIRE BRIGADE, THE = BERLINER FEUERWEHR MIT IHREN NEUEN AUTOMOBIL-FAHRZEUGEN, DIE
BERLIN'S FIRE DEPARTMENT IN ACTION = BERLINER FEUERWEHR MIT IHREN NEUEN AUTOMOBIL-FAHRZEUGEN, DIE
BERLINER FEUERWEHR MIT IHREN NEUEN AUTOMOBIL-FAHRZEUGEN, DIE, 233; 7V
BERLINS BRANDVESEN = BERLINER FEUERWEHR MIT IHREN NEUEN AUTOMOBIL-FAHRZEUGEN, DIE
BIG BLUFF, THE = SEIN GRÖßTER BLUFF
BITS AND PIECES NR. 455, 327; 8V
BLACK WITCH, THE = SORCIÈRE NOIRE, LA
BLUE STREAK McCOY, 190; 8V
BORIS III DE BULGARIE PASSE SES TROUPES EN REVUE, 87; 9V
BORIS III OF BULGARIA REVIEWS HIS TROOPS = BORIS III DE BULGARIE PASSE SES TROUPES EN REVUE
BØRNEDANSEN AF "ELVERHØJ", 281; 7V
BRIGHTON SEAGOING ELECTRIC CAR, ds, 276; 11V
BRUJA NEGRA, LA = SORCIÈRE NOIRE, LA
CALMA, SIGNORI MIEI) = SHERLOCK JR.
CAR AND THE CRIPPLE, THE = AUTOMOBILE ET LE CUL-DE-JATTE, L'
CELEBRATION OF THE ENGAGEMENT OF KING ALEXANDER OF YUGOSLAVIA WITH PRINCESS MARIE OF ROMANIA IN BUCHAREST, THE = FIANÇAILLES DU ROI ALEXANDRE DE YOUOGOSLAVIE AVEC LA PRINCESSE MARIE DE ROUMANIE CÉLÉBRÉES À BUCAREST, LES
CHILDREN'S DANCE FROM "ELVERHØJ", THE = BØRNEDANSEN AF "ELVERHØJ"
CIRCE LA MAGA = CIRCE THE ENCHANTRESS
CIRCE THE ENCHANTRESS, ds, 291; 13V
CLAIR DE LUNE ESPAGNOL, 325; 8V
COLORFUL FASHIONS FROM PARIS DISPLAYED BY HOPE HAMPTON, 212; 13V
COLPO DI LUNA = CLAIR DE LUNE ESPAGNOL
COMPLOT, LE = P'TIT PARIGOT, LE
COMPROMISING SPOTS = TACHES RÉVÉLATRICES, LES
CONRAD IN QUEST OF HIS YOUTH, ds, 297; 14V
COURSE DES SERGENTS DE VILLE, LA, 135; 8V
CRETINETTI CHE BELLO!, ds, 145; 9V
CRETINETTI E LE DONNE = CRETINETTI CHE BELLO!
DALLA SIBERIA A MOSCA = FRA SIBIRIEN TIL MOSKVA
DALMENY TO DUNFERMLINE, SCOTLAND VIA THE FIRTH OF FORTH BRIDGE (series), ds, 276; 11V
DANZA DEI BAMBINI DA "ELVERHØJ", LA = BØRNEDANSEN AF "ELVERHØJ"
DANZATRICE DEL VENTRE = MAVEDANSERINDE
DE ER SPLITTERGALE, 164; 13V
DELAUNAY KELLER-DORIAN COLOR TEST, 213; 13V
DEVIL'S EYE, THE = TEUFELSAUGE, DAS
DISQUE 957, 210; 13V
DIVINA CROCIERA, LA = DIVINE CROISIÈRE, LA
DIVINE CROISIÈRE, LA, 35; 7V
DIVY VELETOKU AMAZONKY = AMAZONAS, MAIOR RIO DO MUNDO
DOLL'S REVENGE, THE, 321; 8V
DONNE VIENNESI = MERRY-GO-ROUND
DREAMER, THE = SOÑADORA, LA
DRILL OF THE REEDHAM ORPHANS, ds, 279; 11V
ECCENTRIC BURGLARY, ds, 279; 11V
ECHTELIJKE TWIST = TORCHON BRÛLE OU UNE QUERELLE DE MÉNAGE, LE
ÉCOLE DE GYMNASTIQUE JOINVILLE = PASSAGE DES PORTIQUES
EDGE'S MOTOR BOAT. THE NAPIER MINOR, ds, 279; 11V
ELÉLÉGANCE, L', 213; 13V
ELEPHANTS BATHING IN CEYLON RIVER, ds, 277; 11V
EN DEFENSA PROPIA, 325; 8V
EN LA HACIENDA, 325; 8V
ENTFLOHENE HAUPTDARSTELLER, DER, 181; 11V = MIT KARL VALENTIN UND LIESL KARLSTADT AUF DER OKTOBERWIESE
ERBLICH BELASTET?, 101; 8V
EROI DEL DESERTO = HELL'S HEROES
EZEL ALS HUISKNECHT, DE = ÂNE DOMESTIQUE, L'
FIANÇAILLES DU ROI ALEXANDRE DE YOUOGOSLAVIE AVEC LA PRINCESSE MARIE DE ROUMANIE CÉLÉBRÉES À BUCAREST, LES, 88; 13V
FIORE DEL DESERTO, IL, 222; 9V
FIXING THE SWING, ds, 279; 11V
FLEEING/FLEA-ING STAR, THE = "ENTFLOHENE" HAUPTDARSTELLER, DER

