LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

Catalogo / *Catalogue*

3 - 10 ottobre 2026

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 45

PORDENONE SILENT FILM FESTIVAL

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

3-10 ottobre 2026
45ª edizione

La Cineteca del Friuli

cinemazero

Enti promotori

REGIONE AUTONOMA FRIULI VENEZIA GIULIA

Direzione Generale CINEMA e AUDIOVISIVO

Comune di Pordenone

CAMERA DI COMMERCIO PORDENONE-UDINE

FONDAZIONE FRIULI

IO SONO FRIULI VENEZIA GIULIA

ASSOCIAZIONE CULTURALE "LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO"

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

Presidente
Livio Jacob

Direttore emerito
David Robinson

Direttore
Jay Weissberg

Ringraziamo sentitamente per aver collaborato al programma:

Australia: Melinda Robertson (National Film and Sound Archive of Australia, Canberra)

Austria: Susanne Rocca, Christina Schnitzhofer, Peter Schuberth, Christina Wintersteller, Nikolaus Wostry, Florian Wrobel (Filmarchiv Austria, Wien) Florian Haag, Kevin Lutz, Jurij Meden, Janneke Van Dalen (Österreichisches Filmmuseum, Wien)

Belgio: Regina De Martelaere, Davy Hanegreefs, Bruno Mestdagh, Arianna Turci, Sam Van Lysebeth (Cinematek/Cinémathèque royale de Belgique, Bruxelles)

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

Danimarca: Thomas Christensen, Marianne Jerris (Det Danske Filminstitut, København)

Egitto: Mohamed Gawad, Ahmed Sobky

Francia: Frédéric Bonnaud, Émilie Cauquy, Monique Faulhaber, Felicidad Guarda, Bertrand Keraël, Hervé Pichard (Cinémathèque française); Francesca Bozzano, Nicolas Damon (Cinémathèque de Toulouse); Béatrice de Pastre, Djibrill Kane, Dominique Moustacchi (CNC, Bois d'Arcy); Christophe Dupin (FIAF), Serge Bromberg, Maria Chiba, Lucie Fourmont (Film Preservation Associates/Blackhawk Films); Carole Fodor, Samantha LeRoy, Stéphanie Salmon, Sophie Seydoux, (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris); Agnès Bertola, Julien Boury (Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen); Camille Blot-Wellens, Nicolas Ravain, Claire Sarti

Germania: Fidel Gonzalez Armatta, Julian Gruß, Adelheid Heftberger, Katharina Jander, Selina Küpper, Katharina Schmitten, Daniela Tamm (Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin); Hans-Michael Bock, Erika Wottrich (CineGraph, Hamburg); Anke Mebold, Ina Schimetschka, Markus Wessolowski (DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main); Felix Endruweit, Elisa Jochum, Marion Tolksdorf, Birgit Umathum (Deutsche Kinemathek, Berlin); Andreas Thein (Filmmuseum Düsseldorf); Stefan Drößler, Stephanie Hausmann, Wolfgang Woehl (Filmmuseum München); Patricia Heckert, Fabio Herbst, Luciano Palumbo (Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden); Oliver Hanley, Eva Hielscher (Internationale Bonner Stummfilmtage)

Giappone: Yoshio Yasui (Kobe Film Archive) Jo Osawa, Mika Tomita (National Film Archive of Japan, Tokyo) Fumiyo Ota, Yoneo Ota (Toy Film Museum, Kyoto); Michael Emmerich, Joko Yumi, Kōtarō Shibata, Sengen Kohai (Yanai Initiative); Natsuki Matsumoto

Italia: Elena Testa, Ilaria Magni (Archivio Nazionale Cinema d'impresa); Fabrizio Micarelli (Archivio Storico Luce - Cinecittà, Roma); Elena Mosconi (AIRSC – Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema); Carmen Accaputo, Elena Correra, Emiliano Lecce, Andrea Meneghelli (Cineteca di Bologna); Elena Beltrami, Alessandro De Zan, Simone Londero, Andrea Tessitore (La Cineteca del Friuli, Gemona); Roberto Della Torre, Matteo Pavesi (Cineteca Milano); Sergio Bruno, Steve Della Casa, Anna Maria Licciardello, Marco Meconi, Maria Assunta Pimpinelli, Valentina Rossetto (Fondazione CSC – Cineteca Nazionale, Roma); Mirco Santi (Fondazione Home Movies, Bologna); Stefano Boni, Stefania Carta, Gabriele Perrone (Museo Nazionale del Cinema, Torino); Gaetano Oliva (Università Cattolica del Sacro Cuore, Milano); Luca Mazzei, Ludovica Posti, Chiara Trinchese (Università degli Studi di Roma Tor Vergata); Annapaola Agati (Patrimonio artistico delle ville storiche – Villa Torlonia); Frank Dabell, Marcello Seregni

Lussemburgo: Boyd van Hoeij (La Cinémathèque de la Ville de Luxembourg); Fabrizio Maltese

Messico: Hugo Villa Smythe, Albino Alvarez Gomez, Jorge D. Martínez Micher, Marianna Ruiz Durán (Filmoteca UNAM)

Norvegia: Tina Anckarman (Nasjonalbiblioteket, Oslo)

Olanda: Olivia Buning, Catherine Cormon, Maral Mohsenin, Elif Rongen-Kaynakçi, Jasper Spoelstra (Eye Filmmuseum, Amsterdam); Ronald Bosdam, Li Chen, Annike Kross, Bin Li, Tim Scholten, Juan Vrijs (Haghefilm Digitaal); Ifdal El Saket

(Universiteit Leiden); Nico de Klerk, Bob Krijger

Polonia: Paweł Skrzypczyk, Elżbieta Wysocka (Filmoteka Narodowa Instytut Audiowizualny, Warszawa)

Regno Unito: Bob Geoghegan (Archive Film Agency, London); Bryony Dixon, Richard Hillard, Hannah Prouse (British Film Institute/BFI National Archive, London); Phil Clark (Cinema Museum, London); Amy Sargeant (Fordham University London); Alison Strauss (HippFest); Mike Bailey, Toby Haggith, Clare Watson (Imperial War Museums); Stephen Morgan (King's College, London); Mark Davies (Llyfrgell Genedlaethol Cymru/The National Library of Wales, Aberystwyth); Marisol Erdman (National Library of Scotland, Glasgow); Patrick Stanbury (Photoplay Productions); Pamela Hutchinson (Silent London); Vanessa Toulmin (University of Sheffield); Christopher Bird, Stephen Bottomore, Geoff Brown, Flavia Ormond

Repubblica Ceca: Michal Bregant, Karolína Hrichová, Sylva Poláková, Jeanne Pommeau, Tereza Sklenářová, Matěj Strnad (Národní filmový archiv, Prague)

Romania: Roxana Garet, Razvan Ungureanu (Arhiva Nationala de Filme – Cinemateca Romana, Bucharest)

Serbia: Aleksandar Erdeljanović (Jugoslovenska Kinoteka, Belgrade)

Slovenia: Stojan Pelko, Igor Prassel (Slovenska kinoteka, Ljubljana)

Spagna: Francesc Bonnin (Arxiu So Imatge, Mallorca); Eugènia Serra (Biblioteca de Catalunya); Gemma Beltrán (Donostia Zinemaldia/Festival de San Sebastián); Ramón Benítez (Filmoteca de Andalucía); Orlando Rial (Filmoteca de Canarias), Mariona Bruzzo Llaberia, Rosa Cardona Arnau, Pablo La Parra, Clara Martin Villas, Yolanda Ribas Velazquez (Filmoteca de Catalunya); Mercedes Alcalá-Galiano, Aidé Fernández Bernat (Filmoteca Española); Jaime Pena (Filmoteca de Galicia); Patricia Gorosquieta (Filmoteca de Navarra), Ion López (Filmoteca del País Basco); Inma Trull Ortiz (Filmoteca de València); Patricia Uceda Gil (Filmoteca de Zaragoza); Anna Carpena Torrens, Montserrat Puigdevall (Museu del Cinema, Girona); Ferran Alberich, Camille Blot-Wellens, Marina Díaz López, Maria Gonzalez Calimano, Palmira González López, Oriol Miralles, Paquita Navarro, Jordi Pons, Encarnación Rus Aguilar, Juan Soto, Begoña Soto Vázquez, José Manuel Vales.

Svezia: Krister Collin, Kajsa Hedström, Magnus Rosborn, Jon Wengström (Svenska Filminstitutet, Stockholm); David Appelgren, Micaela Westerberg (Sveriges Television/Swedish Television Archive)

Svizzera: Chicca Bergonzi, Caroline Fournier (La Cinémathèque suisse, Lausanne)

USA: Edda Manriquez, Taylor Morales, Matt Severson, Daniel Wagner (Academy of Motion Picture Arts and Sciences Film Archive, Hollywood); Elizabeth Cathcart, Allison Francis, Benjamin Friday, Mona Huntzing, Cole McCabe, Howard Prouty (Academy of Motion Picture Arts and Sciences, Margaret Herrick Library, Beverly Hills); Angie Fish, Bruce Hershenson, Joanne Stevens (emovieposter.com); Ruxandra Blaga, Tracey Goessel, Ben Solovey (Film Preservation Society, Los Angeles); Peter Bagrov, Chris Crouse, Alyssa Hickey, Nancy Kauffman, Anthony L'Abbate, Sophia Lorent, Katy Mathews, Beth Rennie, Jeffrey Stoiber (George Eastman Museum, Rochester); Krystal Ledesma, Suzanne Lloyd (Harold Lloyd Entertainment, Inc., Los Angeles); George Schmalz (Kino Lorber); Heather Linville, Lynanne Schweighofer, Rachael Stoeltje (Library of Congress, Culpeper); Elaina Friedrichsen (Mary Pickford Foundation); Dennis Doros, Amy Heller (Milestone Film & Video, Harrington Park); Katie Trainor (MoMA, New York); Patrick Loughney (Packard Humanities Institute, Santa Clarita); Charlotte Barker, Charlotte Johnson, Jeffrey McCarthy, Jessica Storm (Paramount Archives); Anita Monga, Stacey Wisnia (San Francisco Silent Film Festival); Rob Byrne (San Francisco Film Preserve); Steve Massa (Silent Clowns Film Series); Cynthia Walk (Sunrise Foundation for Education and the Arts); Steven K. Hill, May Hong HaDuong, Todd Wiener (UCLA Film & Television Archive, Santa Clarita); Olivia Poppe (University of California, Berkeley); Joanne Bernardi (University of Rochester); Lindsey Hillgartner, Mary K. Huelsbeck (Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison); Philip Carli, Shane Danielsen, Michael E. Keller, Deborah Nadoolman Landis, John Landis, Cindi Rowell.

Hanno prestato i film:

Academy Film Archive, Los Angeles
Archive Film Agency, London
Archivio Storico Luce – Cinecittà, Roma
Arhiva Națională de Filme – Cinemateca Română, București
Arxiu del So i la Imatge de Mallorca (ASIM), Palma de Mallorca
BFI National Archive, London
Biblioteca de Catalunya, Barcelona
Blackhawk Films, Burbank, CA
Bruce Posner, Hanover, NH
Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin
Christopher Bird Collection, Library of Congress
The Cinema Museum, London
Cinematek/Cinémathèque Royale de Belgique, Bruxelles
Cinémathèque de Toulouse
La Cinémathèque française, Paris
La Cineteca del Friuli, Gemona
Cineteca di Bologna
Cineteca Milano
CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy
CSC - Archivio Nazionale Cinema Impresa, Ivrea
CSC - Cineteca Nazionale, Roma
Det Danske Filminstitut, København
DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main
Euskadiko Filmategia/Filmoteca Vasca, Donostia/San Sebastián
Eye Filmmuseum, Amsterdam
Filmarchiv Austria, Wien
Filmmuseum München
Filmoteca Canaria, Santa Cruz de Tenerife
Filmoteca de Andalucía, Córdoba
Filmoteca de Catalunya, Barcelona
Filmoteca de Galicia, A Coruña
Filmoteca de Navarra/Nafarroako Filmoteka, Pamplona
Filmoteca Española, Madrid
Filmoteca Valenciana, Valencia
Filmoteca Zaragoza, Zaragoza
Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny (FINA), Warszawa
Film Preservation Society (FPS), Los Angeles
Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris
Fondazione Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden
Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris
George Eastman Museum, Rochester, NY
Haghefilm Digitaal, Waddinxveen
Imperial War Museums (IWM), London

Institut Lumière, Lyon
Jugoslovenska kinoteka, Beograd
Kobe Film Archive, Kobe
Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA
The Mary Pickford Foundation, Los Angeles
Milestone Film & Video, Harrington Park, NJ
Museo Nazionale del Cinema, Torino
Museu del Cinema de Girona
The Museum of Modern Art, New York
Národní filmový archiv, Praha
National Film and Sound Archive of Australia (NFSA), Canberra
National Film Archive of Japan, Tokyo
National Library of Scotland, Glasgow
Natsuki Matsumoto Collection, Osaka
Nicolas Ravain Collection, Roubaix
Österreichisches Filmmuseum, Wien
Paramount Pictures, Hollywood
Photoplay Productions, London
Private Collection
Svenska Filminstitutet, Stockholm
Sveriges Television, Stockholm
The Toy Film Museum, Kyoto
UCLA Film & Television Archive, Los Angeles, CA

La sigla del festival è di Richard Williams.

I musicisti delle Giornate
Pianisti / Pianists:
Neil Brand, Günter Buchwald, Philip Carli, Mauro Colombis, Stephen Horne, Meg Morley, José María Serralde Ruiz, Donald Sosin, John Sweeney, Gabriel Thibaudeau, Daan van den Hurk

Altri strumenti / Other Instruments:
Elizabeth-Jane Baldry, Frank Bockius, Romano Todesco

Musicisti ospiti / Guest Musicians:
Kisayo Katada, Nobuakira Kiyomoto, Makia Matsumura

Benshi:
Ichirō Kataoka, Kumiko Ōmori, Nanako Yamauchi

Eventi orchestrali / Orchestral Events:
Orchestra da Camera di Pordenone diretta da Ben Palmer
RTV Slovenia Symphony Orchestra, Ljubljana diretta da Andrej Goričar
Zerorchestra
Caspervek Ensemble, Vigo (Spagna)
Croscat Ramblers, Barcelona (Spagna)

E con l'amichevole partecipazione della Scuola di Musica Città di Cordenons e dell'Ensemble Armonia.

