RISCOPERTE E RESTAURI

REDISCOVERIES AND RESTORATIONS

THE BLOOD SHIP (US 1927)

REGIA/DIR: George B. Seitz. SCEN: Fred Myton, dal romanzo di/*based on the novel by* Norman Springer (1922, W. J. Watt & Co, NY; pubblicato a puntate su/*serialized* 05.08.1922, *Everybody's Magazine*). PHOTOG: Harry Davis, J. O. Taylor. CAST: Hobart Bosworth (*James Newman*), Jacqueline Logan (*Mary Swope*), Richard Arlen (*John Shreve*), Walter James (*comandante/Captain Angus Swope*), Fred Kohler (*primo ufficiale/The First Mate, Fitzgibbons*), Frank Hemphill (*secondo ufficiale/The Second Mate, James Lynch*), Arthur Rankin (*Nils*), Chappell Dossett (*Rev. Richard Deaken*), James Bradbury (*lo svedese che lavora a maglia/The Knitting Swede*), Syd Crossley (*il londinese/The Cockney*), Blue Washington (*The Negro*). PROD: Harry Cohn, Columbia Pictures Corp. PREMIÈRE: 16.07.1927, Roxy Theatre, New York City. USCITA/REL: 10.08.1927. COPIA/COPY: DCP (4K), 67'54", col. (da/*from* 35mm, 5947.5 ft., orig. l. 6843 ft., 24 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Sony Pictures Entertainment, Culver City, CA.

Restauro/*Restored*: Preservazione effettuata in partnership dalla Sony e dall'Academy Film Archive. / *Originally preserved in partnership by Sony and the Academy Film Archive.*

In inglese il verbo "to shanghai" designa la pratica di reclutare a forza i marinai ricorrendo all'alcol, alla droga o a rapimenti (come in *Shanghaied* di Charlie Chaplin, 1915). È così che il sadico capitano Angus Swope di *The Blood Ship* forma il proprio equipaggio, trasformandone la vita in un inferno in terra. Il potente e violento romanzo pubblicato da Norman Springer nel 1922 destò in Sir Arthur Conan Doyle un'impressione tale che il suo apprezzamento fu riportato sulla sovracopertina: "uno dei migliori racconti di mare che abbia mai letto" (dopo l'inizio della lavorazione gli addetti stampa dello studio modificarono questa frase nella seguente: "il miglior racconto di mare mai scritto"). Affascinò anche il divo del teatro e del cinema Hobart Bosworth, che vide nell'eroico personaggio di Newman un ruolo ideale per la sua caratteristica immagine di ferrea forza d'animo, interrotta episodicamente da feroci esplosioni d'ira. Bosworth acquistò i diritti del film in quello stesso anno.

Fu una decisione astuta. Egli aveva esordito in movimentate storie di mare con due adattamenti da Jack London, *The Sea Wolf* (1913) e *Martin Eden* (1914), confermandosi definitivamente in questi ruoli con *Behind the Door* (1919), *Below the Surface* (*Negli abissi del mare*; 1920)

The verb "to shanghai" is used to describe the process of forcibly recruiting sailors through alcohol, drugs, or kidnapping (as in Charlie Chaplin's Shanghaied*, 1915). For sadistic Captain Angus Swope in* The Blood Ship*, it's how he populates his crew, and then makes their lives a living hell. Norman Springer's brawny, violence-filled 1922 novel so impressed Sir Arthur Conan Doyle that his endorsement was on the dustjacket: "one of the best sea tales I have ever read" (once filming began, studio press agents changed that to "the best sea story ever written"). It also captivated the theatre and film star Hobart Bosworth, who saw in the heroic character of Newman a role that ideally suited his distinctive aura of steely fortitude punctuated by ferocious outbursts. He bought the film rights the same year.*

For Bosworth, it was a canny decision. His association with seething marine stories began with the Jack London adaptations The Sea Wolf *(1913) and* Martin Eden *(1914), and was definitively sealed with* Behind the Door *(1919),* Below the Surface *(1920), and* The Brute Master *(1920): "A Bosworth*

The Blood Ship, 1927. Richard Arlen, Jacqueline Logan, George B. Seitz, Hobart Bosworth, Fred Kohler, Arthur Rankin, Blue Washington, Walter James, Jack Cohn. (The Museum of Modern Art, New York)

e *The Brute Master* (*I demoni del deserto*; 1920): "Un film di Bosworth non è certo adatto a chi desidera un'esistenza serena e pacifica", commentò Marjorie Charles Driscoll su *Picture-Play Magazine* (09.1921). La scelta del tema era indovinata, ma realizzare concretamente *The Blood Ship* fu tutt'altro che semplice. La società della star, la Hobart Bosworth Productions, cessò l'attività dopo due sole produzioni, e nonostante alcuni tentativi effettuati nel corso degli anni, la lavorazione poté cominciare soltanto all'inizio del 1927, quando fu coinvolta la relativamente nuova Columbia Pictures.

Per il produttore Harry Cohn il film rappresentò l'occasione di portare finalmente la Columbia a competere con le società più importanti. Egli noleggiò il clipper a tre alberi *Bohemia* (acquistato da Cecil B. DeMille per utilizzarlo in produzioni cinematografiche) e, a quanto pare, spese fino a 250.000 dollari per un film che potesse stare alla pari con le produzioni Paramount e M-G-M dell'epoca. La scommessa riuscì: *The Blood Ship* fu il primo film della Columbia a esordire nel prestigioso Roxy Theatre di New York, avviando una distribuzione internazionale di grande successo che fruttò le migliori recensioni mai ricevute dallo studio.

La sceneggiatura di Fred Myton segue in genere fedelmente la truce trama del romanzo, ma con una modifica di rilievo: nel libro Newman si arruola nell'equipaggio del *Golden Bough* per salvare la sua ex fidanzata Mary, che aveva creduto alla falsa notizia dell'infedeltà di lui ed era stata poi persuasa con l'inganno a sposare il capitano Swope. Nel film Myton cambia i rapporti tra i personaggi: vari anni prima, Swope era riuscito a incolpare Newman di un omicidio e gli aveva portato via la moglie, la cui figlioletta Mary fa ora passare per sua. Questa riconfigurazione permette di introdurre una storia d'amore più credibile tra Mary, ora in età da marito, e John Shreve, giovane marinaio dalla faccia pulita (interpretato con garbo fanciullesco da Richard Arlen).

Myton compie un'operazione ancor più sorprendente: infonde un soffio vitale nel personaggio etnicamente misto del romanzo, dipinto da Springer come un essere patetico e primitivo e designato soltanto con gli epiteti razziali più spregiativi. Nel film egli è "The Negro" (termine all'epoca non offensivo) e, benché gli sia ancora negata la dignità di un nome, il suo ruolo diventa quello di un compagno solidale, capace di umorismo e atti eroici, descritto senza indulgere ai consueti luoghi comuni razzisti. Certo, nelle didascalie il suo linguaggio è un simulacro stereotipato della parlata dei neri americani, ma altrettanto stereotipate sono le didascalie con dialoghi attribuiti allo Svedese che lavora a maglia e al Londinese. Particolare insolito per quell'epoca, non furono soltanto le pubblicazioni afro-americane a sottolineare la natura positiva del personaggio: anche il *Los Angeles Times*, *Variety* e *The Film Spectator* elogiarono l'attore, indicato nei credits come Blue Washington. Vale la pena di citare il settimanale di Baltimora *The Afro-American* (26.11.1927): "La sbalorditiva sincerità della recitazione di Washington infonde negli spettatori la sensazione di vivere veramente le sue esperienze. Egli offre sprazzi di comicità nei momenti in cui la tensione diventa intollerabile, e si leva a vette di arte drammatica quando, ricorrendo alla pura forza bruta, riesce a sopraffare il complice

picture is no place for any one who is looking for a mild and peaceful existence," declared Marjorie Charles Driscoll in Picture-Play Magazine *(09.1921). The vehicle was right, but getting* The Blood Ship *made was another matter. The star's Hobart Bosworth Productions ceased activities after just two releases, and despite attempts over the years it wasn't until the relatively new Columbia Pictures got involved in early 1927 that work began.*

For producer Harry Cohn, the vehicle was a chance for Columbia to finally play with the big boys. He hired the three-masted clipper Bohemia *(bought by Cecil B. DeMille for use in motion pictures) and reportedly spent upwards of $250,000 to make a movie that could hold its own against the Paramounts and M-G-Ms of the period. The gamble paid off:* The Blood Ship *was the first Columbia picture to premiere at New York's prestigious Roxy Theatre, ushering in a highly successful international run that garnered the best reviews the studio had received.*

While generally sticking to the book's bloodthirsty storyline, screenwriter Fred Myton made one major change: in the novel, Newman joins the crew of the Golden Bough *to save his former sweetheart Mary, who was tricked into marrying Captain Swope after being told he was unfaithful. In the film, Myton changes the relationships: years earlier, Swope framed Newman for murder and stole his wife, whose baby daughter Mary he passes off as his own. The reconfiguration allows for a more believable romance between the now marriageable Mary and young, fresh-faced crewman John Shreve (played with boyish charm by Richard Arlen).*

Myton did something even more surprising: he breathed life into the novel's mixed-race character, painted by Springer as pitiable and primitive, only referred to by the most derogatory of racial slurs. In the film, he's "The Negro" (at the time an inoffensive term), and while he's still denied the dignity of a name, the role becomes that of a sympathetic cohort, providing humor and heroics without trawling through the usual racist tropes. Yes, his dialogue in intertitles is a stereotyped simulacrum of black American speech, but equally stereotyped are the dialogue titles for the characters The Knitting Swede and The Cockney. Unusually for the time, it wasn't only African American publications that called attention to the positive nature of the character, but the Los Angeles Times, Variety, *and* The Film Spectator *sang the praises of the actor, credited as Blue Washington. It's worth quoting from the Baltimore-based weekly* The Afro-American *(26.11.1927): "There was an uncanny sincerity in Washington's acting that made those who viewed the picture feel that they were really living the experiences with him. He furnished comedy when the situation became unbearably tense and rose to heights of dramatic attainment when by sheer brute force he overpowered the conniving hireling of the ship's master. Columbia Pictures, Inc.,*

The Blood Ship, 1927. Fred Kohler, Blue Washington. (The Museum of Modern Art, New York)

prezzolato del capitano. Una lode alla Columbia Pictures, Inc., che con questo film ha compiuto un progresso verso la possibilità, per gli attori di colore, di recitare in parti diverse da quelle di irrilevanti servitori".
Mark V. Perkins, sul sito web della Society for American Baseball Research (https://sabr.org/bioproj/person/edgar-blue-washington/) ha compiuto un lavoro eccezionale ricostruendo la vita di Edgar "Blue" Washington (1898-1970), uno dei tanti attori neri la cui carriera fu bloccata dal razzismo sistemico americano. Compagno di giochi di Frank Capra durante l'infanzia, esordì come pugile e giocatore di baseball semiprofessionista, e poi alternò a queste attività ruoli secondari nel cinema fino a quando *The Blood Ship* portò il suo nome

is to be commended for making even this forward a step in allowing race actors parts other than those of the most infinitesimal menial."
Mark V. Perkins, on the website for the Society for American Baseball Research (https://sabr.org/bioproj/person/edgar-blue-washington/) has done an exceptional job resurrecting the life of Edgar "Blue" Washington (1898-1970), one of many black actors whose careers were thwarted by America's systemic racism. A childhood playmate of Frank Capra's, Washington started as a boxer and semi-professional baseball player, then alternated with minor film roles until The Blood Ship *brought*

The Blood Ship. 1927. Richard Arlen, Jacqueline Logan. (The Museum of Modern Art, New York)

all'attenzione dei critici e del pubblico. L'anno successivo la Columbia lo inserì in *Ransom*, diretto ancora da George B. Seitz, e la Paramount gli affidò una parte importante in *Beggars of Life* (1928), dove si ritrovò nuovamente accanto a Richard Arlen. Ma con l'avvento del sonoro Washington fu relegato a parti razziste della peggior specie, tanto che i giornali afro-americani avviarono una campagna di stampa per denunciare l'offensiva caricatura cui era sottoposto in *Haunted Gold*, film a basso costo interpretato da John Wayne (1932).

Nel 1927 il regista Seitz era ormai un veterano, noto in particolare per i film di avventure, e il co-direttore della fotografia J. O. Taylor aveva maturato una lunga esperienza di riprese sulle navi, anche

his name to the attention of critics and the public. The following year Columbia put him in Ransom*, also directed by George B. Seitz, and Paramount gave him an important part in* Beggars of Life *(1928), also with Richard Arlen. Yet once sound came in, Washington was relegated to the worst kind of racist roles, so much so that African American newspapers waged a campaign decrying his offensive caricature in the low-budget John Wayne vehicle* Haunted Gold *(1932).*

Director Seitz was a veteran by 1927, particularly noted for adventure films, and co-cinematographer J. O. Taylor had plenty of experience shooting on ships, including some of Bosworth's

in alcuni film di mare interpretati da Bosworth. Essi sfruttarono a fondo la struttura del *Bohemia*, tanto che persino l'ipercritico giovane Marcel Carné, pur non condividendo la valanga di recensioni positive che avevano accolto l'uscita del film in Francia, dovette riconoscere "la splendida fotografia, che non è una delle attrattive minori del film" (*Cinémagazine*, 21.06.1929). – Jay Weissberg

maritime vehicles. They take full advantage of the Bohemia*'s structure, so much so that even the highly critical young Marcel Carné, going against the avalanche of positive reviews upon its French release, had to admit, "worth noting is the splendid photography, which is one of the film's greatest attractions." (*Cinémagazine*, 21.06.1929) – Jay Weissberg*

DIE DAME MIT DER MASKE (Il paese dello scandalo; GB: **The Lady With the Mask)** (DE 1928)

REGIA/DIR: Wilhelm Thiele. SCEN: Alexander E. Esway, da un'idea di/*from an idea by* Henrik Galeen. PHOTOG: Carl Drews. EFF. OTTICI/OPTICAL EFF. (inflation montage): Hans Richter. SCG/DES: Erich Czerwonski. CAST: Arlette Marchal (*Doris von Seefeld*), Heinrich George (*Otto Hanke, commerciante di legnami/a wood dealer),* Wladimir Gaidarow *(Alexander von Illagin*), Dita Parlo (*Kitty*), Max Gülstorff (*Freiherr von Seefeld*), Paul Hörbiger (*Michael Bogdanoff*), Julius von Szöreghy (direttore dell'Apollo/ *Director of the Apollo Theatre*), Harry Lamberts-Paulsen (*il regista/the director*), Fritz Kampers (*direttore di scena/stage manager*), Gertrud Eysoldt *(guardarobiera/cloakroom attendant*), Hilde Eisner (*ragazza della rivista/revue girl*), William Huch, Miss Sergewa. PROD. MGR: Hans von Wolzogen, Alexander E. Esway. PROD: Universum-Film AG (Ufa). DIST: Universum-Film Verleih. PREMIÈRE: 26.09.1928 (Kammer-Lichtspiele, Berlin). COPIA/COPY: DCP, 105'16" (da/*from* 35mm dupl. neg., 2432 m., orig. l. 2520 m., 22 fps); did./*titles:* GER, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.

Die Dame mit der Maske, film prodotto dall'Ufa, descrive il caotico mondo dell'iperinflazione, l'ambiente degli spettacoli di varietà e un'improvvisa, ossessiva infatuazione. Doris von Seefeld (l'attrice francese Arlette Marchal), una giovane donna il cui padre aristocratico (Max Gülstorff) ha perso tutti i suoi averi nella crisi economica, deve ora trovare una fonte di guadagno per entrambi. Il nobile russo decaduto Alexander von Illagin (interpretato dall'autentico russo Wladimir Gaidarow, già noto al pubblico tedesco per i suoi precedenti ruoli in film come *Der brennende Acker* di F. W. Murnau), ora esiliato e a sua volta impoverito, le consiglia il teatro di varietà dove lui stesso ha trovato lavoro. Grazie al suo portamento Doris ottiene un ruolo ambito, benché esiti a indossare il succinto costume richiesto; alla fine accetta solo a patto di apparire con una maschera per celare la propria identità. Otto Hanke (Heinrich George), ex commerciante entrato nel mondo degli affari, è presto ossessionato dalla giovane donna e per conquistarla è disposto a qualsiasi azione, compreso il ricatto. Il comportamento del direttore di scena (Fritz Kampers) e soprattutto di Hanke nei confronti di Doris è chiaramente pensato per provocare negli spettatori il massimo disagio: la misoginia non è mai piegata a effetti comici, e la vicenda sembra narrata dal punto di vista di una donna. Il tutto culmina in una scena visivamente impressionante verso la fine del film: Doris, mascherata e sul palcoscenico, vede in ogni singolo spettatore il volto come ipnotizzato di Hanke che la fissa bramoso.

Il film è sostanzialmente un dramma, ma gli sceneggiatori Henrik Galeen e Alexander Esway vi hanno aggiunto qua e là tocchi di commedia, tramite alcuni componenti del cast della rivista (un mio favorito è il sassofonista con la sua zebra danzante) e Michael, il domestico di Alexander, interpretato dal popolare caratterista Paul Hörbiger, che anche a parere dei critici più severi rappresenta uno dei punti di

The Ufa-produced Die Dame mit der Maske *is a film about the topsy-turvy world of hyperinflation, variety shows, and a sudden, all-consuming infatuation. Doris von Seefeld (French actress Arlette Marchal), a young woman whose aristocratic father (Max Gülstorff) lost everything in the economic collapse, now has to find a way to earn money for them both. The former Russian aristocrat Alexander von Illagin (played by the genuine Russian Wladimir Gaidarow, already familiar to German audiences through his previous roles in films such as F. W. Murnau's* Der brennende Acker*), now in exile and also impoverished, recommends the revue theatre, where he himself has found employment. Doris's poise earns her a coveted role, though she balks at the prospect of the skimpy costume she is required to wear, and only agrees to it if she can appear with a mask to hide her identity. The former trader-turned-businessman Otto Hanke (Heinrich George) soon becomes obsessed with the young woman and will do anything to win her over, including blackmail. Doris's treatment by the stage manager (Fritz Kampers) and especially Hanke is clearly designed for maximum audience discomfort: the misogyny is never played for laughs, and the point-of-view feels female-centric. This culminates in a visually impressive scene towards the end, where Doris, masked and on stage, sees Hanke's staring, mesmerized face on every single member of the audience, ogling her.*

The film is mainly a drama, but scriptwriters Henrik Galeen and Alexander Esway also added touches of comedy throughout, in the form of some revue cast members (a personal favourite is the saxophone player and her dancing zebra) and Alexander's manservant Michael, played by the popular character actor Paul Hörbiger, who even the most critical of critics agreed was one of the film's high points. The story's happy end, which could easily

Die Dame mit der Maske, 1928. Wladimir Gaidarow, Arlette Marchal. (DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt)

forza del film. Il lieto fine, che facilmente si sarebbe potuto trasformare in una conclusione tragica, ci dimostra che il regista Wilhelm Thiele, pur favorevole a una certa dose di melodramma, simpatizzava in ultima analisi con i suoi personaggi.

All'epoca Wilhelm Thiele, nato in Austria, era già popolare – *Die Dame mit der Maske* è l'ottavo lungometraggio da lui diretto – e avrebbe colto successi ancor più importanti all'inizio dell'era del sonoro: fu uno dei principali autori di *Tonfilmoperetten* (musical sonori). Thiele era ebreo e nel 1933, dopo l'ascesa al potere dei nazisti, dovette emigrare. Riparò a Hollywood, dove realizzò numerosi film senza però riuscire a ripetere i successi del periodo trascorso all'Ufa.

have gone another way and ended tragically, shows that though director Wilhelm Thiele liked a little melodrama, he was ultimately on the side of his characters.

Austrian-born Wilhelm Thiele was already popular at the time – Die Dame mit der Maske *was the 8th feature he directed – and would go on to even greater success with the beginning of the sound era, being one of the principal developers of the German* Tonfilmoperetten *(sound film musicals). Thiele was Jewish, and had to emigrate in 1933 after the Nazis came to power. He ended up in Hollywood, where he made a number of films, though he was unable to repeat the success of his Ufa days.*

Die Dame mit der Maske, 1928. Manifesto per l'edizione svedese/*Swedish release poster.*
(Svenska Filminstitutet, Stockholm)

Lamentando il folto numero di donne poco vestite che compaiono nel film, la censura tedesca non autorizzò l'uscita di *Die Dame mit der Maske*. L'Ufa controargomentò che i costumi rappresentavano in modo realistico l'ambiente del teatro di rivista ed erano giustificati dalla trama; aggiunse inoltre che la riluttanza dell'eroina a esibirsi non esaltava certo quel tipo di vita. Questa tesi venne accettata, e il film uscì com'era stato concepito, soltanto con pochi tagli (23,2 metri in totale, tutti di donne abbigliate in modo succinto).
Il film debuttò nelle sale nel 1928 e molti critici trovarono che il montage iniziale sull'inflazione realizzato da Hans Richter fosse ammirevole, ma poco attuale. L'iperinflazione di Weimar aveva toccato l'apice nel 1923 e cinque anni dopo era ormai un tema fuori moda (anche se, come sappiamo oggi, la deflazione causata dal crollo di Wall Street era proprio dietro l'angolo...). Nonostante ciò, *Die Dame mit der Maske* fu accolto favorevolmente dal pubblico, e ottenne dai critici recensioni non univoche ma generalmente positive.
La F. W. Murnau Stiftung ha effettuato il restauro del film nel 2025 partendo da un duplicato negativo del Bundesarchiv ricavato da una copia nitrato oggi perduta. Le recensioni coeve e le sinossi fanno pensare che il finale della versione originale tedesca differisse leggermente dalla versione digitale, forse perché la copia nitrato perduta era una copia destinata all'esportazione. Poiché non si sono potuti reperire elementi alternativi, al termine del film il finale originale viene illustrato attraverso i materiali reperiti sulla rivista *Illustrierte Film-Kurier*, n. 891, 1928. – Miranda Reason

Die Dame mit der Maske *was almost banned from release by the German censorship office, which complained about the many skimpily clad women who appear in the film. Ufa made the counterargument that the costumes were realistic to the revue theatre setting and relevant to the plot, and that the heroine's reluctance to perform in no way glorified that way of life. This was finally accepted, and the film was released as it had been intended, with only a few cuts (23.2 metres in total, of scantily dressed women).*
The film premiered in 1928, at a time when many critics considered Hans Richter's beautifully edited inflation montage sequence at the beginning of the movie impressive, but not very contemporary. Weimar hyperinflation had reached its climax in 1923, and was old news by the time of the film's release five years later (though, of course, as we retrospectively know, deflation following the 1929 Wall Street Crash was just around the corner...). In spite of this, Die Dame mit der Maske *was received well by audiences, and garnered mixed but generally positive reviews from critics.*
The source material for the 2025 restoration by the F. W. Murnau Stiftung was a duplicate negative from the Bundesarchiv, which was struck from a now-lost nitrate print. Vintage reviews and plot summaries suggest that the original German ending of the film differed slightly from the digital version, so the lost nitrate print may have been used as an export print. As no alternative elements could be found, a summary of the original German ending, as depicted in the magazine Illustrierte Film-Kurier *(Nr. 891) in 1928, is shown after the film's conclusion. – Miranda Reason*

LE DROIT À LA VIE (Diritto di vivere) (FR 1916)
REGIA/DIR, SCEN: Abel Gance, liberamente ispirato all'opera teatrale di/ *loosely inspired by the play by* Henri Bernstein, *Samson* (06.11.1907, Théâtre de la Renaissance, Paris). PHOTOG: Léonce-Henri Burel. CAST: Paul Vermoyal (*Pierre Veryal*), Léon Mathot (*Jacques Altéry*), Georges Paulais (*Marc Toln*), Andrée Brabant (*Andrée Maël*), Eugénie Bade (*la nonna/the grandmother*), Charles Lebrey (*il magistrato inquirente/the examining magistrate*), Anthony Gildès. PROD: Louis Nalpas, Pathé Frères, Le Film d'Art (Société Générale de Cinématographie). PREMIÈRE: 13.12.1916. USCITA/REL: 05.01.1917. COPIA/COPY: DCP, 62' (da/*from* 35mm [image], 9.5mm [did./*titles*], orig. l. 1330 m.); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: La Cinémathèque française, Paris. Restauro effettuato nel / *Restored* 2024.

Le Droit à la vie è il terzo dei quattro film girati da Abel Gance nel 1916. Come nei primi due (*Les Gaz mortels* e *Barbe Rousse*) la parte principale è interpretata da Léon Mathot, la cui fama avrebbe raggiunto il culmine nel 1918 quando uscirono gli episodi della serie *Le Comte de Monte Cristo*. D'altronde tra *Le Droit à la vie* e *Monte Cristo* ci sono luoghi e tempi di ripresa in comune. Abel Gance annota in effetti nel suo diario che era costretto a "girare nei giorni in cui [Henri] Pouctal non occupava lo studio". Nonostante queste limitazioni, a Gance bastarono nove giorni di febbrili riprese agostane.
La sceneggiatura di *Business* (titolo di lavorazione) descrive un dramma sociale vagamente ispirato al lavoro teatrale *Samson* di Henri Bernstein. Il finanziere Pierre Veryal concupisce la giovane Andrée Maël di cui è il tutore. Andrée però ama Jacques, il collaboratore di

Le Droit à la vie *was the third of four films shot by Abel Gance in 1916. As in the first two (*Les Gaz mortels *and* Barbe Rousse*), the lead was played by Léon Mathot, whose fame was at its zenith in 1918 with the release of the serial* Le Comte de Monte Cristo. Le Droit à la vie *and* Monte Cristo *also partly shared locations and shooting schedules. Gance noted in his journal that he had to "shoot on the days when [Henri] Pouctal wasn't in the theatre", but despite these constraints he succeeded in shooting the film in nine feverish days in August.*
The script, developed under the working title Business, *was a social drama loosely inspired by Henri Bernstein's play* Samson. *Financier Pierre Veryal is in love with his young ward Andrée Maël, but she loves Jacques, Pierre's junior colleague, who is sent to Chile*

Le Droit à la vie, 1916. (La Cinémathèque française, Paris)

Pierre che viene inviato in Cile per effettuare lucrose prospezioni minerarie. Pierre approfitta della morte della nonna di Andrée per costringere la fanciulla a sposarlo. Al suo ritorno Jacques vorrebbe chiedere la mano di Andrée ma apprende che ormai è troppo tardi. Andrée subisce il calvario della convivenza con un marito geloso che, pur condannato da una malattia, la minaccia e la tiene segregata. Jacques viene a conoscenza dei pericoli che incombono su Andrée e decide di agire…

Nei suoi appunti, con una sicurezza che vorrebbe essere contagiosa, Gance tesse le lodi di un film "molto potente, il più sobrio e il più forte" che egli abbia scritto. Soltanto dopo il montaggio, tuttavia, *Le Droit à la vie* avrebbe sedotto il produttore Louis Nalpas, inizialmente poco convinto del progetto. L'entusiasmo di Nalpas fu tale che il 5 settembre Abel Gance firmò con la Film d'Art un nuovo contratto, che prevedeva in particolare l'apparizione del suo nome all'inizio di ogni lavoro.

Il film uscì nel gennaio del 1917 e la stampa, generosa di lodi, definì *Le Droit à la vie* un'opera che segnava una svolta nell'evoluzione del cinema.

Dieci anni prima di *Napoléon*, Gance poneva le basi di quella che era la sua ambizione: elevare il cinema al rango di grande forma d'arte. Per dare forma alle sue visioni estetiche animate da un approccio mistico, Gance poteva contare su un fedele collaboratore sin da *La Folie du Docteur Tube*: il direttore della fotografia Léonce-Henri Burel, che seppe trovare soluzioni tecniche innovative per scelte artistiche altrettanto audaci. L'illuminazione selettiva dei corpi che emergono da uno spazio dominante e immerso nell'oscurità trova un contrappunto nell'illuminazione espressiva delle silhouette la cui ombra si staglia sullo sfondo. La profondità e la superficie delle scene impongono agli interpreti una gestualità più misurata. L'oscurità e la luce isolata divengono materie in mezzo alle quali i personaggi si staccano, procedono a tentoni o precipitano. È un universo puramente formale che si delinea per dare significato e palpabile visibilità al giogo psicologico e sociale da cui è arduo affrancarsi. Sono state spesso osservate affinità tra *Le Droit à la vie* e *The Cheat*, uscito in Francia nel luglio 1916. In entrambi i casi DeMille e Gance compongono le inquadrature e la loro illuminazione creando una dimensione melodrammatica. Non si tratta tanto di un effetto manieristico, quanto della delicata fusione degli effetti di chiaroscuro nel dramma concepito come esplosione di elementi che la messa in scena cerca di organizzare. Gance e Burel prolungheranno quest'esercizio sintagmatico con altri due drammi mondani, *Mater dolorosa* e *La Dixième Symphonie*, usciti nei mesi seguenti.

Il restauro Purtroppo le copie d'epoca con la loro imbibizione sono scomparse. La Cinémathèque française ha potuto però preservare il negativo depositato da Gance all'inizio degli anni Cinquanta. Ancora nel 1965 questo elemento nitrato in via di decomposizione era stato sottoposto a un intervento conservativo. L'interpositivo ottenuto ha così consentito di completare, in occasione del recente restauro, le parti del negativo che nel frattempo erano andate distrutte. Le altre lacune da colmare riguardavano le didascalie strutturalmente

to work on a lucrative mining project. Pierre takes advantage of the death of Andrée's grandmother to arrange a forced marriage; when Jacques later returns with a plan to wed Andrée, he discovers he's too late. She must suffer the ordeal of a jealous, sequestering husband who is doomed by an incurable illness. Aware of the dangers facing Andrée, Jacques decides to act...

In his journal, with a confidence he hoped would be contagious, Gance expressed pride in a film he considered "very powerful, the strongest and most sober" he had written. It was only after editing that Le Droit à la vie *won over his producer Louis Nalpas, who had initially been unconvinced by the project. Nalpas' enthusiasm was such that Gance signed a new contract with Film d'Art on 5 September, and he was even granted a personal appearance in the preamble to each production.*

The press following the film's theatrical release in January 1917 hailed Le Droit à la vie *as a landmark in the evolution of cinema. Ten years before his* Napoléon, *Gance was already aspiring to elevate cinema to the status of a major art form. To shape his aesthetic visions, which were driven by a certain mysticism, Gance relied on his loyal collaborator from the time of* La Folie du Docteur Tube, *cinematographer Léonce-Henri Burel, who directed the lighting, adopting innovative technical solutions for equally bold artistic choices.*

Selective illumination of bodies emerging from a dominant space steeped in darkness works in counterpoint with the expressive use of shadow figures silhouetted against a backdrop. In both depth and surface, such scenes demand fewer vivid gestures from the actors. Darkness and isolated light take on a material quality in which the characters stand out, either moving tentatively or plunging into shadow. This is a purely formal universe, created to give meaning and concreteness to the psychological and social straitjacket from which it's hard to free oneself. Scholars have often noted parallels between Le Droit à la vie *and* The Cheat, *which was released in France in July 1916. In each case, DeMille and Gance composed the shots and lighting, lending them a melodramatic dimension. More than merely a mannerist effect, the* chiaroscuro *subtly contributes to the drama, conceived as a series of ruptured scenes which the mise-en-scène does its utmost to organize. Gance and Burel were to pursue this exercise in syntax in two other society dramas,* Mater dolorosa *and* La Dixième Symphonie, *which were released in the months that followed.*

The restoration *Unfortunately, period prints have disappeared, as has the tinting, but the Cinémathèque Française was able to preserve the negative deposited by Gance in the early 1950s. A safety copy of this decomposing nitrate element was made as early as 1965, and the resulting interpositive allowed the recent restoration to complete those segments of the negative which had in the meantime been destroyed. The other losses requiring replacement were the intertitles, absent from*

Le Droit à la vie, 1916. Andrée Brabant, Léon Mathot. (La Cinémathèque française, Paris)

mancanti nel negativo, unica fonte originale oggi disponibile. Queste didascalie si trovavano e si trovano ancora nel manoscritto del copione, pure depositato da Gance. Tra il testo, le riprese e il montaggio le modifiche sono state relativamente limitate. La collocazione delle didascalie indicata da croci sul negativo ha agevolato l'eliminazione dei testi scartati dopo le riprese o il montaggio, mentre le didascalie aggiunte dopo il montaggio sono state rinvenute in una copia 9,5mm conservata dal CNC. Infine per la scelta della loro forma tipografica è stato necessario ricorrere a un grafico che si è basato su un altro film di Abel Gance: *La Dixième Symphonie*, realizzato l'anno seguente.