FOX NEWS VOL. 8, NO. 7 = QUEEN MARIE VISITS THE U.S.
FOX, THE, ds, 183; 8V
FRA SIBIRIEN TIL MOSKVA, 282; 11V
FRAU VON FORMAT, EINE, ds, 81; 13V
FROM HAND TO MOUTH, ds, 138; 8V
FUNERAL OF SARAH BERNHARDT, THE = BEGRAFENIS VAN SARAH BERNHARDT, DE
FUNERALI DI SARAH BERNHARDT, I = BEGRAFENIS VAN SARAH BERNHARDT, DE
FUNNICUS AS PAINTER = GAVROCHE PEINTRE CÉLÈBRE
FUNNICUS THE CELEBRATED ARTIST = GAVROCHE PEINTRE CÉLÈBRE
FUNNICUS, THE CELEBRATED PAINTER = GAVROCHE PEINTRE CÉLÈBRE
GAVROCHE ALS KUNSTSCHILDER = GAVROCHE PEINTRE CÉLÈBRE
GAVROCHE PEINTRE CÉLÈBRE, 321; 8V
GREAT VACUUM ROBBERY, THE, 42; 8V
GYPSY DANCE FROM "IL TROVATORE", THE = ZIGEUNERDANS AF "TROUBADUREN"
HALLROOM GIRLS, THE, 327; 8V
HARLEM SKETCHES, 302; 13V
HEADWIND, THE = VENT DEBOUT
HEART OF A BANDIT, THE, 185; 7V
HELL BENT, 186; 7V
HELL'S HEROES, 243; 8V
HER MORNING DIP, ds, 280; 11V
HINDLE WAKES, 47; 11V
HIS BUSY DAY, 179; 7V
HØJT PAA EN KVIST, 160; 12V
HOMME AUX POUPÉES, L', 321; 8V
ICELAND FISHERMAN, THE = PÊCHEUR D'ISLANDE
IL MIO PIÙ GRANDE BLUFF = SEIN GRÖßTER BLUFF
IN WEST-AFRIKA, 222; 9V
ITALIA VITALIANI BEZOEKT REGISSEUR GIUSEPPE STERNI OM HAAR ROL IN LA MADRE TE BESPREKEN, ds, 306; 9V
ITALIA VITALIANI VISITA IL REGISTA GIUSEPPE STERNI PER DISCUTERE DEL SUO RUOLO IN LA MADRE = ITALIA VITALIANI BEZOEKT REGISSEUR GIUSEPPE STERNI OM HAAR ROL IN LA MADRE TE BESPREKEN
ITALIA VITALIANI VISITS DIRECTOR GIUSEPPE STERNI TO DISCUSS HER ROLE IN LA MADRE = ITALIA VITALIANI BEZOEKT REGISSEUR GIUSEPPE STERNI OM HAAR ROL IN LA MADRE TE BESPREKEN
JAMES AND THE SPIDERS = ARAIGNÉES DE ROSALIE, LES
JANE AND THE SPIDERS = ARAIGNÉES DE ROSALIE, LES
JAPANEESCHE DAMES = APRÈS-MIDI D'UNE JAPONAISE, L'
JOCKEY DANCE FROM "FROM SIBERIA TO MOSCOW", THE = FRA SIBIRIEN TIL MOSKVA
KARL VALENTIN'S WEDDING = KARL VALENTINS HOCHZEIT
KARL VALENTINS HOCHZEIT, 170; 13V