Pordenone Masterclasses
Partecipanti: Lulu Chen, Tyler Stoner

Jonathan Dennis Memorial Lecture
Allyson Nadia Field

L'arte dei costumi
UCLA David C. Copley Center Lecture
Deborah Nadoolman Landis
Relatore: Mark Bridges

Coordinamento organizzativo
Federica Dini

Produzione e comunicazione
Max Mestroni

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

Ricerca e movimento film
Paolo Tosini, Clément Lafite

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

Verifica ed elaborazione materiali digitali
Andrea Tessitore
con la collaborazione di Alessandro De Zan

Ospitalità
Suomi Sponton

Accrediti
Eleonora "Frasca" Rizzi

Donors
Stefano Pagani
con la collaborazione di Silvio Toso

Collegium
Clément Lafite

Grafica
Gianluca Pisacane

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

Anteprima
Elisabetta Di Sopra
con la collaborazione di Luca Pili

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

FilmFair
Paolo A. D'Andrea
con la collaborazione di Elena Chiara D'Incà, Maria Adele Ambrosio, Silvio Toso, Cristian Xhelili, Giulia Zamboni, Martina Zoratto

Incontri FilmFair
Paolo Tosini
con Silvio Alovisio, Tina Stenkulla Anckarman, Ivo Blom, Paolo Caneppele, Ian Christie, Andrea Ciaffaroni, Donald Crafton, Bryony Dixon, Rob Farr, Allyson Nadia Field, Michelle Tolini Finamore, Alison Griffiths, Øivind Hanche, Laura Horak, Pamela Hutchinson, Martin L. Johnson, Luca Mazzei, Carlo Montanaro, Laura Piazza, Enzo Pio Pignatiello, Elisa Uffreduzzi, Paolo Venier, Simone Venturini, Maria Wyke

Cassa Teatro Verdi
Rossella Mestroni *con la collaborazione di*
Federica Trivelli
Servizi di biglietteria: Ticka.it

Contabilità
Sandra Frizziero, Raffaella Laurita

Assistenza informatica
Anthony Barchiesi, Stefano Osso

Sottotitoli elettronici
Underlight, Trieste
Evelyn Dewald Caporali,
con la collaborazione di Betina L. Prenz, Sara Cechet Woodcock, Nico de Klerk, Matteo di Franza, Tom Kelland, Pamela Percavassi, Cristina Sain

Sito web
Claimax
Eleonora "Frasca" Rizzi

Social Media Team
Greta Cinalli, Elena Tubaro
con Tommaso Fabi, Angela Ruzzoni

Servizi fotografici
Valerio Greco

Riprese video
Pasqualino Suppa
con PierPaolo Ceccarini, Eleonora Pippo

Didattica
Elena Chiara D'Incà, Paolo A. D'Andrea

Itinerari Turistici
Le Giornate del Cinema Muto, Promoturismo Fvg, Atap, Mundo Escondido
Logistica: Alessandro Trivelli

Collaboratori operativi
Alessio Masut, Martino Romano

Volontari
Maria Teresa Biason, Paola Dalla Valle, Lina De Mattia, Davide De Paoli, Noemi Facchina, Agnese Furlan, Alessia Gaspardo, Maria Piccinin, Giada Ratto, Roberta Riva, Monica Zanetti

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

Stampa
Tipografia Menini, Spilimbergo
Giorgio Ziraldo

Realizzazione allestimenti
GraficStyle, Moimacco (Ud)
Renato Danelone, Dany Pascolini

Trasporti
FVG Business Class

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

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

Uno speciale ringraziamento a:
Sabrina Baracetti, Elena Beltrami, Dario Benegiamo, Thomas Bertacche, Irene Bignardi, Maria Luisa Bonacini, Guido e Leonardo Caufin, Federico Cautero, Valentina Chiarotto, Daniela Ciotti, Riccardo Costantini, Giovanni Da Pozzo, Patrizio De Mattio, Massimo Drigo, Bruno Ferraro, Marco Fortunato, Narciso Gaspardo, Giovanni Lessio, John Libbey, Simone Londero, Federico Lovato, Bruno Malattia, Flavia Maraston, Ivan Marin, Paolo Mereghetti, Alessandro Mezzena Lona, Massimo Micossi, Maurizio Minello, Marco Moressa, Luigi Paini, Giacomo Panarello, Cristina Penso, Maurizio Poles, Renato Pujatti, Paolo Rambaldini, Luisa Raoss, Fabrizio Rigo, Marika Saccomani, Tamara Sacilotto, Giovanna Santin, Vladislav Shabalin, Carlo Spagnol, Irene Turchetto, Martina Zanin, Annalisa Zanitti, Massimo Zecchini, Michela Zin

Festival in streaming
MYmovies.it

Coordinamento
Max Mestroni

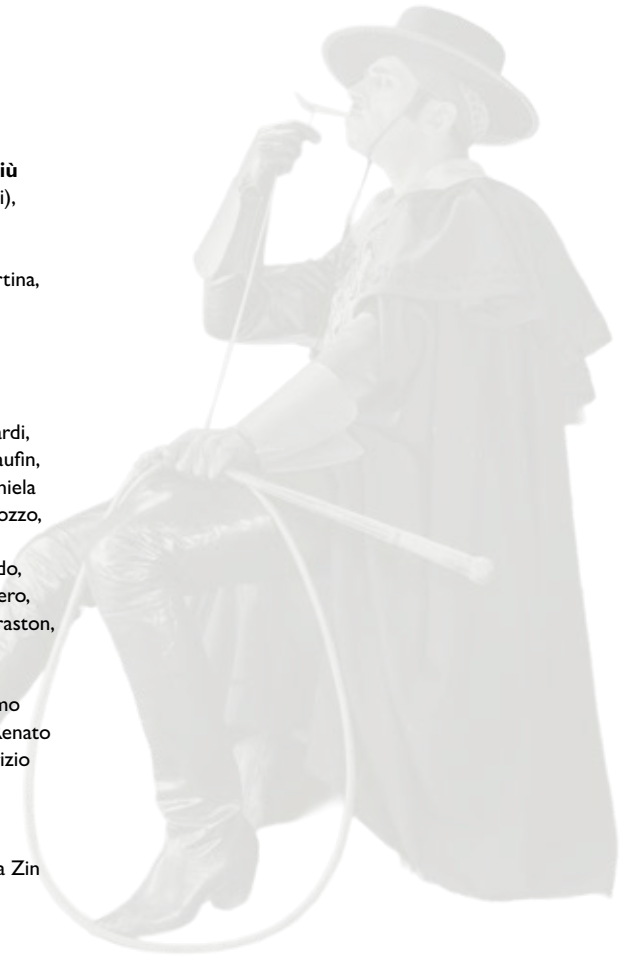
Programmazione e produzione
Paolo Tosini *con* Clément Lafite

MYmovies.it
Gianluca Guzzo, Filippo Gini

Montaggio contenuti audio/video
Lauro Pittini

Realizzazione video introduttivi
Giulio Ladini – Zunami Film Studio

Regia web Incontri
Paolo Piuzzi



SOSTENITORI / *DONORS 2025*

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

Markus A Campo
Richard Abel
Antti Alanen
Mark Lynn Anderson
Nicola Astles
Peter Bagrov
Rene Baharmast
Pietro Baj
Dan Barham
Richard M. Barran
Dana Benelli
Stefanie Benz
Anja Berbuir
Judy Berg
Sandi Berg
Joanne Bernardi
Silvana Bertin
Didier Bertrand
Malcolm Billingsley
Patrick Boeuf
Vincent Bohlinger
Javier Borrull Caballero
Alessandro Boscariol
Deborah Brindley
Serge Bromberg
Geoffrey Brown
Ugo Brusaporco
Mariona Bruzzo
Elisabeth Bulger
Attilio Buttignol
Elaine Burrows
Christine Byrne
Robert Byrne
Lynn Cadwallader
Agostino Calvi
Rosa Cardona
André Chevailler
Eileen Chow
Ian Christie
Claudio Cinus
Elizabeth Cleary
Dwight Cleveland
Charlie Cockey
Eric Cohen
Tsivia Cohen
Shelley Coleman
Nancy Cope
Catherine Cormon
Roland Cosandey
Marie-Claire Costley
Donald Crafton
Lynn Cursaro
Aurelio De Los Reyes
Andrea De Los Reyes Hers
Leslie Midkiff Debauche
Faille Denis
Alessandra Di Prima
Robert Doerr
Sandra Lee Doherty
Thomas Doherty
Stefan Drössler
Victoria Duckett
David Emrich
Carla Marie Etches
Michelle Facey
Eric Faden
Massimo Ferrari
Martha Fischer
Tony Fletcher
David Flynn
Roberto Fonzo
Rebecca Lynn Foreman
Joel Frykholm
María Fuentes
Mark Fuller
Krin Gabbard
Paula Gabbard
Scott Galley
Alexandre Gardini
André Gaudreault
Robert Gelfand
Bob Geoghegan
Sergio M. Grmek Germani
Martin Girod
David Glass
Kari Glödstaf
Leonhard Gmür
Tracey Goessel
Michele Guazzone
Antonia Guerrero
Fabio Guerzoni
Vera Gyürey
Claudia Hahn
Susan Harmon
James Harrison
Ko Hasegawa
Marco Hassmann
Sanna Haukkala
Lokke Heiss
Franziska Heller
Maggie Hennefeld
Steven K. Hill
Todd Andrew Hitchcock
Jan-Christopher Horak
Laura Horak
Peter Howden
Frank Hoyer
Jean-Christophe Ienne
Gunnar Iversen
Lea Jacobs
Pierre-Emmanuel Jaques
Rixt Jonkman
Michael Jurich
Tony Kaes
Lilya Kaganovsky
J. B. Kaufman
Joseph Kaufman
Dave Kehr
Sean Kelly
Jesse Kercheval
Frank Kessler
Daria Khitrova
Andrea Kirchhartz

Ricki Klos
Martin Koerber
Hiroshi Komatsu
Tony Korol
Diane Koszarski
Richard Koszarski
Bob Krijger
Jurgen Kubler
Wallace Kwong
Pedro Lã
Meg Labrum
Mark Langer
Massimo Lastrucci
Albert Lee
Alain Levin Jalladeau
Bin Li
Knut Lickert
Claire Lockhart
Martin Loiperdinger
Arnold Lozano
Mario Leopoldo Lucioni Guerra
Maria Donatella Magri
Edward Maguire
Giordano Manni
Scott Montgomery Martin
Jeffery Masino
Michael Matcovich Jr.
Jill Matthews
Ann McFerrin
Anke Mebold
Karen Merritt
Richard Meyer
Jerry Minkoff
Anca Mitran
Lucilla Moro
Charles Musser
Erin Naillon
Lawrence Napper
Anne Nesbet
Richard Newman
Terry Nixon
Trevor Norkett
Aine O'Healy
Susan Ohmer
Eva Orbanz
Lorenzo Palmieri
Sergio Papini
Beate Pempeit
Misha Pienkowski
David Pierce
Maria Angela Pizzutel
Paola Pizzutel
Giorgio Placereani
Maria Luisa Politta Loderer
Carlo Pona
Mac Prichard
Giampiero Raganelli
Jacques-Etienne Rastorfer
Claudius Reich
Jean Philippe Restoueix
Peter Rist
Magnus Rosborn
Philip Rosen
Ulrich Ruedel
Anna Luisa Ruoss Girod
Robert Rushing
Giuseppe Sabatino
Kate Saccone
Anthony Saffrey
Francesco Saija
Andreina Salerno
Stephanie Salmon
Mark Sandberg
Claire Sarti
Liliane Schaffner
Frank Scheide
Suzanne Scherrer
Filip Schils
Bodo Schoenfelder
Raymond Scholer
Craig Schreiber
Flavia Sedran
Melanie Selfe
Natalia Simbirtseva
Scott Simmon
Mary Simonson
Maria Luisa Sogaro
Bjorn Sorenssen
Patrick Stanbury
Giuseppe Stefanel
Lisa Stein Haven
John Stone
Helen Stone
Gaylyn Studlar
Istvan Szabo
Hirotomo Takahashi
Doris Magdalena Talpay
Michael Tisserand
Daniela Tommasi
Stewart Tryster
Julie Turnock
Casper Tybjerg
William Uricchio
Massimo Valente
Ansje Van Beusekom
Frank Van Der Meer
Amran Vance
Pabel Gabriel Vasquez
Wilma Vecchietti
Andrea Veronesi
Isabella Vitale
Cynthia Walk
Daniel Wiegand
Mark Williams
Andrew Williams
Keith Withall
Paul Wolff Metternich
Klaus Wuppermann
Joshua Yumibe
Alessandro Zaniolo
Petr Zejda
Cosimo Zezza
Holger Ziegler

Sadie Thompson, 1928. Lois Wilson, Gloria Swanson, Arlette Marchal.
(Gloria Swanson Papers, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin)

SOMMARIO / *CONTENTS*

11 Presentazione / *Introduction*

17 Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*

19 The Jonathan Dennis Memorial Lecture

21 L'arte dei costumi / *Costume Design and Silent Cinema*

23 Collegium 2026

25 The 2026 Pordenone Masterclasses

27 Eventi speciali / *Special Events*
- Don Q, Son of Zorro
- A colpi di note
- Kurutta Ippēji
- The Iron Horse

41 Weimar senza censure / *Weimar Uncensored*

69 Italia Almirante Manzini – 2

85 Marshall Neilan

107 L'arte del benshi / *The Art of the Benshi*

123 Cinema spagnolo / *Spanish Cinema, 1896 - 1919*

159 Lazio

185 Avanguardia ceca / *Czech Avant-Garde*

201 Le radici della commedia di situazione
The Roots of Situation Comedy

225 Follia femminile / *Female Madness*

239 Cinema delle origini / *Early Cinema*
- Il progetto Biograph / *The Biograph Project* – 3
- Le corse fantasma / *Phantom Tram Rides*
- Antichità greco-romane / *Greco-Roman Antiquities*

277 Il canone rivisitato / *The Canon Revisited*
- The Outlaw and His Wife
- Bestia
- La Glace à trois faces
- Tell It to the Marines
- Zhizn Za Zhizn

291 Sine nomine – 3

309 Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*

354 Abbreviazioni / *Key to Abbreviations*

355 Indice dei titoli / *Film Title Index*

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

Seif Abdo
Richard Abel
Rose Albayat
Joel Archer
Daniel Lawrence Aufmann
Iola Baines
Elena Beltrami
Joanne Bernardi
Christopher Bird
Ivo Blom
Francesca Bozzano
Mark Bridges
Serge Bromberg
Magdalena Brotons Capó
Sergio Bruno
Mariona Bruzzo Llaberia
Rosa Cardona Arnau
Stefania Carta
Ellen Cleary
Rita Clemens
Michael Cowan
CSC - Archivio Nazionale Cinema Impresa
Leslie De Bauche
Bryony Dixon
Stefan Drössler
Michelle Facey
James Fennell
Aidé Fernández
Allyson Nadia Field
Bob Geoghegan
Tracey Goessel
María González Calimano
Andrej Goričar
Marco Grifo
Toby Haggith
Jiří Horníček
Alena Horníčková
Pamela Hutchinson
Lea Jacobs
Anton Kaes
J. B. Kaufman
Richard Koszarski
Juan Ignacio Lahoz
Hugo Ljungbäck
Matteo Masi
Luca Mazzei
Andrea Meneghelli
Maral Mohsenin
Carlo Montanaro
Lawrence Napper
Jillian Nelson
Johan Nordström
Gabriele Angelo Perrone
Maria Assunta Pimpinelli
Sylva Poláková
Bruce Posner
Ludovica Posti
Nicholas Rall
Nicolas Ravain
Iolanda Ribas Velázquez
Grzegorz Rogowski
Elif Rongen-Kaynakçi
Magnus Rosborn
Valentina Rossetto
Encarnación Rus Aguilar
Daniel Sánchez Salas
Mirco Santi
Jean-Claude Seguin
Kotaro Shibata
Tamara Shvediuk
Maria Luisa Sogaro
Begoña Soto Vázquez
Patrick Stanbury
Federico Striuli
Mehdi Taïbi
Ned Thanhouser
Paolo Tosini
Chiara Trinchese
Yuri Tsivian
Patricia Uceda Gil
Jay Weissberg
Jon Wengström
Amelia Grace Winburne
Maria Wyke

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

Traduzioni / *Translations by*
Timothy Bernard, Ivo Blom, Paolo Cherchi Usai, Frank Dabell, Aurora De Leonibus, Piera Patat, Federico Striuli, Catherine A. Surowiec; Key Congressi, Trieste.