Mehdi Taïbi

the negative, which is the only original source material available today. These texts were and still remain in the screenplay manuscript, also deposited by Gance. Revisions to writing, shooting, and editing were relatively limited. The position of the intertitles indicated by crosses on the negative made it easier to remove texts left out after shooting or editing. It was possible to recover the intertitles added after editing from a 9.5mm print preserved by the CNC. Finally, the font of the texts required the assistance of a graphic designer, who referenced another film by Abel Gance, La Dixième Symphonie, *made the following year.*

Mehdi Taïbi

GOD'S HALF ACRE (US 1916)

REGIA/DIR: Edwin Carewe. SOGG./STORY: Shannon Fife. SCEN: June Mathis. PHOTOG: Arthur Martinelli. CAST: Mabel Taliaferro (*Blossom*), J. W. Johnston (*Henry Norman*), Helen Dahl (*Rose Norman*), Lorraine Frost (*Bess Norman*), Richard Neill (*Perry Westley*), John Smiley (*Professor Sterling*), Daniel Jarrett (*Parker*), Miriam Hutchens (*Lucy*), Mrs. Blanche Rice. PROD: Rolfe Photoplays, Inc. DIST: Metro Pictures. USCITA/REL: 07.08.1916. COPIA/COPY: incompl., 35mm, 3541 ft. (orig. l. 5,000 ft.), 52'27" (18 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Film restaurato nel 1996, utilizzando un controtipo negativo ricavato da un positivo nitrato in decomposizione. / *Restored* 1996, *using a duplicate negative made from a decaying nitrate print.*

Dopo la morte della sceneggiatrice e produttrice June Mathis nel 1927, l'attrice Mabel Taliaferro, che era stata protagonista di vari film da lei scritti, rese omaggio al talento della sceneggiatrice: "'June scrisse per me la sua prima sceneggiatura', disse [sbagliando]. 'Allora stava imparando il mestiere alla Metro, nei cui film io recitavo. Chi scriveva le scene per me era ormai un po' ripetitivo. Qualcuno suggerì di dare una chance a June per il film successivo. Lo sceneggiatore abituale ne scrisse una e June ne scrisse un'altra. Le presentarono e non c'era paragone: June aveva dato la polvere all'uomo. Il film era *The Snowbird*'". ("Mabel Taliaferro's Vigil", *Vaudeville News*, 13.08.1927). Tra il 1916 e il 1917 Taliaferro e Mathis realizzarono insieme nove film ed è quindi comprensibile che dieci anni dopo i ricordi dell'attrice non fossero precisi. Mathis non scrisse la sceneggiatura di *The Snowbird* (1916); il primo copione che scrisse per Taliaferro fu *God's Half Acre*, il suo quinto film da sceneggiatrice. Il primo, *The House of Tears*, uscì nel dicembre 1915, e in quattro di questi ella collaborò con il regista nativo americano Edwin Carewe. Al 1919 erano undici i film da loro fatti assieme: *God's Half Acre* è l'unico che risulti sopravvissuto, sia pure in forma non completa. Si tratta di un buon esempio dei risultati conseguiti assieme: Mathis esplora temi e meccanismi che diventeranno caratteristici della sua arte, mentre Carewe e l'operatore Arthur Martinelli gestiscono con maestria i contrastanti ambienti e costumi che elevano il film al di sopra della sua semplice trama.

God's Half Acre ci mostra come Mathis utilizzi il realismo per esporre quelle idee critiche in materia di genere, ricchezza e povertà che accompagnarono tutta la sua carriera. Blossom (Bocciolo) è un personaggio simile a Cenerentola, che lavora agli ordini di un superiore crudele in una casa di riposo denominata The Rainbow's End (La fine dell'arcobaleno). Non soltanto il nome di Blossom è legato alla terra, ma lei stessa resta "con i piedi per terra" per tutta la durata del film. Nella prima metà, che si svolge a The Rainbow's End, ella è praticamente piegata a terra, oppressa da pesanti carichi di biancheria da lavare, generi alimentari e valigie. Indossa gli abiti di una semplice lavoratrice ed è tutta sudata. In una scena successiva (che manca in questa copia) il romanziere Henry Norman (J. W. Johnston) la definisce una "giovane donna già vecchia" perché è sempre stata maltrattata dalla vita. Blossom conclude il film pregando Henry di trasformarla "in una giovane donna; sono stanca di essere vecchia". Mathis, che aveva iniziato a lavorare a quattordici anni per sostentare la famiglia, provava solidarietà per la grigia esistenza delle ragazze della classe operaia dell'epoca, spesso costrette ad andare a lavorare giovanissime.

Following the death of writer/producer June Mathis in 1927, actress Mabel Taliaferro, who starred in several Mathis films, testified to the writer's talent: "'June wrote her first scenario for me,' she said [inaccurately]. 'She was studying the art with the Metro company for which I was making pictures. The man who was writing the scenes for me was growing a little stale. It was suggested that June have a chance at the next one. The regular scenarist wrote one. June wrote one. They submitted them. There was no comparison between them. June left the man so far behind. That was The Snowbird.'" *("Mabel Taliaferro's Vigil,"* Vaudeville News*, 13.08.1927) Taliaferro and Mathis made nine films together in 1916-17, so her memory lapses ten years later are excusable. Mathis did not write* The Snowbird *(1916) – the first scenario she wrote for Taliaferro was* God's Half Acre*, her fifth film as a screenwriter. Her first,* The House of Tears*, came out in December 1915, and four of these paired her with Native American director Edwin Carewe. They made 11 features together by 1919; this incomplete copy of* God's Half Acre *is the only one of these known to exist. The film gives a good indication of what Mathis and Carewe were able to achieve together: as Mathis explores themes and devices that will become her trademarks, Carewe and cameraman Arthur Martinelli provide expert handling of the contrasting sets and costumes that lift the film beyond its simple narrative.*

God's Half Acre *shows Mathis's use of realism to present critical ideas about gender, wealth, and poverty, which lasted throughout her career. Blossom is a Cinderella character who works for a cruel taskmaster at an old people's home called The Rainbow's End. Not only is Blossom's name earthy, but she is literally "down-to-earth" throughout the film. In the first half while at The Rainbow's End, she is especially earth-bound, burdened with heavy loads of laundry, food, and suitcases. Her clothes are those of a plain working person, and she is sweaty. In a later scene (missing from this print), novelist Henry Norman (J. W. Johnston) calls her an "old young lady" because she has been so beaten down. Blossom ends the film by telling Henry, "Please change me into a young young lady. I'm so tired of being old." Mathis, who began working to support her family at the age of 14, sympathized with the tedious lives of young working-class women of those days, who often began laboring out of necessity from an early age.*

God's Half Acre, 1916. Mabel Taliaferro. (AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

Grazie al suo rapporto con la natura, con i bambini e con gli anziani Blossom conosce la vita e diviene un'ancora di salvezza per gli altri. Sperimenta i grandi contrasti della natura quando deve attraversare la foresta durante un terribile temporale, e poi quando conduce un gruppo di orfanelli a fare un picnic su una ridente collina boscosa (il nome dell'orfanotrofio è God's Half Acre [Il mezzo acro di Dio]). Se il personaggio di Blossom è strettamente legato alla terra, tutti gli altri sono invece opportunamente collocati da Mathis e Carewe in esterni, in contesti isolati e ariosi. Anche i loro obiettivi sono diversi da quelli di lei. Mentre Blossom cerca la conoscenza e un sollievo dalle sue

Blossom's connection to nature and both young and old people gives her a knowledge of life and makes her an anchor for others. She experiences the great contrasts in nature when she must go through the woods during a fearsome thunderstorm, and when she takes a group of orphan children out for a picnic on a pleasant woody hillside (the orphanage is named God's Half Acre). In contrast to Blossom's earthiness, Mathis and Carewe fittingly present all the other characters in isolated and airy locations. Their goals also differ from hers. While Blossom seeks knowledge and relief from her burdens,

pene, nel film quasi tutti gli altri adulti vanno alla ricerca di denaro o di sesso. In tutte le pellicole di Mathis l'avidità è un male originario, che non è presente nelle sue protagoniste femminili. Caratteristica positiva comune dei personaggi femminili di Mathis è anche la sete di conoscenza, che appare nettamente in Blossom così come, in misura minore, in Henry e nella sorella di lui.

In una sequenza particolarmente notevole, Martinelli inquadra la star Mabel Taliaferro (Blossom) a mezza luce nel vano di una porta, conferendo il giusto rilievo alla sua forte presenza. Blossom è una convenzionale protagonista melodrammatica, ma Taliaferro ne esprime la profonda sofferenza e gli sporadici momenti di allegria in modi da cui emerge costantemente l'individualità del personaggio: questo fa di lei l'interprete perfetta per i fini di Mathis e Carewe.

Il personaggio di Perry Westley esemplifica un'altra caratteristica delle sceneggiature di Mathis: l'introduzione della diversità sessuale. Quando compare per la prima volta a casa di Henry egli porta un monocolo, indossa una giacca sportiva chiara e tiene sottobraccio un barboncino che reca un nastro al collo: tutti indizi di omosessualità. Particolare interessante, nella sceneggiatura da lei scritta per *The Conquering Power* (*La commedia umana*; 1922), Mathis presenta il personaggio di Charles Grandet (interpretato da Valentino) esattamente allo stesso modo, ma il regista Rex Ingram eliminò poi nel film quasi tutti questi tratti distintivi. Grazie alla sua lunga esperienza nel vaudeville, Mathis comprendeva l'ambiente gay e spesso inseriva personaggi di questo tipo nei suoi film. È però significativo che Perry sia una canaglia e un rovinafamiglie, che porta con sé alla morte Rose, la moglie di Henry.

Tutti questi elementi rendono prezioso *God's Half Acre* non soltanto per le sue qualità sul piano dell'intrattenimento, ma anche come chiara testimonianza degli stili e delle idee che avrebbero dominato la carriera di June Mathis.

Nota: Il materiale mancante in questa copia è descritto con precisione in *The Moving Picture World* (05.08.1916). L'episodio si svolge subito dopo la scena in cui Henry e Blossom lasciano un gruppo di anziani in modo che ella possa parlare più approfonditamente di loro a Henry: "[Henry] riceve da un amico drammaturgo una lettera con i biglietti per la prima di una nuova opera. Henry getta i biglietti nel cestino, ma vedendo l'espressione triste sul volto di Blossom le chiede di accompagnarlo con l'intenzione di scrivere un capitolo [del suo romanzo] sulla 'piccola giovane donna già vecchia in società'. Ella è sopraffatta dalla gioia. La moglie di Henry e Westley assistono anch'essi alla prima, e vedendo Blossom in compagnia di suo marito Rose Norman decide che è giunto il momento di fuggire con Westley. Blossom trova una pagina del manoscritto di Henry in cui 'la piccola giovane donna già vecchia' riceve una proposta di matrimonio. Pensando che sia rivolta a lei, prima di augurare la buonanotte a Henry gli chiede con innocenza 'Quando ci sposeremo?'. Henry è costretto a confessarle di essere già sposato. Mentre ritorna triste nella sua stanza al piano di sopra, per cercare di passare dal pianto al sonno, Blossom è affrontata dall'inferocito [direttore della casa di riposo], che la caccia via". – Thomas Slater

most other adults in the film seek money or sex. Throughout Mathis's films greed is a primary evil, and one not present in her feminine leads. Her positive characters also share a thirst for knowledge, which Blossom clearly shows, as do Henry and his sister to a lesser extent.

In one particularly striking shot, Martinelli captures star Mabel Taliaferro (Blossom) in half-light in a doorway, bringing a deserved emphasis to her strong presence. While Blossom is a conventional melodramatic lead, Taliaferro expresses her great suffering and occasional cheerfulness in ways that keep her character's individuality coming through, making her the perfect performer for Mathis and Carewe's purposes.

The character of Perry Westley exemplifies another trait of Mathis's scenarios: the introduction of sexual diversity. He first appears at Henry's home wearing a monocle and dressed in a light-colored sports coat with a poodle under his arm with a ribbon around its neck – all suggestions of homosexuality. Interestingly, in her script for The Conquering Power *(1922), Mathis introduces Valentino's Charles Grandet in the exact same manner, but director Rex Ingram removed most of these signifiers in the film. Coming from a long background in vaudeville, Mathis understood gay life and often blended such characters into her films. Characteristically, however, Perry is a scoundrel and home-wrecker, who leads Henry's wife Rose to her death along with his own.*

All these elements make God's Half Acre *valuable not only for its entertainment qualities, but also for its evidence of the styles and ideas that would dominate June Mathis's career.*

Note: The material missing from this print is clearly explained in The Moving Picture World *(05.08.1916). It occurs directly after Henry and Blossom leave a group of senior citizens so that she can tell him more about them: "A letter brings [Henry] tickets from a playwright friend to attend the opening of a new play. He throws the tickets into the wastebasket, but seeing the wistful expression on Blossom's face he asks her to accompany him, intending to write a chapter [for his novel] on 'The Little Old Young Lady in Society.' She is overjoyed. Henry's wife and Westley are also at the premiere, and seeing Blossom with her husband, Rose Norman decides it is time for her to run away with Westley. Blossom found a page of Henry's manuscript in which a proposal of marriage is made to 'The Little Old Young Lady.' She thinks it is for her, and before saying good-night to him, she asks, innocently, 'When are we going to be married?' Henry is obliged to tell her that he is already married. She creeps upstairs to cry herself to sleep, when she is confronted by the angry [home manager] who drives her out of the house." – Thomas Slater*

L'ILLUSTRE ATTRICE CICALA FORMICA [The Illustrious Actress Cicala Formica] (IT 1920)
REGIA/DIR, SCEN: Lucio D'Ambra. DID/TITLES: Umberto Zannocoli [Zanuccoli]. PHOTOG: Giovanni Grimaldi. SCG/DES: Raffaello Ferro. CAST: Lia Formia (*Cicala Formica*), Umberto Zanuccoli (*Lelio*), Diomede Procaccini (*padre dell'attrice/Cicala's father*), Riccardo Bertacchini (*cognato/her brother-in-law*), Renato Piacenti (*marchesino/young marchese*). PROD: D'Ambra Film - Unione Cinematografica Italiana (UCI), Roma. DIST: UCI, Roma. V.C./CENSOR DATE: 11.12.1920 (15623). COPIA/COPY: DCP, 609 m., 34'07" (16 fps), col. (imbibito e virato/*tinted & toned*); did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: Fondazione CSC – Cineteca Nazionale, Roma (Fondo AIRSC – Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema).

Viziata e coccolata da tutti, Cicala Formica (Lia Formia), una ragazza di buona famiglia, ha la mania del cinema. Il padre (Diomede Procaccini), consigliere di Cassazione a riposo, così come la madre, la sorella e il cognato magistrato (Riccardo Bertacchini), la pensano diversamente, ma lei non demorde e lui, ahimè, ama troppo la sua figlioletta per dirle di no. Convinta del suo futuro da diva, Cicala Formica costringe così lo spasimante Lelio (Umberto Zanuccoli), innamorato perso di lei e cineasta dilettante, a realizzare un film in costume, ambientato in epoca romana, in cui l'aspirante diva possa svolgere la parte di protagonista. Le riprese, bizze della "diva" a parte (che vuole anche lei il "suo primo piano" e chiede a gran voce di inserirlo), si svolgono comunque, senza problemi. I membri della famiglia, nonostante la ritrosia iniziale, partecipano in massa, ricoprendo tutti gli altri ruoli. Alla fine, colpiti dalla potenza della macchina, tutti sono convinti dell'ottimo risultato. In occasione di un'anteprima ad invito, si scopre però che il film, per colpa dell'imperizia del cugino, è stato girato al contrario. Risa e lazzi, si sostituiscono così agli applausi iniziali. Umiliato pubblicamente, il senatore intima allora alla figlia di smettere di pensare al cinema per dedicarsi a lavori di casa. Sembra la fine per le sue ambizioni cinematografiche, ma, seduta alla finestra, mentre è china a cucire, Cicala Formica, alza la testa e sorride, illuminata dal sole: niente è ancora perduto! I sogni continuano...

Persa la sua indipendenza produttiva, Lucio D'Ambra, la cui casa cinematografica già nel 1920 è stata ormai inglobata nel trust UCI, fra il 1920 e il 1921 realizza numerosi film. Uno di questi è *L'illustre attrice Cicala Formica (Le prime armi)*, film da alcuni storici del cinema considerato a lungo, a causa della sua brevità, un'operina minore. In realtà, anche se forse (per i noti problemi organizzativi dell'Uci) mai arrivato sugli schermi, *L'illustre attrice* per postura e per costruzione interna è una sintesi perfetta del cinema di Lucio D'Ambra. A differenza di gran parte dei registi italiani della sua epoca Lucio D'Ambra, infatti, mal sopportava quella grandeur produttiva che era stata caratteristica del cinema italiano negli anni Dieci e che perdurava ancora nel 1920. Abituato a costruire i suoi film su continui giochi di metafore e delicate euritmie, nei soggetti lunghi e nel film a medio/alto budget D'Ambra si perdeva. Le produzioni basate su messe in scena veloci e seriali, con soggetti tenui e cast composti da amici, lo mettevano invece in condizione di veicolare perfettamente quell'ironia leggera, quello understatement elegante che era da sempre la sua maggiore dote. Nel giocoso, breve, *L'illustre attrice*, film che mette direttamente in scena la sua nota avversione al primo piano inutile, alle inquadrature lunghe, alle ambientazioni in epoca romana e infine alle posture

Spoiled and mollycoddled by everyone, Cicala Formica (Lia Formia), a young woman from a respectable family, is obsessed with cinema. Cicala's father (Diomede Procaccini), a retired judge, disapproves – as do her mother, sister, and magistrate brother-in-law (Riccardo Bertacchini) – but she won't give up, and he, alas, loves his daughter too much to oppose her. Convinced of her future as a diva, she obliges her suitor Lelio (Umberto Zanuccoli), an amateur filmmaker who is madly in love with her, to make a costume drama set in Roman times, in which the aspiring star can play the lead.

Apart from some diva-like tantrums ("I want a close-up!", she clamors), filming proceeds smoothly, and despite their initial reluctance, the family all join in, playing the other roles. In the end, impressed by the power of the camera, they are convinced that the result must be excellent. However, during a special preview, it's discovered that owing to the cousin's ineptitude, the film was shot backwards. Laughter and jeers replace the initial applause, and the humiliated judge forbids his daughter from filmmaking and tells her to devote herself to household chores. It seems her cinematic ambitions are over – but seated by the window, darning socks, Cicala raises her head and smiles, bathed in sunlight: not all is lost! She dreams on...

Lucio D'Ambra made numerous films in 1920-1921, though no longer as an independent producer (his company was taken over by UCI in 1920), including L'illustre attrice Cicala Formica (Le prime armi)*, a film long considered minor by certain historians because of its brevity. While UCI's organizational problems may have obstructed its release,* L'illustre attrice *is quintessential Lucio D'Ambra in both attitude and structure. Unlike most of his fellow directors, he couldn't bear the grandiose approach to production which had been a hallmark of Italian cinema in the 1910s and was still present in 1920. Accustomed to a constant use of metaphor and delicate rhythm, D'Ambra lost himself in feature-length films and medium-to-high budgets. Productions based on rapid-fire, serialized staging, with slender plots and casts made of friends, allowed him to convey the light-hearted wit and elegant understatement that had always been his greatest strength.*

In its playful brevity, L'Illustre attrice *directly showcases his well-known aversion to unnecessary close-ups, long shots, ancient Roman settings, and diva-like posturing (all of which he had fostered during his early career); thus everything becomes a joke, a wink to the audience, and a statement of theory. The result is a piece of meta-theatre, self-deprecating and subtle, in which a group of professionals who enjoy working with the light touch of a dilettante (like Lucio*

L'Illustre attrice Cicala Formica, 1920. Lia Formia, Umberto Zanuccoli. (Fondazione CSC – Cineteca Nazionale, Roma, Fondo AIRSC/Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema).

divistiche (che pur lui aveva alimentato in una prima parte della sua carriera), tutto diventa così scherzo, ammiccamento e dichiarazione teorica. Il risultato è una mîse en abyme, autoironica e sottile, nella quale un gruppo di professionisti che ama lavorare con la leggerezza del dilettante (la Lucio D'Ambra Film, di cui a un certo punto si vedono anche gli studi) prende in giro, più che le ridicole ambizioni della ingenua protagonista, proprio le storture di quel provincialismo professionale nel quale la cinematografia italiana si stava ancora crogiolando. Diabolico, incompreso, D'Ambra!

D'Ambra Film, whose studios we see at one point) set about mocking not only the ridiculous ambitions of the naïve protagonist, but the twisted, provincial mess in which Italian cinema was still wallowing. D'Ambra, you're fiendish. And misunderstood!
Here, the title character's name – literally "Cicada Ant" – echoes the Italian title of The Grasshopper and the Ant, *one of the classic fables by Aesop and La Fontaine. D'Ambra's 1922 film* La favola di La Fontaine *may have been a companion piece/sequel to* L'illustre attrice.

La digitalizzazione del film è stata fatta a partire dalla copia positiva in nitrato della collezione AIRSC – Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema conservata presso la Cineteca Nazionale a Roma. La copia, ad oggi l'unica esistente del film, è in buono stato di conservazione, è lunga 609 metri, 33 metri in più rispetto a quanto dichiarato in censura (576 metri). – Valentina Rossetto

The film was digitized from the nitrate print in the collection of the AIRSC (Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema), housed in the Cineteca Nazionale, Rome. The print, currently the only surviving copy of this film, is in good condition, and is 609 metres long, 33 metres longer than the censorship record (576 metres). – Valentina Rossetto

THE MAN WHO CAME BACK (LA RINASCITA) (US 1924)

REGIA/DIR: Emmett Flynn. SCEN: Edmund Goulding, dalla pièce di/*from the play by* Jules Eckert Goodman (02.09.1916, The Playhouse, New York), dal racconto di / "founded on the story by" John Fleming Wilson (pubblicato nella rivista / *first published in* The American Magazine, 11.1912, e nello stesso anno in forma di libro / *and in book form the same year*). PHOTOG: Lucien Andriot. ASST. DIR: Ray Flynn. CAST: George O'Brien (*Harry Potter*), Dorothy Mackaill (*Marcelle*), Thomas Potter (*Ralph Lewis*), Harvey Clark (*Charles Reisling*), Emily Fitzroy (*zia/Aunt Isabel*), James Gordon (*capitano/Captain Gallon*), David Kirby (*Gibson*), Cyril Chadwick (*capitano/Captain Trevalan*), Edward Piel (*Sam Shu Sin*), Kathleen Clifford, Walter Wilkinson (*Harry Potter, a 4 anni/age 4*), Brother Miller (*Harry Potter, a 12 anni/age 12*), [Eugene Pallette, William J. Quinn]. PROD: William Fox, Fox Film Corporation. USCITA/REL: 17.08.1924. COPIA/COPY: DCP (4K), 103'52", col. (da/*from* 35mm, 7893 ft. [orig. l. 8273 ft.], 20 fps; imbibito e virato/*tinted & toned*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.

Di tanto in tanto un grande film cade nell'oblio. Quando *The Man Who Came Back* era in circolazione, la critica americana si divise tra coloro che ne riconoscevano la forza e quelli che consideravano con sufficienza le sue origini melodrammatiche. L'accoglienza europea fu invece entusiastica: in Francia, quando uscì con il titolo *Hors du Gouffre*, *Hébdo-Film* (14.03.1925) lo giudicò una delle migliori produzioni americane che si fossero mai viste; in Austria *Das Kino-Journal* (18.10.1924) elogiò *Die Sklavin des Morphiums* per "le bellissime immagini e la magnifica recitazione"; e in Spagna *Arte y Cinematografía* (07.1925) affermò che le positive anticipazioni che avevano preceduto *Del abismo a la cumbre* impallidivano in confronto all'effettivo splendore del film. In realtà il successo di questa gemma non priva di difetti, che narra, con accenti di straordinaria commozione, la caduta e la rinascita di una coppia, si può attribuire in larga misura a tre elementi: l'originale sceneggiatura di Edmund Goulding, la superba fotografia di Lucien Andriot e le sbalorditive interpretazioni di Dorothy Mackaill e George O'Brien.

The Man Who Came Back apparve all'inizio sotto forma di un mediocre racconto di John Fleming Wilson, che nel 1916 Jules Eckert Goodman sviluppò in un melodramma completo per l'impresario teatrale William A. Brady (Steve Massa me ne ha messo generosamente a disposizione il copione dattiloscritto). Secondo i critici si trattava di un'opera intrisa di sensazionalismo ma priva di originalità; riscosse tuttavia un immenso successo, a ennesima dimostrazione del fatto che il fascino del melodramma è assai più profondo di quanto siano disposti a riconoscere gli altezzosi esperti. Le compagnie regionali tennero in circolazione il dramma per anni, consentendo a Brady di attendere un produttore cinematografico che disponesse di risorse sufficienti per offrire una somma conveniente per i diritti. Nel 1919 rifiutò 65.000 dollari (*Variety*, 19.09.1919), e un anno dopo, sembra, ne chiedeva 300.000 (*Wid's Daily*, 04.03.1920). In un'ampia recensione del film (*Wid's*, 25.12.1924), Wid

Every now and then a great film falls into oblivion. When The Man Who Came Back *was in circulation, the American critical consensus was divided between those who recognized its power and others who felt superior to its melodramatic origins. The European response, however, was glowing: in France, when released as* Hors du Gouffre, Hébdo-Film *(14.03.1925) declared it one of the finest American productions they'd seen; in Austria,* Das Kino-Journal *(18.10.1924) praised* Die Sklavin des Morphiums *for its "Wonderful images and magnificent acting"; and Spain's* Arte y Cinematografía *(07.1925) asserted that the positive advance notices for* Del abismo a la cumbre *paled in comparison to the film's actual brilliance. The truth is that this flawed gem is an extraordinarily moving evocation of a couple's downfall and return, whose success can largely be attributed to three elements: Edmund Goulding's transformative screenplay, Lucien Andriot's superb camerawork, and the stunning performances by Dorothy Mackaill and George O'Brien.*

The Man Who Came Back *first appeared as a middling novella by John Fleming Wilson, adapted in 1916 by Jules Eckert Goodman into a full-blown melodrama for theatre impresario William A. Brady (Steve Massa generously made a typescript available to me). While the play was recognized by critics as an unoriginal piece of sensationalism, it became an enormous hit, proving once again that melodrama's appeal goes far deeper than snooty pundits acknowledge. Regional companies kept the play in circulation for years, allowing Brady to wait for a film producer with pockets deep enough to offer a suitably high fee for the rights. In 1919 he refused $65,000 (*Variety, *19.09.1919), and one year later it was reported he was asking $300,000 (*Wid's Daily, *04.03.1920). In a lengthy review of the*

The Man Who Came Back, 1924. George O'Brien, Dorothy Mackaill.
(Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison)

The Man Who Came Back, 1924. Dorothy Mackaill, George O'Brien.
(UCLA Film & Television Archive, Los Angeles)

Gunning ricordò di aver negoziato la vendita a George Loane Tucker, che era restio a concedere a Brady quanto chiedeva. A un certo punto, nella seconda metà del 1923, William Fox sborsò una somma cospicua ma imprecisata, e a novembre Edmund Goulding fu ingaggiato per scrivere la sceneggiatura (*Film Daily*, 12.11.1923).
Il futuro grande regista concentrò l'attenzione sui punti deboli del testo teatrale, costruì un fluido antefatto per la protagonista femminile ed esaltò il potenziale cinematografico del film (qualità assenti nella versione diretta da Raoul Walsh nel 1931, notevolmente inferiore). Harry Potter è il figlio viziato di un ricco vedovo la cui incantata esistenza si interrompe quando il padre lo invita a guadagnarsi il pane, se non vuol essere lasciato al verde. Rimproverando al padre il proprio privilegio, Harry si reca a San Francisco per continuare a goderne fino a quando gli resti denaro in banca; qui incontra Marcelle, che si esibisce nelle taverne, costretta a questo lavoro umile e avvilente dalle attività illegali di un fratello poco raccomandabile. La sceneggiatura di Goulding trasforma il personaggio di Marcelle, e sviluppando questo spunto il regista Emmett Flynn e il direttore della fotografia Lucien Andriot le concedono un'emozionante telegrafica sequenza di primi piani in cui ella narra la sua storia, e su cui si sofferma la recensione di Gunning: "quando hanno presentato Dorothy Mackaill e ci hanno offerto cinquecento piedi di pellicola contenenti esclusivamente primi piani di lei, inframezzati da estratti del suo diario, mi hanno conquistato". Harry viene spedito dal padre a Shanghai, dove sprofonda nell'alcolismo; quando tocca il fondo, visita una fumeria d'oppio e scopre Marcelle, in preda a un torpore provocato dallo stupefacente. Insieme essi decidono di sfuggire a quell'inferno e di tornare a una vita libera dall'alcol e dalle droghe.

*film (*Wid's*, 25.12.1924), Wid Gunning recalled that he tried to negotiate the sale to George Loane Tucker, who was unwilling to give Brady what he wanted. Sometime in the second half of 1923 William Fox shelled out an unspecified large sum, and in November, Edmund Goulding was hired to write the scenario (*Film Daily*, 12.11.1923).*
The future ace director zoomed in on the play's weak spots, seamlessly giving the female protagonist a backstory and enhancing the vehicle's cinematic potential (unlike Raoul Walsh's vastly inferior 1931 version). Harry Potter is a rich widower's spoiled son whose charmed life comes to a halt when his father tells him to earn his money or be cut off without a cent. Blaming his dad for his privilege, Harry goes to San Francisco to live it up while there's still money in his account; there he meets Marcelle, a roadhouse performer forced into such tawdry work due to a ne'er-do-well brother's illegal activities. Goulding's script transforms Marcelle's character, and following his lead, director Emmett Flynn and cinematographer Lucien Andriot provide her with a breathtaking telegraphic sequence of close-ups to tell her history, referenced in Gunning's review: "when they introduced Dorothy Mackaill and gave us about five hundred feet of nothing but closeups of Dorothy, mixed in with excerpts from her diary, they had me sold solid". Harry's father has him shipped off to Shanghai, where he sinks into alcoholism; at his very lowest he goes to an opium den and discovers Marcelle in a dope-induced haze. Together, they determine to rise from that hellhole and climb back into a life free of liquor and drugs.