KATANA, OATH OF THE SWORD = OATH OF THE SWORD, THE
LA SYLPHIDE = SYLFIDEN
LACE MAKING, ds, 280; 11V
LIŠÁK = FOX, THE
LITTLE PARISIAN, THE = P'TIT PARIGOT, LE
LIVING IMAGE, OR THE LADY FROM PETROGRAD, THE = VERTIGE, LE
LIVJÆGERNE PAA AMAGER, 283; 12V
LOI DES JEUNES, LA = P'TIT PARIGOT, LE
LOVE EVERLASTING = MA L'AMOR MIO NON MUORE!
LOVE THAT LIVES, THE, 303; 7V
LUSTIGEN VAGABUNDEN, DIE, 137; 8V
MA L'AMOR MIO NON MUORE!, 251; 14CZ
MACCHI RIVELATRICI, LE = TACHES RÉVÉLATRICES, LES
MADAME L'AMBASSADEUR = FRAU VON FORMAT, EINE
MADAMIGELLA ROBINET = SIGNORINA ROBINET, LA
MADRE, LA, ds, 306; 9V
MAN IN THE MOON, THE = CLAIR DE LUNE ESPAGNOL
MAN TO MAN, 194; 7V
MAN WITH THE DOLLS, THE = HOMME AUX POUPÉES, L'
MAN WITHOUT NERVES, THE = MANN OHNE NERVEN, DER
MANN OHNE NERVEN, DER, 117; 11V
MANNEQUINS, THE = HØJT PAA EN KVIST
MARIAGE JAPONAIS, 224; 9V
MARITIME SCHOOL OF THE FRENCH NAVY, THE = ZEEVAARTSCHOOL DER FRANSCHE MARINE, DE
MATRIMONIAL AGENCY = AGENCE MATRIMONIAL
MAVEDANSERINDE, 283; 11V
MAX LINDER FILMING IN 1922 [SIC] IN VIENNA AT THE ROSENHÜGEL STUDIO = MAX LINDER FILMT 1922 [SIC] IN WIEN AM ROSENHÜGEL
MAX LINDER FILMT 1922 [SIC] IN WIEN AM ROSENHÜGEL, 177; 12V
MERRY TRAMPS, THE = LUSTIGEN VAGABUNDEN, DIE
MERRY-GO-ROUND, 253; 9V
MILIONI DI ZIA MALIN, I = HØJT PAA EN KVIST
MIRACLE OF TOMORROW, THE = RIVALEN
MISS TWEEDLEDUM = SIGNORINA ROBINET, LA
MIT KARL VALENTIN UND LIESL KARLSTADT AUF DER OKTOBERWIESE, 181; 11V
MODERN LOVE, 172; 13V
MOEDER… = MADRE, LA
MOGLIE DI MIO MARITO, LA = POKER FACES
MONDO DI UNA VOLTA – MAX LINDER, IL = WELT VON EINST – MAX LINDER, DIE
MONDO DI UNA VOLTA – MAX LINDER, IL: IL PRIMO COMICO CINEMATOGRAFICO DEL MONDO, MAX LINDER = = WELT VON EINST – MAX LINDER, DIE
MONELLO DI MONTMARTRE, IL = TITI 1er, ROI DES GOSSES
MONTAGNA DEL DESTINO, LA = BERG DES SCHICKSALS, DER