Lettura bozze italiane / *Italian proofreading:* Ilaria Cozzutti

Copertina/*Cover:* Italia Almirante Manzini in *La statua di carne*, 1921. (Cinematek / Cinémathèque royale de Belgique, Bruxelles)

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

45 LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

PRESENTAZIONE / *INTRODUCTION*

Ho un'innata riluttanza a stabilire paralleli fra il passato e il presente: c'è una cosa chiamata continuità, e ci sono indubbiamente lezioni che si possono imparare da ciò che è venuto prima di noi, ma lo storico che è in me tende a innervosirsi quando leggo commenti che fanno confronti tra gli anni Trenta del secolo scorso e il giorno d'oggi. Detto questo, gli eventi dei mesi scorsi mi hanno fatto molto riflettere, forse perché ho avuto il privilegio di lavorare con Anton Kaes e Michael Cowan alla loro fondamentale retrospettiva "Weimar senza censure: tabù e trasgressioni nel cinema tedesco, 1919-1920". Non che essi cedano alla tentazione di suggerire paralleli, ma il loro programma così rivelatore e le loro splendide note al catalogo ci invitano a esaminare un periodo di forti contrasti, nel quale la libertà di espressione si è scontrata con la sempre più aggressiva intolleranza delle ideologie di destra.

Lussuria, prostituzione, e la tangibile presenza del male in questo mondo rappresentavano tematiche che era urgente esplorare in mezzo agli sconvolgimenti provocati dal crollo degli imperi, e l'industria del cinema non esitò a riempire il vuoto dell'assenza di una censura nazionale. I loro esponenti sapevano benissimo che argomenti del genere avrebbero riempito le sale, a dispetto dell'allarmismo moralizzante sollevato dalla stampa e della pressione dei brutali militanti che si preparavano a ribaltare la fragile democrazia germanica. La maggior parte dei film in questione non è interpretata da attrici o attori di grido, e molte di queste pellicole hanno languito per decenni in cineteche dalle limitate risorse finanziarie. Il nostro programma ha galvanizzato il lavoro di restauro di tali istituzioni, e siamo estremamente lieti di poter presentare questa innovativa selezione di titoli, che troverà la sua continuazione nel prossimo anno.

Non è difficile trovare collegamenti fra le diverse sezioni di questa edizione del festival, ma il tema della "riscoperta" è senz'altro il più evidente. "Weimar senza censure" amplia notevolmente la nostra comprensione del cinema e riscrive parte della sua storia, cosa che le Giornate hanno fatto fin dai suoi esordi nel 1982. Con lo stesso intento, la retrospettiva dello scorso anno su Italia Almirante Manzini ha fatto risorgere una "stella" dimenticata, di cui continuiamo a esplorare quest'anno la carriera artistica. Messa in ombra da altre interpreti che si adattano più facilmente alle facili ma riduttive nozioni di "diva", Almirante Manzini si è districata senza sforzo fra i diversi ruoli disponibili alle attrici del periodo, sostenute da produzioni ad alto costo che smentivano l'idea di un'industria cinematografica

I have a built-in reluctance to draw parallels between past and present: continuity exists, and lessons can be learned by understanding what came before, but the historian in me tenses up when I read commentators comparing the 1930s with today. Recent months however have given me pause, perhaps because I've had the privilege of working with Anton Kaes and Michael Cowan on their groundbreaking series "Weimar Uncensored: Taboos and Transgressions in German Cinema, 1919-1920." Not that they're pushing for equivalencies, which should still be resisted, but this eye-opening program and their superb catalogue notes invite us to examine a period of contrasts, when freedom of expression slammed up against burgeoning right-wing intolerance.

Lust, prostitution, and the visible presence of evil in this world were themes ripe for exploration in the turmoil caused by the collapse of empires, and the cinema industry happily jumped into the void left by the absence of federal censorship. They knew such topics would fill cinemas, notwithstanding moralizing newspaper warnings and pressure from brutish militants laying the groundwork for the hijacking of Germany's fragile democracy. Most of these films don't have broadly recognizable names attached, and many have languished in archives strapped for resources. Our series has galvanized preservation, and we're thrilled to be able to show this eye-opening selection, to be supplemented by a second installment in 2027.

It's not difficult to find connective strands linking various sections of the 2026 edition, but perhaps "rediscovery" is the most obvious one. "Weimar Uncensored" broadens our understanding of cinema and re-writes its history, which the Giornate has proudly been doing since the festival began in 1982. In a similar vein, last year's series on Italia Almirante Manzini resurrected a forgotten star, and this year we continue exploring her career. Overshadowed by performers who more easily fit into convenient yet reductivist notions of the Italian "diva," Almirante Manzini effortlessly negotiated the various roles available to women stars of the period, backed by big-budgeted vehicles that put paid to the notion of a bankrupt Italian film industry post-World

italiana sull'orlo della bancarotta dopo la Prima guerra mondiale. Il titolo di punta nella retrospettiva di quest'anno è indubitabilmente *L'arzigogolo*, diretto dal cugino Mario Almirante, e presentato qui per la prima volta in un nuovo restauro realizzato sulla base delle due copie sopravvissute alla Cinemateca Brasileira e alla Cineteca del Friuli. Tratto da un testo teatrale in versi di Sem Benelli, il film è una vera e propria festa per gli occhi grazie ai suoi sontuosi costumi e alle sue spettacolari scenografie.

Marshall Neilan è un nome a noi ben noto, ma che tendiamo ad associare solo a quello di Mary Pickford. Egli era però assai rispettato dai colleghi e dal pubblico per la sua versatilità artistica. Gloria Swanson lo chiamava "l'uomo più ammaliante di Hollywood", e Colleen Moore lo descrisse come "un irlandese affascinante, pazzo e ostinato, che ha condotto un'esistenza intensa ed esaltante". Grazie all'eccellente contributo di J.B. Kaufman, speriamo di attirare un rinnovato interesse per un cineasta che esordì in ruoli comici prima di passare dietro alla macchina da presa. Molti dei suoi film presentati quest'anno sono rarità, come il western con Tom Santschi *The Country That God Forgot*, e *The Girl at Home*, interpretato da Vivian Martin e da Jack Pickford, assiduo compagno di bevute del regista. Naturalmente ci sarà anche Mary, la sorella di Jack, per gentile concessione della Paramount Pictures e della Mary Pickford Foundation, in un magnifico nuovo restauro di *M'liss*.

È tradizione delle Giornate valorizzare l'arte degli artisti *benshi*, che quest'anno saranno più che mai alla ribalta grazie al contributo del National Film Archive of Japan e della Yanai Initiative. Li vedremo all'opera in tre programmi che comprendono lungometraggi, cortometraggi e frammenti, accompagnati da tre diversi interpreti *benshi* e da musicisti provenienti dal Giappone. La nostra selezione comprende il capolavoro di Teinosuke Kinugasa *Kurutta Ippēji* (*Una pagina di follia*), principale attrazione dell'evento di metà settimana. Il generoso sostegno della Yanai Initiative al restauro del film e a "L'arte del *benshi*" ha un ruolo fondamentale nella diffusione del patrimonio cinematografico nipponico, e siamo particolarmente onorati di partecipare a questa meritevole iniziativa.

Non si esagera affatto definendo "catastrofica" la percentuale di film giapponesi sopravvissuti alla distruzione. La parola si può applicare anche alla situazione in Spagna, dove i film perduti ammontano a più del 90 per cento del totale. Nel corso degli ultimi cinque anni, la feconda collaborazione fra le undici cineteche iberiche e la comunità cinetecaria internazionale ha reso possibile il restauro di tutti i film spagnoli del periodo 1896–1919 ancora esistenti, un'impresa monumentale che dovrebbe essere presa a modello da tutti noi. I risultati del progetto, guidato da Rosa Cardona Arnau della Filmoteca de Catalunya e da Daniel Sánchez Salas della Filmoteca Española, saranno mostrati in prima assoluta qui a Pordenone in quattro ampi programmi dedicati al cinema della Spagna e alla sua società. Non si può parlare di Spagna senza la sua musica, e abbiamo perciò il piacere di ospitare due gruppi di musicisti di quella nazione.

War I. The unquestionable highlight of this year's series is the "super-production" L'arzigogolo, *directed by her cousin Mario Almirante, and presented for the first time in a new restoration that brings together the only known surviving prints, one at the Cinemateca Brasileira and the other at the Cineteca del Friuli. Based on a play in verse by Sem Benelli, the film is a feast for the eyes, with spectacular sets and costumes.*

Marshall Neilan is one of those names we know, but tend to connect only with Mary Pickford, yet he was respected by colleagues and public alike for his versatile artistry. Gloria Swanson called him "the most bewitching man in Hollywood" and Colleen Moore described him as "a charming, crazy, obstinate Irishman who lived a full and exciting life." Thanks to J.B. Kaufman's sterling work, we hope to draw renewed interest in a filmmaker who started as a comedian before moving behind the camera. Many of the films screening are rarities, like the Tom Santschi Western The Country That God Forgot, *and* The Girl at Home, *starring Vivian Martin and Neilan's frequent drinking buddy Jack Pickford. Of course Jack's sister Mary is also featured, courtesy of Paramount Pictures and the Mary Pickford Foundation, in a stunning new restoration of* M'liss.

The Giornate has a history of spotlighting the artistry of benshi *performers, but this year they'll be more prominent than ever, thanks to an exciting collaboration with the National Film Archive of Japan and the Yanai Initiative. Three programs are showcased, from fragments and shorts to features, accompanied by three different* benshi *as well as musicians coming from Japan. Included in the selection is a new restoration of Teinosuke Kinugasa's innovative masterwork* Kurutta Ippēji *(*A Page of Madness*), the main attraction of this year's Mid-Week Event. The Yanai Initiative's generous championing of film restoration and "The Art of the Benshi" gives critical sustenance to the dissemination of Japan's cinematic heritage, and we're honored to be partnering for this electrifying project.*

The survival rate of Japanese silent film has justifiably been called "catastrophic," a word that also applies to the losses in Spain, estimated at more than 90%. Over the past five years, a fruitful collaboration between eleven Spanish archives as well as international institutions has resulted in the preservation of all known Spanish films between 1896 and 1919, a monumental undertaking that serves as a model for us all. Spearheaded by Rosa Cardona Arnau of the Filmoteca de Catalunya and Daniel Sánchez Salas of the Filmoteca Española, the results are making their official debut here in Pordenone in four wide-ranging programs that encompass filmmaking and Spanish society. Spain without

C'è anche il ritorno di due sezioni già note: la prima fa parte del nostro viaggio in Italia, con la regione Lazio che fa seguito ai precedenti programmi sulla Sicilia e la Liguria. I curatori di questo programma, Elena Beltrami e Gabriele Perrone, sostengono a ragione che il Lazio non significa solo Roma, ed ecco perché la selezione si spinge ben oltre la Città Eterna con un florilegio di titoli che comprendono film a soggetto, documentari, e film di famiglia. Il cinema sperimentale viene riproposto in un panorama sulla produzione cecoslovacca, con opere che dimostrano la permeabilità fra arte e pubblica utilità in un paese dove il cinema d'avanguardia ha conosciuto una vera e propria fioritura, e i suoi artisti ebbero la possibilità di dare espressione alla loro estetica modernista perfino alle pellicole pubblicitarie. Anche D.W. Griffith ritorna con restauri nuovi di zecca dalle copie su carta della Library of Congress, e il mondo antico riemerge sullo schermo per festeggiare il lancio del progetto di Maria Wyke e Ivo Blom "Museum of Dreamworlds".

Nessuna edizione delle Giornate sarebbe completa senza una sezione dedicata alla commedia; spostiamo quest'anno l'attenzione dallo slapstick alle origini della "situation comedy", la garbata cugina del cinema delle torte in faccia. Senza alcuna pretesa di esaustività, il programma "Le radici della *situation comedy*" si focalizza su due interpreti del genere: la coppia Sidney e Lucille Drew, e Pauline Brunius. I coniugi Drew non hanno inventato questa forma di espressione, ma la loro capacità di trovare spunti umoristici nella vita quotidiana delle classi medie ha avuto un'enorme influenza sulla commedia cinematografica, ritagliandosi uno spazio originale e brioso a metà strada fra la satira da salotto e lo stile di Mack Sennett. Come sottolinea Richard Abel nelle sue esaurienti note, era Lucille McVey (la signora Drew) a scrivere i soggetti e, nella maggior parte dei casi, a dirigere i film. Durante un breve periodo di enorme fortuna al botteghino, la popolarità dei Drew varcò l'oceano; sebbene non vi siano prove che l'attrice, sceneggiatrice e regista svedese Pauline Brunius si sia ispirata direttamente alla coppia statunitense, i suoi cortometraggi comici – di cui sopravvivono solo pochi esemplari – riflettono lo stesso afflato a una comicità basata su situazioni in cui la borghesia, allora in ascesa, poteva facilmente riconoscersi. Magnus Rosborn ha recuperato alcuni cortometraggi andati in parte perduti e li riproporrà in ciò che si preannuncia come uno degli eventi-chiave del festival di quest'anno.

I mentori del Collegium 2025 mi hanno chiesto di affrontare un argomento a loro scelta, e sono stato ben lieto di assecondarli. Dopo molte discussioni, il gruppo ha deciso di affrontare il tema delle "femmine folli", tema particolarmente fecondo e molto adatto a mettere in evidenza i complessi rapporti fra cinema, psicologia, scienza e ritratti femminili. Ha così preso forma una rivelatrice antologia di cortometraggi, accompagnati da penetranti note in questo catalogo, destinate a fare da battistrada a ulteriori dibattiti interdisciplinari.

Come sempre, i film prescelti da Paolo Cherchi Usai per "Il canone rivisitato" sono destinati a suscitare un vivace dibattito, sfidando la

music is unthinkable, so we're thrilled to be welcoming two groups of Iberian musicians.

A pair of ongoing sections return: the first is part of our voyage through Italy, with Lazio following Sicily and Liguria. Curators Elena Beltrami and Gabriele Perrone were insistent that Lazio is more than just Rome, which is why the program goes beyond the Eternal City with heterogeneous depictions encompassing fiction, non-fiction, and home movies. Avant-garde films return with a spotlight on Czechoslovakia and works that demonstrate the permeable border between art and utility in a country where experimental filmmaking flourished and visual artists were allowed to bring their distinctly modernist aesthetic even to promotional films. D.W. Griffith is back too with sparkling restorations from paper prints, and the Ancient World makes an appearance to help celebrate the launch of Maria Wyke and Ivo Blom's project "Museum of Dreamworlds."