The Man Who Came Back, 1924. (Heritage Auctions, Dallas)

Devo avvertire gli spettatori: alcuni aspetti del film fanno rabbrividire. Nella fumeria d'oppio risuonano battute offensive nei confronti dei cinesi, e verso la fine c'è una scena di fustigazione assai discutibile e di sconvolgente misoginia. Entrambi questi elementi sono presenti nel testo teatrale (ma non nel racconto); senza minimizzarne l'impatto negativo sul pubblico odierno, è opportuno riconoscere che queste scene risalgono a un'epoca in cui situazioni del genere erano considerate irrilevanti. Gli spettatori odierni giudicheranno l'insistenza di Marcelle sulla propria verginità (che compare pure nel testo teatrale) assai antiquata anche per il 1924, ma questo punto sembrava ridicolo

I need to warn viewers: a few elements of the film will make people cringe. There are offensively anti-Chinese remarks made in the opium den, and towards the end, a deeply problematic whipping scene of shocking misogyny. Both elements appear in the play (though not in the novella); without minimizing their negative impact on audiences today, we do well to acknowledge that this was made when such things were considered unremarkable. Viewers now will also find Marcelle's insistence on her virginity (likewise in the play) to be deeply old-fashioned even for 1924, but that drew ridicule at the time, as testified by Harriette

The Man Who Came Back, 1924. Dorothy Mackaill, George O'Brien. (AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

anche allora, come testimonia un'osservazione di Harriette Underhill nella sua recensione "Questa ragazza parla sempre della sua castità!" (*New York Herald Tribune*, 02.09.1924)
Nei punti in cui Goulding modifica il materiale originale, è sempre per migliorarlo, per esempio rendendo più efficace la sequenza della fumeria d'oppio, girata da Andriot con squisiti effetti luminosi. La fiducia che lui e Flynn ripongono nei due protagonisti risulta evidente in ogni ripresa, e anche coloro che giudicarono severamente il film elogiarono Mackaill e un principiante di nome George O'Brien, che con questo film iniziarono entrambi l'ascesa verso la celebrità. Ella si

*Underhill's line in her review, "That girl did more talking about her chastity!" (*New York Herald Tribune, *02.09.1924)*
Where Goulding does make changes to the original material, it's always for the better, such as heightening the effectiveness of the opium den sequence, shot with exquisite luminosity by Andriot. The faith he and Flynn have in the two leads is evident in every shot, and even those who criticized the film all hailed Mackaill and a newcomer named George O'Brien, both of whose ascent to stardom was launched here. She delivers a fearless performance, completely without vanity, making clear that the

produce in un'interpretazione coraggiosa, completamente priva di vanità, da cui emerge chiaramente che il titolo non è corretto: potrebbe essere benissimo "La donna che ritornò", non meno dell'uomo, e anzi la lotta di lei è ancor più ardua.
È intrigante leggere che originariamente John Gilbert era in lizza per il ruolo di Harry, ma che il suo nome venne cancellato quando si rifiutò di firmare un contratto a lungo termine con la Fox (*Los Angeles Times*, 7.03.1924). Con l'ingaggio di O'Brien la perdita fu ridotta al minimo: qui troviamo, con tre anni di anticipo, la sensibilità di cui egli avrebbe dato prova in *Sunrise*, riuscendo a trasformare un personaggio che rischiava di essere soltanto un ragazzino viziato e insipido in una figura di grande empatia (a parte la scena della fustigazione). Non sapremo mai se sia stato Goulding a inserire la scena in cui O'Brien si spoglia completamente e salta in un'elaborata vasca da bagno, ma gli ammiratori e ammiratrici del fisico maschile ne saranno eternamente grati. – Jay Weissberg

Il restauro Com'era consueto nell'epoca del muto, per *The Man Who Came Back* furono realizzati due distinti negativi: uno per la distribuzione interna in America, e uno per la distribuzione all'estero. La fonte primaria di questo restauro è stata un controtipo negativo acetato 35mm realizzato dall'UCLA negli anni Ottanta a partire da una copia nitrato (ora deteriorata) della Fox, destinata alla distribuzione interna. Questo controtipo negativo era intatto, ma mancante del rullo 9 (quello finale). Per colmare questa lacuna è stata ottenuta in prestito dal Národní filmový archiv di Praga una copia nitrato completa 35mm, destinata alla distribuzione estera. Il controtipo negativo statunitense e sezioni della copia nitrato ceca sono stati scansionati in 4K, montati, sottoposti a correzione del colore e restaurati digitalmente presso Roundabout Entertainment. Dal momento che nelle due copie le singole inquadrature sono differenti, ove possibile è stata data priorità alla fonte destinata alla distribuzione interna. Le didascalie del rullo 9 esistevano soltanto sotto forma di inserti in lingua ceca, che sono stati ritradotti in inglese e ricreati in modo da corrispondere all'aspetto delle didascalie originali. Un ampio elenco delle inquadrature, presentato nel 1924 per ottenere il copyright negli Stati Uniti, è stato utilizzato per confermare il montaggio e guidare la ricostruzione dello schema di imbibizione e viraggio.
A causa della censura, dalla copia destinata alla distribuzione interna erano state eliminate varie inquadrature in cui comparivano bevande alcoliche e donne sdraiate; per fortuna erano ancora presenti nella copia destinata all'estero, e sono state reintegrate digitalmente. Solo due brevi inquadrature della distribuzione originale – un esterno urbano e l'ultimissima inquadratura – sono mancanti in tutto il materiale esistente. Poiché la versione restaurata è il risultato dell'unione di due copie, essa non corrisponde esattamente né alla versione per l'interno, né a quella per l'estero, ma è l'approssimazione più completa all'originale oggi possibile. Un nuovo negativo e copie del restauro sono stati realizzati presso FotoKem, oltre al DCP che viene presentato alle Giornate. – Jillian Borders

title itself is a misnomer: this is every bit as much "the woman who came back" as the man, and her struggle is even harder.
*It's tantalizing to read that John Gilbert was originally slated to play Harry, but when he refused to sign a long-term contract with Fox, he was removed from the film (*Los Angeles Times*, 7.03.1924). The loss was minimized when O'Brien was brought on – here we find the sensitivity he brings to* Sunrise*, but three years earlier, making a character who could easily be a charmless brat into a figure of deep sympathy (apart from that whipping scene). Whether it was Goulding who inserted the scene where O'Brien strips completely naked and jumps into an elaborate bath we'll never know, but admirers of the male physique will be forever grateful. – Jay Weissberg*

The restoration *As was common in the silent era, two separate negatives were created for* The Man Who Came Back *– one for the American domestic release and the other for the foreign release. The primary source of this restoration was a 35mm acetate dupe picture negative made by UCLA in the 1980s from a now-deteriorated Fox domestic nitrate print. The source print was intact, except it was missing Reel 9, the final reel. A complete 35mm foreign nitrate print was borrowed from the Národní filmový archiv in Prague to fill in the missing reel. The US dupe negative and sections from the Czech nitrate print were scanned in 4K, edited, color-corrected, and digitally restored at Roundabout Entertainment. As the individual shots differ in the two prints, the domestic source was prioritized when possible. The intertitles for Reel 9 only existed as Czech-language inserts, which were translated back into English and re-created to match the look of the original titles. An extensive shot list submitted in 1924 to secure United States copyright was used to confirm continuity and inform the replication of the tinting and toning scheme.*
Due to censorship, several shots that included alcohol and reclining women had been removed from the domestic print; luckily, these were still present in the foreign release print, and were re-integrated digitally. Only two short shots from the original release – a city exterior and the very last shot – are confirmed to be missing from the existing footage. Although the intermixing of the two prints means that the restored version is neither strictly the domestic or the foreign version, it is the most complete approximation of the original release that is possible today. A new negative and prints of the restoration were created at FotoKem, in addition to the DCP that is being shown at the Giornate. – Jillian Borders

NARYSY RADIANSKOHO MISTA (НАРИСИ РАДЯНСЬКОГО МІСТА) [Scene di una città sovietica/Sketches of a Soviet City] (UkrSSR, 1929)
Titoli di lavorazione/*Working titles:* Ukrainska Stolytsia [La capitale ucraina/Ukrainian Capital]; Radianski Budni [Giorni feriali sovietici/Soviet Weekdays].
REGIA/DIR: Dmytro Dalskyi. SCEN: Dmytro Dalskyi, Oleksandr Indlin. PHOTOG: Yurii Tamarskyi. MONT/ED: ?. SCG/DES: Volodymyr Kaplunivskyi. CAST: ?. PROD: VUFKU Kyiv Kinofabryka [Film Factory]. DIST: VUFKU. USCITA/REL: post-11.1929. COPIA/COPY: DCP (da/*from* 35mm), 30'05" (orig. l. 5 rls.); DID./*titles:* UKR, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Oleksandr Dovzhenko National Centre, Kyiv.

DCP ricavato da una copia 35mm preservata presso l'Archivio centrale statale audiovisivo ed elettronico dell'Ucraina. / *DCP made from a 35mm print preserved at the Central State Audiovisual and Electronic Archive of Ukraine.*

È questo il primo film di non-fiction di Dmytro Dalskyi, regista ucraino della "generazione perduta" degli anni Trenta, noto anche come autore del primo film agitprop sonoro ucraino, *Mozhlyvo zavtra* ([Possibilmente domani], 1931). Diplomatosi nel 1929 presso il dipartimento di regia della Scuola di Cinema del VUFKU [Consiglio Foto-Cinematografico Pan-Ucraino] di Odessa, dopo uno stage con gli altri neodiplomati presso lo studio di Odessa, fu assegnato come regista di kulturfilm al nuovo studio di Kyiv.
Il film fu anche il primo lavoro indipendente del direttore della fotografia Yurii (George) Tamarskyi (in alcune fonti accreditato come co-regista del film), uno dei principali rappresentanti della scuola ucraina di cinematografia degli anni '30 e, dopo la seconda guerra mondiale, attivo come regista in Brasile.
Le riprese iniziarono nell'estate del 1929 e furono completate nell'autunno dello stesso anno. A novembre il film fu esaminato dalla commissione di approvazione del VUFKU. Oggi non è chiaro perché sia stato così duramente criticato dalla commissione, i cui membri per la gran parte ne raccomandarono l'accantonamento e lo definirono un insieme disorganizzato di inquadrature, adatto solo come fonte di

Sketches of a Soviet City *is the debut non-fiction film of Dmytro Dalskyi, a Ukrainian director of the "lost generation" of the 1930s, who was also known as the author of the first Ukrainian sound agitprop film,* Possibly Tomorrow *(*Mozhlyvo Zavtra*) (1931). A graduate of the directing department of the VUFKU Odesa Film School, in 1929, after an internship at the Odesa Film Factory along with the other new graduates, he was assigned as a* kulturfilm *director at the newly launched Kyiv Film Factory.*
The film was also the first independent work of cinematographer Yurii (George) Tamarskyi (in some sources credited as co-director of the film), one of the leading representatives of the Ukrainian cinematography school of the 1930s, and after the Second World War a Brazilian filmmaker.
Shooting began in the summer of 1929 and was completed that autumn. In November the film was reviewed by the VUFKU approval commission. Today it is not clear why it was so severely criticized by the commission, most of whose members recommended that it be shelved, calling it a disorganized set of shots, suitable only as a source of stock footage. Noting the influence

Narysy radianskoho mista, 1929. (Oleksandr Dovzhenko National Centre, Kyiv)

materiali di repertorio. Pur notando l'influenza di Walter Ruttmann e Dziga Vertov sullo stile di Dalskyi, la commissione rimproverò tuttavia al giovane regista di avere una "scarsa cultura cinematografica".
Sebbene Dziga Vertov e Mikhail Kaufman, che crearono i loro film più significativi in Ucraina, non siano riusciti a organizzarvi una scuola, Dalskyi può comunque essere considerato un rappresentante del ramo poetico ucraino "kaufmaniano" dei Kinoki.
Narysy radianskoho mista (Scene di una città sovietica) è una sinfonia urbana su Kharkiv, allora capitale della semi-autonoma Repubblica Socialista Sovietica Ucraina. Questo status è sottolineato nel film dalla rappresentazione staliniana del suo leader, Hryhorii Petrovsky, che – come una vera e propria figura sacra – senza nemmeno apparire sullo schermo richiama magneticamente nella capitale pellegrini da tutto il Paese. Il film, strutturato come un viaggio in treno di campagnoli diretti in città, riflette il fascino di costoro per il ritmo della metropoli.
Le prime due parti, che mostrano scene pastorali di un villaggio ucraino, sono chiaramente influenzate dallo stile poetico di Dovzhenko. Il cameraman Yurii Tamarskyi utilizza filtri morbidi, caratteristici della tradizione cinematografica ucraina dell'epoca, per ottenere inquadrature pittoriche con una chiara, luminosa messa a fuoco e una periferia sfocata. Queste si intrecciano con inquadrature diagonali tipicamente vertoviane, complesse esposizioni multiple, fermo immagine, zoom e dissolvenze incrociate, focalizzate su macchinari e folle di persone. Dalskyi filma persino luoghi che erano già apparsi in *L'uomo con la macchina da presa* (*Liudyna z kinoaparatom,* uscito all'inizio dello stesso anno) di Vertov: la Sumska (la strada principale di Kharkiv), le linee tramviarie del centro e gli emblematici edifici costruttivisti.
Alla fine degli anni Venti, Kharkiv stava vivendo un vero e proprio boom urbano, trasformandosi da città di provincia a capitale di una repubblica proletaria. Tra le inquadrature figurano i luoghi simbolo del costruttivismo kharkiviano: l'Ufficio Postale Centrale e il leggendario grattacielo Derzhprom, inserito nel 2023 nella lista del Patrimonio mondiale dell'UNESCO e oggi gravemente danneggiato dai continui e spietati bombardamenti russi sulla città.
L'ultima parte del film, che esplora le attività di svago degli abitanti della città, contiene riprese notturne, rare nel cinema d'avanguardia ucraino, tra cui il movimento caotico dei fari delle auto, presumibilmente girate dal corrispondente del VUFKU in Francia, Eugène Deslaw, e ampiamente utilizzate in diversi film dell'epoca, tra cui *Zvenigora* (1927) di Oleksandr Dovzhenko.
Narysy radianskoho mista mette in evidenza il dispiegarsi dell'industrializzazione e della rivoluzione culturale con la sua nuova cultura della corporeità, dello sport, dello scoutismo e degli spettacoli di strada di massa, che ricordano le scene carnevalesche riprese di lì a breve da Boris Kaufman per *À propos de Nice* di Jean Vigo (1930). Magnifica galleria di ritratti con i volti di vecchi contadini, minatori coperti di carbone, giovani soldati e bambini sorridenti, il film è chiaramente ispirato dall'approccio umanistico di Kaufman.

of Walter Ruttmann and Dziga Vertov on Dalskyi's style, the commission nevertheless blamed the young director for having a "poor cinema culture".
Although Dziga Vertov and Mikhail Kaufman, who both created their most significant films in Ukraine, failed to organize a school there, Dalskyi nevertheless can be regarded as a representative of the poetic "Kaufmanian" Ukrainian branch of the Kinoks.
Sketches *is a city symphony about Kharkiv, then capital of the semi-autonomous Ukrainian Soviet Socialist Republic. This status is emphasized in the film by the Stalinist-like portrayal of its leader, Hryhorii Petrovsky, who – like a genuinely sacred figure – without even appearing on the screen magnetically summons to the capital pilgrims from all over the country. The film is structured as a countrymen's train journey to the city, reflecting the newcomers' fascination with the rhythm of the metropolis.*
The first two parts, depicting pastoral scenes of a Ukrainian village, are clearly influenced by Dovzhenko's poetic style. Cameraman Yurii Tamarskyi used soft filters, characteristic of the Ukrainian cinematography tradition of that time, to produce painterly shots with a clear radiant focus and blurred periphery. These are intertwined with truly Vertovian diagonal shots, complex multiple exposures, freeze frames, zooms, and cross-dissolves, focused on machinery and crowds of people. Dalskyi even filmed locations that had previously appeared in Vertov's Man with a Movie Camera *(*Liudyna z Kinoaparatom*, released earlier that year): Kharkiv's central Sumska Street, downtown tram routes, and emblematic constructivist buildings.*
Kharkiv in the late 1920s was experiencing a real urban boom, designed to transform a provincial city into the capital of a proletarian republic. The shots include noted Kharkiv constructivist sites: the Main Post Office and the legendary Derzhprom skyscraper, included on the list of UNESCO World Heritage Sites in 2023, and now badly damaged by the merciless ongoing Russian bombardments of the city.
The last part of the film, exploring city dwellers' leisure activities, contains night shots, rare for the Ukrainian film avant-garde, including the chaotic movement of car headlights, presumably filmed by the VUFKU correspondent in France, Eugene Deslaw, and widely used in different films of the time, including Oleksandr Dovzhenko's Zvenyhora *(1927).*
Sketches *highlights the unfolding of the industrialization and cultural revolution with its new culture of corporeality, sports, scouting, and mass street performances, reminiscent of the carnival scenes soon to be filmed by Boris Kaufman for Jean Vigo's* À propos de Nice *(1930). A magnificent portrait gallery of the faces of old peasants, coal-covered miners, young soldiers, and smiling children is clearly inspired by Kaufman's humanistic approach.*

Dalskyi cura anche meticolosamente la grafica delle didascalie, utilizzando in modo inventivo scritte in movimento e zoomate, slogan e composizioni di parole concepite secondo un'estetica costruttivista.
Una delle poche sinfonie urbane ucraine che fonde l'estetica dei Kinoki con l'approccio poetico dell'avanguardia cinematografica ucraina, *Narysy radianskoho mista* è rimasto completamente sconosciuto agli studiosi fino alla sua prima proiezione pubblica, nel 2018, da parte del Centro Nazionale Oleksandr Dovzhenko. – Ivan Kozlenko

Dalskyi also meticulously works with the graphics of the intertitles, inventively using moving and zoom-in titles, title-slogans, and title-compositions designed in a constructivist aesthetic.
One of the few Ukrainian city symphonies, blending the aesthetics of the Kinoks *with the poetic approach of the Ukrainian film avant-garde,* Sketches *remained completely unknown to film scholars until its first public screening by the Oleksandr Dovzhenko National Centre in 2018. – Ivan Kozlenko*

THE SCARLET DROP (La gota escarlata) (La goccia rossa) (US 1918)
regia/dir: Jack Ford. scen: George Healey, Jack Ford. photog: Ben F. Reynolds. cast: Harry Carey (*"Kaintuck" Harry Ridge*), Molly Malone (*Molly Calvert*), Betty Schade (*Betty Calvert*), Vester Pegg (*Marley Calvert*), Millard K. Wilson (*Graham Lyons*), Martha Mattox (*Mammy [Ana Jackson]*), Steve Clemente (*Buck Jackson*). uscita/rel: 24.04.1918. prod: Universal. copia/copy: DCP, 41' (da/*from* 35mm pos. nitr., incompl., 730 m. [2395 ft.], 18 fps, col., imbibizione/*tinting*); did./*titles:* SPA. fonte/source: Cineteca Nacional de Chile, Santiago/Cinemateca del Pacífico.

Film incompleto; rispetto alla pellicola originale in 5 rulli, nella copia nitrato da cui è ricavato questo dcp mancano 10-15 minuti.
Incomplete; the nitrate print is missing 10-15 minutes of the original film's 5 reels.

The Scarlet Drop è il settimo dei lungometraggi, quasi tutti western, che il giovane regista Jack Ford diresse con Harry Carey come protagonista. Il film successivo da essi realizzato assieme è il più famoso *Hell Bent*. *The Scarlet Drop* era considerato perduto fino a quando una copia incompleta non è stata ritrovata dalla Cineteca Nacional de Chile. Nelle didascalie spagnole, i nomi di diversi personaggi principali sono cambiati: Harry diventa Mell, Molly diventa Paulina, Marley diventa Markleo, Betty diventa Alice e Mammy diventa Ana. Anche la funzione religiosa passa per una messa cattolica.
L'opera teatrale *The Girl of the Golden West* (1905), scritta e diretta da David Belasco, fornì una scena cruciale per il copione di Healey e Ford: la rivelazione della fatidica goccia di sangue. Di grande successo, questo lavoro teatrale fu allestito più volte e trasformato in romanzo nel 1910; in un'opera di Puccini, *La fanciulla del West*, nel 1910; in un film muto del 1915 e in uno del 1923. I locali che proiettarono la versione del 1923, come il Balaban & Katz, il principale cinema di Chicago, o lo Strand di Milwaukee, nel Wisconsin, fecero precedere il film da talora sofisticati prologhi teatrali della sala da ballo/saloon.
La storia inizia nel Kentucky poco prima della guerra civile e poi, trascorsi gli anni, si sposta a ovest, al confine tra Kansas e Missouri. "Kaintuck" e sua madre sono dei "bianchi poveri", mentre Molly è l'adorata figlia minore del vecchio Calvert, gravemente ammalato e accudito da Mammy, la "negra di casa". "Kaintuck" è così disprezzato dagli aristocratici Calvert che il fratello di Molly, Marley, insieme al ricco vicino Lyons, gli impedisce di arruolarsi nelle forze confederate. Spostatosi a ovest, incontra i Quantrill's Raiders, ma diventa un fuorilegge per conto proprio. Quando Molly viaggia in diligenza per andare a trovare Marley e Lyons, che hanno avviato una partnership in una miniera, "Kaintuck" la rapisce e i due diventano lentamente amici. Più tardi Lyons scopre che Marley è in difficoltà finanziarie e lo ricatta per

The Scarlet Drop *was the seventh feature film, nearly all westerns, that the young filmmaker Jack Ford directed with Harry Carey as the star. The next film that the two made together was the better-known* Hell Bent. The Scarlet Drop *was thought lost until an incomplete print was found at the Chilean Film Archive. In its Spanish intertitles, several major characters' names are changed: Harry becomes Mell, Molly becomes Paulina, Marley becomes Markleo, Betty becomes Alice, and Mammy becomes Ana. A church service also becomes a Catholic Mass.*
The play The Girl of the Golden West *(1905), written and directed by David Belasco, provided a crucial scene for Healey and Ford's scenario: the revelation of the climactic drop of blood. Extremely successful, the play was repeatedly performed, and adapted into a 1910 novel, a 1910 Puccini opera (*La fanciulla del West*), and 1915 and 1923 silent films. Movie theatres screening the 1923 version introduced it with sometimes elaborate stage prologues of the dance hall/barroom, as in Balaban and Katz's flagship Chicago theatre and the Strand in Milwaukee, Wisconsin.*
The story begins in Kentucky just prior to the Civil War and then shifts west several years later to the Kansas-Missouri border. "Kaintuck" and his mother are "white trash," while Molly is the younger daughter favored by old man Calvert who is deathly ill and cared for by Mammy, his "house negro." "Kaintuck" is so despised by the aristocratic Calverts that Molly's brother Marley, along with his wealthy neighbor Lyons, refuses to let him join the Confederate forces. Moving west, he meets Quantrill's Raiders but becomes an outlaw on his own. When Molly travels by stagecoach to visit Marley and Lyons who have partnered in a mine,

ottenere il controllo su Molly. Ora il fuorilegge, ovviamente, viene in soccorso. Ma nella lotta con Lyons, viene colpito da un proiettile e deve nascondersi in una soffitta fino a quando una "goccia scarlatta" cade attraverso le assi del pavimento e lo tradisce allo sceriffo e alla sua banda. Con l'aiuto di Molly e Marley riesce a fuggire e più tardi torna per ricongiungersi a loro. E questo porta alla sconvolgente rivelazione di Marley sulla famiglia Calvert.

Carey interpreta "Kaintuck" in modo molto simile a come interpreta "Cheyenne" in altri primi western di Ford, ma qui all'inizio gira a piedi nudi, persino in chiesa. Alcune scene spiccano: lo spazio profondo dell'interno della chiesa dove Molly fa amicizia con la di lui madre; l'illuminazione notturna quando "Kaintuck" entra nel campo di Quantrill; le insolite angolazioni della macchina da presa utilizzate per rappresentare l'assalto alla diligenza; la lotta culminante tra "Kaintuck" e Lyons; e l'oscurità "a luci spente" che permette a lui, ma non a Lyons, di fuggire.

Un articolo apparso su *Exhibitors Herald* (maggio 1918) riportava che la Commissione di censura di Chicago aveva concesso a *The Scarlet Drop* un'autorizzazione "solo per adulti". All'inizio del 1919, tuttavia, Dorothy Day definì Carey un "bravo ragazzo" e un idolo dei giovani di Des Moines, Iowa; due anni dopo, persino a Chicago, Mae Tinée scrisse che lui era la sua "idea di un vero eroe western". La succitata Commissione richiese anche una mezza dozzina di "tagli": ad esempio, "l'uomo che spara in piedi nel cortile della chiesa" nel rullo 1; stranamente, tutta la rapina alla diligenza, "tranne la parte in cui la ragazza e il bandito conversano"; e diverse scene della lotta in cui "un uomo punta un coltello contro l'avversario" nel rullo 5. Alcune di queste scene non sono presenti nella copia sopravvissuta.

Dopo *The Phantom Riders* (purtroppo ancora perduto), che veste i suoi cattivi a cavallo con cappucci e mantelli bianchi che ricordano il Ku Klux Klan, *The Scarlet Drop* fa una critica più diretta delle contraddittorie relazioni razziali che definivano l'aristocrazia del Sud prima della guerra civile. Se il vecchio Calvert apparentemente libera Mammy dalla schiavitù prima di morire, una lettera scoperta da Marley rivela finalmente il suo oscuro segreto di famiglia. – Richard Abel

The Scarlet Drop, 1918. (Heritage Auctions, Dallas)

"Kaintuck" carries her off and they slowly become friendly. Later Lyons discovers Marley is in financial straits and blackmails him into giving him power over Molly. Now the outlaw, of course, comes to the rescue. But in the struggle with Lyons, he is shot and has to hide in an attic room until a "scarlet drop" falls through the floorboards and betrays him to a sheriff and his posse. With Molly and Marley's help he escapes, and later returns to rejoin them. And that leads to Marley's shocking revelation about the Calvert family.

Carey plays "Kaintuck" much like he does "Cheyenne" in other early Ford westerns, but here he initially goes barefoot, even in church. Certain scenes stand out: the deep space of the church interior where Molly befriends his mother; the night lighting when "Kaintuck" enters Quantrill's camp; the unusual camera angles used to depict his stagecoach hold-up; the climactic fight between "Kaintuck" and Lyons; and the "lights out" darkness that lets him, but not Lyons, escape.

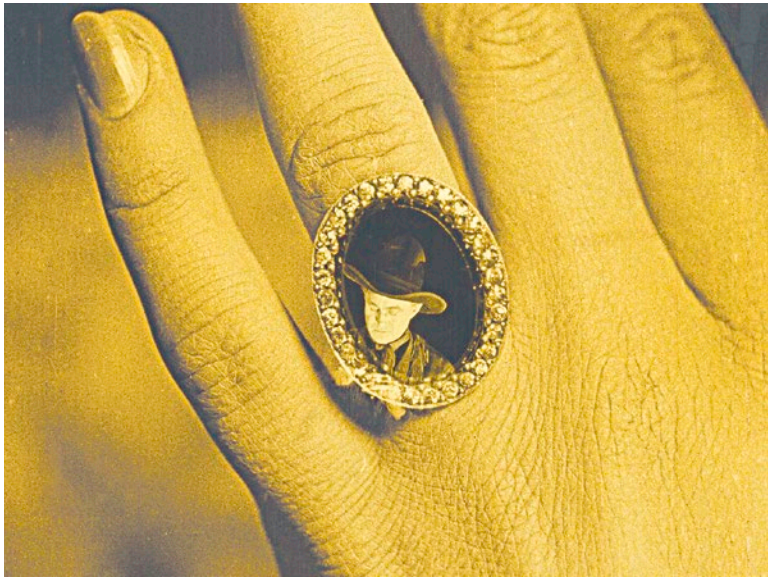
An item in Exhibitors Herald *(May 1918), reported that the Chicago Board of Censors gave* The Scarlet Drop *an "Adults Only" permit. In early 1919, however, Dorothy Day called Carey a "regular chap" and a favorite of young boys in Des Moines, Iowa; two years later, even in Chicago, Mae Tinée wrote that he was her "idea of a real western hero." The Chicago Board also demanded half a dozen "cut-outs": i.e., "shooting man standing in church yard" in Reel 1; all of the stagecoach robbery oddly, "except where girl and bandit are conversing"; and several scenes of the fight in which a "man presses knife towards opponent" in Reel 5. Some of these are not present in the surviving print.*

Following The Phantom Riders *(unfortunately still lost), which robes its horseback villains in white hoods and coats reminiscent of the Ku Klux Klan,* The Scarlet Drop *makes a more direct critique of the contradictory racial relations defining the Southern aristocracy prior to the Civil War. If old man Calvert apparently frees Mammy from slavery before dying, a letter Marley discovers finally reveals his dark family secret. – Richard Abel*

Una scoperta miracolosa

Questa versione di *The Scarlet Drop* non è un restauro, è una resurrezione, un miracolo. Nessuno si sarebbe aspettato di trovare un film perduto di John Ford in Sud America, ma dopo la presentazione di *Metropolis* a Buenos Aires nel 2008, da queste parti tutto può succedere. Seguendo le indicazioni fornitemi per telefono da un amico, sono arrivato in un posto dove erano conservati centinaia di rulli a 35 mm. Questo posto sarebbe stato demolito pochi giorni dopo e bisognava portare via tutto rapidamente. Mentre ordinavo i rulli (non tutti avevano un'etichetta identificativa), ne misi da parte tre in cui si riconosceva Harry Carey. Il film non aveva titoli di testa e il secondo rullo era mancante. Ricordo un'immagine di Carey in piedi sulla soglia di una porta che mi fece pensare all'inquadratura di John Wayne alla fine di *Sentieri selvaggi* (*The Searchers*). Mi vennero i brividi sapendo che Ford aveva girato diversi film muti con Carey. Poi la scena con Lincoln. Poi le riprese del paesaggio con la linea dell'orizzonte molto marcata. Scorsi in fretta le didascalie con i nomi dei personaggi trovando la famiglia Calvert e Carey indicato come Mell. Con queste informazioni mi collegai a Internet e mi comparvero le fantasmatiche parole "The Scarlet Drop".

Il film è stato pulito e riparato manualmente. È stato poi portato nei laboratori della Cineteca Nacional de Chile dove è stato scansionato in 4K. L'immagine è stata stabilizzata, si sono conservati i colori dell'imbibizione e si sono aggiunti i nuovi credits. L'immagine è gravemente danneggiata, in parte a causa dei graffi (risultato del successo commerciale del film) e delle macchie di muffa formatesi nei 106 anni in cui la pellicola è stata tenuta in un luogo sconosciuto. Si presume che manchino alcune didascalie, probabilmente perché danneggiate quando copiate su pellicola di qualità inferiore rispetto a quella delle immagini. Non abbiamo voluto ripulire l'immagine, poiché riteniamo che i segni dell'usura conservino la storia incisa su questi rulli, considerati perduti per più di un secolo. Ecco *The Scarlet Drop*, un dono del Cile al mondo del cinema e alla storia del cinema. – Jaime Córdova



The Scarlet Drop, 1918. Harry Carey.
(Cineteca Nacional de Chile, Santiago / Cinemateca del Pacífico)

A Miraculous Discovery

This version of The Scarlet Drop *isn't a restoration; it's a resurrection, a miracle. No one would have expected to find a lost John Ford film in South America, but since* Metropolis *premiered in Buenos Aires in 2008, anything can happen in these countries. Following a phone call from a friend, I found a place where hundreds of 35mm film reels were stored. The place was going to be demolished a few days later, and everything had to be moved out quickly. While sorting through the cans (not all of them came with identification), I gathered three that included Harry Carey. The film didn't have opening credits, and Reel 2 was missing. I remember there was an image of Carey standing in front of a doorway, which reminded me a lot of the shot of John Wayne at the end of* The Searchers.