MOON-STRUCK MATADOR, THE = CLAIR DE LUNE ESPAGNOL
MOSTER MALINS MILLIONER = HØJT PAA EN KVIST
MOTOR CAR AND LEGLESS BEGGAR = AUTOMOBILE ET LE CUL-DE-JATTE, L'
MYSTÈRE DU VAL D'ENFER, LE = P'TIT PARIGOT, LE
NICOLAS DE MONTÉNEGRO SURVEILLE LE DÉPART DES TROUPES, 85; 7V
NOW WE COME AGAIN. A LITTLE PRELUDE TO THE COMING EVENING'S JOY = NU KOMMER VI IGEN. ETT LITET PRELUDIUM TILL KOMMANDE AFTNARS GLÄDJE
NOZZE D'ARGENTO = SøLVBRYLLUPSDAG, EN
NOZZE DI KARL VALENTIN, LE = KARL VALENTINS HOCHZEIT
NU KOMMER VI IGEN. ETT LITET PRELUDIUM TILL KOMMANDE AFTNARS GLÄDJE, 175; 10V
OATH OF THE SWORD, THE, 309; 13V
OCCHIO DEL DIAVOLO, L' = TEUFELSAUGE, DAS
OH DIO! CHE CAMERIERA = OH! WHAT A NURSE!
OH! WHAT A NURSE!, 154; 10V
ONDER DE BASKISCHE HEMEL = SOUS LE CIEL BASQUE
ONLY GIRL IN CAMP, THE, 327; 8V
ONLY THING, THE, 66; 9V
OREL ZÁPADU ANEB HRDINA Z DIVOKÉHO ZÁPADU = BLUE STREAK McCOY
ORFEO ED EURIDICE = ORFEUS OG EURYDIKE
ORFEUS OG EURYDIKE, 283; 14V
ORPHEUS AND EURYDICE = ORFEUS OG EURYDIKE
P'TIT PARIGOT, LE, 204; 8V, 9V, 10V, 11V, 12V, 13V
PANDORA'S BOX, 327; 8V
PARCE QUE JE T'AIME, 214; 13V
PAS DE DEUX, 282; 8V
PASSAGE DES PORTIQUES, 218; 9V
PATHÉ-REVUE NO. 42 = APRÈS-MIDI D'UNE JAPONAISE, L'
PEAK OF FATE = BERG DES SCHICKSALS, DER
PÊCHEUR D'ISLANDE, 226; 10V
PELLEGRINO, IL = PILGRIM, THE
PERZINA'S TROUPE OF EDUCATED MONKEYS, ds, 277; 11V
PILGRIM, THE, 50; 14V, 15V
POKER FACES, 31; 6Z, 12V
POLICEMEN'S LITTLE RUN, THE = COURSE DES SERGENTS DE VILLE, LA
POLY PAPER CHASE, THE, ds, 277; 11V
PORT OF SPAIN, TRINIDAD, 235; 10V
POST TRAVEL FILM NO. 2 = ST. CROIX
PREDESTINED FROM BIRTH = ERBLICH BELASTET?
PREMIÈRE PARTIE, LA = P'TIT PARIGOT, LE
QUEEN MARIE VISITS THE U.S., 89; 13V
REEL FROM "THE KING'S VOLUNTEERS ON AMAGER", THE = LIVJÆGERNE PAA AMAGER
REINA JOVEN, LA, 61; 7V
RESTIAMO SALDAMENTE E FEDELMENTE INSIEME = WIR HALTEN FEST UND TREU ZUSAMMEN