No Giornate is complete without a comedy strand, and this year's incarnation pivots from our recent attention to slapstick to look at the roots of situation comedy, the more "polite" cousin of pie-in-the-face hijinks. While by no means meant as a thorough look at the subject, "The Roots of Situation Comedy" focuses on two practitioners, Mr. and Mrs. Sidney Drew and Pauline Brunius. The Drews didn't pioneer the form, but their ability to find humor in everyday middle-class life had an enormous influence on film comedy, carving out a distinctive, jolly space between drawing-room satire and Mack Sennett. As Richard Abel points out in his informative notes, it was Lucille McVey (Mrs. Sidney Drew) who wrote their material, and in most cases directed the films. In their brief heyday, the Drews' popularity crossed the ocean, and while there's no proof that Swedish actress-writer-director Pauline Brunius was directly inspired by the couple, her own comic shorts, of which few survive, channeled a similar feel for the kind of comedy derived from situations relatable to the expanding bourgeoisie. Magnus Rosborn has resurrected partly lost shorts and will be bringing them to life on stage in what's certain to be a highlight of this year's festival.

Last year's Collegian Mentors asked to curate a topic of their choice, and I was happy to oblige. After intense discussion they decided upon "Madwomen," a particularly fertile theme designed to highlight the often fraught intersections of cinema, female representation, psychology, and science. They've assembled a revelatory selection of shorts which, accompanied by their perspicacious notes, open up avenues for interdisciplinary discussion.

As always, Paolo Cherchi Usai's selection for the Canon Revisited is also designed to foster discussion, in this case to challenge

definizione di cinema "canonico" e insistendo sullo sviluppo di un pantheon cinematografico più inclusivo. Fra gli esempi di spicco ci sono quest'anno opere di Victor Sjöström, Yevgeni Bauer, George W. Hill e Jean Epstein, oltre a *Bestia* di Aleksander Hertz interpretato da una diciannovenne Pola Negri, che compare anche nella sezione "Riscoperte e restauri" in due frammenti di film realizzati nel periodo della repubblica di Weimar. Non per rinfocolare vecchie rivalità, ma se c'è Pola Negri dev'esserci anche Gloria Swanson, grazie alla Milestone Film & Video: *The Humming Bird* e *Sadie Thompson*, di cui compare un'immagine sul manifesto di quest'anno.

La programmazione dello scorso anno non ha fatto mistero della mia insistenza sull'affrontare il mondo di oggi attraverso quello di ieri; anche quella dell'odierna edizione non è avara di paralleli provocatori. Yoneo Ota, fondatore del Toy Film Museum di Kyoto, ha allestito una robusta antologia di cortometraggi realizzati durante la seconda guerra cino-giapponese per controbattere le campagne di propaganda governativa che ingannavano il popolo inducendolo ad appoggiare sanguinose invasioni. Il nuovo restauro del film di Léonce Perret *Lest We Forget* a cura della Cinémathèque française rientra senz'altro nella categoria della propaganda, ma il suo viscerale ritratto del periodo bellico è un'eloquente denuncia dell'urlo distruttivo di Bellona, dea della guerra. Questo vale anche per *Peace on the Western Front*, concepito come manifesto pacifista nel suo connubio tra finzione e documentario. Il film era stato girato come sonoro nel 1930, ma la copia sopravvissuta è priva di alcuni dischi fonografici che recavano la colonna sonora; ciò renderà necessario l'intervento dal vivo dei nostri amici dell'Imperial War Museum di Londra, che saliranno sul palco per spiegare e colmare le lacune. Durante la settimana si alterneranno inoltre i suggestivi filmati delle origini girati nei mezzi pubblici su rotaie ("le corse fantasma") a cura di Lawrence Napper, e la terza puntata di "Sine nomine", selezione interattiva di frammenti non identificati, organizzata da Elif Rongen-Kaynakçı e Federico Striuli.

Ho tenuto per ultime le serate di apertura e di chiusura. Chi potrebbe resistere al travolgente fascino di Douglas Fairbanks? Presenteremo in prima assoluta un meraviglioso restauro di *Don Q, Son of Zorro*, accompagnato dalla nuova partitura di Andrej Goričar, commissionata dalla Slovenska kinoteka ed eseguita dall'Orchestra Sinfonica della RTV Slovenia. Chiuderemo l'edizione 2026 con il kolossal di John Ford *The Iron Horse*, accompagnato dall'Orchestra da Camera di Pordenone che eseguirà la partitura di John Lanchbery sotto la direzione di Ben Palmer.

Non abbiamo trascurato i nostri appuntamenti annuali con gli interventi dal vivo: nell'annuale presentazione in ricordo di Jonathan Dennis, Allyson Nadia Field parlerà del film *Something Good – Negro Kiss* e della sua eredità culturale. Per la conferenza del David C. Copley Center dell'UCLA dedicata ai costumi nel cinema muto, Mark Bridges – due volte premio Oscar – parlerà del suo lavoro per il film *The Artist*. David Robinson ha sempre sostenuto che le masterclasses musicali rappresentano la parte più entusiasmante delle

our notions of the Canon and insist on a broader, more inclusive pantheon. Among this year's highlights are films by Victor Sjöström, Yevgeni Bauer, George W. Hill, and Jean Epstein, as well as Aleksander Hertz's Bestia*, starring 19-year-old Pola Negri, who also appears in Rediscoveries and Restorations with two fragments from her Weimar period. Not to play upon old rivalries, but where there's Negri, there has to be Swanson. We're proud to screen two exciting new restorations featuring Gloria Swanson, courtesy of Milestone Film & Video:* The Humming Bird *and* Sadie Thompson*, the latter featured on this year's poster.*

Last year's programming didn't conceal my insistence on confronting the present through a better understanding of our past; nor does this edition shy away from provocative parallels. A potent compilation of shorts from the Second Sino-Japanese War has been compiled by Yoneo Ota, founder of Kyoto's Toy Film Museum, to counter government propaganda campaigns that hoodwink populations into supporting murderous invasions. Léonce Perret's Lest We Forget*, in a new restoration by the Cinémathèque française, certainly fits the category of propaganda, yet its visceral depiction of war is an indictment of Bellona's destructive cry. Even more so is* Peace on the Western Front*, designed as a pacifist manifesto combining fiction and documentary footage. Shot as a sound film in 1930, the surviving print is missing some of the discs, necessitating the live intervention of our friends from the Imperial War Museums, who will be onstage to fill in the gaps. Interspersed through the week are mood-setting Phantom Tram Rides, curated by Lawrence Napper, and the third installment of "Sine Nomine," the interactive selection of unidentified fragments organized by Elif Rongen-Kaynakçı and Federico Striuli.*

I've saved our opening and closing nights for last. Is there anyone who can resist the 1,000-watt charm of Douglas Fairbanks? We're premiering a beautiful restoration of Don Q, Son of Zorro *together with Andrej Goričar's new score, commissioned by the Slovenska kinoteka and performed by the RTV Slovenia Symphony Orchestra. We'll bid farewell to the 2026 edition with John Ford's blockbuster* The Iron Horse*, accompanied by the Orchestra da Camera di Pordenone performing John Lanchbery's score under the baton of Ben Palmer.*

Our annual lectures have not been neglected: in this year's Jonathan Dennis Memorial Lecture, Allyson Nadia Field will explore Something Good – Negro Kiss *and its afterlife. For the "Costume Design and Silent Cinema" UCLA David C. Copley Center Lecture, we welcome two-time Academy Award winner Mark Bridges, who'll discuss his work on* The Artist*. David Robinson always said that the Masterclasses are the*

Giornate: come potrei contraddirlo? Non perdetele, così come non dovreste lasciarvi sfuggire i dialoghi del Collegium. La nostra passione per il cinema muto acquista un significato ben più profondo quando viene condivisa: ringrazio dunque tutti voi – dagli archivisti al pubblico, dai musicisti allo staff – per il vostro impegno a garantire che la nostra comunità continui a essere uno spazio aperto alla scoperta, al confronto e al sostegno reciproco. – Jay Weissberg

most exciting part of the Giornate, and how can I gainsay David? Don't miss them, nor the Collegium dialogues. Our passion for silent cinema is far more meaningful when shared as a community, so thank you all, from the archivists and public to the musicians and staff, for ensuring our community remains a safe space for discovery, discussion, and support.
Jay Weissberg

William Haines, Ira H. Morgan, George W. Hill, probabilmente sul set di / *possibly on the set of* Tell It to the Marines*, 1926.*
(AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

Her Wild Oat, 1927. Colleen Moore, Gwen Lee. (AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

PREMIO JEAN MITRY / *THE JEAN MITRY AWARD*

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

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

I vincitori dell'edizione 2026 sono / *This year's recipients are*

Catherine Cormon & Elif Rongen-Kaynakçi

Vincitori delle edizioni precedenti / *Previous Recipients*

2025 Andrea Cuarterolo/Georgina Torello & Paula Félix-Didier
2024 Bryony Dixon & Mark-Paul Meyer
2023 Natalia Noussinova & Heide Schlüpmann
2022 Stella Dagna & Eva Orbanz
2021 Ronald Grant/Martin Humphries & Kae Ishihara
2020 Vera Gyürey & J. B. Kaufman
2019 Donald Crafton & Margaret Parsons
2018 Camille Blot-Wellens & Russell Merritt
2017 Richard Abel & John Libbey
2016 Hisashi Okajima & Vladimir Opela
2015 Lenny Borger & Adrienne Mancia
2014 Susan E. Dalton & Paul Spehr
2013 Aurelio de los Reyes & National Film and Sound Archive of Australia
2012 Pierre Étaix & Virgilio Tosi
2011 National Film Preservation Foundation & The New Zealand Film Archive
2010 André Gaudreault & Riccardo Redi
2009 Maud Linder & Les Amis de Georges Méliès
2008 Laura Minici Zotti & AFRHC
2007 John Canemaker & Madeline Fitzgerald Matz
2006 Roland Cosandey & Laurent Mannoni
2005 Henri Bousquet & Yuri Tsivian
2004 Marguerite Engberg & Tom Gunning
2003 Elaine Burrows & Renée Lichtig
2002 Hiroshi Komatsu & Donata Pesenti Campagnoni
2001 Pearl Bowser & Martin Sopocy
2000 Gian Piero Brunetta & Rachael Low
1999 Gösta Werner & Arte
1998 Tatjana Derevjanko & Ib Monty
1997 John & William Barnes & Lobster Films
1996 Charles Musser & L'Immagine Ritrovata
1995 Robert Gitt & Einar Lauritzen
1994 David Francis & Naum Kleiman
1993 Jonathan Dennis & David Shepard
1992 Aldo Bernardini & Vittorio Martinelli
1991 Richard Koszarski & Nederlands Filmmuseum
1990 Enno Patalas & Jerzy Toeplitz
1989 Eileen Bowser & Maria Adriana Prolo
1988 Raymond Borde & George C. Pratt
1987 Harold Brown & William K. Everson
1986 Kevin Brownlow & David Gill

Something Good – Negro Kiss, 1898. Saint Suttle, Gertie Brown. (Library of Congress, Culpeper, VA)

THE JONATHAN DENNIS MEMORIAL LECTURE Precedenti relatori/*Previous Lecturers:*
Neil Brand (2002), Richard Williams (2003), Peter Lord (2004), Donald Richie (2005), Michael Eaton (2006), John Canemaker (2007), Eileen Bowser (2008), Edith Kramer (2009),Sir Jeremy Isaacs (2010), Serge Bromberg & Eric Lange (2011), David Sproxton (2012), Ichiro Kataoka (2014), Naum Kleiman (2015), James Curtis (2016), Russell Merritt (2017), Donald Crafton (2018), Camille Blot-Wellens & Bryony Dixon (2019), Stella Dagna (2022), Mindy Johnson (2023), Craig Barron (2024), Jane M. Gaines (2025).

THE JONATHAN DENNIS MEMORIAL LECTURE

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

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

XXII Conferenza
Allyson Nadia Field: "Riscoprire il cinema afroamericano, riscrivere la storia del cinema"

Nel 1898 gli attori di vaudeville afroamericani Saint Suttle e Gertie Brown fecero visita allo studio Polyscope di William Selig a Chicago. I film che ne risultarono comprendono due versioni di *Something Good – Negro Kiss*, il primo film a noi noto che raffiguri una manifestazione d'affetto tra persone nere, e due film di cakewalk interpretati da Suttle e Brown come componenti dei Ragtime Four. Questa conferenza verte sulla riscoperta dei film nel 2018 e la successiva collaborazione tra studiosi e archivisti per identificarli e collocarli storicamente. La mia tesi è che prestare attenzione a questi film ed esplorarne la circolazione unitamente a quella dei loro interpreti permetta di ripensare la storia del cinema americano, la negoziazione della blackness da parte della cultura popolare e le intersezioni tra minstrelsy, vaudeville e cinema. Mi soffermo inoltre su come gli spettatori del XXI secolo abbiano conosciuto questi film attraverso la loro virale circolazione sui social media e su come abbiano stimolato artisti e filmmaker contemporanei a confrontarsi in modo fecondo con il cinema delle origini. – Allyson Nadia Field

Allyson Nadia Field è professoressa di Cinema and Media Studies all'Università di Chicago, dove dirige il Film Studies Center. È autrice di *Uplift Cinema: The Emergence of African American Film and the Possibility of Black Modernity* (Duke University Press, 2015). È inoltre co-curatrice, con Marsha Gordon, di *Screening Race in American Nontheatrical Film* (Duke University Press, 2019) e co-curatrice, con Jan-Christopher Horak e Jacqueline Najuma Stewart, di *L.A. Rebellion: Creating a New Black Cinema* (University of California Press, 2015). Il suo libro più recente, *Acts of Love: Black Performance and the Kiss That Changed Film History* (University of California Press, 2026), è stato sostenuto da una Public Scholars Fellowship del National Endowment for the Humanities. Nel 2019 è stata nominata Academy Film Scholar dall'Academy of Motion Picture Arts and Sciences e nel 2021 membro del National Film Preservation Board dal Librarian of Congress.

2026 Lecture
Allyson Nadia Field: "Rediscovering Black Film, Rewriting Film History"

In 1898, African American vaudeville actors Saint Suttle and Gertie Brown paid a visit to William Selig's Polyscope studio in Chicago. The resulting set of films included two versions of Something Good – Negro Kiss, *the first known film to depict Black affection, and two cakewalk films Suttle and Brown performed as part of The Ragtime Four. This talk traces the films' rediscovery in 2018, and the ensuing scholar-archivist collaboration to identify and historicize them. I argue that attending to these films and exploring the circulation of both the material artifacts and the performers enable a rethinking of American film history, popular culture's negotiation of blackness, and the intersections of minstrelsy, vaudeville, and cinema. I also show how 21st century viewers have encountered these films through their viral circulation on social media, and how they have inspired contemporary artists and filmmakers to engage with early cinema in generative ways. – Allyson Nadia Field*

Allyson Nadia Field *is Professor of Cinema and Media Studies at the University of Chicago, where she directs the Film Studies Center. She is the author of* Uplift Cinema: The Emergence of African American Film and the Possibility of Black Modernity *(Duke University Press, 2015). She is also co-editor with Marsha Gordon of* Screening Race in American Nontheatrical Film *(Duke University Press, 2019) and co-editor with Jan-Christopher Horak and Jacqueline Najuma Stewart of* L.A. Rebellion: Creating a New Black Cinema *(University of California Press, 2015). Her most recent book,* Acts of Love: Black Performance and the Kiss That Changed Film History *(University of California Press, 2026), was supported by a National Endowment for the Humanities Public Scholars Fellowship. In 2019 she was named an Academy Film Scholar by the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, and in 2021 she was named to the National Film Preservation Board by the Librarian of Congress.*

The Artist, 2011. Bozzetto / *Design for* Peppy Miller [Bérénice Bejo].
Costumista e illustratore / *Costume designer and illustrator* Mark Bridges. (Courtesy Mark Bridges)

L'ARTE DEI COSTUMI / *COSTUME DESIGN AND SILENT CINEMA*
UCLA David C. Copley Center Lecture

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

2022 saw the launch of an annual lecture series devoted to costume design in silent film conceived by Deborah Nadoolman Landis, noted costume designer, historian, and Director of the David C. Copley Center for Costume Design at UCLA's School of Theater, Film and Television. The series explores one of the least-studied aspects of silent cinema and reclaims the fundamental role the art of costume design played in cinematic storytelling before the advent of sound. This year's lecture is given by noted costume designer Mark Bridges.