That gave me a chill, because I knew Ford had made several silent films with Carey. Then the shot of Lincoln. Then the landscape shots with the very marked horizon line. I hurriedly looked up the intertitles with the characters' names and found the Calvert family, and Carey was referred to as Mell. With that information, I went online and found the words, like a revenant, "The Scarlet Drop".

The film was manually cleaned and repaired. It was then taken to the laboratories of the National Film Archive of Chile, where it was scanned at 4K. The image was stabilized, preserving the tinting colors, and was completed with new credits. The image is severely damaged, partly due to scratches (a result of its successful commercial exploitation) and fungal stains, as the film was stored in an unknown location for 106 years. It is presumed that some intertitles are missing, probably because they were damaged when copied onto lower-quality film, unlike the images. We did not want to clean up the image, as we believe these marks preserve the history inscribed on these scrolls, which have been lost for more than a century.

Here is The Scarlet Drop, *a gift from Chile to the film world and the history of cinema. – Jaime Córdova*

IL SILURAMENTO DELL'OCEANIA (Le Torpillage de l'Oceania) (IT 1917)

REGIA/DIR, SCEN: Augusto Genina. PHOTOG: Narciso Maffeis. SCG/DES: Giulio Folchi. CAST: Cecyl Tryan (*Jaqueline de Roccalta*), Vasco Creti (*Comandante Soranzi*), Ileana [Hélène] Leonidoff (*Viscontessa di Lagoscuro [Vicomtesse de Martinval]*), Pietro Pesci (*Visconte di Lagoscuro [Vicomte de Martinval]*), Oreste Bilancia (*Barone di Mozzarella [Baron de Cocasson]*), Fricot [Cesare Gravina?] (*Raul*), Alfredo Boccolini (*Fedele [Fidèle]*), ? (*Marquis de Roccalta*). PROD: Ambrosio. V.C./CENSOR DATE: 14.09.1917 (13024). COPIA/COPY: DCP (4K), 74'09", col. (da/*from* 35mm, 1339 m., orig. l. 1808 m., 16 fps, imbibito e virato/*tinted & toned*); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

Il restauro 4K è stato realizzato dal Transperfect Media, con la supervisione del CNC a partire da una copia 35mm imbibita incompleta. / *4K restoration carried out by Transperfect Media under the supervision of the CNC from an incomplete 35mm tinted print.*

C'è una guerra in corso eppure, "soleggiati e sereni", trascorrono gli ultimi giorni di ottobre, mentre un sole tiepido illumina la distesa dell'oceano. Con tono inaspettatamente contemplativo si apre questo "dramma d'avventura" dalla doppia anima, in bilico tra l'*instant movie* catastrofico e l'intrattenimento a vocazione popolarissima "basato sui gusti del pubblico e creato per i gusti del pubblico" (Armando Vay, *Film*, 16.09.1917).

I transatlantici *Titan* e *Oceania* (due nomi dalle assonanze poco beneauguranti per chiunque abbia memoria delle tragedie nautiche di primo Novecento) navigano verso l'Europa con il loro carico di bimbi che giocano alla corda sul ponte e signore che sfoggiano amplissimi cappelli col fiocco. Sotto l'apparentemente placida superficie dell'acqua, però, incombe la minaccia dei sommergibili, "vipere del mare". L'*Oceania* viene silurato e rapidamente cola a picco.

Orchestrando con maestria masse di comparse, prospettive ardite e trucchi ottici, il *metteur en scène* Augusto Genina costruisce una sequenza dell'affondamento davvero impressionante, quasi una sintetica summa di ciò che, decenni dopo, James Cameron prevedrà per la scena omologa del suo *Titanic* (1997). Siamo solo al primo atto ma questo è indubbiamente il *clou* spettacolare del film. Mentre sulla nave echeggia il suono "lugubre" della sirena e il sottomarino killer si allontana in una imbibizione rosso sangue, i passeggeri sono nel panico: assaltano le scialuppe, si gettano in mare, tentano disperatamente di mettere in salvo i bambini.

Malgrado gli scrupoli della censura italiana, preoccupata di far eliminare dalle didascalie "ogni accenno alla Germania e all'affondamento del *Lusitania*", nessuno spettatore all'epoca poteva assistere a una scena del genere senza che il suo pensiero corresse alla tragedia di poco più di un anno prima, in cui l'attacco di un sommergibile tedesco era costato la vita a quasi 1200 vittime. Un evento il cui enorme impatto sull'immaginario popolare doveva inevitabilmente riverberarsi anche al cinema. Nel 1918, quasi in contemporanea con il film di Genina, uscirono almeno altre due pellicole a tema: il celebre *The Sinking of the Lusitania* di Winsor McCay e *Lest We Forget* di Léonce Perret, interpretato da Rita Jolivet, vera superstite del naufragio.

Dopo l'intensità drammatica del primo atto, però, *Il siluramento dell'Oceania* sembra lasciarsi rapidamente alle spalle l'eco del *Lusitania* e il suo carico di tragedia, per incanalarsi sui più frivoli binari del tipico intreccio avventuroso all'epoca di moda, che non temeva né coincidenze improbabili né personaggi *cliché*. Cecyl Tryan è l'eroina, bella

There's a war on, yet the last days of October pass by "sunny and tranquil" as warm rays light up an expansive ocean. This "adventure drama" with a dual soul opens with an unexpectedly contemplative tone, somewhere between a topical catastrophe movie and popular entertainment "based on the public's taste and created for the public's taste" (Armando Vay, Film*, 16.09.1917).*

The grand liners Titan *and* Oceania *(names with unwelcome connotations for anyone recalling the nautical tragedies of the early 1900s) cross the Atlantic to Europe laden with children skipping rope on deck and ladies sporting oversized beribboned hats. Yet under the seemingly placid surface of the water looms the threat of submarines, "vipers of the sea". The* Oceania *is torpedoed and quickly sinks. Masterfully orchestrating crowds of extras, audacious points of view, and optical tricks,* metteur-en-scène *Augusto Genina constructs a truly impressive sinking sequence, almost a summation of what James Cameron envisioned for the similar scene in* Titanic *(1997). We're only in the first act, but this is undoubtedly the film's spectacular high point. As the "lugubrious" sound of the siren echoes across the ship and the killer submarine drifts away in blood-red tinting, the passengers panic, assaulting lifeboats, throwing themselves into the sea and desperately trying to save the children.*

Despite the scruples of Italian censorship, concerned with eliminating "any reference to Germany and the sinking of the Lusitania*" from the intertitles, no one at the time could have watched the scene without recalling the tragedy of a little over a year before, in which a German submarine attack had claimed the lives of nearly 1,200 victims. An event whose enormous impact on the popular imagination inevitably reverberated through cinema. In 1918, almost contemporaneously with Genina's film, at least two other similarly themed titles were released, Winsor McCay's celebrated* The Sinking of the Lusitania *and* Lest We Forget *by Léonce Perret, starring Rita Jolivet, who actually survived the shipwreck.*

After the dramatic intensity of the opening, however, Il siluramento dell'Oceania *seems to swiftly abandon the echoes of the* Lusitania *and its burden of tragedy, channelling itself into the more frivolous tides of the typical adventure drama fashionable at that time, unafraid of either improbable coincidences or clichéd characters. Cecil Tryan plays the heroine, a beautiful*

ereditiera ingiustamente scacciata con la madre dal castello avito, che piange all'idea di non poter ordinare più sette toilette in blocco dalla sarta e alla fine si innamora del coraggioso capitano redivivo che le ha salvato vita e patrimonio. Su di lei, "Fedele" di nome e di fatto, veglia (ma neanche poi tanto, dal momento che si addormenta in un paio di momenti cruciali) anche il forzuto Alfredo Boccolini, futuro Galaor, sfacciato emulo di Maciste. La coppia di cattivi è molto elegante ma forse troppo poco perfida per essere davvero efficace, malgrado Elena (Ileana) Leonidoff, all'epoca evocasse *vibes* di maledettismo futurista alla *Thaïs*.

Tutti cercano il solito tesoro misterioso e poco importa che l'implacabile critico Tito Alacevich giudicasse il soggetto "vecchio e abusato" (*Film*, 22.01.1918). Ciò che conta è che la girandola di colpi di scena, situazioni emozionanti e attrazioni visuali non si fermi mai. Sotto questo punto di vista Genina, qui al terzo film della serie a lui dedicata dalla produzione Ambrosio, non si risparmia, valorizzando con le sue panoramiche ariose set e locations scelte con abile mestiere, tra cui il pittoresco castello di Camino nel Monferrato.

Il siluramento dell'Oceania, 1917.
Pietro Pesci, Ileana Leonidoff, Cesare Gravina? (CNC, Bois d'Arcy)

È un mondo tutto sommato rassicurante quello che questi personaggi "un po' stupidi ed un po' birbanti" (ancora Alacevich) percorrono in nave, in treno, in aereo e in automobile a pazza velocità: le sinossi d'epoca assicurano infatti che, nel finale oggi perduto, la coppia dei "buoni" si sposa e torna anche in possesso della propria legittima eredità. Perché essere belli e innamorati è certo cosa positiva, ma essere belli, innamorati e ricchi è certo meglio. E anche le tragedie di portata storica si possono superare, relegandole accuratamente nel primo atto.

Il film fu un discreto successo, ebbe buoni riscontri anche in Francia, al Gran Teatro di Madrid fu proiettato per 72 serate e arrivò persino nelle Indie inglesi distribuito da Arturo Boneschi (recensito su *Times of India* del 06.07.1918 con il titolo *Torpedoing of the "Oceania"*), riscuotendo a Madras "grande favore" (Francesco Battistessa, *La Vita Cinematografica*, 07-15.02.1919). Continuò a circuitare nelle sale almeno fino al 1922 mandando "in brodo di giuggiole tutti i ragazzi e gli appassionati di avventure straordinarie e più che inverosimili" (Mario Porzio, *Film*, 20.06.1918), come commentò all'epoca qualche recensore un po' snob. – Stella Dagna

heiress unjustly banished with her mother from her ancestral castle. She weeps at the thought of no longer being able to order seven dresses in one go from her tailor, and ultimately falls in love with the courageous captain, also a survivor, who saves her life and fortune.

She is also watched over by Fedele ("faithful", in both name and character – but not that much, as he falls asleep at a couple of crucial moments), played by the strongman Alfredo Boccolini (the future Galaor, a brazen Maciste imitator). The villainous duo is very elegant but perhaps too weakly nefarious to be truly effective, though in this period Elena (Ileana) Leonidoff was giving off vibes of a Thaïs*-style Futurist malevolence. Everyone is after the usual mysterious treasure, and it matters little that the relentless critic Tito Alacevich deemed the subject "old and overdone" (*Film, 22.01.1918). *What counts is that the whirlwind of plot twists, excitement, and visual attractions never ceases. Genina, here in the third film in his series for Ambrosio, spared no expense in the atmospheric panoramas of his skilfully chosen sets and locations, including the picturesque castle of Camino in the Monferrato region (Piedmont).*

All things considered, the world these characters – "a bit stupid and a bit mischievous" (quoting Alacevich again) – traverse by ship, train, plane, and automobile, at breakneck speed, is a reassuring one: period plot summaries assure us that in the now-lost finale the "good" couple get married and regain their legitimate inheritance. Because being beautiful and in love is certainly a good thing, but being beautiful, in love, and rich is certainly better; and one can even overcome historic tragedies by carefully relegating them to the first act.

The film was moderately successful, and garnered good reviews in France. It ran for 72 nights at the Gran Teatro in Madrid, and even reached the British East Indies, distributed by Arturo Boneschi (reviewed as Torpedoing of the "Oceania", Times of India, *06.07.1918), meeting with "great favour" in Madras (Francesco Battistessa,* La Vita Cinematografica, *07-15.02.1919). It continued to circulate in theatres until at least 1922, sending "all the children and fans of extraordinary and more than unlikely adventures into raptures" (Mario Porzio,* Film, *20.06.1918), as certain somewhat snobbish reviewers commented at the time. – Stella Dagna*

TROLLDRYCKEN [La bevanda magica / The Magic Drink] (SE 1915)
REGIA/DIR: Victor Bergdahl. PROD: AB Svenska Biografteatern. DIST: AB Svenska Biografteaterns Filmbyrå. V.C./CENSOR DATE: 08.11.1915. COPIA/COPY: DCP, 3'38" (da/*from* 35mm neg. nitr., 18 fps, 68 m.; orig. l. 76 m.); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Trolldrycken (La bevanda magica) non è soltanto il film d'esordio di Victor Bergdahl, pioniere del cinema d'animazione svedese, è anche il primo film d'animazione svedese a noi noto. Consiste di un'unica scena, non interrotta da didascalie, e descrive un caso di intossicazione alcolica. Un anziano signore calvo siede, fumando un sigaro, dinanzi a un bicchiere di grog e a una bottiglia. Sorseggia la bevanda, soffia anelli di fumo e ride in solitudine. A un tratto iniziano a prodursi eventi soprannaturali (o forse allucinazioni), che culminano nella trasformazione della bottiglia in una creatura terrificante che divora il malcapitato. La creatura esplode, e dal caos che ne consegue l'immagine dell'uomo si riforma come se nulla fosse accaduto.
Benché la trama e lo scenario siano semplici – proprio come la tecnica, costituita da una serie di disegni fotografati – il film è efficacissimo, e può destare una forte impressione negli spettatori ancor oggi, a 110 anni dalla sua prima uscita. Victor Bergdahl diede seguito al successo di *Trolldrycken* realizzando numerosi film d'animazione suddivisi in due serie differenti: dapprima tre film (girati tutti nel 1916) sul clown "Pelle Jöns", che si esibisce in un circo denominato "Fjollinski", e poi i tredici film della serie dedicata all'ubriacone misogino "Kapten Grogg" (Capitano Grog, 1916-1922). Alcuni film della serie *Kapten Grogg*, tecnicamente assai avanzati, richiesero vari passaggi attraverso la stampatrice per ottenere la copia di proiezione. In uno di essi, *När Kapten Grogg skulle porträtteras* (Il capitano Grogg va a farsi fare il ritratto, 1917), Bergdahl riuscì a fondere nella stessa inquadratura animazione e live-action. In seguito, egli passò alla realizzazione di film pubblicitari e didattici, e recò il suo ultimo contributo alla produzione cinematografica in qualità di animatore per la pellicola del ginecologo Waldemar Gårdlund *Från cell till människa* (Dalla cellula all'essere umano, 1936), che descrive lo sviluppo di un feto nel grembo della madre dal concepimento fino alla nascita.

Trolldrycken *[The Magic Drink] is not just the debut film of Swedish animation pioneer Victor Bergdahl, it is also the first known animated Swedish film. The film consists of only one scene without interrupting intertitles and depicts an interpretation of alcoholic intoxication. A bald elderly man is sitting smoking a cigar with a glass of grog and a bottle in front of him. He takes sips from his drink, blows smoke rings, and laughs in his loneliness. Suddenly supernatural (or hallucinatory) things begin to happen, culminating in the bottle transforming into a terrifying creature that devours him. The creature explodes, and from the chaos that arises the image of the man is re-formed as if nothing has happened.*
Although the plot and scenery are simple – just like the technique, which consists of photographed drawn cards – the film is very effective, and can still make a big impression on viewers 110 years after its first release. Victor Bergdahl would follow the success of Trolldrycken *by making several animated films in two different series: first, 3 films about the clown "Pelle Jöns" (all in 1916) performing in a circus called "Fjollinski", and then 13 films in a series about the often misogynist and drunken character "Kapten Grogg" (Captain Grog; 1916-1922). Some of the films in the* Kapten Grogg *series would become technically very advanced, and required several rounds through the printers to produce the viewing prints. In one film,* När Kapten Grogg skulle porträtteras *(When Captain Grogg was to be portrayed; 1917), Bergdahl combined animation with live-action in the same frame. Bergdahl would gradually move on to make commercials and educational films. His last contribution to film production was as an animator for the gynecologist Waldemar Gårdlund's film* Från cell till människa *(From Cell to Human Being; 1936), depicting how a child develops from conception to birth inside a woman's womb.*

Trolldrycken, 1915. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

Il restauro Nel 2025 il Filminstitutet svedese ha realizzato un restauro digitale di *Trolldrycken* basato quasi interamente sul nitrato negativo originale, che era stato preservato. A causa di alcune giunte precedentemente effettuate sul negativo, è stato necessario prelevare alcuni fotogrammi, ora perduti, da una copia acetato più vecchia. Poiché il negativo non conteneva il titolo di apertura e di quest'ultimo non è stato possibile individuare né la dicitura esatta né il disegno, il titolo stesso non è stato ricreato. Non si è potuto neppure stabilire se originariamente il film fosse imbibito o virato, come altri film di Bergdahl, e pertanto la versione digitale è stata realizzata interamente in bianco e nero. – Magnus Rosborn

The restoration *In 2025 the Swedish Film Institute made a digital restoration of* Trolldrycken *almost entirely based on the film's preserved original nitrate negative. Due to previous re-splicing of the negative a few now-lost frames had to be taken from an older acetate print. Since the negative didn't contain the opening title, and its exact wording or design have not been clarified, this has not been recreated. It has also not been possible to establish whether the film was originally tinted or toned, like other films by Bergdahl, and therefore the digital version has been made entirely in black & white. – Magnus Rosborn*

THE WHITE HEATHER (US 1919)

REGIA/DIR: Maurice Tourneur. SCEN: Charles Whittaker [Slim Whitaker], dalla pièce di/*based on the play by* Cecil Raleigh & Henry Hamilton (première, Theatre Royal, Drury Lane, London, 16.09.1897). PHOTOG: René Guissart, Harold Sintzenich. SCG/DES: Ben Carré. CAST: H. E. Herbert [Holmes E. Herbert] (*Lord Angus Cameron*), Ben Alexander (*Donald Cameron*), Ralph Graves (*Alec McClintock*), Mabel Ballin (*Marion Hume*), Jack Gilbert [John Gilbert] (*Dick Beach*), Spottiswoode Aitken (*James Hume*), [Gibson Gowland (*Captain H. L. Hudson*)]. PROD: Maurice Tourneur Productions. DIST: Famous Players-Lasky Corporation (A Paramount Artcraft Special). USCITA/REL: 29.06.1919. COPIA/COPY: 35mm, 4700 ft., 69'38" (18 fps), col. (imbibito e virato/*tinted & toned*); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: San Francisco Film Preserve, San Francisco, CA.

Restaurato nel 2025 a partire da un positivo nitrato dell'Eye Filmmuseum, a cura del San Francisco Film Preserve in collaborazione con Eye e il San Francisco Silent Film Festival, con il sostegno finanziario della National Film Preservation Foundation. / *Restored from a nitrate print conserved at Eye Filmmuseum by the San Francisco Film Preserve in collaboration with Eye Filmmuseum and the San Francisco Silent Film Festival, 2025. Restoration funded through a grant from the National Film Preservation Foundation.*

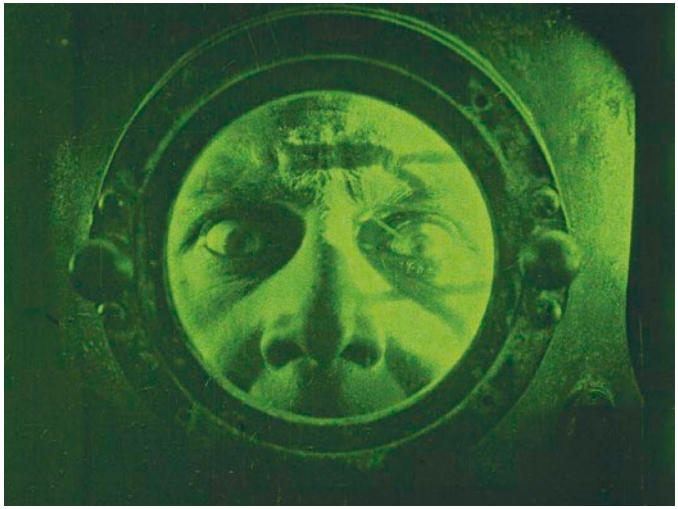
The White Heather è tratto dall'omonimo melodramma messo in scena al Drury Lane di Londra a partire dal 16 settembre 1897. Il film è abbastanza aderente alla versione teatrale, sia pure con le necessarie semplificazioni all'intrigo finanziario e con un cambiamento riguardante la morte del protagonista. Il registro statunitense del copyright (20 marzo 1919) riporta la trama nel dettaglio: vi si descrive "il tentativo da parte di un nobiluomo senza scrupoli di ripudiare le nozze con un'innocente fanciulla, Marion Hume. Il nobile, Lord Angus Cameron, è sull'orlo della bancarotta e vuole sposare una ricca ragazza del suo lignaggio. L'unica prova del suo matrimonio giace in fondo al mare, nel relitto di uno yacht naufragato. Marion Hume prova a dimostrare in tribunale il suo legittimo legame con Lord Angus; per vendicarsi, lui manda in rovina suo padre James Hume sul mercato azionario e lo fa morire di crepacuore. Alla fine, tutti si prodigano a recuperare il documento rivelatore dal fondo dell'oceano".

Nonostante il tono da melodramma, genere a cui Tourneur si è rivolto spesso quando voleva produrre un film di cassetta, il suo abile trattamento del soggetto mitiga gli aspetti più improbabili della trama. La sua caratteristica maestria nella composizione visiva e nei *tableaux* rifulge nella serie di vignette che mostrano Dick Beach alla disperata ricerca del capitano Hudson in bassifondi e quartieri portuali. Nelle mani di altri registi, le ricerche di Beach sarebbero state risolte in una o due inquadrature su Dick che guarda a destra e a manca, o sostituite

The White Heather *is based on the Drury Lane melodrama of the same title, which premiered in London on 16 September 1897. The film hews relatively closely to the stage version, albeit with necessary simplifications to the financial intrigue and reconfiguration of a protagonist's demise. The US copyright registration of 20 March 1919 accurately describes the plot: "revolves around the efforts of an unscrupulous nobleman to repudiate his marriage to an innocent young woman, Marion Hume. The nobleman, Lord Angus Cameron, wishes to clear the way for his marriage to a wealthy girl of his own class, as he is on the verge of financial ruin. The only record of the wedding lies at the bottom of the sea in the hulk of a wrecked yacht. Marion Hume endeavors through court proceedings to prove her marriage but, in retaliation, Lord Angus ruins her father, James Hume, in the stock market and causes his death, a broken-hearted man. Finally, efforts are made by every one [sic] to recover the tell-tale document from its resting place on the ocean bottom."*

Despite its origins in melodrama, which is where Tourneur often turned when he needed to produce a "commercial" film, his deft handling mitigates the narrative's more implausible aspects. His characteristic mastery of composition and tableaux are fully on display in the series of vignettes, during which Dick Beach, the down-at-the-heels gamekeeper, scours slums and docklands in search of Captain Hudson. In most directors' hands Beach's quest

The White Heather, 1919. In alto/*top:* Ralph Graves, Mabel Ballin. (Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison). Sotto/*Bottom*: Ralph Graves, Mabel Ballin, Ben Alexander, John Gilbert. (AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)



The White Heather, 1919. Holmes E. Herbert. (San Francisco Film Preserve)

con una didascalia del tipo "dopo mesi di ricerche". Tourneur ci porta invece a una suggestiva incursione nei quartieri bassi della società. Ogni vignetta è composta come un poema visivo dalla squisita messa in scena, per una durata complessiva di tre minuti di proiezione. Nell'episodio del pugilato a mani nude, l'uomo in bombetta che si vede in primo piano è lo stesso Tourneur.

L'intreccio, contorto a dir poco, culmina nella drammatica lotta subacquea dell'ultima bobina, una sequenza accolta da unanime applauso della stampa. Fred Schader (*Variety*, 9 maggio 1919) paragona le complicazioni della storia al finale sott'acqua: "La trama non è un granché, roba da stantio melodramma Drury Lane, ma il film prende il volo con quelle emozioni che solo la macchina da presa è in grado di rendere, cosa impossibile sul palcoscenico". *Los Angeles Times*, 29 giugno 1919: "La lotta mortale sul fondo dell'oceano ... è la sequenza più nuova e avvincente mai vista sul grande schermo". Thomas W. Baily, sul *San Francisco Chronicle* del 14 luglio 1919, fu uno dei molti a sottolineare gli aspetti tecnologici delle riprese sottomarine: "sono da segnalare le scene sotto il mare [sic], effettuate con l'ausilio del tubo sottomarino dei fratelli Williamson, invenzione che ha reso possibile *Twenty Thousand Leagues Under the Sea* e altri film" (per informazioni sul sistema Williamson si veda la nota al catalogo 2024 delle Giornate dedicato al docu-drama del 1922 *Wonders of the Sea*). Il film fu considerato perduto fino al giugno 2022, quando un positivo nitrato 35mm imbibito e virato fu acquisito dall'Eye Filmmuseum. Sembra che la copia olandese, intitolata *Den Golven Ontrukt* (Strappato alle onde), abbia circolato nei Paesi Bassi intorno al 1920-21 (vedi cinema context.nl), e che sia stata proiettata per l'ultima volta ad Amsterdam il 20 maggio 1921. L'esemplare è relativamente completo, anche se – oltre alla sostituzione delle didascalie inglesi con quelle

would have been dispatched with a shot or two of Dick looking high and low, or shortcut entirely with a title reading "after months of searching". Instead, Tourneur leads us on an evocative journey through the underbelly of society. Each vignette is composed as a visual poem, exquisitely staged, and cumulatively occupying more than 3 minutes of screen time. In the vignette featuring the bare-fisted boxers, the cigar-smoking man wearing a bowler in the foreground is none other than the director himself.

The plot, convoluted at the best of times, leads to the dramatic underwater fight in the final reel that was universally praised by the press. Variety*'s Fred Schader (09.05.1919) contrasted the convolution of the story as compared to the underwater climax: "While it is not a particularly strong story at any time and is rather of the old type of Drury Lane melodrama from the beginning to end, the picture will stand out on the strength of the thrills which the camera has made possible and which could not be secured on stage." The* Los Angeles Times *(29.06.1919) noted: "The underwater death struggle on the floor of the ocean […] is the most thrilling and novel scene ever pictured." Thomas W. Baily in the* San Francisco Chronicle *(14.07.1919) was one of many who specifically singled out the technological aspects of the underwater photography: "Of special interest are the under sea [sic] pictures taken with the aid of Williamson Brothers's submarine tube, the invention which made possible* Twenty Thousand Leagues Under the Sea*, and other pictures." (For more information on the Williamsons' invention, see last year's Giornate note on the 1922 docu-fiction hybrid* Wonders of the Sea.*) The film was considered lost until June 2022, when a tinted and toned 35mm nitrate print found its way to the Eye Filmmuseum. The Dutch print, titled* Den Golven Ontrukt *[Ripped from the*

olandesi – molte didascalie originali furono soppresse, e didascalie multiple condensate in una sola. La sola importante sequenza che manca sicuramente all'appello è alla fine della quinta bobina, quando Dick Beach è mortalmente ferito mentre fugge da un'abitazione nei bassifondi. Questo cruciale episodio era stato segnalato dalla recensione di *Variety*: "Jack Gilbert nel ruolo di Dick Beach ha compiuto una gran caduta dopo la sparatoria nella scena dei bassifondi…" Gli spettatori odierni dovranno purtroppo accontentarsi di una didascalia in cui si descrive la parte mancante.

L'obiettivo del restauro è stato quello di ricostruire per quanto possibile la versione originale americana del film. Da un punto di vista testuale, ciò ha comportato la sostituzione delle didascalie olandesi con testi ricostruiti in inglese. Non esiste copia della sceneggiatura originale, ma abbiamo potuto consultare due copie dattiloscritte del testo teatrale. In molti casi è stato possibile correlare le didascalie olandesi ai dialoghi dattiloscritti, consentendo così di ricreare con precisione il contenuto di quelle originali, o almeno di avvicinarsi al loro presunto contenuto. Parimenti, nei casi in cui le didascalie di dialogo erano state evidentemente espunte dalla versione olandese, siamo qualche volta riusciti a individuare il dialogo nel testo teatrale, e ci siamo così sentiti autorizzati a inserire le nuove didascalie corrispondenti. Non abbiamo comunque creato mai, nel modo più assoluto, nuove didascalie in assenza di prove a supporto della loro inclusione. Ci sono purtroppo scene di dialogo prive di alcun rapporto con i copioni teatrali: sono destinate a rimanere "mute", così come lo furono per gli spettatori olandesi di quel tempo.

Robert Byrne

Waves], appears to have circulated in the Netherlands in 1920-21 [cinemacontext.nl], screening publicly for the last time in Amsterdam on 20 May 1921. The print is relatively complete, though in addition to substituting Dutch titles for English, many of the original titles were removed and/or multiple titles condensed into one. The only important sequence that we know to be absent comes at the end of the fifth reel, when Dick Beach is mortally injured while escaping from a slum house. This pivotal sequence was specifically singled out in Variety*'s review: "Jack Gilbert as Dick Beach did a corking fall after a shooting in the slum scene…" Unfortunately, modern viewers will have to settle for a title describing the missing footage.*

The goal of the restoration was to reconstruct, to the extent possible, the original American release version. From a textual perspective, this meant replacing the Dutch titles with English recreations. Though no original film scenario survives, we had access to two 1897 typescripts of the play. In many cases it was possible to directly correlate Dutch titles with dialogue in the typescripts to ensure we were accurately recreating (or at least closely approximating) the content of the original titles. Similarly, in cases where dialogue titles had been obviously removed from the Dutch print, it was occasionally the case where we were able to find the exact same conversation in the script and could therefore confidently insert new corresponding dialogue titles. At no point and under no circumstances did we create new titles without firm underlying evidence. Unfortunately, there are conversations that have no correlation to the typescripts, and those remain as mute to us as they did to Dutch audiences at the time.

Robert Byrne

Borsa di studio Haghefilm Digitaal – Selznick School 2025 / *The Haghefilm Digitaal – Selznick School Fellowship 2025*

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.

Il vincitore della Fellowship 2025 è **Jake Ryan** che ha ottenuto quest'anno il diploma della Selznick School con un progetto personale dedicato all'esame, all'identificazione e alla catalogazione di una collezione assortita di elementi nitrato originali, unitamente a obiettivi e apparecchi da ripresa fabbricati su misura e relativi alla produzione del pionieristico film di James Sibley Watson Jr. *Lot in Sodom* (1933). Proiezionista al Roxie Theater di San Francisco ed esperto anche di proiezioni con lampade ad arco voltaico, Jake ha seguito il programma della Selznick per approfondire il suo interesse per la preservazione del materiale cinematografico, dei sistemi storici di immagini in movimento e dell'attività in generale di una sala cinematografica.