RÊVE D'UNE FÉMINISTE, LE, 327; 8V
RÊVES DE CLOWNS, 147; 9V
REVIEW OF LORD GEORGE SANGER'S CIRCUS BY THE QUEEN,ds, 276; 11V
RITORNO DI CAYENNA, IL = MAN TO MAN
RIVALEN, ds, 114; 10V
RIVALS, THE, 157; 12V
ROBBER'S RUSE, OR FOILED BY FIDO, THE, ds, 280; 11V
ROLLENDE HOTEL, DAS, ds, 111; 9V
ROYAL SPANISH WEDDING, THE (series) = AUTOMOBILE FÊTE BEFORE KING ALFONSO AND PRINCESS ENA
RUDI NA ZÁLETECH, ds, 152; 10V
RUDI, IL FARFALLONE = RUDI NA ZÁLETECH
RUDI'S PHILANDERINGS = RUDI NA ZÁLETECH
RUNAWAY TABLE = UNIDENTIFIED PATHÉ FRAGMENT: RUNAWAY TABLE
SANGER CIRCUS PASSING THROUGH INVERNESS,ds, 276; 11V
SAUEAVL PÅ AUSTRALIA, 236; 8V
SE LONDON!, 237; 10V
SEE LONDON! = SE LONDON!
SEIN GRÖßTER BLUFF, 127; 14V
SHEEP FARMING IN AUSTRALIA = SAUEAVL PÅ AUSTRALIA
SHERLOCK HOLMES BAFFLED, 55; 14V
SHERLOCK JR., 55; 14V, 15V
SIGNORINA ROBINET, LA, 153; 10V
SøLVBRYLLUPSDAG, EN, ds, 168; 13V
SOÑADORA, LA, 325; 8V
SONO COMPLETAMENTE FOLLI = DE ER SPLITTERGALE
SORCIÈRE NOIRE, LA, 325; 8V
SOUS LE CIEL BASQUE, 225; 9V
ST. CROIX, 240; 11V
ST. CROIX, JOMFRUØYENE = ST. CROIX
STAMBOUL ET LA CORNE D'OR, 220; 9V
STAR FLED/DEFLEAD, THE = "ENTFLOHENE" HAUPTDARSTELLER, DER
FUGA DELL'INTERPRETE PRINCIPALE, LA = "ENTFLOHENE" HAUPTDARSTELLER, DER
CON KARL VALENTIN E LIESL KARLSTADT SUL PRATO DELL'OKTOBERFEST = MIT KARL VALENTIN UND LIESL KARLSTADT AUF DER OKTOBERWIESE
STIAMO TORNANDO. UN BREVE PRELUDIO ALLA GIOIA DELLA PROSSIMA SERATA = NU KOMMER VI IGEN. ETT LITET PRELUDIUM TILL KOMMANDE AFTNARS GLÄDJE
STRADA, LA = STRAßE, DIE
STRAßE, DIE, ds, 261; 11V
STREET, THE = STRAßE, DIE
SU UN SOFFITTA = HØJT PAA EN KVIST
SUFFRAGETTE'S DREAM, THE = RÊVE D'UNE FÉMINISTE, LE
SVŮDNÁ KOUZELNICE = CIRCE THE ENCHANTRESS
SYLFIDEN, 282; 10V
SYLPHIDE, LA = SYLFIDEN
TABLE EMBALLÉE, LA = UNIDENTIFIED PATHÉ FRAGMENT: RUNAWAY TABLE
TACHES RÉVÉLATRICES, LES, 325; 8V
TARANTELLA FROM "NAPOLI", THE = TARANTELLEN AF "NAPOLI"
TARANTELLA NEL BALLETTO "NAPOLI", LA = TARANTELLEN AF "NAPOLI"
TARANTELLEN AF "NAPOLI", 282; 10V
TENERIFE, 241; 10V
TEUFELSAUGE, DAS, 107; 9V
THE INEXHAUSTIBLE CAB, ds, 276; 11V
THEIR SILVER WEDDING = SøLVBRYLLUPSDAG, EN
THEY ARE COMPLETELY CRAZY = DE ER SPLITTERGALE
TIGRESA, LA, 325; 8V
TITI 1er, ROI DES GOSSES, 75; 10V
TITI THE 1ST, KING OF THE SCAMPS = TITI 1er, ROI DES GOSSES
TOO BEAUTIFUL = CRETINETTI CHE BELLO!
TORCHON BRÛLE OU UNE QUERELLE DE MÉNAGE, LE, ds, 167; 13V
TOTO CAMERAMAN = HIS BUSY DAY
TOUR OF THE GENOA CRICKET AND FOOTBALL CLUB IN ARGENTINA AND URUGUAY IN 1923 = TOURNÉE DEL GENOA CRICKET AND FOOTBALL CLUB IN ARGENTINA E URUGUAY NEL 1923, LA