The Artist (2011): Ricordi del costumista Mark Bridges
Questa conferenza ripercorrerà il cammino di *The Artist* dal copione allo schermo, nonché le fonti d'ispirazione, il processo creativo e le sfide che comporta la creazione dei costumi per un film muto in bianco e nero a basso budget realizzato nel XXI secolo. È la storia di un'opera nata dalla passione di un produttore e destinata a vincere l'Oscar come miglior film del 2011.
I miei ricordi includono aneddoti sulla genesi dei costumi, le ricerche, le collaborazioni e il processo concreto di trasposizione di tutto ciò sullo schermo, nonché il modo in cui siamo riusciti stabilire una connessione col pubblico con dettagli d'epoca, raccontando al contempo la storia dei personaggi tramite la texture e tono dei costumi.

The Artist *(2011): A Recollection with Costume Designer Mark Bridges*
This presentation will reveal the journey of The Artist *from script to screen, and the inspirations, process, and challenges of designing a low-budget black & white silent film in the 21st Century. It is the story of a producer's "labor of love", which would become the Academy Award-winning Best Picture of 2011. My recollections include stories about the costume design journey, the research, the collaborations, and the physical process of getting it all up on the screen, and connecting to the audience with period details while telling the characters' story through the costumes' texture and tone.*

Mark Bridges ha vinto due volte l'Oscar, il premio BAFTA (British Academy of Film and Television Arts) e il riconoscimento dei critici statunitensi Critics Choice: nel 2012 per i costumi di *The Artist* e nel 2018 per quelli di *Il filo nascosto*.
Mark ha iniziato a lavorare come costumista nel 1995 per il primo lungometraggio di Paul Thomas Anderson *Sydney,* collaborando poi con lui a *Boogie Nights - L'altra Hollywood, Magnolia*, *Ubriaco d'amore*, *Il petroliere*, *The Master*, *Vizio di forma*, *Il filo nascosto*, *Licorice Pizza.*
Tra i suoi altri lavori come costumista figurano *Blow*, *8 Mile*, *The Italian Job*, T*he Fighter, Il lato positivo, Captain Phillips – Attacco in mare aperto*, *Jason Bourne*, *Storia di un matrimonio, Joker*, *Notizie dal mondo, The Fabelmans*, *Maestro.*
Mark è il costumista del nuovo film di Nancy Meyers, il cui titolo di lavorazione è *Paris Paramount*.

***Mark Bridges** is a two-time Oscar, BAFTA, and Critics Choice award-winner for Costume Design, for* The Artist *in 2012 and for* Phantom Thread *in 2018.*
As a Costume Designer, Mark began working with director Paul Thomas Anderson in 1995 on Anderson's first feature Hard Eight, *and has collaborated with Anderson on* Boogie Nights, Magnolia, Punch Drunk Love, There Will Be Blood, The Master, Inherent Vice, Phantom Thread, *and* Licorice Pizza.
Mark's other Costume Design credits include Blow, 8 Mile, The Italian Job, The Fighter, Silver Linings Playbook, Captain Phillips, Jason Bourne, Marriage Story, Joker, News of the World, The Fabelmans, *and* Maestro.
Mark is currently Costume Designer for Nancy Meyers' next feature film, working title Paris Paramount.

Sadie Thompson, 1928. Gloria Swanson. (Gloria Swanson Papers, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin)

COLLEGIUM 2026

Giunto alla XXVIII edizione, il Collegium si pone sempre lo stesso obiettivo: far scoprire il cinema muto alle nuove generazioni e far sì che le nuove leve possano diventare parte di quella comunità unica nel suo genere che si è formata in oltre quattro decenni di Giornate. Si è cercato soprattutto di trarre vantaggio dalle peculiari caratteristiche del festival: un evento concentrato nell'arco di una settimana; la possibilità di vedere un'infinità di rare copie d'archivio; la presenza nello stesso luogo e nello stesso periodo di molti (forse della maggior parte) tra i più qualificati esperti mondiali di storia del cinema – studiosi, storici, archivisti, collezionisti, critici, docenti universitari e semplici appassionati. Scartato il tradizionale approccio da "scuola estiva" con un programma di insegnamento formale, si è preferito tornare a un concetto fondamentalmente classico dello studio, in cui l'impulso è dato dalla curiosità e dalla volontà di sapere degli studenti. Le sessioni giornaliere non si presentano quindi come lezioni formali o gruppi di studio, ma piuttosto come "dialoghi" nel senso platonico, con i collegians che siedono accanto a esperti di diverse discipline. I dialoghi mirano non soltanto a stimolare lo scambio di informazioni e conoscenze, ma anche a favorire i contatti interpersonali, cosicché le "reclute" non siano intimidite dagli "habitués", ma possano agevolmente avvicinarli per ulteriori approfondimenti e discussioni.

Per focalizzare la propria ricerca, i membri del Collegium collaborano alla produzione di una serie di testi su temi emersi o innescati dall'esperienza della settimana. Ognuno dei partecipanti si impegna a scrivere un saggio la cui fonte principale dev'essere costituita dal programma delle Giornate o da interviste e conversazioni con gli studiosi e gli esperti presenti al festival. Deve insomma trattarsi di un elaborato che non si sarebbe potuto redigere senza partecipare alle Giornate. Al fine di valorizzare il contributo dei collegians al festival, il migliore saggio sarà pubblicato sul sito delle Giornate e riceverà il Premio Russell Merritt.

Now in its 28th year, the Collegium's aims continue to remain unchanged: to attract new, young generations to the discovery of silent cinema and to integrate these newcomers into the very special community that has evolved around the Giornate during its four decades. It is designed to take advantage of the unique conditions of the Giornate – a highly concentrated one-week event; the possibility to see an extensive collection of rare archival films; the presence in one place and at one time of many (perhaps most) of the world's best qualified experts in film history – scholars, historians, archivists, collectors, critics, academics, and just plain enthusiasts. Rejecting the conventional "summer school" style of a formal teaching programme, the Collegium insists on a fundamental, classical concept of study, in which the impetus is the students' curiosity and inquiry. Instead of formal lectures and panels, the daily sessions are designed as "Dialogues", in the Platonic sense, when the collegians meet with groups of experts in various disciplines. The Dialogues are designed not just to elicit information and instruction, but to allow the collegians to make direct personal and social connection with the Giornate habitués and to discover them as peers whom they can readily approach, in the course of the week, for supplementary discussion.

To focus their inquiry, the members of the Collegium collaborate on the production of a collection of papers on themes emerging from or inspired by the experience of the week. Each collegian is required to contribute an essay, and the criterion is that the principal source must be the Giornate programme, or conversation and interviews with the scholars and experts to whom the week facilitates access. It has to be, in short, a work that could not have been produced without the Giornate experience. In order to support the collegians' contributions to the festival, the best paper will be published on the Giornate website and awarded the Russell Merritt Prize.

Collegians 2026

Gry Abildgaard (DK), Clara Barra (BR), Joaquín Catalano (AR), Olwen Collins (GB), Edoardo Faggi Grigioni (IT), Tina (CA), Alisa Goruleva (RU), Guilherme Guedes (BR), Jiexi Hong (CN), Adeline Law (HK), Shivshankar Nediyan Venugopal (IN), Roberto Soares (BR).

Lon Chaney sul set di/*on the set of* Tell it to the Marines, *1926*. (AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

THE 2026 PORDENONE MASTERCLASSES

Giunte alla XXIII edizione, le Masterclasses per l'accompagnamento dei film muti hanno acquisito una reputazione internazionale per il contributo davvero unico apportato in un campo musicale molto specialistico. Le lezioni sono aperte agli ospiti del festival e sono unanimemente considerate uno dei pezzi forti del programma. In particolare aprono nuovi orizzonti all'interpretazione filmica. Un musicista di cinema esige e sviluppa una capacità di penetrare il contenuto, la psicologia, la struttura di un film molto più acuta degli altri, ed è questo che i nostri pianisti cercano di trasmettere nel corso delle lezioni, risultando illuminanti anche per gli studiosi più sofisticati. Il primo obiettivo delle Masterclasses è quello di affinare e sviluppare la tecnica dei giovani artisti che vogliono cimentarsi con il cinema muto e per questo siamo alla costante ricerca di candidati idonei.

I musicisti invitati sono **Lulu Chen** e **Tyler Stoner**.

Lulu Chen è una pianista, compositrice e musicista per film taiwanese con base a New York. Dopo la laurea in composizione per film conseguita al Berklee College of Music di Boston, ha sviluppato una carriera multidisciplinare che spazia dalla musica per film all'esecuzione dal vivo, dal teatro musicale all'accompagnamento di film muti. I suoi lavori originali di teatro musicale *Kidults* e *Always Young* sono stati presentati nel Regno Unito. Ha inoltre girato la Cina come tastierista nella produzione internazionale del musical *Cats*. Il suo lavoro recente si è concentrato sempre più sulla creazione e sull'esecuzione di musica per il cinema muto. Il suo progetto originale *A Silent Piano Fantasy* esplora il rapporto tra immagini in movimento e pianoforte dal vivo attraverso musica originale e improvvisazione, a partire da *Viaggio nella luna* di Georges Méliès.

Tyler Stoner, compositore e pianista di Pittsburgh, ha studiato Teoria musicale e Composizione alla Carnegie Mellon University (CMU), laureandosi nel 2021. Alla CMU, ha composto e presentato in prima assoluta opere per diversi ensemble da camera, tra cui il gruppo di musica contemporanea NAT 28 e la Carnegie Mellon Philharmonic. Ha inoltre composto le colonne sonore di tre corti animati, uno dei quali ha vinto il premio per la migliore animazione in occasione della sua presentazione di debutto. Sta ora lavorando alla colonna sonora di un documentario sulla seconda guerra mondiale dedicato a Len Feldman, un prigioniero di guerra con legami con l'area di Pittsburgh. Tra i numerosi film da lui accompagnati per la Pittsburgh Silent Film Society, *Peter Pan* (1924), *The Wind* (1928), *Ben-Hur* (1925), *The Unholy Three* (1925) e *The Student of Prague* (1926). Lavora anche come organista di chiesa e insegnante di pianoforte.

Now in their 23rd year, the Pordenone Masterclasses in silent film accompaniment have today a world-wide reputation for their unique contribution to this very specialized field of music. Considered one of the undisputed highlights of the program, the lessons are open to festival guests, who are discovering that the Masterclasses provide one of the best shows in town. In particular they offer new insights into film interpretation. The best film musicians, as we discover with each edition, require and develop a much deeper insight than the rest of us into a film's content, psychology, and structure, and with every session our musicians impart something of this phenomenon, in a way that is illuminating even to the most sophisticated film scholars. Each Masterclass aims to refine and develop the technique of young artists seeking to expand their affinity for silent cinema, and we are constantly on the lookout for suitable candidates.

*The participants are **Lulu Chen** and **Tyler Stoner**.*

***Lulu Chen** is a Taiwanese pianist, composer, and film musician based in New York City. Since graduating from Berklee College of Music in Boston with a degree in Film Scoring, she has developed a multidisciplinary career spanning film music, live performance, musical theatre, and silent film accompaniment. Her original musical theatre works* Kidults *and* Always Young *have been presented in the United Kingdom. She also toured China as a keyboardist with the international production of the musical* Cats. *Her recent work has increasingly focused on creating and performing music for silent cinema. Her original project* A Silent Piano Fantasy *explores the relationship between moving images and live piano through original music and improvisation, beginning with Georges Méliès'* A Trip to the Moon.

***Tyler Stoner**, a composer-pianist from Pittsburgh, studied Music Theory and Composition at Carnegie Mellon University (CMU), graduating in 2021. While at CMU, Tyler composed and premiered works for a variety of chamber groups, including the contemporary music group NAT 28 and the Carnegie Mellon Philharmonic. He has also composed soundtracks for three animated short films, one of which was awarded best animation in its premiere showcase. He is currently working on a score for a WWII documentary about Len Feldman, a Prisoner of War with ties to the Pittsburgh area. Tyler has accompanied numerous films for the Pittsburgh Silent Film Society, including* Peter Pan *(1924),* The Wind *(1928),* Ben-Hur *(1925),* The Unholy Three *(1925), and* The Student of Prague *(1926). He also works as a church organist and private piano teacher.*

'FOR HEAVEN'S SAKE'

Evento
di pre-apertura
Le Giornate del Cinema Muto
45^ edizione

Venerdì 2 ottobre 2026 ore 20.45

Teatro Zancanaro – Sacile

Viale P. Zancanaro, 26

Prima del film i corti:
Polidor e l'attaccapanni (1914)
Robinet attaccato alla sella (1913)

Didier Ortolan
composizione e conduzione
Orchestra della scuola media "Balliana-Nievo" di Sacile

www.zerorchestra.com

Cineconcerto

Il re degli straccioni
Regia **Sam Taylor**
con **Harold Lloyd**
(USA 1926)

Film musicato dal vivo
Oscar Marchioni
pianoforte, composizione e conduzione

Zerorchestra
Francesco Bearzatti
sax tenore e clarinetto
Mirko Cisilino
tromba
Luca Colussi
batteria
Luca Grizzo
percussioni ed effetti sonori
Didier Ortolan
clarinetti
Gaspare Pasini
sax alto
Romano Todesco
contrabbasso
Luigi Vitale
vibrafono

Tel: 0434/780623
info@teatrozancanaro.it

Ingresso gratuito
con prenotazione obbligatoria
www.teatrozancanaro.it

Un'iniziativa di ZERORCHESTRA

In collaborazione con Le Giornate del Cinema Muto, Cinemazero, La Cineteca del Friuli

Con il sostegno di Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, Fondazione Friuli, Città di Sacile, Rotary Club Sacile Centenario, Comune di Pordenone

EVENTI SPECIALI

SPECIAL EVENTS

Serata inaugurale / *Opening Night*

DON Q, SON OF ZORRO (**Don X, il figlio di Zorro**) (US 1925)