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 Holland 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 2025 Haghefilm – Selznick School Fellowship is ***Jake Ryan****, a 2025 graduate of the Selznick School certificate program, whose personal project was devoted to inspecting, identifying, and cataloguing a disparate collection of original nitrate elements, along with custom-made lenses and camera systems, related to the production of James Sibley Watson Jr.'s seminal film* Lot in Sodom *(1933). A theater worker and projectionist with experience operating carbon-arc lamphouses at the Roxie Theater in San Francisco, CA, Jake entered the program to further nourish a keen interest in the preservation of film objects, historical moving image systems, and the theatrical experience as a whole.*

LA LECTURE INTÉRESSANTE (US: **THE INTERESTING READING)** (FR 1905)

REGIA/DIR, SCEN: Théophile Pathé. CAST: Théophile Pathé (*uomo con bombetta / man in bowler hat*). PROD: Th. Pathé frères. COPIA/COPY: 35mm, 175 ft., 3'05" (20 fps), col. (da/*from* 35mm pos. nitr., imbibito/*tinted*, Desmet method); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Restauro: Copia stampata a contatto con metodo Desmet a partire da un nuovo controtipo negativo stampato otticamente dall'originale nitrato imbibito 35mm. / *Restored: Contact-printed using the Desmet method from a newly struck optically printed negative from the original 35mm tinted nitrate print.*

La Lecture intéressante (1905) è uno dei rari film superstiti diretti da Théophile Pathé per la sua casa di produzione, Th. Pathé frères, che ebbe peraltro vita breve. Théophile era il più giovane dei fratelli Pathé e solo dieci anni prima, a Parigi, era stato uno dei fondatori della Société Pathé Frères. Egli era stato il rappresentante della Pathé a Berlino, opportunità offertagli dai fratelli Charles ed Émile nel 1903 dopo una serie di fallimentari iniziative autonome. Anche quest'impresa, purtroppo, si trasformò nell'ennesimo esempio delle sue carenze imprenditoriali, aggravato dal comportamento dei fratelli che, a Parigi, sembravano attribuire scarsa importanza alla sua ditta. Nel 1905, dopo un'infinità di contrasti e malintesi, la Pathé Frères aprì senza chiasso un'altra ditta a Berlino, a poca distanza dall'ufficio di Théophile; di conseguenza egli ruppe i rapporti con l'azienda di famiglia e ritornò a Parigi per produrre i propri film. Con l'aiuto dei cugini e impiegando i beni della sua ditta berlinese, fondò la Th. Pathé frères, nome che provocò ulteriori controversie legali in famiglia e alla fine segnò il naufragio della neonata società (v. Frank Kessler, "Pathé versus Pathé, Exhibit A: Reading an Archival Document," *Film History*, vol. 25, n. 1-2, 2013).

Seguendo un tale che procede irruento, urtando pericolosamente i passanti, con la testa affondata in una copia di *Le Bon Vivant*, questo film, con la modesta satira sociale che propone, dà prova di singolare preveggenza alla luce dell'odierna onnipresente economia dell'attenzione. Riviste specializzate e cataloghi coevi si sono rivelati preziosi per mappare l'uscita del film nei vari paesi. Lo menziona un numero di *Der Komet*, pubblicazione tedesca per esercenti, con il titolo *Der Leser* (23.09.1905). A cominciare dal numero del 18.05.1907 di *Moving Picture World*, troviamo il film segnalato tra le molte produzioni offerte da "T.P. Paris". Nel 1909, *Ciné-Journal* (a partire dal 29.05-04.06.1909) contiene un elenco di film in vendita, da parte di varie case, datati dal 1901 in poi; tra questi figura

La lecture intéressante, 1905. (George Eastman Museum, Rochester)

La Lecture intéressante *(1905) is one of the rare surviving films directed by Théophile Pathé from his short-lived company, Th. Pathé frères. The youngest of the Pathé brothers and one of the founding members of the Société Pathé Frères in Paris barely ten years previously, Théophile had been serving as Pathé representative in Berlin, an opportunity afforded to him by his brothers Charles and Émile in 1903 after a series of failed ventures of his own. Alas, this too turned into yet another example of his entrepreneurial shortcomings, exacerbated by his brothers in Paris seemingly treating his firm as merely an afterthought. In 1905, after a myriad of disagreements and misunderstandings, Pathé Frères quietly established a new firm in Berlin not far from Théophile's office, with the result that he broke off from the family business and moved back to Paris to produce his own films. With the help of his cousins and assets from his firm in Berlin, Th. Pathé frères was born, a name that sparked even more family legal disputes, and ultimately rang the death knell for the fledgling company (see Frank Kessler, "Pathé versus Pathé, Exhibit A: Reading an Archival Document,"* Film History*, vol. 25, no. 1-2, 2013).*

Following a man mindlessly barreling his way into people (and harm's way) with his head buried in an issue of Le bon vivant*, this film, and what little social satire it banks on, rings surprisingly prescient in today's ever-present attention economy. Film journals and catalogues of the time proved useful documents to chart its various releases. It can be found in an issue of* Der Komet*, a German publication for showmen, as* Der Leser *(23.09.1905). Beginning in the 18.05.1907 issue of* Moving Picture World *there are listings for* Interesting Reading *as one of many offerings from "T.P. Paris". In 1909,*

Lecture intéressante, ma non sappiamo se si tratti del film originale o di una riedizione. L'unica copia superstite nota del film, detenuta dal George Eastman Museum, appartiene all'edizione statunitense del 1907, e reca il titolo *The Interesting Reading*.
Questa copia nitrato imbibita, praticamente completa, è stata sottoposta a un restauro interamente fotochimico presso l'Haghefilm Digitaal. Oltre al forte restringimento e all'accentuata fragilità, la copia presentava zone con bordi gravemente danneggiati, strappi nell'area dell'immagine, perdita dell'emulsione e perforazioni lacerate a tal punto che i danni si estendevano all'immagine.
La copia è stata sottoposta a un trattamento di riplastificazione e a quasi 10 giorni di riparazioni approfondite al fine di proteggere l'immagine e garantire un trasporto sicuro durante il processo di stampa. Per correggere i problemi di messa in quadro presenti nella copia di partenza, sono stati realizzati, usando la stampatrice ottica TAI, tre distinti duplicati negativi in bianco e nero, che sono stati uniti in un unico negativo di conservazione. È stata utilizzata una stampatrice a contatto Bell & Howell per stampare una nuova copia 35mm a colori Desmet, che sarà mostrata in anteprima alle Giornate permettendo così al pubblico di vedere il film per la prima volta dopo oltre un secolo.
Desidero rivolgere un ringraziamento particolare a Juan Vrijs, Bin Li e agli altri membri dello staff di Haghefilm Digitaal per avermi guidato nel processo di restauro; a Frank Kessler, Sabine Lenk e Jay Weissberg per le loro cruciali ricerche sulla vita e la carriera di Théophile Pathé; a Peter Bagrov e Anthony L'Abbate per aver supervisionato me e il processo di preservazione; e infine a Jeffrey Stoiber e alla L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation grazie a cui ho avuto gli strumenti, le conoscenze e l'opportunità di effettuare questo restauro.

JAKE RYAN

Ciné-Journal *(beginning with 29.05-04.06.1909) contains a listing of films for sale from a variety of studios dating as far back as 1901, with* Lecture intéressante *among them, though it is unknown whether this was the original title or a re-release title. The only known surviving print of the film, held by the George Eastman Museum, is of the 1907 American release, bearing the title* The Interesting Reading.
This virtually complete tinted nitrate print underwent an entirely photochemical restoration at Haghefilm Digitaal. Besides its high shrinkage and brittleness, the print exhibited areas of serious edge damage, image tears, loose emulsion, and torn perforations reaching into the image area. It received replasticization treatment and nearly 10 days of extensive repair in order to protect the image and ensure safe transport during the printing process. Using the TAI optical printer, three separate black & white duplicate negatives were struck, and conformed into one preservation negative to correct framing issues in the original print. A Bell & Howell contact printer was used to strike a new 35mm Desmet color print, which is being premiered at the Giornate and shown to audiences for the first time in over a century.
Special thanks to Juan Vrijs, Bin Li, and the rest of the staff at Haghefilm Digitaal for their guidance throughout the restoration process; Frank Kessler, Sabine Lenk, and Jay Weissberg for their crucial scholarship on Théophile Pathé's life and career; and Peter Bagrov and Anthony L'Abbate for supervising me and the preservation process, as well as Jeffrey Stoiber and The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation for giving me the tools, knowledge, and opportunity to carry out this restoration.

JAKE RYAN

Colección Guerra Zacarías / *The Guerra Zacarías Collection*

Questa selezione della Collezione Guerra Zacarías, conservata presso la Cineteca Nacional in Messico, è solo una parte dei materiali che, in maniera burrascosa, sopravvissero a una complessa avventura distributiva; come questi film siano finiti in Messico potrebbe facilmente trasformarsi in un romanzo d'avventura. Tutto inizia in Francia nel 1905 quando due soci decidono di creare una ditta di distribuzione film e apparati di loro invenzione. Paul Aveline e André Delalande sono molto intraprendenti, tanto da spostare già nel 1906 il loro commercio in Messico, dove si associano con Enrique Rosas e José Alva, creando la "Compañía Explotadora Cinematografica P. Aveline y A Delalande". Importano copie positive con didascalie in spagnolo, grazie a un contratto di esclusiva con Pathé e affiliate (Itala Film, Lux, The Japanese Film, Radios, MP, Cinema Éclair) e con Gaumont, arrivando a possedere un catalogo – secondo una loro pubblicità – di 6000 copie di film e 200 viste artistiche, con almeno due succursali nazionali.

This selection from the Guerra Zacarías Collection, housed at the Cineteca Nacional in Mexico, is only a small portion of the materials that somehow survived the complex vagaries of distribution. How these films ended up in Mexico could easily be turned into an adventure story. It all began in France in 1905, when Paul Aveline and André Delalande decided to create a distribution company with equipment of their own invention. The partners were very enterprising, and moved their business to Mexico in 1906, joining forces with Enrique Rosas and José Alva, creating the "Compañía Explotadora Cinematografica P. Aveline y A. Delalande". They imported positive prints with Spanish intertitles through an exclusive contract with Pathé and its affiliates (Itala Film, Lux, The Japanese Film, Radios, MP, Cinema Éclair), and Gaumont, producing a catalogue – according to one of their advertisements – of 6,000 film prints and 200 artistic views, with at least two national branches.

Questa società viene creata a Città del Messico prima della rivoluzione, durante il "porfiriato" (i tre mandati non consecutivi in cui José de la Cruz Porfirio Díaz Mori fu presidente eletto ma anche dittatore del Messico) e quindi con le porte aperte alla cultura europea, specialmente francese. Per questo la sede viene stabilita nel pieno centro cittadino (l'edificio Quirk), nel cuore del commercio e della modernità della metropoli; la città è in accelerazione, con moltissime nuove sale e teatri e un pubblico attento e "affamato" di cinema.

È interessante notare che, proprio grazie a questa collezione, capiamo meglio quello che cercassero gli spettatori messicani dell'epoca: sia il nuovo e la modernità che il lontano e distante li affascinano. Nella collezione troviamo l'esotica Asia (Giappone, Indocina, India, Siam) molta Europa (Spagna, Olanda, Italia e perfino Montecarlo) e anche gli Stati Uniti, proprio perché la lontananza rendeva esotica anche la realtà Occidentale, sia nell'essere nuova e moderna che volutamente pittoresca; insomma, un capovolgimento del canone estetico LatinoAmericano, considerato troppo spesso soggetto o fondale per film più che aperto al confronto e ammirazione per le altre culture, assioma ancora validissimo.

E infatti tra i film in questo programma ognuno cerca di stupire come può. Grande impressione deve aver fatto la vista delle *Cataratas del Niágara (Les Chutes du Niagara)*; meta a quel punto già turistica, proprio per questo sono stati scelti dei colori accesi ed esperimenti stroboscopici. Il lontano Giappone colpisce anche quando è ambientato in Francia (*La Geisha, mimodrama japonés*) ma affascina anche nella raccolta e trasporto del legno su un fiume ghiacciato (*El rio Katsura / La rivière Katsura au Japon*), la paletta di colori scelti è vivace e inusuale, perfino con qualche eccesso drammatico. I grandi paesaggi dell'Arizona, così cinematografici, diventano qui soggetto del film *(La senda de los apaches de Arizona / Apache Trails*), il sistema di colorazione Prizma li rende vivaci e scontrosi, ancora pieni del fascino del West ormai perduto. Anche la Francia di Luigi XIV risplende di imbibizioni brillanti nel dramma – thriller *Monaldeschi*, film ancora da riscoprire. Inoltre troviamo imbibizioni, dei pochoir e Pathécolor ma anche il Cinemacoloris di Segundo de Chomón e lo sfortunato ma impressionante Prizma Color.

Ma questo fondo – anche se registrato in archivio come Guerra Zacarías – sopravvive e si arricchisce grazie alla lungimiranza di un docente che usa questi materiali per le sue lezioni, Carlos Benítez y Delorme (Guadalajara 1897 - Città del Messico 1949). Nel 1922 diviene docente della scuola Normale per la formazione dei professori delle scuole secondarie e scrive testi dedicati alla geografia economica e alla storia sociale, dopo essere stato per due anni aiutante del Conservatore del dipartimento di storia nel Museo Nazionale di Archeologa, Storia e Etnografia.

Sappiamo che utilizza questi film per mostrare il mondo ai suoi studenti, tanto che aggiunge una didascalia introduttiva, che recita "Geografia e Historia. Prof. C. Benítez Delorme", però con caratteri

The company was founded in Mexico City before the revolution, during the "Porfiriato" era (the three non-consecutive terms in which José de la Cruz Porfirio Díaz Mori was elected president and dictator of Mexico), and thus with its doors open to European (and especially French) culture. Its headquarters were thus established in the Quirk Building, in the commercial and modern heart of the metropolis. The city was growing swiftly, with multiple new cinemas and theatres and an attentive audience hungry for film. Thanks to this collection, we now have a better understanding of what Mexican filmgoers of the time were watching, encompassing not only novelty and modernity but the world far beyond their borders.

The collection features "exotic" Asia (Japan, Indochina, India, Siam) and much of Europe (Spain, Holland, Italy, and Monaco), as well as the United States, precisely because distance lent exoticism even to the Western world, both for its new, contemporary aspect and its deliberately picturesque qualities; in short, a reversal of the Latin American aesthetic canon, too often considered a subject or backdrop for films rather than something open to comparison and admiration for other cultures – still a valid axiom.

Among the films programmed here, every title can amaze us in its own way. The Cataratas del Niágara *(*Les Chutes du Niagara*) must have been most impressive, at a time when Niagara Falls was already a tourist destination, which no doubt prompted the use of bright colours and stroboscopic experiments. Faraway Japan is striking even when set in France (*La Geisha, mimodrama japones*), but also captivating when it came to processing and transporting lumber on a frozen river (*El rio Katsura / La rivière Katsura au Japon*), with a vibrant, unusual, and at times extravagant colour palette. In* La senda de los apaches de Arizona / Apache Trails*, the vast, cinematic landscapes, still suffused with the fascination of the now-lost West, become the subject of the film, and the Prizma colour system gives them a vivid, rugged beauty. Even the France of Louis XIV in* Monaldeschi*, a period drama-thriller worthy of rediscovery, has vibrant colour. In all, these films glow with brilliant tinting, featuring a range of techniques including* pochoir *(stencil-colour), Pathécolor, Segundo de Chomón's Cinemacoloris, and the ill-fated but impressive Prizma Color.*

Though registered in the archives as the Colección Guerra Zacarías, this assemblage of films survived and expanded thanks to the foresight of Carlos Benítez y Delorme (Guadalajara, 1897-Mexico City, 1949), an educator who used the material in his classes. In 1922, he became a teacher at the Escuela Normale, training secondary school teachers and writing texts on economic geography and social history, after serving for two years as assistant to the curator of the history department at the National Museum of Archaeology, History, and Ethnography.

We know that he used these films to show the world to his students, adding the introductory title card "Geografia e Historia. Prof. C. Benítez Delorme", but in a font more appropriate to the

più adeguati all'età dei film e con colori d'epoca; non si limita alla geografia e infatti nella collezione sono presenti anche vari rari titoli di finzione a contenuto storico, proprio per ribadire la volontà di farne strumento didattico.
Sappiamo che i due soci francesi si servirono di Alva per cercare di recuperare beni e soldi che Rosas aveva fatto sparire ed era fuggito in maniera rocambolesca dopo il sequestro dei suoi beni; sembra però che trovò una soluzione ai suoi guai diventando poi non solo esercente ma anche realizzatore del capolavoro del cinema messicano muto *El Automóvil Gris* (1919, presentato a Pordenone nel 2015). Con lo stesso Alva crearono nel 1908 il magnifico Teatro Salon Morelos, il primo vero cinema cittadino creato, poi distrutto per motivi politici nel 1914; queste varie turbolenze fecero sciogliere definitivamente la società, facendo tornare Aveline in Francia e lasciando Delalande ancora diviso fra le due nazioni.
Non sappiamo come il prof. Benítez Delorme salvi questi titoli dalla distruzione né esattamente come siano arrivati nella collezione della Cineteca Nacional; sicuramente però è una grande passione che lo ha convinto a conservarli e usarli in una maniera innovativa. Vederli per noi oggi è come sbirciare tra le quinte di un cinema a Città del Messico negli anni '10, divertirsi con il pubblico e restare affascinati dalla bellezza delle varie tecniche di colore. – Paolo Tosini

age of the films and with period colours; and he did not limit himself to geography, as the collection also includes a number of rare historical fiction titles, underlining his wish to make it an educational tool.
Aveline and Delalande used Alva to try to recover the assets and money stolen by Rosas, who had absconded after his own assets were seized, although he seems to have resolved his problems, ultimately making the silent masterpiece, El Automóvil Gris *(1919, screened at Pordenone in 2015). In 1908, the French partners and Alva created the magnificent Teatro Salon Morelos, Mexico City's first true theatre designed for cinema, but it was destroyed for political reasons in 1914. Various vicissitudes finally led to the collapse of the partnership, and Aveline returned to France, leaving Delalande torn between the two countries.*
We don't know how Professor Benítez Delorme saved these films from destruction, nor exactly how they made their way into the collection of the Cineteca Nacional, but there is no question that it was his passion that convinced him to preserve and use them innovatively. Watching them today is like glancing into a Mexico City theatre in the 1910s, enjoying the experience with the audience and being immersed in the beauty of various early colour techniques. – Paolo Tosini

LA GEISHA (The Geisha) (FR 1910)
REGIA/DIR: ?. CAST: Tchiomi Kawamura (*the Geisha*), Gorô Udagawa (*samurai amante della geisha/the Geisha's Samurai lover*). PROD: Pathé Frères. DIST: Pathé Frères (FR), Compañia Explotadora Cinematografica (MX). USCITA/REL: 10.1910. COPIA/COPY: DCP, 9'59", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 152.6 m., orig. l. 200 m., 20 fps, imbibito e pochoir/*tinted & stencil-colouring*); did./*titles:* SPA. FONTE/SOURCE: Vulcanus Film, Cordovado (Pordenone).

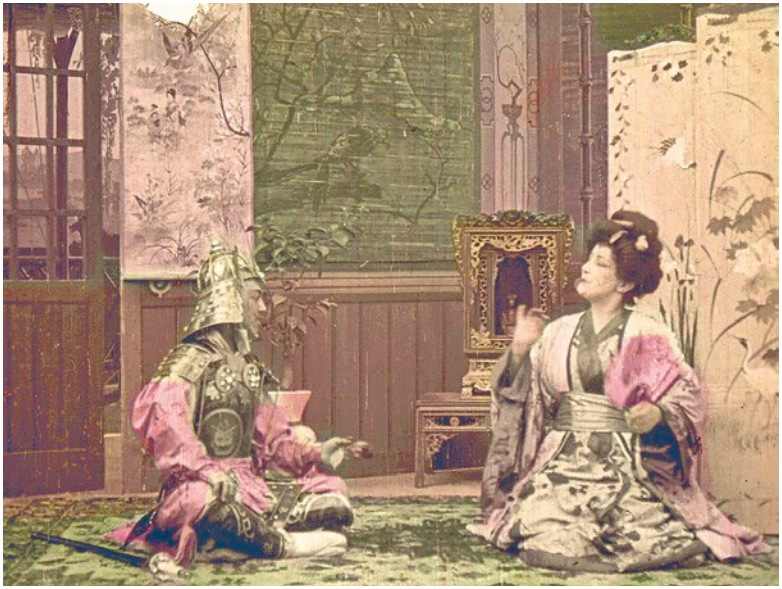
Digitalizzato nel 2013 da una copia originale in nitrato 35mm conservata nella Colección Guerra Zacarías della Cineteca Nacional México; l'immagine è stata stabilizzata e una leggera correzione del colore è stata effettuata presso il Laboratorio di Restauro Digitale Elena Sanchez Valenzuela della Cineteca. Nel 2025, Vulcanus Film, che distribuisce la Collezione Guerra Zacarías, ha eseguito alcuni interventi digitali, tra cui la modifica della velocità. / *Digitized 2013 from an original 35mm nitrate print in the Colección Guerra Zacarías, Cineteca Nacional México; the image was stabilized and a light colour correction was done in the Cineteca's Digital Restoration Lab Elena Sanchez Valenzuela. In 2025 Vulcanus Film, which is distributing the Guerra Zacarías Collection, performed some digital intervention, including changing the speed to the correct fps.*

È questo un film Pathé della serie "The Japanese Film", nata negli anni Dieci del Novecento sull'onda del grande interesse per il Giappone e per la sua cultura lontana ed "esotica" che aveva investito l'Europa. Il catalogo Pathé comprende sia opere di finzione (genere "Mimodrame japonais") come *La Geisha* che "dal vero" (*scène de plein air*) come *La Rivière Katsura au Japon*. Se nella promozione di quest'ultimo si sottolineava una visione diversa del Giappone, lontana dagli stereotipi, *La Geisha* ci presenta invece un'ambientazione e una storia decisamente in linea con l'ondata di japonisme: la protagonista del film è una geisha chiamata a esibirsi davanti un importante samurai, che la vuole per sé. Il suo amante geloso, anch'esso samurai, viene ucciso da lui; davanti al cadavere, la geisha muore disperata.

La Geisha *is a Pathé production from its series "The Japanese Film", established in the 1910s in the wake of the huge Europe-wide fascination with Japan and its culture, perceived as distant and exotic. Pathé's catalogue includes both fictional titles (the "Japanese Mimodrama" genre) like* La Geisha *and scenes drawn from reality (*scènes de plein air*) like* La Rivière Katsura au Japon. *While the promotion of the* Katsura *film emphasized a far from stereotypical vision of Japan,* La Geisha *instead presents us with a setting and story decidedly in line with the wave of* Japonisme*: the film's central character is a geisha summoned by an important samurai, who wants her for himself. Her jealous lover, also a samurai, is killed by him; faced with his corpse, the geisha dies in despair.*

Sia nei titoli di testa che nel manifesto Pathé i due attori protagonisti Gorô Udagawa e Tchiomi Kawamura vengono presentati come artisti del Teatro Imperiale di Tokyo, che fu però inaugurato nel 1911; questa attribuzione è quindi stata fatta a fini promozionali. Invece – cosa più impressionante – erano membri della compagnia creata dalla coppia di potere del teatro giapponese dell'epoca, Sada Yacco e Kawakami Otojirō. Secondo un articolo rivelatore di Léo Marchès in *La Liberté* (27.03.1910), i quattro attori si esibirono insieme a Parigi al Théâtre Réjane nel dicembre 1907, come viene confermato da altri resoconti giornalistici, e mentre Yacco e Kawakami tornarono in Giappone, Udagawa e Kawamura rimasero a Parigi. Nei panni del giovane attore, Kawamura interpretò ruoli femminili, come nel nostro caso, e interpretò anche un uomo travestito da donna in un precedente film della serie "The Japanese Film", *Le Châtiment du Samouraï* (1910). È interessante notare che sia l'articolo di *Liberté* che un altro di Camille Le Senne in *Le Siècle* (04.04.1910) paragonano le interpretazioni di Udagawa a quelle di Leopoldo Fregoli, e infatti Le Senne utilizza il nome del celebre attore italiano come verbo: "Udagawa frégolise à la japonaise". A quanto pare, l'unico riferimento ai due attori nelle riviste specializzate di storia del cinema appare in una nota dell'articolo di Jean-Paul Morel in *1895* (n. 60, 2010).

Secondo Morel, *La Geisha* sarebbe stato girato, come anche *Le Châtiment du Samouraï*, in Giappone, ma nel film sono visibili attori occidentali (ad esempio il conduttore del risciò) e, a parte il giardino della casa della protagonista, gli esterni sono ricostruiti in teatro. La pellicola è sicuramente stata girata in Francia: il ponte che vediamo ricorda quello del giardino-villaggio giapponese realizzato da Albert Kahn nel 1898. – Valentina Rossetto



La Geisha, 1910. Gorô Udagawa, Tchiomi Kawamura. (Vulcanus Film, Cordovado)

The two protagonists, Gorô Udagawa and Tchiomi Kawamura, are advertised both in the opening title and the Pathé poster as performers from the Tokyo Imperial Theatre, which however was not inaugurated until 1911, so their designation was clearly for promotional purposes. Instead, more impressively, they were members of the troupe put together by the "power couple" of the Japanese theatre of the time, Sada Yacco and Kawakami Otojirō. An illuminating article by Léo Marchès in La Liberté *(27.03.1910) states that the four actors appeared together in Paris at the Théâtre Réjane in December 1907, as confirmed by other newspaper reports, and while Yacco and Kawakami returned to Japan, Udagawa and Kawamura remained in Paris. As the younger actor, Kawamura took on female roles, as in* La Geisha*, having also played a man disguised as a woman in an earlier title in the "Japanese Film" series,* Le Châtiment du Samouraï *(1910). Intriguingly, both the* Liberté *article and another by Camille Le Senne in* Le Siècle *(04.04.1910) compare Udagawa's performances as close in style to Leopoldo Fregoli, with Le Senne even using the celebrated Italian performer's name as a verb: "Udagawa frégolise à la japonaise." It appears that the only scholarly reference to the two actors in film history journals is contained in a footnote to an article by Jean-Paul Morel in* 1895 *(no. 60, 2010).*

According to Morel, La Geisha *(like* Le Châtiment du Samouraï*) was shot in Japan, but European actors (for example, the rickshaw driver) were also involved, and, except for the garden of the geisha's house, the exteriors were built on a set. The film was definitely shot in France, and the bridge we see here resembles the one in the Japanese garden-village created by Albert Kahn in 1898. – Valentina Rossetto*

MONALDESCHI (FR 1911)

REG/DIR: André Calmettes? Henri Pouctal? CAST: Olga Demidoff (*Maria Cristina di Svezia/Queen Christina of Sweden*), Lilian Greuze (*Mlle. de Beaulieu*), ? Laurent (*Monaldeschi*), Maurice Volny (*Mazzarino/Cardinal Mazarin*), Jean Peyrière (*Louis XIV*). PROD: Film d'Art, Paris. COPIA/COPY: DCP, 13'24", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 244 m., orig. l. 268 m., 16 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles:* SPA. FONTE/SOURCE: Vulcanus Film, Cordovado (Pordenone).

Digitalizzato da una copia originale in nitrato 35mm conservata nella Colección Guerra Zacarías della Cineteca Nacional México; l'immagine è stata stabilizzata e una leggera correzione del colore è stata effettuata presso il Laboratorio di Restauro Digitale Elena Sanchez Valenzuela della Cineteca. Nel 2025 la Vulcanus Film, che distribuisce la Collezione Guerra Zacarías, ha eseguito alcuni interventi digitali, tra cui la modifica della velocità. / *Digitized from an original 35mm nitrate print in the Colección Guerra Zacarías, Cineteca Nacional México; the image was stabilized and a light colour correction was done in the Cineteca's Digital Restoration Lab Elena Sanchez Valenzuela. In 2025 Vulcanus Film, which is distributing the Guerra Zacarías Collection, performed some digital intervention, including changing the speed to the correct fps.*

Il ritrovamento di una copia di *Monaldeschi* (1911) della Film d'Art è un tassello importante per una costruzione filmografica e distributiva della casa francese. La storia, tratta da fatti realmente accaduti e ambientata nel 1600, vede Giovanni Monaldeschi (Laurent), nobile italiano, come favorito della Regina Maria Cristina di Svezia (Olga Demidoff). Il successivo incontro e la tenera amicizia tra Monaldeschi e la dama di corte signorina Beaulieu (Lilian Greuze) ingelosisce Maria Cristina fino a organizzare l'omicidio dello stesso Monaldeschi.