TOURNÉE DEL GENOA CRICKET AND FOOTBALL CLUB IN ARGENTINA E URUGUAY NEL 1923, LA, 310; 10V
TROPPO BELLO! = CRETINETTI CHE BELLO!
TRUTHFUL LIAR, A, 64; 12V
TURCHIA – COSTANTINOPOLI – VEDUTE DI ISTANBUL IN PATHÉCOLOR = TÜRKEI – KONSTANTINOPEL – AUFNAHMEN VAN ISTANBUL IN PATHÉCOLOR
TÜRKEI – KONSTANTINOPEL – AUFNAHMEN VAN ISTANBUL IN PATHÉCOLOR, 219; 9V
TÜRKEI – KONSTANTINOPEL… = TÜRKEI – KONSTANTINOPEL – AUFNAHMEN VAN ISTANBUL IN PATHÉCOLOR
TURKEY – CONSTANTINOPLE – VIEWS OF ISTANBUL IN PATHÉCOLOR = TÜRKEI – KONSTANTINOPEL – AUFNAHMEN VAN ISTANBUL IN PATHÉCOLOR
TURKIJE = STAMBOUL ET LA CORNE D'OR
UNA COLPA EREDITARIA? = ERBLICH BELASTET?
UNIDENTIFIED PATHÉ FRAGMENT: RUNAWAY TABLE, 325; 8V
UOMO DAI NERVI D'ACCIAIO, L' = MANN OHNE NERVEN, DER
UP IN THE ATTIC = HØJT PAA EN KVIST
VALESKA SURATT HOME MOVIE FOOTAGE, 327; 8V
VASO DI PANDORA, IL = PANDORA'S BOX
VEDI LONDRA! = SE LONDON!
VENDÉMIAIRE, 267; 12V
VENDEMMIALE = VENDÉMIAIRE
VENGEANCE DES ESPRITS, LA, 321; 8V
REVANCHE DES ESPRITS, LA = VENGEANCE DES ESPRITS, LA
VENICE AND THE GRAND CANAL, ds, 279; 11V
VENT DEBOUT, 312; 14V
VERTIGE, LE, 198; 11V
VERTIGINE, LA = VERTIGE, LE
VIGILI DEL FUOCO DI BERLINO CON I LORO NUOVI VEICOLI, I = BERLINER FEUERWEHR MIT IHREN NEUEN AUTOMOBIL-FAHRZEUGEN, DIE
VITA E LA MORTE, LA, ds, 315; 9V
WANIA TARTAKOFF, 282; 9V
WATER IN ZIJN NATUURLIJKE PRACHT = WONDERFUL WATER
WE STICK TOGETHER THROUGH THICK AND THIN = WIR HALTEN FEST UND TREU ZUSAMMEN
WEDUWE VAN PERRY OF DE AVONTUREN VAN EEN PLEEGZUSTER, EEN = OH! WHAT A NURSE!
WELT VON EINST – MAX LINDER, DIE, 178; 12V
WELT VON EINST: DER ERSTE FILMKOMIKER DER WELT, MAX LINDER, DIE = WELT VON EINST – MAX LINDER, DIE
WHAT AN ASS = ÂNE DOMESTIQUE, L'
WHEN A MAN'S A PRINCE, 73; 9V
WINTRY ALPS, THE (series), ds, 277; 11V
WIR HALTEN FEST UND TREU ZUSAMMEN, 158; 12V
WITH KARL VALENTIN AND LIESL KARLSTADT AT THE OKTOBERFEST FAIRGROUND = MIT KARL VALENTIN UND LIESL KARLSTADT AUF DER OKTOBERWIESE
WONDERFUL WATER, 316; 12V
WONDERS OF THE AMAZON, THE = AMAZONAS, MAIOR RIO DO MUNDO
WORLD OF YESTERYEAR – MAX LINDER, THE = WELT VON EINST – MAX LINDER, DIE
WORLD OF YESTERYEAR: THE FIRST FILM COMEDIAN IN THE WORLD, MAX LINDER, THE = WELT VON EINST – MAX LINDER, DIE
WOULD YOU BELIEVE IT?, 139; 8V
YOUNG QUEEN, THE = REINA JOVEN, LA
ZARKA LA SORCIÈRE = P'TIT PARIGOT, LE
ZEEVAARTSCHOOL DER FRANSCHE MARINE, DE, 220; 9V
ZIGANO = ZIGANO, DER BRIGANT VON MONTE DIAVOLO
ZIGANO, DER BRIGANT VON MONTE DIAVOLO, 121; 13V
ZIGEUNERDANS AF "TROUBADUREN", 283; 13V
ZIJN WRAAK = VITA E LA MORTE, LA
ZINGARO, LO = ZIGANO, DER BRIGANT VON MONTE DIAVOLO