REGIA/DIR: Donald Crisp. SCEN: Jack Cunningham, dal romanzo di/*from the novel by* Kate & Hesketh Prichard, *Don Q's Love Story* (1909). SCEN. EDITOR: Lotta Woods. PHOTOG: Henry Sharp; assoc. photog: E. J. Vallejo. MONT/ED: William Nolan (film cutter). SCG/DES: Edward M. Langley (supv. art dir.), Francesc [Francis] Cugat, Anton Grot, Harold Miles (art dir.), Harry Oliver (consulting artist). COST: Paul Burns (master of wardrobe). ASST. DIR: Frank Richardson. TECHNICAL EFFECTS: Ned Mann. PROD. MGR: Theodore Reed. RESEARCH DIR: Dr. Arthur Woods. MUS: Mortimer Wilson (1925 orig. score). FAIRBANKS' TRAINER: Snowy Baker. CAST: Douglas Fairbanks (*Don Cesar de Vega; Zorro, suo padre/his father*), Mary Astor (*Dolores de Muro*), Jack McDonald (*General de Muro*), Donald Crisp (*Don Sebastian*), Stella De Lanti (*la regina/The Queen*), Warner Oland (*l'arciduca/The Archduke*), Jean Hersholt (*Don Fabrique Borusta*), Albert MacQuarrie (*Colonel Matsado*), Lottie Pickford Forrest (*Lola*), Charles Stevens (*Robledo*), Tote Du Crow (*Bernardo*), Martha Franklin (*The Duenna*), Juliette Belanger (*danzatrice/The Dancer*), Roy Coulson (*il suo ammiratore/Her Admirer*), Enrique Acosta (*Ramon*). Non accreditati/*Uncredited*: Princess María de los Dolores de Borbón de la Torre (*figlia del locandiere/Tavern Keeper's Daughter*), Manuel De Los Rios (*torero/The Bullfighter*), Phil Gastrock (*uomo col coltello/Man with Knife*), Andre Lanoy (*artista/The Artist*), Paul Luys (*ambasciatore turco/The Turkish Ambassador*), Phil Sleeman (*ospite al ballo dell'arciduca/Guest at Archduke's Ball*), Hal Wilson (*Gaspard*), Baron Gosta Wreda (*uomo nel club studentesco/Man in Students' Club*), Carmen De Blasco, Fontaine La Rue, Elinor Vanderveer, Luis Alonso [Gilbert Roland], Francisco Madrid. PROD: Douglas Fairbanks, Douglas Fairbanks Pictures Corporation. DIST: United Artists Corporation. PREMIÈRE: 15.06.1925 (Globe Theatre, New York City). COPIA/COPY: DCP, 107'22", col. (da/*from* 35mm pos. nitr. + dupl. neg. acet., imbibito e virato/*tinted & toned*, 24 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Partitura composta e diretta da / *Score composed and conducted by* Andrej Goričar; eseguita dalla / *performed live by the* RTV Slovenia Symphony Orchestra; commissionata dalla / *commissioned by the* Slovenska kinoteka.

Don Q, Son of Zorro è il campione d'incassi dimenticato di Douglas Fairbanks. Il progetto del film, annunciato nel gennaio 1925, univa la passione per la Spagna, recentemente nata in lui, all'infallibile richiamo al botteghino del suo personaggio di Zorro. Fairbanks aveva iniziato a trastullarsi con l'idea di un sequel di *The Mark of Zorro* già nel 1921. A parte i film di *Tarzan* interpretati da Elmo Lincoln, all'epoca i sequel erano un fenomeno praticamente ignoto, in particolare per le produzioni

Don Q, Son of Zorro *is Douglas Fairbanks' forgotten blockbuster. Announced as a project in January 1925, it combined his recent fascination with Spain with the sure-fire box-office draw of his Zorro character. He had been toying with the idea of a sequel to* The Mark of Zorro *as early as 1921. Apart from the Elmo Lincoln* Tarzan *films, sequels were then largely unheard of – certainly for big-budget productions with major stars. But the safety of a sequel seemed just the*

Don Q, Son of Zorro, 1925. Douglas Fairbanks. (Douglas Fairbanks Coll., AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

a grosso budget con grandi divi. La sicurezza offerta da un sequel sembrava però la soluzione migliore: gli introiti lordi di *The Thief of Bagdad* erano stati enormi, ma i profitti netti erano a malapena riusciti a evitare perdite.

Fairbanks era un artista ma anche un uomo d'affari, disposto a investire e rischiare, però non fino al punto della rovina finanziaria. Con *Thief* era giunto al limite e ora aveva bisogno di limitare le spese, ma senza perdere la faccia. Giunto a 41 anni di età, si accingeva ora a produrre un film meno fastoso del precedente; non sorprende perciò che cominciassero ad apparire interviste in cui si affermava l'esatto contrario. "'Don Q' surclasserà 'Thief of Bagdad'" proclamò *Exhibitors Trade Review* (21.02.1925), citando Fairbanks: "In termini di costi di produzione questo film è destinato a superare 'The Thief of Bagdad'". La verità era ben diversa: il costo di *Don Q* (compresi il negativo, i costi di stampa, le commissioni e la pubblicità) ammontò a 834.589 dollari, meno della metà di *Thief*.

La trama, che narra la vicenda di uno studente americano di bell'aspetto e dal caratteristico temperamento allegro, inviato in Spagna per perfezionare la sua istruzione, è tratta dal romanzo pulp *Don Q's Love Story*, scritto da Kate Prichard e dal figlio di lei Hesketh Prichard, esploratore britannico che alternava ai suoi viaggi l'attività di tiratore scelto in tempo di guerra e aveva un debole per la narrativa d'avventura per ragazzi. Fairbanks si limitò a inserire a forza nella trama il personaggio di Zorro, che è il padre americano dell'eroe. Armato di vivace ingegno e di una straordinaria abilità con la frusta, il giovane Don Cesar sfugge alla falsa accusa di aver assassinato un arciduca giunto in visita, corteggia la bella figlia di un generale (che inconsapevolmente si accinge a sposare il vero assassino) e, inscenando un finto suicidio, diventa Don Q, vendicatore avvolto in un manto di mistero e di giustizia.

Fairbanks interpreta entrambi i ruoli, ripetendo il brillante split-screen di Mary Pickford in *Little Lord Fauntleroy* (1921). Oltre a recitare nella parte del cattivo, Donald Crisp è anche il regista del film. Come principale interprete femminile fu scelta la diciannovenne Mary Astor, che era stata coprotagonista di John Barrymore in *Beau Brummel* (1924). Ella rimase poi invischiata in un'appassionata relazione sentimentale con Barrymore, e fu delusa dalla mancanza di romanticismo di Fairbanks (del resto felicemente sposato): "…L'uomo mi sembrò meno eccitante della leggenda che lo circondava. Trovai soprattutto sgradevole il suo atteggiamento nei miei confronti: con me era gentile, come un sofisticato uomo di mondo può essere gentile con una bambina ragionevolmente beneducata. Mi sembrava di meritare un'attenzione maggiore!" (Mary Astor, *My Story: An Autobiography*, 1959).

Però lo trovava simpatico; era difficile pensarla diversamente. "Per lui tutto era divertimento", ella ricordò nei suoi ultimi anni. "Non era affatto un attore. Per me era un effetto, un meraviglioso effetto". (Mary Astor, intervista con Kevin Brownlow, Slate 518, Take 1, registrata per *Hollywood*, 1980)

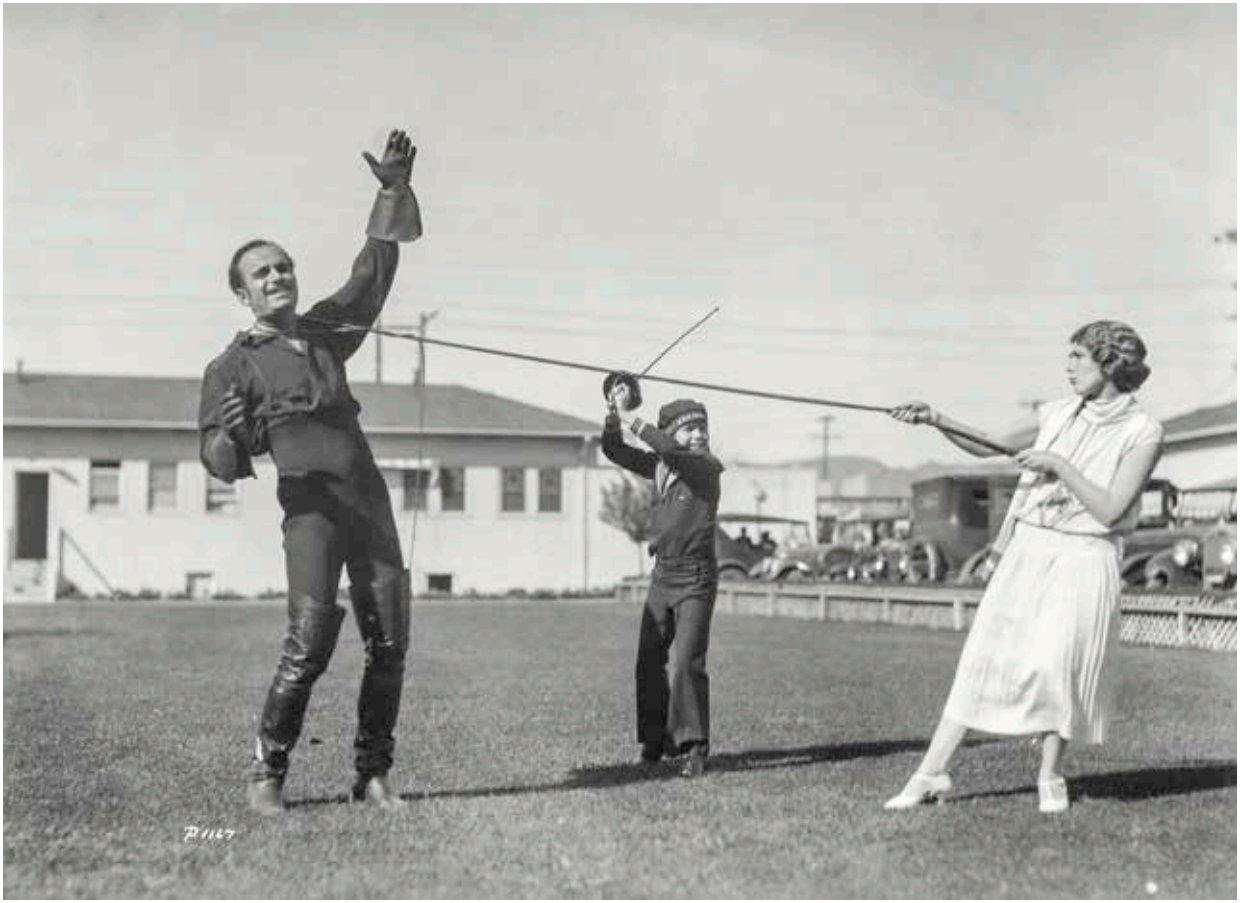
ticket. The Thief of Bagdad *had a tremendously high gross, but its net profit was barely in the black.*

Fairbanks was an artist, but also a businessman, willing to invest and risk, but not to the point of ruin. With Thief, *he had pushed the envelope to its limit. Now he needed to retrench – but not lose face. He was 41 years old, and about to produce a film less lavish than his last. Small wonder, then, that interviews began to appear that claimed just the opposite. "'Don Q' to Surpass 'Thief of Bagdad'" barked* Exhibitors Trade Review *(21.02.1925), quoting Fairbanks: "From the standpoint of costly production, this picture is very apt to more than rival 'The Thief of Bagdad'." It was far from true.* Don Q's *cost (including negative, print costs, commissions, and publicity) was $834,589 – less than half that of* Thief.

The story, involving a handsome (and characteristically cheery) American student, sent to Spain to round out his education, was derived from the pulp novel Don Q's Love Story, *written by Kate Prichard and her son Hesketh Prichard, a British explorer and wartime sniper with a weakness for boy's adventure fiction. The character of Zorro was simply shoehorned by Fairbanks into the plot as the hero's American father. Armed with his wits (and wicked whip skills), young Don Cesar eludes a false charge of murdering a visiting archduke, woos the beautiful daughter of a General (who unwittingly plans her marriage to the actual murderer), and staging a fake suicide, becomes Don Q, an avenger cloaked in mystery and justice.*

Fairbanks played both parts, repeating Mary Pickford's brilliant split-screen work from Little Lord Fauntleroy *(1921). Donald Crisp not only played the film's villain, but served as its director. Nineteen-year-old Mary Astor, who had co-starred with John Barrymore in 1924's* Beau Brummel, *was tapped for the female lead. She was then embroiled in a torrid affair with Barrymore, and deemed the happily married Fairbanks disappointingly unromantic: "…I found the man himself to be less exciting than the legends. For one thing, I was put out by his attitude toward me. He was nice to me, in the way a sophisticated man about town would be nice to a small and reasonably well-behaved child. I felt that I merited more attention than that!" (Mary Astor,* My Story: An Autobiography, *1959)*

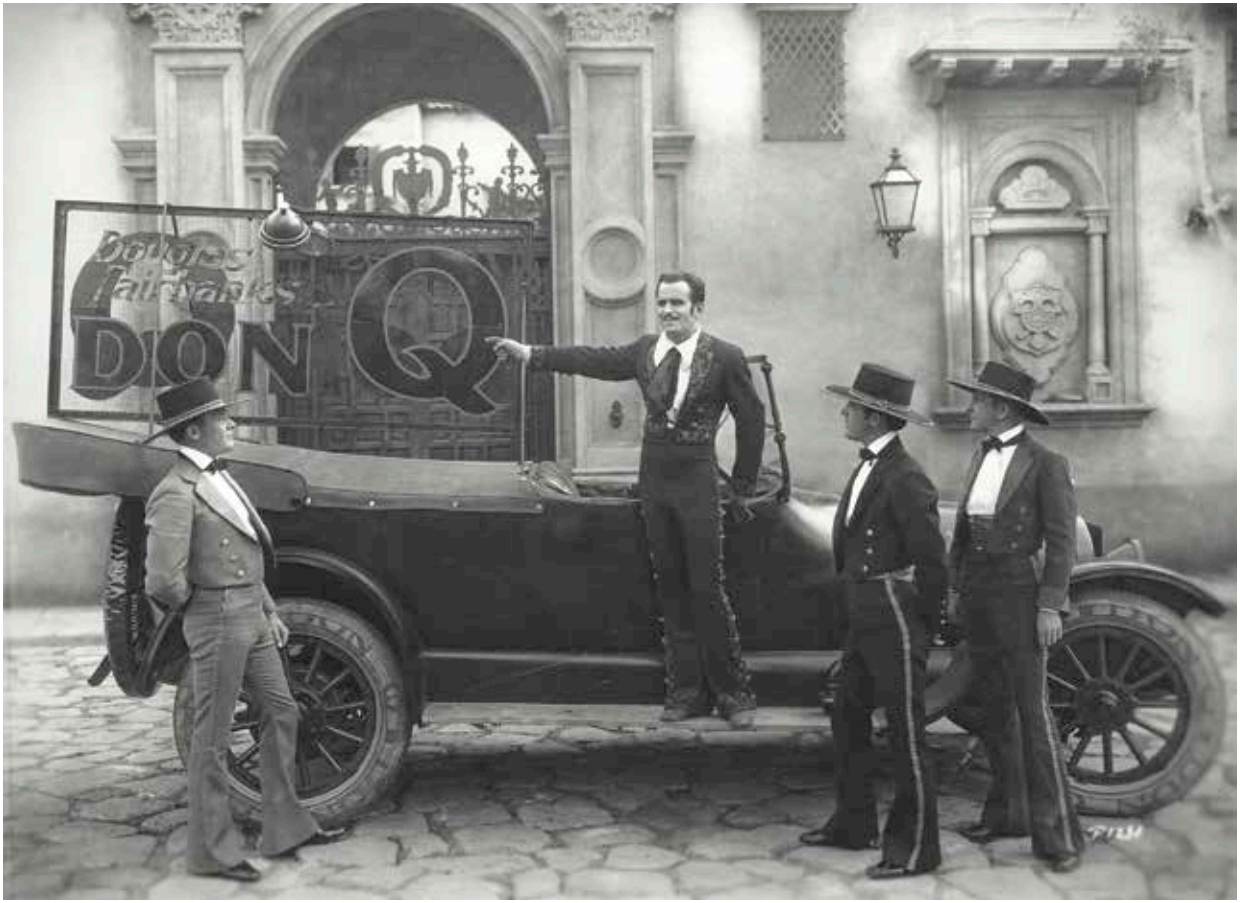
Still, she liked him. It was hard not to. "It was all fun for him," she recalled near the end of her life. "He wasn't an actor at all. To me, he was an effect; he was a wonderful effect." (Mary Astor, interview with Kevin Brownlow, Slate 518, Take 1, recorded for Hollywood, *1980)*