Fino a poco tempo fa gli unici dati disponibili sul film erano l'anno di produzione, il 1911 per l'appunto, e il metraggio di 268 metri. Sappiamo che è uscito nel Regno Unito il 28.01.1911, data che probabilmente coincide approssimativamente con la distribuzione francese del film. Questa copia, distribuita dalla messicana Compañia Explotadora Cinematografica P. Aveline y A. Delalande, fin dal 1906 rappresentante della Pathé Frères in Messico, oltre a offrirci la possibilità di vedere il film, ci consente di appurare la presenza di quattro attori attraverso i cartelli iniziali. Olga Demidoff, attrice teatrale dal Théâtre Sarah Bernhardt di Parigi, qui in una convincente interpretazione di Maria Cristina di Svezia, viene accreditata per la prima volta al cinema in *Les Enfants d'Édouard* (1909) di André Calmettes, partecipando poi ad altri film di produzione francese, tra cui il più conosciuto è senz'altro *Zigomar contre Nick Carter* (1912). Lilian Greuze dal Théâtre de l'Odéon di Parigi, è una giovanissima signorina Beaulieu, attrice che si distinse per una carriera che oggi definiremmo d'autore con ruoli in *Simone* (1918) di Camille de Morlhon e *Tragedia senza lagrime* (1919) di Mario Caserini. Le sue vicende amorose con Monaldeschi, un non

Monaldeschi, 1911. Lilian Greuze, M. Laurent. (Vulcanus Film, Cordovado)

The discovery of a copy of Monaldeschi *(1911) by Film d'Art is important for a reconstruction of the French studio's filmography and its distribution history. Based on actual events and set in the 17th century, the story is centred on Giovanni Monaldeschi (Laurent), an Italian nobleman and favourite of Queen Christina of Sweden (Olga Demidoff). His affection for a lady-in-waiting, Mademoiselle Beaulieu (Lilian Greuze), infuriates the monarch, who arranges for Monaldeschi's murder.*

Until recently, the only available information about the film was that it was produced in 1911 and was 268 metres long. We know it was released in Britain on 28.01.1911, which likely closely corresponds to the film's French distribution as well. This print, distributed by the Mexican Compañia Explotadora Cinematografica P. Aveline y A. Delalande, which had represented Pathé in Mexico since 1906, informs us about four actors in the opening credits, who are also listed in contemporary newspapers. Olga Demidoff, a stage actress from the Théâtre Sarah Bernhardt in Paris, here in a convincing performance as Christina of Sweden, had made her first appearance on screen in André Calmettes' Les Enfants d'Édouard *(1909), later appearing in other French-produced films, the best-known of which is undoubtedly* Zigomar contre Nick Carter *(1912). The young Lilian Greuze of the Théâtre de l'Odéon, who we would now define as an actress-auteur, plays Mademoiselle Beaulieu; she later had a distinguished career, appearing in* Simone *(1918) by Camille de Morlhon and* Tragedia senza lagrime *(1919) by Mario Caserini. Her character's affair with Monaldeschi, an as yet unidentified M. Laurent of the Théâtre du*

ancora identificato signor Laurent del Théâtre du Gymnase, sono il filo rosso di tutto il film. Pur se di pochi secondi possiamo apprezzare la prova attoriale di Maurice Volny, importante attore teatrale francese della seconda metà dell'Ottocento, qui per la terza volta nel 1912 nei panni di un Cardinale. Interpreterà infatti Richelieu in *Le rivale de Richelieu (1912)* di Gérard Bourgeois e il cardinale de Rohan in *L'Affaire du collier de la reine* (1912) di Camille de Morlhon.
Sebbene non compaia nel cartello iniziale, possiamo aggiungere al cast il nome di Jean Peyrière, grazie a un suo articolo autobiografico scritto su *Mon Ciné* il 26.08.1923, in cui rammenta i primi ruoli cinematografici con Film d'Art. Aggiunge di essere stato diretto prima da André Calmettes e poi da Henri Pouctal, offrendoci l'allettante prospettiva che *Monaldeschi* fosse probabilmente stato diretto da uno di questi importanti registi. – Marcello Seregni

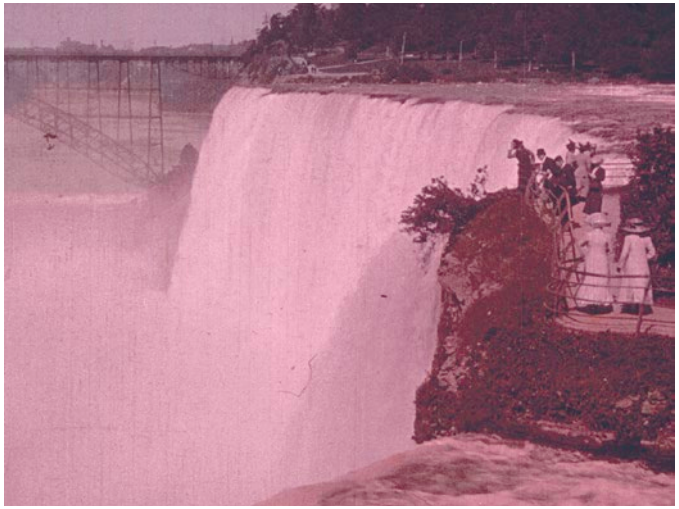
Gymnase, provides the common thread that flows through the narrative. Even if only for a few seconds, we can appreciate the talent of Maurice Volny, an important French stage actor of the later 19th century who used the name "Auguste" during his brief film career, 1909-1913. He appeared as Richelieu in La rivale de Richelieu *(1911) by Gérard Bourgeois and Cardinal de Rohan in Morlhon's* L'Affaire du collier de la reine *(1912).*
Though he does not appear in the original credits, we can add the name Jean Peyrière to the cast list, thanks to an autobiographical article he wrote in Mon Ciné *(26.08.1923) in which he mentions his earliest film roles with Film d'Art. He adds that he was first directed by André Calmettes and then Henri Pouctal, offering the tantalizing prospect that* Monaldeschi *was likely to have been directed by one of these important early filmmakers. – Marcello Seregni*

LES CHUTES DU NIAGARA (Cataratas del Niagara) (Niagara Falls) (FR 1911)
PROD: Pathé Frères. DIST: Pathé Frères (FR), Compañia Explotadora Cinematografica (MX). USCITA/REL: 29.11.1911. COPIA/COPY: DCP, 9'44", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 228 m., orig. l. 250 m., 20 fps, imbibito e pochoir/*tinted & stencil-colouring*); did./*titles:* SPA. FONTE/SOURCE: Vulcanus Film, Cordovado (Pordenone).

Digitalizzato da una copia originale in nitrato 35mm conservata nella Colección Guerra Zacarías della Cineteca Nacional México; l'immagine è stata stabilizzata e una leggera correzione del colore è stata effettuata presso il Laboratorio di Restauro Digitale Elena Sanchez Valenzuela della Cineteca. Nel 2025 la Vulcanus Film, che distribuisce la Collezione Guerra Zacarías, ha eseguito alcuni interventi digitali, tra cui la modifica della velocità. / *Digitized from an original 35mm nitrate print in the Colección Guerra Zacarías, Cineteca Nacional México; the image was stabilized and a light colour correction was done in the Cineteca's Digital Restoration Lab Elena Sanchez Valenzuela. In 2025 Vulcanus Film, which is distributing the Guerra Zacarías Collection, performed some digital intervention, including changing the speed to the correct fps.*

Con la conclusione dei lavori sull'Erie Canal nel 1825, i collegamenti tra New York e l'Upstate diventano più facili, rendendo così le cascate del Niagara una destinazione turistica più accessibile per chi desidera intraprendere un'avventura attraverso la natura selvaggia del Nuovo Mondo.
Agli inizi del XX secolo, le cascate del Niagara si guadagnarono la reputazione di capitale mondiale delle lune di miele. È certo possibile che le coppie che vediamo passeggiare sui ponti e piattaforme di osservazione in questo documentario di viaggio del 1911 di Pathé Frères fossero effettivamente novelli sposi.
Le cascate del Niagara sono sempre state un'attrazione per i cineasti: i fratelli Lumière le filmarono nel 1897 e Léo Lefebvre le immortalò per la Pathé già nel 1906. Infatti, nel solo 1911, i film delle Cascate furono distribuiti dalla Vitagraph, da Imp e Kineto, oltre che dalla Pathé. Ancora oggi sono una location privilegiata da molti.
Questo particolare film dal vero sfoggia notevoli virtuosismi tecnici, tra cui una ripresa in movimento delle cascate filmata a bordo della Maid of the Mist, l'iconica imbarcazione che portava i turisti vicino al salto delle acque, e l'uso innovativo di due colori in un'unica ripresa per evidenziare una panoramica della macchina da presa sulle rapide. Al momento della sua uscita nel Regno Unito, *The Biograph*

The completion of the Erie Canal in 1825 transformed travel from New York City to Upstate New York, making Niagara Falls an accessible and desirable destination for those seeking a wilderness adventure in the New World.
By the early 20th century, Niagara Falls had earned its reputation as the "Honeymoon Capital of the World". It is certainly possible that the couples seen strolling on the observation decks and bridges in this 1911 Pathé Frères travelogue were indeed newlyweds.
Niagara Falls has historically attracted filmmakers. The Lumière brothers filmed there in 1897, and Léo Lefebvre captured the Falls for Pathé in 1906. Indeed, in 1911 alone films of the Falls were released by Vitagraph, IMP, and Kineto in addition to Pathé. The location continues to be a favored spot for feature films to this day.
This particular travelogue showcases remarkable technical achievements, including a tracking shot of the Falls filmed from the Maid of the Mist*, the iconic boat that brings tourists close to the powerful waters, and the innovative use of two colors in a single shot to highlight a camera pan on the rapids. Upon its British release,* The Biograph *(09.11.1911) drew attention to*



Les chutes du Niagara, 1911. (Vulcanus Film, Cordovado)

La rivière Katsura au Japon, 1914. (Vulcanus Film, Cordovado)

(09.11.1911) sottolineò i colori accattivanti della pellicola, che sembrano aver distinto il film Pathé dai suoi rivali: "Si susseguono una dopo l'altra splendide viste delle grandi distese d'acqua, e poiché ogni scena è colorata, nulla va perduto della magnificenza della realtà."
È sorprendente osservare questo luogo con così pochi visitatori, considerato che oggi le cascate del Niagara attraggono circa 23 milioni di turisti all'anno, con oltre 100.000 presenze al giorno durante l'alta stagione. – Massimo Benvegnù

the film's attractive colors, which seem to have distinguished the Pathé film from its rivals: "Splendid view succeeds splendid view of the great volumes of water, and every one being coloured none of the magnificence of the reality is lost."
It is striking to observe this location with only a few scattered visitors, especially when considering that today Niagara Falls draws approximately 23 million visitors annually, with over 100,000 visitors daily during peak season. – Massimo Benvegnù

LA RIVIÈRE KATSURA AU JAPON (El Rio Katsura) (GB: **On the River Katsura**; US: **Katsura River – Picturesque Japan)** (FR 1914)

PROD: Pathé Frères. DIST: Pathé Frères (FR) Compañia Explotadora Cinematografica (MX). USCITA/REL: 09.1914. COPIA/COPY: DCP, 7'38", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., orig. l. 125 m., 20 fps, imbibito e pochoir/*tinted & stencil-colouring* [Cinemacoloris]); did./*titles:* SPA. FONTE/SOURCE: Vulcanus Film, Cordovado (Pordenone).

Digitalizzato da una copia originale in nitrato 35mm conservata nella Colección Guerra Zacarías della Cineteca Nacional México; l'immagine è stata stabilizzata e una leggera correzione del colore è stata effettuata presso il Laboratorio di restauro digitale Elena Sanchez Valenzuela della Cineteca. Nel 2025 la Vulcanus Film, che distribuisce la Collezione Guerra Zacarías, ha eseguito alcuni interventi digitali, tra cui la modifica della velocità. / *Digitized from an original 35mm nitrate print in the Colección Guerra Zacarías, Cineteca Nacional México; the image was stabilized and a light colour correction was done in the Cineteca's Digital Restoration Lab Elena Sanchez Valenzuela. In 2025 Vulcanus Film, which is distributing the Guerra Zacarías Collection, performed some digital intervention, including changing the speed to the correct fps.*

La Rivière Katsura au Japon (El rio Katsura) è un film prodotto da Pathé della serie "The Japanese Film" indicato nel catalogo come scène de plein air. Il catalogo sottolinea come queste vedute lungo il fiume ci mostrino un Giappone diverso dagli stereotipi diffusi delle case

La Rivière Katsura au Japon *was produced as part of Pathé's series "The Japanese Film" and was listed in their catalogue as a "scène de plein air". The catalogue emphasizes how these riverside views show us a Japan distinct from the widespread*

tradizionali, dei giardini raccolti e curati nei minimi dettagli, dei piccoli e calmi torrenti attraversati da caratteristici ponticelli. Il Katsura è infatti un ampio e tumultuoso corso d'acqua che scende dalle montagne innevate e attraversa la prefettura di Kyoto. Nel film vediamo alcune imbarcazioni navigare lungo il fiume e una lunga fila di tronchi legati trasportati a valle grazie alla corrente. Le immagini finali ci mostrano il ponte Togetsukyō, oggi parte della città di Kyoto. L'interesse della produzione Pathé per i grandi corsi d'acqua che attraversano il Giappone è riscontrabile anche in un altro film contemporaneo a *La Rivière Katsura au Japon*, *Descente de la rivière Fuji, Japon*. I due film, entrambi distribuiti a settembre del 1914, non solo appartengono alla stessa serie ma sono descritti nel catalogo Pathé come esplicitamente collegati nel restituire un'immagine del Giappone meno tipica ma egualmente affascinante.
La Rivière Katsura è colorato con il sistema Cinemacoloris inventato da Segundo de Chomón nel 1911 per velocizzare e rendere più meccanico il processo di colorazione dei film. Questa tecnica, come il pochoir, prevedeva l'uso degli stencil ma ottenuti proiettando le immagini su una lastra di vetro sulla quale venivano incisi con un bulino i contorni delle campiture da colorare. La principale caratteristica di questa tecnica, che la differenzia dal pochoir, è che il colore veniva applicato su tutto il fotogramma. Le immagini de *La Rivière Katsura* sono infatti interamente colorate ad eccezione delle parti lasciate trasparenti per ottenere il "bianco" corrispondente alla schiuma del fiume e alla neve. La gamma cromatica fu molta apprezzata all'epoca, come testimonia il resoconto ne *Le Petit Troyen* (27.11.1916): "L'inimitabile tavolozza Pathé-Color ha illuminato i boschi, ha dorato le montagne baciate dal sole e ha cosparso di paillettes le onde sinuose." – Valentina Rossetto

stereotypes of traditional houses, secluded and meticulously tended gardens, and tranquil streams crossed by characteristic little bridges. The Katsura is in fact a broad, turbulent river that flows from the snow-capped mountains and crosses the Kyoto Prefecture. We see boats navigating the waterway and a long line of fastened logs carried downstream by the current. The final images show us the Togetsukyō Bridge, now part of the city of Kyoto. Pathé's interest in Japan's great rivers is also clear from another contemporary film, Descente de la rivière Fuji, Japon. *Not only do the two titles, both released in September 1914, belong to the same series, but they are described in the Pathé catalogue as explicitly connected in conveying a less typical but equally fascinating image of Japan.*
La Rivière Katsura *was coloured using the Cinemacoloris system, invented by Segundo de Chomón in 1911 to accelerate and mechanize the process of film colouring. Like* pochoir, *this technique involved the use of stencils, but was achieved by projecting the images onto a glass plate on which the outlines of the areas requiring colour were engraved with a burin. The main feature of this method, which differentiates it from* pochoir, *is that colour was applied to the entire frame. Indeed, the images in* La Rivière Katsura *are entirely coloured, except for the parts left transparent so as to obtain the whites needed for foam and snow. The chromatic range was highly appreciated at the time, as evidenced by a review in* Le Petit Troyen *(27.11.1916): "The inimitable Pathé-Color palette has lit up the forests, gilded the sun-kissed mountains, and sprinkled the sinuous waves with sequins." – Valentina Rossetto*

THE APACHE TRAIL (La senda de los Apaches de Arizona) (US 1919)
PHOTOG: Henry Berger, Jr.? PROD: Prizma Company. DIST: World Pictures Corp. USCITA/REL: 02.1919. COPIA/COPY: DCP, 9'37", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 147 m./482 ft., 20 fps, Prizma Color); did./*titles:* SPA + ENG. FONTE/SOURCE: Vulcanus Film, Cordovado (Pordenone).

Digitalizzato da una copia originale in nitrato 35mm conservata nella Colección Guerra Zacarías della Cineteca Nacional México; l'immagine è stata stabilizzata e una leggera correzione del colore è stata effettuata presso il Laboratorio di Restauro Digitale Elena Sanchez Valenzuela della Cineteca. Nel 2025 la Vulcanus Film, che distribuisce la Collezione Guerra Zacarías, ha eseguito alcuni interventi digitali, tra cui la modifica della velocità. / *Digitized from an original 35mm nitrate print in the Colección Guerra Zacarías, Cineteca Nacional México; the image was stabilized and a light colour correction was done in the Cineteca's Digital Restoration Lab Elena Sanchez Valenzuela. In 2025 Vulcanus Film, which is distributing the Guerra Zacarías Collection, performed some digital intervention, including changing the speed to the correct fps.*

L'innovazione è stata da sempre un motore fondamentale per il cinema: ecco qui un film che incarna l'idea di innovazione, anche se con un insuccesso, cercando di riprodurre il colore più fedelmente di altri e in maniera originale.
The Apache Trail è stato girato nel 1918 e distribuito dal febbraio del 1919 ed è chiaramente un film con fini istruttivi e descrittivi; ci mostra luoghi ancora all'apparenza incontaminati (Painted Cliffs, Fish

Innovation has always been a key driving force in cinema. This is a film that embodies the concept of the new, albeit unsuccessfully, by attempting to reproduce natural colour more faithfully than others had, and in an original manner.
The Apache Trail, *shot in 1918 and released in February 1919, clearly had an educational and descriptive purpose, showing us places that are still seemingly pristine (Painted Cliffs, Fish*

The Apache Trail, 1919. (Vulcanus Film, Cordovado)

Creek Canyon), fauna e flora tipici, ma è evidente la mano pesante dell'uomo: sia per le costruzioni per il mantenimento del sentiero che per i turisti che si avventurano per sentieri difficili su mezzi di fortuna. Colpisce il contrasto tra i cercatori d'oro e le comunità native Apache: tanto i primi vogliono suggerire un futuro per l'industria mineraria nella zona quanto le seconde sono trattate come un colorito adornamento del paesaggio.

L'articolo "Colored Films Success" nel *Morning Oregonian* (07.01.1919) ci permette di affermare che l'operatore del film era verosimilmente Henry Berger, Jr.: "Nel 1916-17, il signor Berger collaborò con la Prizma, Inc., nella realizzazione di film panoramici con il processo di colorazione naturale. Filmò il Glacier National Park, Yellowstone, Niagara, Yosemite, Apache Trail e fece persino un viaggio alle Hawaii".

Affascinante resta la resa del colore in un luogo arido eppure così cinematografico, ottenuta con una tecnica sperimentale, il Prizma Color, in particolare il Prizma color II. Creato dal grande innovatore William van Doren Kelley, il cui contributo resta spesso ignorato, è un miglioramento del precedente Prizma I perché è un sistema sottrattivo che anticipa i bipack più moderni. Secondo il brevetto originale, si partiva da due negativi (impressi con due filtri colore, uno rosso e uno verde) a 32 fps che venivano stampati in coppia sincronizzata su un positivo già virato con due strati, ossia blue – verde con ferro e rosso- arancione con uranio; in questo modo Prizma II "incorporava" le informazioni sul colore in due negativi e in un positivo, che poteva essere proiettato in qualsiasi luogo, senza bisogno di ulteriori aggiornamenti tecnologici, seppur a un alto costo.

Nonostante una difficoltà di allineamento di tutti questi colori, causa di un *"fringing"* evidente nell'immagine, la resa dei colori così originale è ancora potente e affascinante; purtroppo, questo difetto e l'alto

Creek Canyon) and inhabited by typical flora and fauna; but the heavy hand of humankind is evident, in both constructions for trail maintenance and the presence of tourists venturing along difficult pathways in makeshift vehicles. The concluding contrast between gold prospectors – hinting at future mining in that area – and the native Apache communities, treated as a colourful adornment to the landscape, is striking.

An article in the Morning Oregonian *(07.01.1919, p.9), "Colored Films Success," allows us to establish that the film's cameraman was in all likelihood Henry Berger, Jr.: "During 1916-17 Mr. Berger was identified with Prizma, Inc., in the making of scenic pictures in the natural color process. He filmed Glacier National Park, Yellowstone, Niagara, Yosemite, Apache Trail, and even made a trip to Hawaii."*

The rendering of colour in such a barren yet utterly cinematic setting is fascinating. This was achieved with an experimental technique, Prizma Color, and specifically Prizma Color II, created by the great pioneer William van Doren Kelley, whose contributions are often overlooked. The technique was an improvement on the previous Prizma I because it was a subtractive system that heralded the more modern bipack processes. According to the original patent, it started with two negatives (imprinted with two colour filters, one red, one green) at 32 fps, which were printed in synchronized pairs onto a positive previously toned with two layers, blue-green with iron and red-orange with uranium. Prizma II thus "embedded" the colour information in two negatives and a positive, which could be projected anywhere without the need for further upgrades, albeit at elevated expense.

Notwithstanding the difficulty in aligning all these colours, which led to visible fringing in the image, the highly original effect remains captivating. Unfortunately, this flaw and the high production cost

costo di produzione ne determinarono l'insuccesso commerciale. Malgrado i limiti tecnologici ancora forti per questo tipo di materiali, questa digitalizzazione ha cercato di restituire al meglio i colori limitando gli interventi poiché partiva da una copia positiva in buone condizioni di conservazione. – Paolo Tosini

led to its commercial failure. Despite the severe limitations in technology that still affect this type of material, our digitization has attempted to restore the colours as successfully as possible while limiting interventions, as it was based on a positive print in good condition. – Paolo Tosini

Home Movies - Emilio Gallo

COLONIA ALPINA [Alpine Colony] (IT, 1924-1929)
REGIA/DIR: Emilio Gallo. COPIA/COPY: DCP, 23', col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 405 m., imbibito/*tinted*, 16 fps). FONTE/SOURCE: Archivio Nazionale Cinema Impresa, Ivrea (Fondo Emilio Gallo).

Restauro/*Restored:* Laboratorio dell'/*Laboratory of the* Archivio Nazionale Cinema Impresa.

Emilio Gallo (1870–1945) è stato una figura eclettica e affascinante, capace di spaziare tra ambiti diversi. Imprenditore nel settore tessile, esploratore, benefattore, filantropo, fotografo, pittore e, a distanza di un secolo, possiamo anche definirlo regista. Nato e cresciuto nel territorio del Biellese, Gallo mantenne un legame speciale con questa terra, intrecciando rapporti di famiglia e amicizia che hanno sicuramente contribuito alla sua formazione. Tra le sue amicizie più importanti ci sono Vittorio Sella, con cui partì per una celebre spedizione nel Caucaso Centrale, e Riccardo Gualino, fondatore della Lux Film e suo parente acquisito. Con passione e consapevolezza, Gallo riprese il mondo che conosceva e amava: le montagne, i viaggi e il lavoro.

La sua attività si è sviluppata applicando le sue competenze fotografiche alla pellicola cinematografica, dando vita a un patrimonio di 124 frammenti filmici recuperati con dedizione dalla famiglia Gallo. Si tratta di scene famigliari, prove, frammenti, studi, ma anche riprese di operaie all'uscita dello stabilimento e imprese alpinistiche. Non si è limitato alla registrazione di quello che ha intorno: tra il 1923 e il 1929, ha imbibito le pellicole e montato tre titoli, *Colonia alpina*, *Viaggio al Polo* e *Il poema dell'acqua* (1927).

Nei suoi film affiorano gli elementi che hanno contribuito a definire l'identità del territorio biellese: l'esplorazione, la montagna, il lavoro, l'acqua e il welfare. Questa zona d'Italia, celebre nel mondo per la

Colonia alpina, 1924-29. (Archivio Nazionale Cinema Impresa – CSC, Ivrea)

Emilio Gallo (1870–1945) was an eclectic and fascinating figure who was active in very different fields. He ran a textile business and was an explorer, benefactor, philanthropist, photographer, and painter; today we may also call him a film director. Born and raised in the area around Biella, in Piedmont, Gallo maintained a special bond with his native region, building family and social relationships that undoubtedly contributed to his development. Among his most important friends were Vittorio Sella, with whom he travelled on a famous expedition to the Central Caucasus, and Riccardo Gualino, founder of Lux Film and a relative by marriage. Passionate and perceptive, Gallo captured on film the world he knew and loved: mountains, travel, and work.

He applied his photographic skills to cinema, producing a legacy of 124 fragments, painstakingly recovered by the Gallo family. These include domestic scenes, tests, fragments, and studies, but also shots of female employees leaving the factory, and mountaineering expeditions. Not limiting himself to recording what was around him, between 1923 and 1929 he shot, edited, and tinted three films: Colonia alpina, Viaggio al Polo, *and* Il poema dell'acqua *(1927).*

Gallo highlighted the features that helped define Biella's identity: exploration, mountains, work, water, and welfare. World-famous

produzione tessile, è caratterizzata da montagne e valli che hanno alimentato nei suoi abitanti una naturale propensione all'esplorazione, una vocazione che si trasforma presto in necessità, poiché le materie prime, come il cashmere, provengono da terre lontane.
Nei film di Gallo si riflettono anche le forme di welfare promosse dagli imprenditori che, un tempo, accompagnavano operai e famiglie sia dentro che fuori la fabbrica. Infine, l'acqua: elemento essenziale e insostituibile per l'industria tessile, vero motore dello sviluppo del distretto biellese.
L'impegno di Emilio Gallo nel cinema è di natura amatoriale, come lui stesso ammette nel primo cartello di *Poema dell'acqua*, dove invita lo spettatore a "indulgere alle imperfezioni tecniche della film considerando che si tratta di lavoro di dilettante, eseguito con mezzi pure da dilettante". Eppure, Gallo sorprende per la sua straordinaria competenza tecnica: verosimilmente adattò macchinari industriali destinati alla tintura e all'asciugatura dei filati nella sua fabbrica per utilizzarli nello sviluppo della pellicola cinematografica. Realizzava personalmente le riprese, lo sviluppo, il montaggio e scrisse anche il libretto di accompagnamento a uno dei film. Le pellicole sono state custodite per decenni in una stanza dell'azienda adibita a laboratorio fotografico che è rimasta intatta per oltre un secolo.
Colonia alpina documenta le attività della colonia montana inaugurata da Emilio Gallo con la moglie Maria Menabrea a Pollone nel dicembre del 1923. Destinata a bambini e bambine provenienti da famiglie operaie e meno abbienti, la colonia nasce con l'obiettivo di avvicinare i più piccoli alla montagna e ai suoi valori, ma anche di offrire loro un luogo salubre in un'epoca in cui le malattie polmonari erano particolarmente diffuse.

CSC – Archivio Nazionale Cinema Impresa

for its textile production, this part of Italy is marked by mountains and valleys that nurtured a natural inclination for exploring, a vocation that quickly turned into necessity since raw materials such as cashmere had to come from abroad. Gallo's films also reflect the welfare projects promoted by business people, who once supported workers and their families both in and out of the factory. Finally, water: an essential, irreplaceable element for the textile industry and the true driving force behind the development of Biella and its area.
Emilio Gallo's involvement in filmmaking was by nature non-professional, as he admitted in the opening intertitle of Il Poema dell'acqua, *exhorting the viewer to "be indulgent towards the film's technical imperfections, bearing in mind that this is an amateur work, executed with amateur means". Yet he surprises us with his extraordinary technical expertise: he no doubt adapted industrial equipment used for dyeing and drying yarn in his factory for use in developing film. He personally did the shooting, developing, and editing, and even wrote the accompanying booklet for one of the films. The material was stored for decades in a room the company used as a photo laboratory, and remained intact for over a century.*
Colonia Alpina *documents the activities of the hillside community camp set up by Emilio Gallo and his wife Maria Menabrea in Pollone in December 1923. Aimed at boys and girls from working-class and less affluent families, the camp was founded with the aim of introducing children to the mountains and their values, but also to offer them a healthy place at a time when lung disease was particularly widespread.*

CSC – Archivio Nazionale Cinema Impresa

Home Movies - Edoardo Scotti

VITA DI FAMIGLIA. INVERNO 1932 [Family Life. Winter 1932] (IT 1932)
REGIA/DIR: Edoardo Scotti. COPIA/COPY: DCP, 20'48", col. (da/*from* 16mm, 152 m., 16 fps, imbibito e virato/*tinted & toned*); did/*titles*: ITA. FONTE/SOURCE: Fondazione Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna.

Edoardo Scotti oltre a essere un cineamatore evoluto e tecnicamente capace, è anche un padre che filma i figli e la moglie, e lo fa per gioco, con entusiasmo, ma come un regista di finzione mette in scena, divertendosi e facendo divertire in proiezione i presenti, specialmente se hanno recitato nel film. E poi colora e vira i film dopo lo sviluppo; talvolta ne duplica delle parti per fare delle dissolvenze incrociate, delle dissolvenze cromatiche e degli effetti speciali, sempre alla ricerca di immagini curate e di grande impatto, capaci di stupire lo spettatore.
Il film è il racconto di una giornata "tipo" di una famiglia borghese ambientato nell'inverno del 1932 a Milano. Dopo il cartello con il titolo, che una mano di bambino ci mostra aprendo un album intitolato

Besides being a sophisticated and technically talented amateur filmmaker, Edoardo Scotti was also a father who enthusiastically filmed his children and wife, all for fun, but also like a director of fictional features, staging the scenes and entertaining himself and his audience at the screening, especially if they had acted in the film. He then developed, and coloured and toned the footage, sometimes duplicating segments to create cross-fades, colour fades, and special effects, always seeking refined and striking images that would startle his viewers.
The film runs through a typical day in the life of a middle-class family, set in the winter of 1932 in Milan. After the opening title, where we see a child's hand opening an album titled

appunto "Vita di famiglia, inverno 1932", la quotidianità ci appare sfogliando le pagine e risulta fin da subito una realtà piuttosto eccezionale, che ha capacità di sintesi, di auto condensarsi e agire sul tempo, come nel miglior racconto di cinema narrativo di quegli anni. Ma anche di andare oltre, come nei film sperimentali di avanguardia, con un montaggio variegato, a volte rapidissimo, l'accelerazione e il ritmo tengono incollato lo spettatore. L'ironia e il buon umore ci accompagnano fra gag ben costruite ed effetti speciali vari, fino all'esperienza meta-cinematografica della proiezione in casa. Una vera gemma, recentemente riscoperta, assieme a decine di altri titoli dell'autore milanese, dalla Fondazione Home Movies. Il restauro e la digitalizzazione a 2K del 16mm ci permettono di apprezzare l'originalità di queste immagini inedite che appiattiscono inequivocabilmente lo stereotipo che vuole frapposti cinema di famiglia e amatoriale. – Mirco Santi

Vita di famiglia. Inverno 1932.
(Fondazione Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna)

"Family Life, Winter 1932", everyday experience appears as we leaf through the pages, and immediately emerges as an exceptional form of reality, capable of summarizing, condensing, and playing with time, as in the best narrative cinema of those years. But it goes further, as in avant-garde experimental films, with varied and sometimes super-swift editing, acceleration, and a pace that completely capture the viewer's attention. Wit and warm humour lead us through well-crafted gags and special effects, up to the meta-cinematic experience of a home screening. This is a gem, recently rediscovered by Fondazione Home Movies together with dozens of other titles by this Milanese filmmaker. The restoration and 2K digitization of the 16mm footage enable us to appreciate the originality of these previously unseen images, unequivocally countering the stereotype that separates family and amateur cinema. – Mirco Santi

Louis & Léontine a cura di/*curated by* Maggie Hennefeld

Quando si pensa a Louis Feuillade, è difficile che la prima associazione mentale sia la *slapstick comedy*; ma il prolifico produttore di serial si fece le ossa alla Gaumont dirigendo rulli pieni di assurdità come *Le thé chez la concierge*, *Satan fait la noce* o *L'homme aimanté*, realizzati tutti nel 1907, per non parlare di *La bous-bous mie* (1909) con Sarah Duhamel che si scatena in una danza all'ultima moda contagiando tutti quanti. *L'homme aimanté* (L'uomo magnetizzato) ha un posto d'onore nel nostro programma e come il suo protagonista, il cui nuovo indumento attrae tutti gli oggetti metallici in vista, Feuillade non riusciva a sfuggire all'attrazione delle sue antiche radici nella farsa popolare di scarse pretese.
Qui entra in scena Léontine, indiavolato maschiaccio e furia scatenata. Benché sia stata la protagonista di una propria serie, la Pathé Comica – girata nella Francia meridionale, vietata negli Stati Uniti e riproposta nella collezione dvd/blu-ray *Cinema's First Nasty Women* (Kino, 2022) – ancor oggi non conosciamo il nome dell'artista che la impersonava. Ella apparve in numerose produzioni degli anni 1910-1912 e poi scomparve nel nulla. Vittima della guerra mondiale? Influenza? O l'ennesima donna ricca di talento relegata in eterno a occuparsi della casa e ad