fonti delle copie/*print sources*



PAFF! INTERNATIONAL MUSEUM OF COMIC ART

AARDMAN

ART LUDIQUE Le Musée

The Art of Aardman Exhibition

Shaun the Sheep & Friends

PROROGATA AL 15/10

a PORDENONE
dal 12/05 al 24/09/2023

paff.it

REGIONE AUTONOMA FRIULI VENEZIA GIULIA

IO SONO FRIULI VENEZIA GIULIA

Comune di Pordenone

Vastagamma APS

© Aardman Animations LTD 2023

Conrad in Quest of His Youth, 1920. Attrice sconosciuta / *unknown actress*. (AMPAS, Margaret Herrick Library, Los Angeles)

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

enti promotori

REGIONE AUTONOMA FRIULI VENEZIA GIULIA

Direzione Generale CINEMA e AUDIOVISIVO MiC

Comune di Pordenone

CAMERA DI COMMERCIO PORDENONE-UDINE

FONDAZIONE FRIULI

con la partecipazione di

Rotary Club Sacile Centenario

Pordenone Fiere

atap

ZERORCHESTRA

ASSOCIAZIONE MUSICALE ORCHESTRA E CORO SAN MARCO

KINOTHEK ASTA NIELSEN

FRANKFURTER FRAUENFILMTAGE

sponsor tecnici

CHRISTIE

l'image

SIM2

PIXEL

e con

MYmovies.it

QUIGLAN

CINECITTÀ NEWS

AFIC

Pordenone Turismo

CLAIMAX

movie travel

TRAVEL ANGELS

MUNDO ESCONDIDO

IO SONO FRIULI VENEZIA GIULIA

GOI 2025

La Cineteca del Friuli

www.giornatedelcinemamuto.it

cinemazero