Douglas Fairbanks, Jackie Coogan, Mary Pickford durante le riprese di/*during the making of* Don Q, Son of Zorro, *1925*.
(Douglas Fairbanks Coll., AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

A Mary Astor rimase impresso in particolare l'intenso allenamento con la frusta australiana cui Fairbanks si sottopose con l'esperto Snowy Baker: sei settimane di esercizi ininterrotti.
Le riprese iniziarono il 26 gennaio e si conclusero alla fine di aprile, con tempi di lavorazione più rapidi rispetto a tutti i suoi precedenti film di cappa e spada. Alla fine, il senso di urgenza che attanagliava Fairbanks e il suo desiderio di sfornare in fretta un film di successo furono soddisfatti. Pubblico e critici accolsero con unanime entusiasmo quello che giudicarono un ritorno alla forma. "Senza dubbio uno dei migliori risultati che Doug ha ottenuto da qualche tempo dal punto di vista dell'intrattenimento complessivo e degli esercenti cinematografici", scrisse Fred Schader su *Variety* (17.06.1925). *Photoplay* (agosto 1925)

She recalled particularly his intense training on the Australian bullwhip with expert Snowy Baker – six weeks of unceasing practice.
Filming began on 26 January and was completed by late April – a brisker shooting schedule than any of his earlier swashbucklers. His sense of urgency, his desire to turn around a quick hit, was gratified in the end. Audiences and critics alike enthusiastically welcomed what they judged a return to form. "Without doubt one of the best that Doug has had in some time from an all-around entertainment and picture house standpoint," wrote Fred Schader in Variety *(17.06.1925).* Photoplay *(August 1925) added: "...it is guaranteed to drive little boys into frenzies of stunts until*



Don Q, Son of Zorro, 1925. Douglas Fairbanks. (Douglas Fairbanks Coll., AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

aggiunse: "…il film spingerà sicuramente i ragazzini a scatenarsi in acrobazie di ogni tipo, fino a quando non si romperanno un braccio o fino all'affermarsi di una nuova moda". Il verdetto era chiaro: molti spettatori avevano vivamente ammirato *Thief*, ma ciò che veramente desideravano da Fairbanks era godersi le sue prodezze. Scenari grandiosi, migliaia di comparse, costumi sfarzosi erano certamente apprezzabili, ma *Don Q*, così sembravano pensare tutti, era divertimento puro. Il film riversò 1.616.872 dollari nelle casse della casa di produzione di Fairbanks, senza contare gli introiti per la United Artists. Soltanto Robin Hood aveva ottenuto profitti maggiori.

In effetti il film è divertentissimo, nonostante il pesante apparato di scene e costumi. Fairbanks si fa strada tra gli eleganti drappeggi,

they break an arm or a new fad comes along." The verdict was clear: while many saw much to admire in Thief, *what they really wanted from Fairbanks was to enjoy him. The grand settings, the thousands of extras, the glorious costumes were all well and good. But* Don Q, *everyone seemed to feel, was just more fun. The film returned $1,616,872 to his production company's coffers, independent of its return to United Artists. Only* Robin Hood *had a greater profit.*

And, indeed, the film is a lot of fun, draped though it is under a heavy load of sets and costumes. But Fairbanks was peeking out from underneath the finery, wooing the fair lass, whipping his whip, and in general raising sunny hell. "Doug has never leaped so high, moved so quickly or kept in such

corteggia la bella fanciulla, fa schioccare la frusta e in generale scatena un'irresistibile sarabanda. "Fino ad oggi Doug non aveva mai spiccato balzi così prodigiosi, né le sue movenze erano state così rapide e incessanti. Quest'uomo non è umano: egli incarna un'eterna giovinezza, un circo a tre piste, e fonde in un'unica figura tutti gli eroi della gioventù…" scrisse W. Ward Marsh sul *Cleveland Plain Dealer* (19.10.1925). Distribuito in Italia con il titolo *Don X, il figlio di Zorro,* il film ebbe grande successo, guadagnandosi le lodi di *La settima arte* (12.1925), che citò un "autorevole critico italiano" non identificato: "Don X, figlio di Zorro è l'ultimo balzo dell'arte cinematografica verso la perfezione: se la estrema vetta non è stata raggiunta, bisogna dire che ciò è impossibile, pel nostro tempo. Quanto agli artisti, alla fotografia, agli scenari, tutto, tutto rivela finezza d'intuito e palese signorilità. Nell'aristocrazia dei films, Don X è il re".
Fino ad oggi le uniche copie disponibili di *Don Q* erano stampe a 16mm gravemente deteriorate. Lo splendido nuovo restauro del Danish Film Institute restituisce il film all'originaria bellezza di un secolo fa. – Tracey Goessel

La musica *Don Q, Son of Zorro* mi ha affascinato per i suoi sottintesi, chse mi hanno colpito con la loro dimensione fantastica, piena di dolce meraviglia. Allegro, disinvolto e vagamente idealistico. Incantevole. Osservando il fondersi di queste impressioni con l'eccezionale ritmo del film, il suo tono comico e la sua natura avventurosa, oltre all'improvvisa svolta drammatica di una vicenda inizialmente allegra, ho compreso che avrei amato comporre la musica per questo film. Nel momento in cui scrivo questa nota devo soltanto perfezionare la mia partitura per *Don Q* con gli ultimi tocchi riguardanti l'orchestrazione: una tecnica compositiva che concepisco in termini estremamente visivi, come dipingere con uno spettro infinito di sfumature musicali. Poi la partitura prenderà finalmente vita.
Naturalmente si tratta di musica per un film d'avventure. Ammiro le partiture orchestrali classiche dei film d'avventure nonostante la loro complessità e il loro splendore, o forse proprio per questo. La mia partitura affronta il soggetto con un suo (o mio) approccio peculiare, ma rimane una partitura con "tante note". Da parte mia sono convinto che vi siano "soltanto le note necessarie", per citare la battuta pronunciata da Mozart nella famosa scena di *Amadeus* di Milos Forman.
Quanto alla musica che compongo per i film muti, credo nella sua esistenza indipendente e nell'invenzione musicale, ma anche nel suo meticoloso e profondo dialogo con il film stesso. Come possono dunque coesistere questi due elementi? "Vicinanza distante" è un'espressione che mi è particolarmente cara in questo contesto: proprio l'esatta misura di vicinanza e proprio l'esatta misura di distanza apparente nella musica. Con "distanza apparente" intendo dire che la musica è vicina al film in modo diverso. Forse evoca ricordi, forse interpreta, forse si concentra piuttosto su ciò che il film suggerisce tra le righe… Tutto questo al fine di coesistere con il film in un'esperienza artistica unificata. – Andrej Goričar

constant motion so long before. The man isn't human, that's what he isn't. He's perpetual youth, a three-ringed circus, the personification of all juvenile heroes, all rolled into one…" wrote W. Ward Marsh in the Cleveland Plain Dealer *(19.10.1925). Released in Italy as* Don X, il figlio di Zorro, *the film was a great hit, prompting accolades in* La settima arte *(12.1925), which quoted an unnamed "authoritative Italian critic"*: "Don X, figlio di Zorro *is cinema's latest leap towards perfection: if the very pinnacle has not been reached, then it can't be in our time. As for the actors, the cinematography, the sets – everything, everything reveals a subtle intuition and evident elegance. In the aristocracy of films,* Don X *is the king."*
Until now, the only available copies of Don Q *were badly damaged 16mm prints. The Danish Film Institute's beautiful new restoration returns the film to its original luster of a century ago. – Tracey Goessel*

The Music Don Q, Son of Zorro *captivated me with its undertone, which struck me as wonderfully, gently fantastic. Light-hearted, nonchalant, and slightly idealistic. Charming. Seeing the way these impressions merge with the film's exceptional tempo, its comedic tone and adventurous nature, and its initially light-hearted story that takes a dramatic turn in an instant, I knew this was a film I'd love to compose music for. As I write this note, my* Don Q *score needs me to add only a few refined finishing touches regarding the orchestration – a compositional technique which I perceive very visually, like painting with an infinite spectrum of musical shades. Then it can finally come alive. Of course this is a score for an adventure film. I admire classical orchestral scores for adventure films despite their complexity and grandeur – or perhaps precisely because of that. My score approaches the subject in its (or my) own unique way, but still it is a "many notes" score. I, however, believe there are "just as many notes as are required", to quote Mozart's statement in the famous scene from Milos Forman's* Amadeus.
When it comes to the music I compose for silent films, I believe both in its independent existence and musical invention, as well as in its meticulous and profound dialogue with the film itself. So how can the two co-exist? "Distant closeness" is an expression I'm particularly fond of in this context: just the right measure of closeness and just the right measure of apparent distance in the music. By "apparent distance" I mean that the music is close to the film in a different way. Perhaps it evokes memories, perhaps it interprets, perhaps it focuses more on what the film conveys between the lines … All with the aim of co-existing with the film in a unified artistic experience. – Andrej Goričar

"A colpi di note" ritorna con KoKo! / *"Striking a New Note" returns with KoKo!*

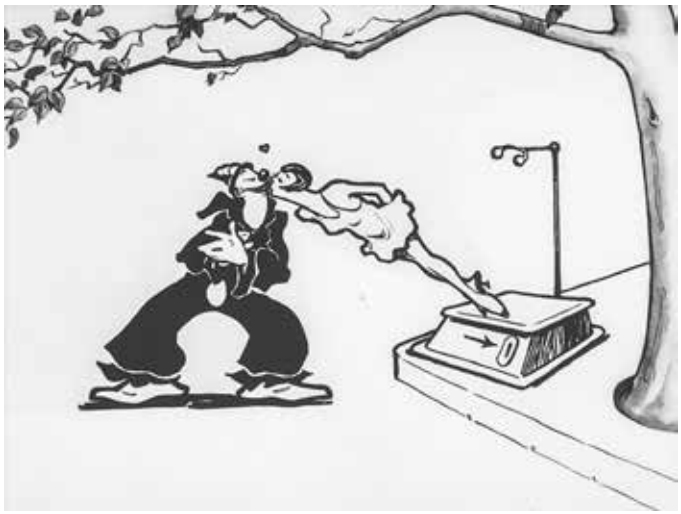
KOKO'S CATCH (US 1928)
Serie/*Series*: The Inkwell Imps
REGIA/DIR: Dave Fleischer. CAST: Max Fleischer. PROD: Paramount Famous Lasky Corp., Out of the Inkwell Films, Inc. COPIA/COPY: DCP, 8'45" (da/*from* 35mm pos., 170 m., 18 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

KOKO'S KLOCK (US 1927)
REGIA/DIR: Dave Fleischer. CAST: Max Fleischer. PROD: Paramount Famous Lasky Corp., Out of the Inkwell Films, Inc. COPIA/COPY: DCP, 8'54" (da/*from* 35mm pos., 173 m., 18 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

KOKO'S TATTOO (US 1928)
REGIA/DIR: Dave Fleischer. CAST: Max Fleischer. PROD: Paramount Famous Lasky Corp., Out of the Inkwell Films, Inc. COPIA/COPY: DCP, 8'10" (da/*from* 35mm pos., 158 m., 18 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Ricordo quando lo vidi per la prima volta al festival nel 1995: conoscevo Popeye e Betty Boop, ma KoKo fu una rivelazione tanto che trascinavo al Cinema-teatro Verdi anche la mia nipotina Giulia! Di sicuro è un personaggio unico nel mondo animato e ne ho avuto la conferma anche quest'anno lavorando con un gruppo eterogeneo di strumentisti che si è appassionato alle sue gag, spesso non politicamente corrette. Il gruppo è formato da tre pianisti Mila, Marta e Alessandro e dal rumorista Francesco (studenti di scuola media superiore), dal batterista Raffaele (quinta classe della scuola primaria) e dai rumoristi (sempre della primaria) Edoardo (che studia canto), Damiano (che studia violino) e Maria Sole, la più piccola (prima classe, che studia pianoforte).

I remember when I first saw him at the Giornate in 1995: I knew Popeye and Betty Boop, but KoKo was a revelation – so much so that I even dragged my young niece Giulia along to the Teatro Verdi! He's certainly a unique character in the world of animation, and this was once again proven during the past year as I worked with a diverse group of instrumentalists, who were captivated by his gags, many of them not exactly politically correct. The group consists of three pianists, Mila, Marta, and Alessandro, and a noisemaker, Francesco (all high school students); a drummer, Raffaele (fifth grade); and other noisemakers (also from primary school): Edoardo (who studies singing), Damiano (violin), and Maria Sole, the youngest (first grade, piano).