When we think of Louis Feuillade, slapstick comedy rarely springs to mind. But the prolific serial producer cut his teeth at Gaumont directing gag-reel absurdities such as Le Thé chez la concierge *(*Janitor's Tea Party*),* Satan fait la noce (Satan Gets Married)*, and* L'homme aimanté *(*Un monsieur aimanté / The Magnetized Man*), all from 1907, not to mention* La bous-bous mie *(1909), starring Sarah Duhamel as an infectiously disruptive dance enthusiast.* The Magnetized Man *has a prominent place in this program, and like the character of the title, whose new coat attracts every metal object in sight, Feuillade could not escape the pull of his early roots in lowbrow farce.*
Enter Léontine, demonic tomboy and miscreant hellcat. Although she starred in her own Pathé Comica series — filmed in Southern France, banned in the United States, and reprised in the DVD/Blu-ray collection Cinema's First Nasty Women *(Kino, 2022) — we still do not know the name of the performer who personified Léontine. She appeared in numerous productions from 1910-1912 and then vanished. A casualty*

allevare i figli? Solo di recente abbiamo riconosciuto Léontine in un contesto del tutto inatteso: la comica di Louis Feuillade *Lagourdette, gentleman cambrioleur* (1916), compresa in questo programma, in cui compare accanto a Marcel Lévesque e Musidora. Nonostante il considerevole ruolo di Léontine in questa parodia che Feuillade fa del suo popolarissimo serial *Les Vampires*, la sua vera identità rimane più sfuggente di quella di Irma Vep. Ci fa piacere che la studiosa Clara Auclair abbia recentemente riconosciuto Léontine in una comica Pathé della serie con Rigadin, *Rigadin et la tante à héritage* (1912), che però non è ancora programmabile.
Quest'anno abbiamo il piacere di presentare nella versione più completa che si conosca l'adattamento che Feuillade trasse da Aristofane nel 1910, *Lysistrata ou la grève des baisers* (uno scarto di lavorazione era stato incluso nel programma "Frammenti femministi" delle Giornate dell'anno scorso). Léontine non figura nel cast, ma *Lysistrata* può vantare Léonce Perret nel ruolo di coprotagonista con Alice Tissot, che escogita un nuovo piano per contribuire a porre fine alla guerra del Peloponneso. Una "nasty woman" che la pensa proprio come noi! – Maggie Hennefeld

of the world war? Influenza? Or yet another talented woman confined to endless housework and child-rearing? It was not until recently that we recognized Léontine in — of all places — a Louis Feuillade comedy, Lagourdette, gentleman cambrioleur *(1916), alongside Marcel Lévesque and Musidora, which you can see in this program. Despite Léontine's sizable role in Feuillade's burlesque of his wildly popular serial* Les Vampires, *her true identity remains more elusive than that of Irma Vep. Happily, scholar Clara Auclair recently spotted Léontine in a Pathé comedy from the* Rigadin *series,* Rigadin et la tante à héritage *(1912), not yet available for screening.*
This year we're proud to highlight Feuillade's adaptation of Aristophanes, Lysistrata ou la grève des baisers *(1910) in the most complete version known (an outtake was shown last year in the Giornate's "Feminist Fragments" program). Although Léontine is not among the cast,* Lysistrata *does boast Léonce Perret in a co-starring role with Alice Tissot, who comes up with a new scheme to help end the Peloponnesian War. A "nasty woman" after our own heart! – Maggie Hennefeld*

L'HOMME AIMANTÉ (Un Monsieur aimanté) (The Magnetized Man) (FR 1907)
REGIA/DIR: Louis Feuillade. PROD: Gaumont. CAST: ?. COPIA/COPY: DCP, 7' (da/*from* 35mm, 18 fps; orig. l. 141 m.); did./*titles:* FRA.
FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Film restaurato nel 2004, digitalizzazione in 2K a partire da una copia 35mm della Cinémathèque française. Didascalie ricreate utilizzando il copione originale conservato presso la Bibliothèque nationale de France. / *Restored 2024, digitization 2K, from a 35mm print in the collection of the Cinémathèque française. Intertitles recreated using the original scenario at the Bibliothèque nationale de France.*

Pochi ricordano le prime incursioni di Louis Feuillade alla Gaumont nel campo dello slapstick; ma queste comichette da mezzo rullo potrebbero indurci a modificare il nostro modo di intendere i suoi successivi serial come *Fantômas* (1913-1914), *Les Vampires* (1915-1916) e *Judex* (1916). Macchinari impazziti che mettono in discussione il significato del concetto di "essere umano" erano l'anima delle prime grossolane farse slapstick, come ad esempio *The Vacuum Cleaner Nightmare* (Walter R. Booth, 1906), *The Mechanical Mary Anne* (Lewin Fitzhamon, 1910) e *Zoé et le parapluie miraculeux* (Roméo Bosetti, 1913). I lavoratori diventano troppo simili alle macchine che automatizzano le loro mansioni e soffocano la loro umanità. Nelle comiche slapstick quest'alienazione si trasforma però in divertimento: persone, animali, apparecchi e automi entrano tutti nello stesso furioso vortice di progressiva distruzione. *L'homme aimanté* è un esercizio relativamente semplice nel genere degli apparecchi impazziti. Quello che inizia come un dramma poliziesco si trasforma rapidamente in una folle farsa, allorché la cotta di maglia metallica del protagonista è investita per errore "dalle meraviglie dell'elettromagnetismo". Originariamente concepito per essere indossato come deterrente contro la criminalità di strada, il potente indumento magnetizza ogni oggetto metallico in vista, tra cui un'armatura medievale, l'insegna di

Few people remember Louis Feuillade's early forays in slapstick comedy at Gaumont, but these silly split-reels might just change the way we understand his later serials such as Fantômas *(1913-1914),* Les Vampires *(1915-1916), and* Judex *(1916). Haywire machines that destabilize what it means to be human were the lifeblood of early slapstick knockabout, exemplified by* The Vacuum Cleaner Nightmare *(Walter R. Booth, 1906),* The Mechanical Mary Anne *(Lewin Fitzhamon, 1910), and* Zoé et le parapluie miraculeux *(Roméo Bosetti, 1913). Workers become too much like the machines that automate their labor and decimate their humanity. In slapstick comedies, however, that alienation is made fun. People, animals, appliances, and automatons all form part of the same raging whirlwind of escalating destruction.* L'homme aimanté *is a relatively simple exercise in this genre of haywire devices. What opens as a crime drama quickly becomes a zany farce when a man's chain-mail shirt is mistakenly invested with "with the wonders of electro-magnetism." Originally intended to be worn as a deterrent against street crime, instead the powerful apparel magnetizes every metal object in sight,*

un barbiere e il coperchio di un tombino. Apparecchi utilizzati per scopi diversi da quelli originariamente previsti, che subiscono imprevedibili guasti, costituiscono elementi narrativi essenziali dei successivi serial di Feuillade compreso il suo ritorno alla comicità fisica in *Lagourdette, gentleman cambrioleur* (1916), pure in programma. Usati per suscitare risate o brividi, questi temi sono altrettanto importanti al giorno d'oggi, tra cyborg mossi dall'intelligenza artificiale, ChatGPT e disumanizzante lavoro a contratto. – Maggie Hennefeld

including a suit of medieval armor, a barbershop sign, and a manhole cover. Repurposed devices (whose misuses go awry) serve as key narrative elements in Feuillade's later serials, including in his return to physical comedy in Lagourdette, gentleman cambrioleur *(1916), also featured in this program. Whether played for laughs or thrills, these themes are just as relevant today in the age of AI cyborgs, ChatGPT, and dehumanizing contract work. – Maggie Hennefeld*

LYSISTRATA OU LA GRÈVE DES BAISERS (Lysistrata, aneb Líbání Zakázáno [Lisistrata, o vietato baciare / Lysistrata, or Kissing Forbidden]**)** (GB: **Lysistrata, or, The Cessation of Kisses**; US: **The Kiss Was Mightier Than the Sword**) (FR 1910)

REGIA/DIR: Louis Feuillade. SOGG./STORY: dalla commedia di Aristofane / *based on the comedy* Lysistrata *by Aristophanes*. CAST: Alice Tissot, Léonce Perret. PROD: Gaumont. COPIA/COPY: 35mm, 235 m. (orig. l. 244 m.), c. 11' (20 fps); did/*titles:* CZE. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

Il film da un rullo che Louis Feuillade trasse dall'antica commedia greca di Aristofane, imperniata sul sesso e su ciò che le donne erano disposte a fare (o a non fare) per porre fine alla guerra del Peloponneso, vede nei ruoli principali il direttore della Gaumont Léonce Perret e la grande attrice parigina Alice Tissot, la cui carriera si prolungò ben oltre l'epoca del cinema muto, fino agli anni Sessanta; fu tra l'altro la doppiatrice di Mary, il personaggio interpretato da Norma Shearer, nella versione francese di *The Women* di George Cukor (1939). A differenza di *The Women*, in cui "si parla solo di uomini!" benché sia interpretato esclusivamente da donne (a eccezione del cane), la versione di Feuillade risale alla sua fonte assumendo come tema centrale il potere femminile e il desiderio sessuale al di là della subordinazione all'ordine patriarcale.

In queste magnifiche immagini, preservate dalla Cineteca di Praga, assistiamo a un'euforica assemblea di donne provenienti da differenti città-stato greche, convocate da Lisistrata per partecipare a uno "sciopero dei baci". Nello spirito del cinema delle origini, i film sui baci erano un'ossessione per i cineasti: dal primissimo bacio tra persone di colore apparso sullo schermo in *Something Good – Negro Kiss*, 1898 (che è una parodia del famoso *John C. Rice – May Irwin Kiss*, come documenta in dettaglio Allyson Nadia Field nel suo articolo "The Cinema of Racialized Attraction(s)", *Discourse*, inverno 2022), ai baci queer della Pierrot di Alice Guy (*Les Fredaines de Pierrette*, 1900), fino a comiche a sfondo razziale come *What Happened in the Tunnel* di Edwin S. Porter, 1903, interpretato dall'attrice afroamericana Bertha Regustus. Lo stesso Feuillade non era alieno da una sfacciata satira di temi sessuali, mirata al voyeurismo maschile e alla mancanza di libido, come in *Une dame vraiment bien* del 1908, in cui Renée Carl, nel corso della sua passeggiata, provoca un tumulto a causa delle troppe teste che fa girare. *Lysistrata* si conclude opportunamente con una "ripresa emblematica" dell'appassionato armistizio. – Maggie Hennefeld

Louis Feuillade's single-reel take on Aristophanes' ancient Greek sex comedy about how far women will go (or withhold) to end the Peloponnesian War co-stars Gaumont director Léonce Perret and Parisian screen stalwart Alice Tissot, whose career stretched far beyond the silent era, to the 1960s, including voice-dubbing Norma Shearer's character Mary for the French version of George Cukor's The Women *(1939). Unlike* The Women, *which is "all about men!" despite exclusively featuring women (with the exception of the dog), Feuillade's version goes back to the source in its central focus on female power and sexual desire beyond subservience to the patriarchal order.*

In these beautiful images, preserved by the Czech film archive, we see a euphoric congregation of women from different Greek city-states, rallied by Lysistrata to participate in a "kissing strike." True to the spirit of early cinema, kissing films were a motion picture obsession: from the earliest on-screen Black kiss, Something Good – Negro Kiss, *1898 (which parodies the famous* John C. Rice – May Irwin Kiss, *as Allyson Nadia Field details in her article "The Cinema of Racialized Attraction(s)",* Discourse, *Winter 2022), to Alice Guy's queer Pierrot kisses (*Les Fredaines de Pierrette, *1900), to racial prank comedies such as Edwin S. Porter's* What Happened in the Tunnel, *1903, featuring African American actress Bertha Regustus. Feuillade himself was no stranger to a cheeky sex satire aimed at male voyeurism and libidinal lack, as in* Une dame vraiment bien *(1908), in which Renée Carl nearly causes a riot on her daily stroll by turning too many heads.* Lysistrata *appropriately ends with an "emblematic shot" of the passionate armistice.*

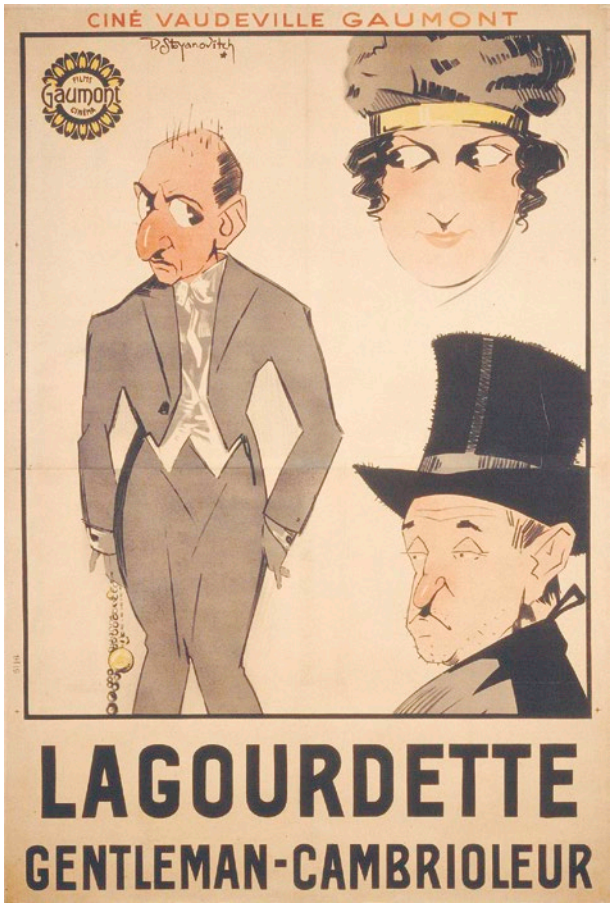
Maggie Hennefeld

LAGOURDETTE GENTLEMAN CAMBRIOLEUR (FR 1916)

REGIA/DIR, SCEN: Louis Feuillade. CAST: Marcel Lévesque (*Lagourdette*), Musidora (*Miss Musi*), Paul Montel, Georges Flateau, Léontine (*Phémie, la cuoca/the cook*). PROD: S.E.G. – Société des Etablissements L. Gaumont. USCITA/REL: 22.12.1916. COPIA/COPY: DCP, 28' (da/*from* 35mm, 18 fps; orig. l. 580 m.); did./*titles:* FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Lagourdette è una parodia in due rulli di *Les Vampires*, pure diretto da Louis Feuillade e co-interpretato da Musidora e Marcel Lévesque assieme alla sconosciuta attrice che interpretava Léontine nella propria turbolenta serie di comiche prodotta da Pathé Comica/Nizza dal 1910 al 1912. Dopo il 1912 non abbiamo più tracce di Léontine; a parte questa ragguardevole apparizione nei panni di Phémie, la cuoca di Musidora, ogni indizio si perde nel nulla.

Lagourdette racconta una storia fantastica di crimine e seduzione mimica. Miss Musi è ossessionata dai romanzi tratti da *Les Vampires*, in un'allusione metacinematografica alla straordinaria fama conquistata da Musidora nel ruolo della temibile vamp della malavita Irma Vep. Lagourdette (Lévesque, anch'egli uno dei principali interpreti di *Les Vampires*) si strugge d'amore per Miss Musi, che però riserva il suo affetto alle grandi menti criminali di cui legge nei suoi libri. Naturalmente Lagourdette decide di riciclarsi come ladro di fama mondiale nella speranza di conquistare il cuore di Musi; complotta pertanto con la cuoca di lei, Phémie (Léontine), che si traveste da possibile facoltosa vittima per consentire a Lagourdette di compiere un crimine perfetto. La recitazione di Lévesque tende a strafare, ma Léontine gli ruba la scena e spesso supera la stessa Musidora (impresa non da poco! Musidora era più che capace di reggere il confronto come attrice comica). Questa parodia in due rulli di *Les Vampires* riuscirà infine a gettare luce sulla misteriosa identità di Léontine? E qual era il suo affascinante rapporto non solo con Feuillade ma anche con l'impareggiabile Musidora, diva, cineasta, produttrice, scrittrice e musa surrealista? Solo il tempo potrà dircelo. – MAGGIE HENNEFELD



Lagourdette Gentleman Cambrioleur, 1916. Poster di/*by* D. Stoyanovitch. (La Cinémathèque française, Paris.)

A two-reel burlesque of Les Vampires *also directed by Louis Feuillade,* Lagourdette *co-stars Musidora and Marcel Lévesque alongside the unknown actress who played Léontine in her own raucous slapstick series produced by Pathé Comica/Nizza from 1910-1912. We had not seen a trace of Léontine after 1912; other than this sizable cameo as Musidora's cook Phémie, all leads go cold following this role.* Lagourdette *tells a tale of fantasy, crime, and mimetic seduction. Miss Musi is obsessed by the novelization of* Les Vampires, *in a metacinematic nod to Musidora's own stratospheric stardom as the dangerous underworld vamp Irma Vep. Lagourdette (Lévesque, also a key player in* Les Vampires*) pines for Miss Musi, who reserves her affection for the criminal masterminds she reads about in books. Naturally, Lagourdette decides to moonlight as a world-renowned thief to try to win Musi's heart. He conspires with her cook Phémie (Léontine), who disguises herself as prospective wealthy victim so Lagourdette can seemingly pull off the perfect crime. Lévesque chews up the scenery but it's Léontine who steals the show, frequently upstaging Musidora (no small feat! Musidora could more than hold her own as a comic actress). Will this two-reel parody of* Les Vampires *at last shed light on the mysterious identity of Léontine? And what was her intriguing relationship not just to Feuillade but to the iconic Musidora, star, filmmaker, producer, writer, and surrealist muse? Only time will tell. – MAGGIE HENNEFELD*

Il Purgatorio Helios & Ambrosio 1911

Nel 2022 accade che un collezionista lombardo contatti la Cineteca del Friuli offrendo oltre venti pellicole in nitrato di cellulosa rilevate venti anni prima da un cinema parrocchiale sul Lago d'Iseo. La Cineteca accetta subito l'offerta, acquista in blocco tutti i materiali e inizia a ispezionarli, scoprendo che alcuni di questi sono delle vere rarità, film considerati perduti, come *L'homme aux poupées* (1909), presentato alle Giornate nel 2023 o come un documentario sul terremoto di Messina realizzato da Luca Comerio, *La Costruzione delle baracche a Messina* (1909) presentato alle Giornate nel 2024.
Via via che il controllo dei materiali procede si nota che su due scatole il collezionista ha riportato lo stesso titolo, *Il Purgatorio,* ma quando si analizza il contenuto ci si rende subito conto che i rulli all'interno di quelle scatole non sono due parti dello stesso film. L'analisi fisica dei materiali non aiuta molto, sebbene su uno dei due rulli sia riportato il titolo e sebbene le perforazioni ci sostengano a datare le opere prima del 1924, non vi è alcun tipo di indicazione sui bordi delle due pellicole e neppure sulle didascalie. Si procede quindi ricercando sulle fonti bibliografiche e si arriva a un risultato chiaro: fino al 1924 sono state realizzate due sole versioni della seconda cantica dantesca, ed entrambe nel 1911, una prodotta da una piccola casa di produzione, la Helios Film di Velletri, e l'altra da una delle maggiori case di produzione dell'epoca, la Società Anonima Ambrosio di Torino. – Elena Beltrami

In 2022, a collector from Lombardy contacted the Cineteca del Friuli offering over 20 nitrate films acquired 20 years earlier from a parish cinema on Lake Iseo. The Cineteca immediately accepted the offer and purchased the material en masse. *Inspection revealed that some were truly rare films, hitherto considered lost, such as* L'homme aux poupées *(1909) or a documentary on the Messina earthquake by Luca Comerio,* La Costruzione delle baracche a Messina *(1909), presented at the Giornate in 2023 and 2024 respectively.*
As the material was studied, we noted that the collector had written the same title on two cans, Il Purgatorio *(*Purgatory*), but when the contents were examined, it was immediately clear that the reels were not two parts of the same film. Physical analysis was not very helpful: although the title appeared on one of the reels, and the perforations supported a dating to before 1924, there was no indication of any kind on the edges of the footage, nor on the intertitles. However, bibliographical sources provided clear evidence: until 1924, only two film versions of the second canticle (Purgatory) of Dante's* Divine Comedy *were made, both in 1911, one produced by a small company, Helios Film of Velletri, the other by one of the major studios of that time, Società Anonima Ambrosio of Turin.*
Elena Beltrami

IL PURGATORIO (IT 1911)
REGIA/DIR: Giuseppe Berardi, Arturo Busnengo. SOGG./STORY: dalla seconda cantica di/*based on the second canticle of La Divina Commedia* (1316) di/*by* Dante Alighieri. PHOTOG: Ferdinando Politi. CAST: Giuseppe Berardi (*Dante Alighieri*), Armando Novi (*Virgilio/Virgil*). PROD: Helios Film, Velletri. COPIA/COPY: DCP, 9'45", col. (da/*from* controtipo negativo di preservazione/*preservation internegative*, 159 m., orig. l. 700 m., 16 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

La Helios Film viene fondata a Velletri nel 1909 e nel 1911 raggiunge il culmine della sua attività. All'inizio di quell'anno compie un'operazione astuta: sa che la Milano Films sta per lanciare sul mercato *l'Inferno*, la trasposizione cinematografica della prima cantica della Divina Commedia, e la batte sui tempi. L'opera della Milano Films è enorme, per impegno produttivo, registico, pubblicitario: quasi tre anni di riprese, 100 mila lire di spese, oltre mille metri di lunghezza; l'opera della Helios è molto più modesta, molto più corta (circa quattrocento metri), molto più economica (ottomila lire il budget), ma esce prima e, sfruttando il battage pubblicitario della Milano Films, riscuote grande successo di pubblico, non solo in Italia, ma anche in Francia, Spagna, Germania, Ungheria e Stati Uniti.
Il successo internazionale spinge la Helios a girare immediatamente un secondo film ispirato alla seconda cantica dantesca: *Il Purgatorio.* La formula è la stessa dell'*Inferno*: Giuseppe Berardi nel doppio ruolo di regista, insieme ad Arturo Busnengo, e protagonista (Dante Alighieri), Armando Novi nel ruolo di Virgilio. L'accoglienza però in questo caso

Helios Film was founded in Velletri, near Rome, in 1909 and reached its zenith in 1911. Early that year, the studio made a shrewd move: knowing that Milano Films was about to release L'Inferno, *the film adaptation of the first canticle of the* Divine Comedy, *it beat them to it. Milano Films' version was a huge undertaking in terms of production, direction, and publicity: almost three years of shooting, 100,000 lire in expenses, and over 1,000 metres in length. The Helios version was more modest, much shorter (about 400 metres), and far cheaper (a budget of 8,000 lire), but it was released first, and, capitalizing on the publicity for Milano Films, achieved public triumph not only in Italy but also in France, Spain, Germany, Hungary, and the United States.*
International success prompted Helios to immediately shoot a sequel inspired by Dante's second canticle, Il Purgatorio. *The formula was the same as for* L'Inferno*: Giuseppe Berardi in the dual role of director (alongside Arturo Busnengo) and star, playing Dante Alighieri, with Armando Novi in the role of Virgil. However, reactions were not*

non è calorosa come per *l'Inferno*, tanto che la Helios rinuncia a produrre *Il Paradiso*, che viene invece realizzato dalla Psiche Film di Albano Laziale, forse proprio in accordo con la società di Velletri. Negli Stati Uniti *Il Purgatorio* della Helios e *Il Paradiso* della Psiche furono distribuiti insieme, per una lunghezza di 4 bobine (1.400 metri), dalla Superior Feature Film Co. di New York. Questa era fino ad oggi l'unica versione sopravvissuta e conservata dalla Library of Congress di Culpeper. Quando crediamo di avere fra le mani la versione Helios del *Purgatorio* chiediamo ai colleghi della Library of Congress la possibilità di consultare la loro copia e loro, molto gentilmente, ci condividono una scansione di quello che è intitolato *Purgatory and Paradise, Part III,* ma che di fatto, a parte i trenta secondi iniziali, è interamente la narrazione della terza cantica. Ciò ci rafforza nell'affermare che la copia pervenuta alla Cineteca del Friuli è l'unica copia sopravvissuta del *Purgatorio* della Helios, anche se purtroppo dei 700 metri originali ne sono arrivati a noi solo 160 in condizioni di conservazione non buone, con la gelatina in molti punti decaduta.

Un programma di sala pubblicato a Bologna nel 1911 descrive il film così: "Usciti dall'Inferno, Dante e Virgilio incontrano Catone Uticense e poi la barca, guidata da un angelo, che porta le anime sulle rive del Purgatorio. Seguono quindi altri incontri: con una donna senese uccisa dal marito geloso; con il poeta mantovano Sordello e con i principi che ritardarono fino alla morte il pentimento. Dante sogna di essere trasportato da un'aquila d'oro alla porta custodita da un angelo, che immette i poeti in una serie di gironi, dove incontrano: i superbi, gli invidiosi, gli iracondi, gli accidiosi (con l'episodio della Maga Circe), gli avari (con papa Alessandro V e Stazio, che accompagna i visitatori più avanti), i golosi e i lussuriosi. Attraverso le fiamme del settimo girone i poeti entrano nel Paradiso terrestre, incontrano in un bosco Matilde, contessa di Toscana; e poi ecco il carro trionfale tirato da un grifone, le sette donne rappresentanti le virtù, S. Luca e S. Paolo e quindi Beatrice. Dante si immerge quindi nelle acque lustrali di Eunoè, che lo purificano preparandolo "a salire alle stelle" (A. Bernardini, V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1911. Seconda parte. I film degli anni d'oro*, Roma, 1995, p. 93).

Se confrontiamo la copia con il programma bolognese vediamo che il racconto di quanto sopravvissuto si interrompe dopo il sogno di Dante, con l'arrivo alla porta del Purgatorio: la narrazione si riferisce quindi all'Antipurgatorio e si ferma perciò al nono canto.

Il film esce a maggio, a soli quattro mesi di distanza dall'*Inferno*, e notiamo che ha con questo molti punti di contatto, il che ci rafforza nell'attribuire alla Helios la copia giunta in Cineteca. Abbiamo analizzato le analogie a partire dall'inquadratura iniziale, che è quasi identica nei due film: Dante e Virgilio di profilo in piano americano, stessa la postura, stessi gli abiti, tunica scura abbottonata davanti e corona d'alloro sopra il copricapo che cade sulle spalle il primo, toga bianca e corona d'alloro sulla testa il secondo. Analogo l'uso di trucchi ottici, quali la sovrimpressione e la doppia esposizione, e il flashback. Il primo lo vediamo utilizzato nell'episodio dei lussuriosi nell'Inferno e in quello della messa in fuga del serpente da parte degli

as warm as for L'Inferno*, leading Helios to abandon production of a film of the third canticle,* Il Paradiso*, which was instead made by Psiche Film of Albano Laziale, perhaps in agreement with the Velletri studio. In the United States, the Helios* Il Purgatorio *and Psiche's* Il Paradiso *were distributed together in 4 reels (1,400 metres) by the Superior Feature Film Co. of New York.*

That version was until now the only known surviving print, housed in the Library of Congress film archive in Culpeper, Virginia. When we believed that the film we were handling was the Helios version of Il Purgatorio*, we asked our colleagues at the Library of Congress if we could consult their print, and they generously shared a scan of what bears the title* Purgatory and Paradise, Part III*, but which, apart from the initial 30 seconds, is entirely dedicated to narrating Dante's third canticle, Paradiso. This strengthens our view that the copy received by the Cineteca del Friuli is the only surviving copy of the Helios* Il Purgatorio*, although sadly only 160 of the original 700 metres have survived, in less than good condition and marred by many instances of gelatin decay.*

A programme booklet published in Bologna in 1911 describes the film as follows: "Having emerged from Hell, Dante and Virgil find Cato of Utica, and then the boat, guided by an angel, that carries souls to the shores of Purgatory. Other encounters follow: they meet with a Sienese woman killed by her jealous husband, with the Mantuan poet Sordello, and with princes who delayed repentance until their deaths. Dante dreams of being transported by a golden eagle to a gate guarded by an angel, who leads the poets into a series of circles, where they encounter sinners guilty of pride, envy, wrath, sloth (with the episode of Circe the enchantress), avarice (with Pope Alexander V and Statius, who later accompanies the visitors), gluttony, and lust. Beyond the flames of the Seventh Circle, the poets enter the Earthly Paradise, and meet Matilda, Countess of Tuscany, in a wood; then comes the triumphal chariot drawn by a gryphon, seven women representing the Virtues, Saint Luke and Saint Paul, and finally Beatrice. Dante then immerses himself in the purifying waters of the Eunoe [the fifth river of the Dead], preparing him for his 'ascent to the stars'." (A. Bernardini, V. Martinelli, Il cinema muto italiano 1911. Seconda parte*, 1995).*

Comparison of our print and the Bologna synopsis shows that the surviving footage ends after Dante's dream, with the arrival at the gates of Purgatory: the narrative therefore only covers the Ante-Purgatory, up to Canto 9. The film was released in May 1911, just 4 months after L'Inferno*, and the fact that they share many elements strengthens our belief that the print now in the Cineteca can be attributed to Helios. We studied the similarities starting with the opening frame, which is almost identical in each film: Dante and Virgil in profile in a medium shot, with the same posture and clothing, Dante in a dark tunic buttoned down the front and a laurel wreath worn over the headdress falling over his shoulders, and Virgil in a white toga, with a laurel wreath on his head.*

Another parallel is the use of optical tricks such as superimposition,

angeli nella valletta dei principi, nel Purgatorio. Purtroppo la scena del Purgatorio è decaduta, ma nonostante ciò rimane comunque ben leggibile. Il flashback è invece utilizzato in entrambi i film per mettere in scena due uxoricidi: lo troviamo a raccontare la storia di Paolo e Francesca nell'Inferno e quella di Pia de' Tolomei nel Purgatorio. Sovrimpressione e flashback sono espedienti che servono a dare all'azione quel movimento che la macchina da presa in questi due film non offre, la troviamo infatti sempre fissa, a parte alcune minime eccezioni, ed erano mezzi apprezzati dalla critica del tempo. Scrive *The Moving Picture World* il 6 aprile del 1912: "Le immagini del Purgatorio tornano spesso alle scene sulla terra per raccontare un aneddoto relativo alla vita di uno degli spiriti, per illustrare la storia che lo spirito sta raccontando a Dante in quel momento. Questi spiriti e aneddoti appartengono, ovviamente, a determinati periodi della storia italiana che non possono essere trattati in questa sede. Ma quelli che ci sono sono realizzati piuttosto bene."

Il Purgatorio, Helios 1911. Giuseppe Berardi, Armando Novi. (La Cineteca del Friuli, Gemona)

La critica del tempo riferisce di altre due caratteristiche del film che riusciamo ad apprezzare nonostante la lunghezza della copia sopravvissuta sia un po' meno di un quarto dell'intera opera. La prima è l'influenza delle illustrazioni di Gustave Doré degli anni '60 dell'Ottocento, che troviamo ad esempio nel momento in cui Dante e Virgilio incontrano Sordello; l'altra l'uso di effetti speciali. Le riviste dell'epoca apprezzano molto la scena in cui Dante sogna di essere trasportato da un'aquila d'oro, come scrive *The Bioscope* del 20 marzo 1913: "I misteri illusori della macchina da presa sono stati utilizzati in molti casi con ottimi risultati, uno dei più sorprendenti è la scena in cui Dante viene trasportato alle porte del purgatorio appeso agli artigli di un'aquila reale; riteniamo tuttavia che si sarebbe potuto ottenere un effetto più soprannaturale se l'aquila fosse stata rappresentata con dimensioni notevolmente superiori al normale". E se potevamo avere dei dubbi di non essere di fronte al film della Helios, questo commento li fuga tutti.

Il restauro Quando giunge in Cineteca la copia presenta evidenti segni di decadimento dell'emulsione. Si è quindi proceduto a ristamparla fotochimicamente ottenendo un controtipo negativo di conservazione da cui è stato realizzato un restauro digitale. L'intervento fotochimico è stato compiuto nel 2025 dal laboratorio olandese di Haghefilm, quello digitale dal laboratorio della Cineteca del Friuli. – Elena Beltrami

double exposure, and flashback; the first of these appears in the scene of the lustful in Hell and the episode of the serpent being driven off by the angels in the Valley of the Princes in Purgatory. Unfortunately, the scene of Purgatory itself is damaged, although it remains quite legible. Flashbacks are used in both films to depict two uxoricides [wife murders]: we see the story of Paolo and Francesca in Hell and that of Pia de' Tolomei in Purgatory.

Superimposition and flashbacks lend the action a sense of movement (the camera in these two films is static, with a few minor exceptions), and such devices were appreciated by the press, as described in The Moving Picture World *(06.04.1912): "The* Purgatory *pictures flash back frequently to scenes upon earth for the purpose of telling an anecdote pertaining to the life of one of the spirits, to illustrate the story which the spirit is relating to Dante at the time. These spirits and anecdotes belong, of course, to certain definite periods of Italian history which cannot be dealt with at this time. But such as there are of them are fairly well done."*

Contemporary critics noted two other features of the film that we can appreciate, despite the fact that only a little less than a quarter of the work's original footage survives. The first is the influence of Gustave Doré's famous illustrations of the 1860s, for example, where Dante and Virgil meet Sordello. The other is the use of special effects. The scene in which Dante dreams of being carried off by a golden eagle was praised by periodicals such as The Bioscope *(20.03.1913): "The illusionary mysteries of the camera have been used in many cases with excellent effect, one of the most striking being the scene in which Dante is borne to the gates of purgatory suspended from the talons of a golden eagle; though we consider that a more supernatural effect might have been obtained, could the eagle have been represented as considerably above the usual size." Any doubts we might have had about this being the Helios film are dispelled by this last description.*

The restoration *When the print arrived at the Cineteca, it showed clear signs of emulsion decay. It was therefore photochemically reprinted, obtaining a dupe negative for conservation, from which digital restoration was made. The photochemical process was carried out in 2025 by Haghefilm in the Netherlands, and the digital process by the Cineteca del Friuli. – Elena Beltrami*

[IL PURGATORIO] (IT 1911)

REGIA/DIR: ??. SOGG./STORY: dalla seconda cantica di/*based on the second canticle of La Divina Commedia* (1316) di/*by* Dante Alighieri. CAST: Alberto Capozzi (*Dante Alighieri*), Eleuterio Rodolfi (*Virgilio/Virgil*). PROD: S. A. Ambrosio, Torino. COPIA/COPY: DCP, 15'55", col. (da/*from* controtipo negativo di preservazione/*preservation internegative*, 263 m., orig. l. 408 m., 16 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles:* ITA. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Una delle due scatole del fondo di pellicole nitrato acquisito nel 2022 dal collezionista lombardo su cui troviamo scritto *Il Purgatorio* ha al suo interno un rullo senza titolo, ma ben conservato, il che ci consente di svolgerlo senza timori. Iniziamo ad analizzarlo e subito riconosciamo Dante, Virgilio, Catone, l'imbarcazione che conduce le anime alla spiaggia dell'Antipurgatorio e Casella, che abbraccia Dante. Non abbiamo dubbi sul fatto che vi sia corrispondenza con il titolo riportato sulla scatola, ma purtroppo non troviamo indicazioni sui bordi della pellicola e neppure le didascalie aiutano ad attribuire la paternità dell'opera a una casa di produzione piuttosto che a un'altra. La ricerca sulle fonti bibliografiche ci porta tuttavia a credere di avere in mano la versione della seconda Cantica realizzata nel 1911 dalla Società Anonima Ambrosio di Torino. L'identificazione degli attori ci rafforza nella nostra ipotesi: Alberto Capozzi è Dante, Eleuterio Rodolfi Virgilio, attori che collaborano stabilmente con la casa torinese rispettivamente dal 1909 e dal 1911. Sono nomi importanti reclutati, come molti altri, per aumentare la realizzazione di film di qualità e di lungometraggi, intento del tutto riuscito visto che i titoli realizzati dalla casa torinese nel 1911 sono ben 165. Tuttavia questo film è un caso strano, un'eccezione rispetto ai successi della casa; Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli riportano, a pagina 92 di *Il cinema muto italiano 1911. Seconda parte. I film degli anni d'oro*, l'unica testimonianza dell'epoca, cioè quella di Aristarco Scannabue [Gualtiero I. Fabbri] pubblicata su *La Cinematografia Italiana ed Estera* del 15/20 giugno 1911, che dice: "Francamente, mentre il Purgatorio della Helios è stato, nella misura del possibile, ligio di assai al vero, siccome altrove affermiamo (...), l'altra Casa, quella che aristarcheggiamo, ha escogitata una Purgatoriessa che è tutta una contraddizione dello spirito e della lettera della seconda Cantica. Non c'è un'idea dell'ambiente quale fu immaginato da Dante, e che fu con splendida esattezza riprodotto da Doré, anzi potrebbe quasi dirsi che, ad ogni quadro Dante e Virgilio compiano, penosamente ansimando,

Il Purgatorio, Ambrosio 1911. Eleuterio Rodolfi, Alberto Capozzi. (La Cineteca del Friuli, Gemona)

One of the two cans bearing the inscription Il Purgatorio *in the nitrate film collection acquired in 2022 from the Lombard collector contained an untitled reel, but its good condition allowed us to unroll it confidently. We promptly recognized Dante, Virgil, Cato, the boat carrying souls to the shore of Ante-Purgatory, and Casella, who embraces Dante. There was no doubt that the material matches the title on the box, but unfortunately there were no indications on the edges of the footage, nor did the intertitles help attribute the film to one production company or another. But bibliographical research leads us to believe that this is a version of* Il Purgatorio, *the second canticle of the* Divine Comedy *produced in 1911 by the Società Anonima Ambrosio of Turin.*

The identification of the actors supports our hypothesis: Dante and Virgil are played by Alberto Capozzi and Eleuterio Rodolfi, actors who worked regularly with the Turin studio, starting in 1909 and 1911 respectively. Like many other actors, they were hired to enhance the quality and production of its feature films – entirely successfully, if we note that Ambrosio produced no less than 165 titles in 1911. However, this film was a strange exception, as noted in the sole period review, by Aristarco Scannabue [Gualtiero I. Fabbri] in La Cinematografia Italiana ed Estera *(15-20.06.1911), cited in Bernardini and Martinelli's* Il cinema muto italiano, 1911 *(1995): "Frankly, while Helios's* Purgatorio *was, as far as it could be, very faithful to the truth, … the other House, the one we are treating Aristarcatically [a pun on the critic's first name], has devised a purgatorial creature that entirely contradicts the spirit and letter of the second canticle. There is no sense of the environment as imagined by Dante and reproduced with such splendid accuracy by Doré; indeed, one could almost say that each tableau has Dante and Virgil running an exhausting marathon, painfully panting – trained, or rather put to flight by the grotesque grimaces of the purged souls."*

una faticosa maratona podistica, allenati, o meglio messi in fuga dalle smorfie grottesche delle anime purganti… fin troppo". Guardando il film, quanto sopravvissuto, che è più della metà della lunghezza, riteniamo queste parole un po' troppo severe. La casa torinese non ha bisogno, come invece quella di Velletri, di ricorrere all'uso di espedienti per dare movimento all'azione, la macchina da presa non è mai fissa, ma si muove utilizzando panoramiche, sia orizzontali che verticali e l'uso delle colorazioni, sebbene limitato alle sole imbibizioni, è molto più variegato che nel *Purgatorio* della Helios, dove ad alternarsi sono solo l'arancione delle scene e il rosso delle didascalie, mentre qui la narrazione vede succedersi un ventaglio di colori: dal blu al giallo al rosa e all'arancione. E' però vero che le critiche mosse Gualtiero Fabbri, alias Aristarco Scannabue, trovano delle conferme nel film che torna alla luce. Gustave Doré è citato spesso (almeno sei volte su un totale di ventinove scene), ma non sempre è riprodotto in maniera corretta, o quantomeno i richiami a lui sono arbitrari: guardiamo ad esempio la scena che segue la didascalia "Manfredi, nipote di Costanza imperatrice". Dante colloca Manfredi nel terzo canto, fra gli scomunicati, ma il guerriero in armatura che il film rappresenta è il Buonconte di Doré, che incontriamo nel quinto canto, fra coloro che si pentirono all'ultimo momento e che Doré disegna dando forma alla terzina:

Lo corpo mio gelato in su la foce
trovò l'Archian rubesto; e quel sospinse
ne l'Arno, e sciolse al mio petto la croce

Ma ancora più rafforzativa rispetto alla critica del tempo riteniamo la scena in cui i due pellegrini incontrano personaggi illustri, in posa a semicerchio: più che a un canto del Purgatorio ci sembra che la scena faccia riferimento al canto quarto dell'Inferno e all'incontro con i poeti del Limbo, tratteggiati nel film in modo del tutto simile a Doré. La presenza di tali "sviste" ci fa giudicare voluto il montaggio che non segue l'ordine dei canti danteschi e per cui Pia de' Tolomei (quinto canto) anticipa le scene dei negligenti del quarto e l'incontro con Lia, che nella *Divina Commedia* avviene nel ventisettesimo canto, quando Dante e Virgilio sono già accompagnati da Stazio, qui anticipa l'incontro con il poeta latino. Citiamo la nota al film di Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli: "Quella di Fabbri è l'unica testimonianza raccolta, dalle fonti d'epoca sull'esistenza di questo film dantesco, che solo per ipotesi (ma sulla scorta della citazione in una lista, inedita e manoscritta, dei film realizzati dall'Ambrosio, a cura di Giovanni Vitrotti - dove *Il Purgatorio* reca il n. 499 - e della segnalazione nella filmografia di M. A. Prolo) riteniamo possa essere attribuito alla produzione Ambrosio. Si può anche ritenere che il Fabbri abbia potuto vedere in visione privata un film realizzato, ma che poi non venne mai distribuito. Ma molti dubbi permangono" (A. Bernardini, V. Martinelli, *Il cinema muto italiano 1911. Seconda parte. I film degli anni d'oro*, Roma, 1995).

Looking at what has survived of the film, which retains more than half its original length, this seems a little harsh. Unlike the film produced in Velletri, the Turin version had no need to resort to special expedients to lend movement to the action. The camera is never static, using both horizontal and vertical pans, and although limited to tinting, the use of colour is far more varied than in the Helios Il Purgatorio, *in which the only alternation is between orange scenes and red intertitles, whereas here the narration is enlivened by a range of tones ranging from blue to yellow, pink, and orange.*
However, our rediscovered film does confirm the criticisms levelled by Fabbri (alias Aristarco Scannabue). While Gustave Doré is frequently evoked (in at least 6 out of 29 scenes), he is not always reproduced correctly, or at least the references to him are arbitrary, for example in the scene following the intertitle "Manfred, grandson of the Empress Constance". Dante places Manfred in Canto 3, among the excommunicated, but the armoured warrior in the film is Doré's Buonconte da Montefeltro, who in fact appears in Canto 5 among the individuals who repented at the last moment, and which Doré designed to illustrate Dante's tercet:

My frozen body near unto its outlet
The robust Archian found, and into Arno
Thrust it, and loosened from my breast the cross
(transl. Henry Wadsworth Longfellow, 1867)

But even more to the point of those critiques, the scene with the two pilgrims encountering a semicircle of illustrious figures, rather than echoing a canto of Purgatory, appears to refer to Canto 4 of L'Inferno *and the meeting with the poets in Limbo, represented in the film in a manner closely resembling Doré's illustration. Such "oversights" suggest that the editing, which does not follow the order of Dante's cantos, was deliberate. Thus Pia de' Tolomei (Canto 5) precedes the episode of the indolent (Canto 4), and that of Lia [Leah] (in Purgatorio Canto 27, when Dante and Virgil are already accompanied by Statius) here anticipates the encounter with that Latin poet [Statius]. Bernardini and Martinelli state that "Fabbri's is the only evidence in contemporary sources regarding the existence of this Dante film, which we believe can only hypothetically be ascribed to Ambrosio (but we also base this on its citation in an unpublished manuscript by Giovanni Vitrotti listing that studio's films, in which* Il Purgatorio *bears the number 499, and on its being mentioned in the Italian silent filmography by Maria Adriana Prolo). We could also reckon that Fabbri had seen a film that was made but never distributed, at a private screening. Yet many doubts remain." (Bernardini and Martinelli,* Il cinema muto italiano, 1911, *1995).*

Forse, guardando il film, pensando ai livelli raggiunti dalla casa torinese fra il 1909 e il 1911, il dubbio che alla fine la stessa Ambrosio avesse giudicato il film poco riuscito e avesse deciso di non distribuirlo può venire anche a noi.

Il restauro La copia 35mm nitrato giunta in Cineteca è estremamente secca e fragile, ma l'emulsione e le colorazioni sono ancora ben conservate. A partire da questa copia nel 2025 è stato stampato su supporto di sicurezza un controtipo negativo e da questo è stato realizzato un restauro digitale. L'intervento fotochimico è stato compiuto dal laboratorio olandese di Haghefilm, quello digitale dal laboratorio della Cineteca del Friuli. – Elena Beltrami

Perhaps, watching the film, a doubt might occur to us, too: that given Ambrosio's achievements between 1909 and 1911, the company itself regarded this film as less than successful, and decided not to distribute it.

The restoration *The 35mm nitrate print that came to the Cineteca is extremely dry and fragile, but the emulsion and colour are still well preserved. In 2025 a duplicate negative was made from this print on safety stock, and digital restoration was carried out from that. The photochemical process was done by Haghefilm, and the digital work by the Cineteca del Friuli. – Elena Beltrami*

Victor Sjöström

TRÄDGÅRDSMÄSTAREN (Världens grymhet) [Il giardiniere / The Gardener; La crudeltà del mondo / The Cruelty of the World] **(**US: **The Broken Spring Rose)** (SE 1912)
REGIA/DIR: Victor Sjöström. SCEN: Mauritz Stiller. PHOTOG: Julius Jaenzon. CAST: Victor Sjöström (*il giardiniere/the gardener*), Gösta Ekman (*suo figlio/the gardener's son*), Gunnar Bohman (*vecchio giardiniere/an old garden labourer*), Lili Bech (*sua figlia/his daughter*), John Ekman (*vecchio ufficiale/an old officer*), Mauritz Stiller (*passeggero sulla nave/passenger on excursion boat*), Karin Alexandersson (*moglie del giardiniere/the gardener's wife*). PROD: AB Svenska Biografteatern. DIST: AB Svenska Biografteaterns Filmbyrå. V.C./CENSOR DATE: 20.08.1912 (Världens Grymhet; vietato/*banned*). PREMIÈRE: 17.10.1912 (DK, Et Offer for sin Ungdomskærlighed), 14.10.1980 (SE, Trädgårdsmästaren). COPIA/COPY: DCP, 35'31" (da/*from* 35mm pos. nitr., imbibito/*tinted*, 18 fps, 663 m.; orig. l. 950 m.); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Il figlio di un giardiniere si innamora della figlia di un povero operaio. Il padre di lui scorge la fanciulla e disapprova la relazione. Dopo aver allontanato il figlio, il giardiniere cerca di usare violenza alla giovane, che è così indotta a fuggire insieme al padre. Sulla via della città ella incontra un anziano ufficiale che le offre il suo aiuto, aiuto che è lieta di accettare quando, poco dopo, suo padre muore. Si trasferisce a casa dell'ufficiale, e secondo una didascalia "è trattata come se fosse sua figlia". Questa felicità però è soltanto provvisoria. Il benefattore muore, colpito da un ictus, e la giovane rimane di nuovo sola; prende allora la fatale decisione di ritornare nel luogo in cui avevano avuto inizio il dramma e le sue sventure.
Nell'agosto del 1912 la commissione di censura svedese – Statens biograbyrå – vietò in toto quest'esordio alla regia di Victor Sjöström con la seguente motivazione: "Contrario ai buoni costumi. Aggira la legge tramite 'la morte nella bellezza'". La società di distribuzione, la Svenska Biografteaterns filmbyrå, ovviamente si oppose a tale giudizio e presentò un ricorso scritto, sostenendo che "vietare film come questi significa soltanto opporsi allo sviluppo di questo nuovo e peculiare ramo dell'industria e dell'imprenditoria svedesi, e quindi anche favorire le speculazioni straniere sul mercato svedese". Venne organizzata una speciale proiezione riservata, cui assistettero il primo ministro e rappresentanti della stampa, ma questa misura non influì sulla decisione delle autorità, e il divieto di proiettare il film nei cinema svedesi rimase in vigore. *Världens grymhet* fu però esportato in vari paesi e nell'ottobre del 1912

The son of a gardener falls in love with the daughter of a poor worker. His father catches sight of the girl and disapproves of the relationship. After sending his son away, the gardener sexually assaults the girl, who is then also driven away along with her father. On her way to the city she meets an elderly officer who offers her help, which she is keen to accept when her father dies shortly afterwards. The girl moves in with the officer, and according to one of the intertitles she is "treated like his own child". This happiness remains only temporary, however. Her benefactor dies of a stroke, leaving her alone once more; she makes the fatal decision to return to the place where the drama and her misfortune began.
When Victor Sjöström's debut film was submitted to the Swedish censorship authority Statens biograbyrå in August 1912, it was totally banned. The justification that can be read on the censorship card says "Contrary to good manners. Misleading the law through 'death in beauty'." This assessment was of course something that the distribution company, Svenska Biografteaterns filmbyrå, opposed. They submitted a written complaint, saying "Banning such films is only a way of opposing the development of this new and peculiar branch of Swedish industry and enterprise and thereby also widening the field for foreign speculation on the Swedish market." A special closed screening was arranged, attended by the Prime Minister and representatives from the

Trädgårdsmästaren (Världens grymhet), 1912. John Ekman, Lili Bech.
(Svenska Filminstitutet, Stockholm)

si tenne la première in Danimarca, a Copenaghen. Fortunatamente per la sua preservazione, il film fu venduto anche negli Stati Uniti dove, negli anni Settanta, fu ritrovata l'unica copia sopravvissuta.
Il primo film diretto da Sjöström fu presentato alla commissione di censura con il titolo *Världens grymhet* (La crudeltà del mondo), che era quello previsto dalla casa di distribuzione, e appunto con questo titolo il film fu citato negli articoli giornalistici dedicati al divieto totale che lo aveva colpito e al successivo dibattito. Nel corso degli anni il film fu però designato sempre più spesso con il titolo di *Trädgårdsmästaren* (Il giardiniere). L'origine di questo titolo non è del tutto certa – non è chiaro se si trattasse di un titolo di lavorazione o di altro – e non si sa neppure quale fosse il titolo desiderato dallo stesso Sjöström. In ogni caso quando una copia nitrato americana fu scoperta dalla Library of Congress, "Trädgårdsmästaren" era ormai così radicato che proprio con questo titolo il film venne finalmente proiettato per la prima volta in Svezia alla Cinemateket di Stoccolma nel 1980 – con 68 anni di ritardo.

Il restauro Il restauro digitale è frutto della collaborazione tra lo Svenska Filminstitutet e la Library of Congress. La copia nitrato reperita nel 1979 è ancora preservata in buone condizioni nelle collezioni della Library of Congress, che ha scansionato il materiale nel 2024. Nel 2025 lo Svenska Filminstitutet ha lavorato su questi file per realizzare il DCP. Dal momento che in Svezia, a causa del divieto totale, il film non è mai uscito nei cinema, non esiste una versione originale svedese da ricreare, e pertanto la presente versione restaurata mantiene le didascalie in inglese. Alcune scene della copia nitrato presentavano un'instabilità

press, but this measure failed to sway the authorities' decision, and the film was still banned from being shown in Swedish cinemas. However, The Broken Spring Rose *was exported to several countries, and had its premiere in Copenhagen, Denmark, in October 1912. Fortunately for the film's preservation status, it was also sold to the United States, where the only known surviving film element was found in the 1970s.*
The title under which Sjöström's debut film was submitted to the censorship authorities was Världens grymhet *[The Cruelty of the World], and that is what it was intended to be called according to the distribution company. It was also under this title that the film was mentioned in newspaper reports in connection with its total ban and the debate that followed. Over the years, however, another title,* Trädgårdsmästaren *[The Gardener], came to be used more frequently for Sjöström's debut film. It is not entirely certain where this title came from – whether it was a working title or a title used in another way – or what Sjöström himself wanted his film to be called. Once the film was rediscovered as an American nitrate print by the Library of Congress, however,* "Trädgårdsmästaren" *was so established that it was under this title that the film finally received its Swedish premiere at the Cinemateket in Stockholm in 1980 – 68 years late.*

The restoration *The digital restoration was a collaboration between the Swedish Film Institute and the Library of Congress. The nitrate print found in 1979 is still preserved in good condition*

che si era venuta a creare in fase di stampa. Le perforazioni del nitrato sono state utilizzate per stabilizzare l'immagine digitale: ciò significa che i movimenti che appaiono sullo schermo sono sempre stati visti dal pubblico delle proiezioni effettuate con questa copia nitrato. Sarebbe necessario trovare altri materiali per capire se le peculiarità di detto nitrato caratterizzassero tutte le copie del film allora realizzate.
L'instabilità che si nota in alcune scene è riprodotta attraverso la stampa nella copia nitrato. La stabilità dell'immagine digitale dipende dai fori di perforazione fisici: di conseguenza i movimenti che compaiono sullo schermo sono sempre stati visibili agli spettatori di questa copia superstite. Se le peculiarità di questa copia nitrato siano rappresentative di tutte le copie del film realizzate, sarebbe necessario trovare altro materiale. – Magnus Rosborn

in the collections of the Library of Congress, who scanned the material in 2024. In 2025, the Swedish Film Institute worked on these files to produce the DCP. Since the film was never released in cinemas in Sweden due to the total ban, there is no Swedish premiere version to recreate, so the English-language intertitles have therefore been kept in this restored version. The shakiness that occurs in some scenes is print-through copied into the nitrate print. The steadiness of the digital image is fixed to the physical perforation holes, meaning that the movements appearing on the screen have always been visible to audiences of the surviving print. Whether the peculiarities of this nitrate print are representative of all prints made of the film cannot be stated unless other material is found. – Magnus Rosborn

Victor Sjöström – 4 frammenti / *4 fragments*

ETT HEMLIGT GIFTERMÅL ELLER BEKÄNNELSEN PÅ DÖDSBÄDDEN [Un matrimonio segreto o La confessione sul letto di morte / A Secret Marriage or The Deathbed Confession] **(**US: **A Ruined Life)** (SE 1912)
REGIA/DIR: Victor Sjöström. SCEN: Charles Magnusson, Victor Sjöström. PHOTOG: Julius Jaenzon? Henrik Jaenzon?. CAST: Hilda Borgström. PROD: AB Svenska Biografteatern. DIST: AB Svenska Biografteaterns Filmbyrå. USCITA/REL: 14.10.1912. COPIA/COPY: DCP, 26" (da/*from* 35mm pos. nitr. dupl., 18 fps, 9 m.; orig. l. 754 m.); did./*titles:* SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

ÄKTENSKAPSBYRÅN [L'agenzia matrimoniale / The Marriage Agency] (SE 1913)
REGIA/DIR, SCEN: Victor Sjöström. PHOTOG: Julius Jaenzon. CAST: Victor Lundberg, Helfrid Lambert. PROD: AB Svenska Biografteatern. DIST: AB Svenska Biografteaterns Filmbyrå. USCITA/REL: 27.01.1913. COPIA/COPY: DCP, 20" (da/*from* 35mm pos. nitr. dupl., 18 fps, 7 m.; orig. l. 408 m.); did./*titles:* SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

DET VAR I MAJ [Era maggio / It Was in May] (SE 1915)
REGIA/DIR: Victor Sjöström. SCEN: Algot Sandberg, Victor Sjöström. PHOTOG: Henrik Jaenzon, Julius Jaenzon. CAST: Victor Lundberg. PROD: AB Svenska Biografteatern. DIST: AB Svenska Biografteaterns Filmbyrå. USCITA/REL: 17.05.1915. COPIA/COPY: DCP, 14" (da/*from* 35mm pos. nitr. dupl., 18 fps, 5 m.; orig. l. 481 m.); did./*titles:* SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

DET OMRINGADE HUSET [La casa circondata / The Surrounded House] **(**GB: **Honour)** (SE 1922)
REGIA/DIR: Victor Sjöström. SCEN: Victor Sjöström, Ragnar Hyltén-Cavallius. PHOTOG: Henrik Jaenzon, Axel Lindblom. CAST: Meggie Albanesi, Uno Henning. PROD: AB Svensk Filminspelning. DIST: AB Svenska Biografteaterns Filmbyrå. USCITA/REL: 23.10.1922. COPIA/COPY: DCP, 14" (da/*from* 35mm pos. acet. dupl., 18 fps, 5 m.; orig. l. 1890 m.); did./*titles:* SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Victor Sjöström è indubbiamente uno dei principali registi svedesi della storia del cinema: egli fu una delle figure di maggiore spicco in quella che venne definita "l'epoca d'oro del cinema svedese", il cui inizio si fa spesso risalire all'adattamento cinematografico da Henrik Ibsen, *Terje Vigen* (1917). L'importanza di Sjöström nello sviluppo del cinema muto come forma d'arte è indiscutibile. L'evoluzione della sua carriera, dall'esordio registico nel 1912 con *Världens grymhet/ Trädgårdsmästaren* (La crudeltà del mondo/Il giardiniere; in programma alle Giornate di quest'anno) che fu vietato in Svezia, alle vette dell'"epoca d'oro", è difficile da ricostruire. Come per altri registi svedesi coevi, la maggior parte dei film girati da Sjöström in Svezia

Victor Sjöström is undoubtedly one of the foremost Swedish directors in film history. As one of the leading figures of the period known as the "Golden Age of Swedish Cinema", the starting point of which is often regarded as his Henrik Ibsen film adaptation Terje Vigen *(*A Man There Was; *1917), Sjöström's importance in the development of the silent film as an art form is unquestioned. How his own filmmaking developed from his directorial debut in 1912 with* The Broken Spring Rose *(*Världens grymhet / Trädgårdsmästaren; *being shown in this year's program), which was banned in Sweden, to the excellence of the "Golden Age" films is difficult to follow. As with other Swedish directors of this period, the majority of the*

Ett hemligt giftermål eller Bekännelsen på dödsbädden, 1912. Hilda Borgström. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

Det var i maj, 1915. Victor Lundberg. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

prima dell'"epoca d'oro" è considerata perduta, e i pochi titoli superstiti ci sono giunti spesso in versione ridotta o altrimenti alterata. Dei 42 film diretti da Sjöström prima di lasciare la Svezia per Hollywood nel 1923, ben 23 sono oggi considerati completamente perduti, senza che sia sopravvissuta alcuna immagine in movimento. Il fatto che siano perduti non significa però che di essi si sia perduta qualsiasi informazione. Spesso sopravvivono fermi immagine, una sinossi, talora dei manoscritti, e sempre la documentazione della censura svedese; purtroppo però non ci è rimasto alcun autentico frammento filmato in grado di mostrarci com'erano veramente.

Di questi quattro film muti girati da Sjöström in Svezia ci sono pervenuti solo brevissimi frammenti. Queste tracce delle opere del grande regista – immagini in movimento di pochi secondi – sono sopravvissute fino ad oggi perché sono state tutte riciclate in altre produzioni cinematografiche. Tre frammenti compaiono in *Minns du?* (Ti ricordi?), un cortometraggio del 1935 che, in toni in parte parodistici, ripropone brani di vari film muti svedesi.

Il primo dei tre film è un precoce esempio di dramma poliziesco, *Ett hemligt giftermål eller Bekännelsen på dödsbädden* (Un matrimonio segreto o La confessione sul letto di morte, 1912), la cui protagonista è Hilda Borgström, oggi ricordata per il ruolo dell'eroina eponima nel capolavoro di Sjöström *Ingeborg Holm* (1913). Il secondo è la farsa *Äktenskapsbyrån* (L'agenzia matrimoniale; 1913), nella cui scena superstite una coppia di novelli sposi cerca di nascondere le merci acquistate durante una crociera per sottrarsi al pagamento dei dazi doganali. Il terzo film, *Det var i maj* (Era maggio; 1915), è anch'esso una farsa: per comprendere la comicità del frammento che ci è pervenuto bisogna

films Sjöström made in Sweden before the "Golden Age" are considered lost, and the few that have survived often exist in abridged or otherwise distorted versions. Of the 42 films Sjöström directed before he left Sweden for Hollywood in 1923, as many as 23 are now considered completely lost, with no moving images surviving. However, being lost does not mean that there is no surviving knowledge about these films. Often still images, a synopsis, sometimes manuscripts, and in all cases documentation from the Swedish censorship authority survive, but unfortunately there are no authentic moving-image glimpses of what these films once really looked like.

For these four of Sjöström's Swedish silent films only very short fragments have survived. The reason these traces of the master director's works in the form of only a few seconds of moving images still exist today is that these short scenes were all re-used in other film productions. Three of the fragments were used in Minns du? *(Do You Remember?), a short film from 1935 that, in a somewhat mocking tone, showed samples of various Swedish silent films.*

The first of the three films is the early 1912 criminal drama Ett hemligt giftermål eller Bekännelsen på dödsbädden *(A Secret Marriage or The Deathbed Confession), with the leading role played by Hilda Borgström, known today for her performance in the title role of Sjöström's masterpiece* Ingeborg Holm *(1913). The second film is the farce* Äktenskapsbyrån *(The Marriage Agency; 1913), where the surviving scene shows a newlywed couple trying to hide goods they have bought on a cruise to avoid paying customs duties. The third film,* Det var i maj *(It Was in May; 1915), is also a farce, and to understand the joke in the surviving fragment*

Det omringade huset, 1922. Henrik Jaenzon, Axel Lindblom.
(Svenska Filminstitutet, Stockholm)

Det omringade huset, 1922. Meggie Albanesi, Uno Henning.
Scena perduta/*Lost scene.* (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

sapere che l'imbarazzante situazione in cui si trova il protagonista dipende dal fatto che egli ha perso i pantaloni, e ora sta scappando in mutandoni.
Il quarto e ultimo frammento è composto da riprese tratte da diverse scene di uno degli ultimi film svedesi di Victor Sjöström, *Det omringade huset* (La casa circondata; 1922). Questi pezzetti di un titolo tematicamente singolare – con la sua ambientazione esotica – per "l'epoca d'oro" sono sopravvissuti perché al momento dell'uscita del film erano stati utilizzati a fini promozionali in vari cinegiornali.

I restauri Nel 2025 lo Svenska Filminstitutet ha digitalizzato e restaurato questi quattro frammenti a partire dai migliori elementi filmici superstiti. Per i primi tre titoli il lavoro è stato compiuto a partire da un duplicato positivo nitrato di *Minns du?* appartenente alle collezioni del Filminstitutet. Per l'ultimo titolo si è utilizzato invece un duplicato positivo acetato conservato dall'archivio della televisione svedese. – Magnus Rosborn

we must realize that the precarious situation the protagonist has found himself in depends on him having lost his pants, and he is running around in long underwear.
The fourth and last fragment consists of shots from different scenes from one of Victor Sjöström's last Swedish films, Det omringade huset *(The Surrounded House; GB title* Honour; *1922). These pieces of a – in its exotic setting – thematically odd "Golden Age" title survive because they were used as a promotion for the film in different newsreels at the time of the film's premiere.*

The restorations *In 2025 The Swedish Filminstitutet digitized and restored these four fragments from the best surviving film elements. For the first three titles this meant working from a nitrate duplicate positive of* Minns du? *in the Swedish Film Institute's own archival collections. For the last title, an acetate duplicate positive held by the archive of Swedish Television was used. – Magnus Rosborn*