KoKo's Catch, 1928. (La Cineteca del Friuli, Gemona)

KoKo's Klock, 1927. (La Cineteca del Friuli, Gemona)

Come sempre, la scelta dei film spetta ai ragazzi. Il primo è *KoKo's Catch*. Ho pensato di accostare al travolgente ritmo delle immagini alcuni brani di uno dei capolavori della letteratura musicale per l'infanzia, il *Mikrokosmos* di Béla Bartók (anche cronologicamente corrispondente). Il variegato e stringente linguaggio ritmico, le melodie basate su scale esotiche per il nostro orecchio tonale, l'uso della politonalità e delle dissonanze ricreano il clima del Novecento storico e si interfacciano con le immagini in movimento. Abbiamo elaborato la colonna sonora concatenando gli elementi strumentali e gli effetti rumoristici con l'intento di favorire la visibilità dell'azione sullo schermo. Da sempre il progetto offre ai ragazzi la possibilità di conoscere il cinema delle origini attraverso l'esperienza musicale, allargando anche il repertorio esecutivo.
"Hungarian Dance" apre sui titoli di testa, spazio al rumorismo e "Hungarian Song" come tema della segretaria. KoKo e Fitz esprimono il loro disappunto con "Melody with Interruptions". "Hungarian Song" ritorna nella gag con la prima slot e "Hungarian Dance" accompagna la gag con la seconda slot. I tre brani sono nel terzo volume della raccolta. L'ultima gag con la terza slot, fino alla conclusione, è sottolineata invece da un brano di Debussy, "Danse de la Poupée", valzer tratto dal Ballet pour Enfants "La boîte à joujoux". Lo abbiamo scelto perché sembra scritto per quella scena. Il secondo corto è *KoKo's Klock*. All'inizio "In Yugoslav Mode" (dal secondo volume di *Mikrokosmos*) evoca, con il suo bordone, la sveglia protagonista. "Contrary Motion" esprime i divergenti sforzi di KoKo e Fitz per risolvere la situazione. Un altro tema, "Crescendo-Diminuendo", segue l'azione del germe del sonno. Per fortuna Fitz, sulle note di "Merriment" (dal terzo volume), sistema tutto e… immancabile sparizione finale.
Il terzo è *KoKo's Tattoo*. Max sta tatuando un gatto sulla schiena del suo amico: il calamaio si apre ed esce KoKo che, al solito, vuole imitare le gesta del suo creatore avvalendosi della forzata collaborazione di Fitz. La prima parte della storia è resa con "Playsong" (dal quarto volume *Mikrokosmos*). Costruito con la sovrapposizione di due diverse scale pentatoniche, il brano sottolinea il dissonante rapporto tra mondo reale e mondo del disegno animato. La situazione si ingarbuglia perché anche il tatuaggio si anima, dando vita a un'incalzante serie di gag. "Clashing Sounds" (sempre dal quarto volume) costruisce l'ambiente sonoro alternando segmenti ritmici e politonali con altri più lenti e melodici, rinforzati dalla batteria di Raffaele e dagli effetti timbrici dei rumoristi. Tutto si conclude con Max che cattura KoKo e Fitz e li rimette nel calamaio.
Ringrazio le Giornate e la Cineteca del Friuli che rendono visibile il nostro lavoro. Ringrazio inoltre Patrizia Avon, mia sodale fin dall'edizione del 2007 che, con la Scuola di Musica Città di Cordenons e l'Ensemble Armonia, ha dato casa al progetto. – Maria Luisa Sogaro

As always, the choice of films is up to our young participants. The first is KoKo's Catch. *I thought of pairing the dynamic rhythm of the footage with passages from one of the masterpieces of musical literature for children, Béla Bartók's* Mikrokosmos *(which also dates from the same period). Its varied and compelling rhythmic language, melodies based on scales that sound exotic to our tonal ears, and use of polytonality and dissonance, evoke the mood of the early 1900s and interact with the moving images. We crafted the score by weaving together instrumental elements and sound effects, seeking to bolster the action on screen. Our project has always provided young people with an occasion to discover early cinema through music, while also expanding their repertoire.*
"Hungarian Dance" plays over the opening credits, making way for noise effects and "Hungarian Matchmaking Song", which serves as the secretary's theme. KoKo and Fitz the Dog express their frustration with "Melody with Interruptions", and "Hungarian Song" returns during the first "slot machine" gag, while "Hungarian Dance" accompanies the second one. The three pieces all come from the collection's third volume. The third slot machine gag, leading to the conclusion, is scored with Debussy's "Danse de la Poupée" ("The Doll's Waltz") from La Boîte à joujoux*, a "Ballet pour enfants". We chose it because it almost seems written for this scene.*
The second short is KoKo's Klock. *In the opening, "In Yugoslav Mode" (from the second volume of* Mikrokosmos*) uses a monophonic drone to suggest the alarm clock that plays a central role in the plot. "Contrary Motion" captures KoKo and Fitz's differing efforts to resolve the situation. Another theme, "Crescendo-Diminuendo", follows the actions of the "sleeping germs". Luckily, Fitz sets everything right, to the tune of "Merriment" (from the third volume), which leads to the inevitable vanishing.*
In the third film, KoKo's Tattoo*, Max is tattooing a cat onto a friend's back when the inkwell opens and KoKo emerges. True to form, he wants to mimic his creator's actions, press-ganging Fitz to cooperate. The first part of the story is set to "Playsong" (from the fourth volume of* Mikrokosmos*). Built upon the overlay of two distinct pentatonic scales, the music emphasizes the dissonant relationship between the real world and the realm of animation. Things get into a tangle when the tattoo itself comes to life, prompting a fast-paced series of gags. "Clashing Sounds" (again from Bartók's fourth volume) builds the soundscape by alternating rhythmic and polytonal segments with slower, melodic passages, fortified by Raffaele's percussion and the varied textures of timbre made by the noisemakers. It all ends with Max capturing KoKo and Fitz and putting them back into the inkwell.*
My thanks go to the Giornate and the Cineteca del Friuli for showcasing our work. I'm also grateful to Patrizia Avon, my close colleague since the 2007 edition; together with the Scuola di Musica Città di Cordenons and the Ensemble Armonia, she has provided a home for this project. – *Maria Luisa Sogaro*

Evento del mercoledì / *Mid-Week Event*

KURUTTA IPPĒJI [Una pagina di follia / A Page of Madness] (JP 1926)
REGIA/DIR: Teinosuke Kinugasa. SCEN: Yasunari Kawabata, Minoru Inuzuka, Banko Sawada, Teinosuke Kinugasa. DID/TITLES: Kiyoshi Takeda. PHOTOG: Kohei Sugiyama; *camera assistant:* Eiji Tsuburaya. LIGHTING: Masao Uchida. MONT/ED: Umeko Numazaki. SCG/DES: Kasaku Hayashi, Chiba Ozaki. ASST. DIR: Eiichi Koishi, Masami Osugi, Takero Murata. CAST: Masao Inoue (*il custode/the custodian*), Yoshie Nakagawa (*sua moglie/his wife*), Ayako Iijima (*loro figlia/their daughter*), Hiroshi Nemoto (*il suo fidanzato/her fiancé*), Misao Seki (*il primario/the chief doctor*), Minoru Takase (*paziente/Patient A*), Kyosuke Takamatsu (*paziente/Patient B*), Tetsu Tsuboi (*paziente/Patient C*), Eiko Minami (*danzatrice/the dancer*), Shintaro Takiguchi (*il figlio del custode/the gateman's son*). PROD/DIST: Shinkankakuha Eiga Renmei + Nashonaru Ato Firumusha. PREMIÈRE: 10.07.1926 (prima proiezione pubblica/*first public screening*, Aoyama Kaikan, Tokyo). USCITA/REL: 24.09.1926 (Shinjuku Musashinokan, Asakusa Tokyokan, Osaka Shochikuza). COPIA/COPY: DCP, 78'38", col. (da/*from* 35mm pos., 1617 m./5305 ft., 18 fps, imbibito/*tinted*, + 35mm pos. nitr., imbibito/*tinted* + 35mm interneg., orig. l: 2135 m./6979 ft., 18 fps); senza did./*no titles (*eccetto cartelli iniziali/*except opening intertitles*: JPN). FONTE/SOURCE: National Film Archive of Japan, Tokyo.

Si rimanda alla sezione "L'arte del benshi" per la scheda del film e informazioni sull'accompagnamento dal vivo.
See the section "The Art of the Benshi*" for the note about this film and information about the* Benshi *and musicians performing at the screening.*

Kurutta Ippēji [Una pagina di follia / A Page of Madness], 1926. Masao Inoue. (National Film Archive of Japan, Tokyo)

George Schneiderman, Burnett Guffey, John Ford durante le riprese di/*shooting* The Iron Horse, *1924*. (AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

Serata finale / *Closing Night*

THE IRON HORSE (Il cavallo d'acciaio) (US 1924)
REGIA/DIR: John Ford. SOGG./STORY: Charles Kenyon, John Russell. SCEN: Charles Kenyon. DID./TITLES: Charles Darnton. PHOTOG: George Schneiderman; *cameraman*: Burnett Guffey. ASST. DIR: Edward O'Fearna. MUS: Erno Rapee (1924 orig. score). CASTING DIR: James Ryan. PROP MAN: Charles Edler. PROD. MGR: Sol Wurtzel. CAST: George O'Brien (*Dave Brandon*), Madge Bellamy (*Miriam Marsh*), Charles Edward Bull (*Abraham Lincoln*), Cyril Chadwick (*Peter Jesson*), Will [William] Walling (*Thomas Marsh*), Francis Powers (*sergente/Sergeant Slattery*), J. Farrell MacDonald (*caporale/Corporal Casey*), James Welch (*soldato semplice/Private Schultz*), George Wagner [Waggner] (*Buffalo Bill*), Fred Kohler [Sr.] (*Deroux*), James Marcus (*giudice/Judge Haller*), Gladys Hulette (*Ruby*), Charles Newton (*Collis P. Huntington*), Delbert Mann (*Charles Crocker*), John Padjan (*governatore/Governor Leland Stanford*), Jack Ganzhorn (*Thomas C. Durant*), Chief Big Tree (*capo indiano/Cheyenne chief*), Chief White Spear (*capo indiano/Sioux chief*), Frances Teague (*Polka Dot*), Stanhope Wheatcroft (*John Hay*), Edward Piel (*"Vecchio Cinese"/"Old Chinaman"*), Winston Miller (*Davy Brandon, a 10 anni/age 10*), Peggy Cartwright (*Miriam Marsh, a 8 anni/age 8*), James Gordon (*Dave Brandon Sr.*), Colin Chase (*Tony*), Jack O'Brien (*Dinny*), Walter Rogers (*generale/General Grenville M. Dodge*), Charles O'Malley (*maggiore/Major North*), Jack Ganzhorn (*Thomas C. Durant*). PROD: William Fox, Fox Film Corporation. PREMIÈRE: 28.08.1924 (Lyric Theatre, New York). COPIA/COPY: 35mm, 10,139 ft. (orig. l: 11,335 ft.), 132' (18-21 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Photoplay Productions, London.

Partitura di / *Score by* John Lanchbery; eseguita dalla / *performed live by the* Orchestra da Camera di Pordenone; direttore/*conductor:* Ben Palmer.
Musica commissionata da / *Music commissioned by* Photoplay Productions for Channel 4.
Musica eseguita per gentile concessione di / *Music performed by arrangement with* Photoplay Productions.

La Fox realizzò *The Iron Horse* per rispondere a *The Covered Wagon* della Paramount, diretto da James Cruze, che era uscito l'anno precedente. Entrambi erano "super Western", con elevati costi di produzione e lunghe riprese in esterni. Ambientato nel 1848, *The Covered Wagon* segue due carovane nel loro percorso dal Missouri verso nordovest, lungo la pista dell'Oregon. Il film della Fox racconta la costruzione della prima ferrovia transcontinentale da Omaha nel Nebraska a Sacramento in California; quest'impresa, realizzata tra il 1863 e il 1869, segnò in effetti la fine dell'antica pista delle carovane. La decisione di investire in una produzione di questo tipo era decisamente più rischiosa per la Fox di quanto fosse stata per la Paramount. In questo momento della sua storia, la Fox produceva soprattutto film a basso budget per i circuiti di sale rurali e cinema di quartiere. *The Iron Horse* fu chiaramente uno dei primi segnali dell'ambizione di William Fox di ampliare la propria casa di produzione e di competere con i più importanti studio nelle grandi sale urbane di prima visione. Si rivelò un indiscusso successo. Per parecchi mesi, prima della distribuzione in tutto il paese, il film fu proiettato a New York e a Chicago; in questo periodo i prezzi dei biglietti furono molto elevati. Secondo Aubrey Solomon gli incassi ammontarono a circa il quadruplo dei costi di produzione (371.000 dollari), con un profitto di 650.000 dollari. Grazie all'accoglienza riservata al film George O'Brien, attore sotto contratto con la Fox, divenne una star, J. Farrell MacDonald, consueto collaboratore di Ford, ottenne un contratto con la Fox, e a livello nazionale l'attenzione si concentrò su John Ford, definito da *Moving Picture World* (13.12.1924) il "giovane cui la Fox Film Corporation ha affidato il

Fox's The Iron Horse *was made to compete with Paramount's* The Covered Wagon*, directed by James Cruze and released the previous year. Both were "super Westerns," involving high production budgets and extensive location shooting. Set in 1848,* The Covered Wagon *followed two wagon trains from Missouri over the Oregon Trail to the northwest. Fox's film dealt with the construction of the first transcontinental railroad route from Omaha, Nebraska, to Sacramento, California, a feat accomplished between 1863 and 1869, which effectively superseded the old wagon trail.*
The decision to invest in such a production was decidedly more risky for Fox than it had been for Paramount. At this point in its history, Fox primarily produced lower-budget films for the rural and neighborhood theater circuits. Clearly, The Iron Horse *was one of the early signs of William Fox's ambition to expand his company and take on the major studios in the large first-run urban theaters. It proved to be a decided success. There was a lengthy period before the film's general release during which the film played for months at high ticket prices, in New York and Chicago. Aubrey Solomon reports that it grossed about 4 times its $371,000 negative cost, returning a profit of $650,000. As a result of the film's reception, Fox contract player George O'Brien became a star, Ford regular J. Farrell MacDonald received a Fox contract, and national attention was accorded to John Ford, the man* Moving Picture World *(13.12.1924) called the "youthful Fox Film Corporation megaphone wielder, who rose to directorial pre-eminence overnight as the result of his*

The Iron Horse, 1924. George O'Brien, J. Farrell MacDonald. (AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

megafono e che è assurto improvvisamente alla fama come regista grazie a questa splendida realizzazione cinematografica".
I credits non indicano una fonte specifica, e il film si basa in effetti su varie fonti storiche, letterarie e figurative. Alcuni dei principali fili narrativi, come la ricerca di un passo che conducesse, a ovest del fiume Platte, verso le Montagne Rocciose, e la gara tra la Union Pacific e la Central Pacific per completare la posa dei binari, erano elementi comuni di varie opere storiche di carattere popolare, come *Building the Pacific Railway* di Edwin Sabin (1919). Gli spunti comici e romantici provengono dal romanzo di Zane Grey *The U.P. Trail* (1918), in cui compaiono un giovane e atletico ispettore, un trio di immigrati irlandesi con cui egli stringe amicizia e un'intermittente storia d'amore tra l'ispettore e la donna che egli ama; la drammatica riunione della coppia avviene nel momento in cui i binari si congiungono a Promontory Point nello Utah. Nel romanzo gli operai irlandesi addetti alla posa dei binari intonano ripetutamente la canzone "Drill, Ye Tarriers, Drill", che è citata anche nel film. *La Rivista Cinematografica* (15.01.1926) mise in luce in particolare gli elementi umoristici, rilevando che *splendid picturization."*
Without a credited source, the film actually draws on disparate historical, literary, and pictorial sources. Central narrative threads such as the search for a pass leading west of the Platte River into the Rockies, and the race between the Union Pacific and Central Pacific to lay track to the finish were common features of popular histories, such as Edwin Sabin's Building the Pacific Railway *(1919). The film's comic relief and romance plot were indebted to Zane Grey's novel,* The U.P. Trail *(1918), which features a brawny young surveyor, a trio of Irish immigrants whom he befriends, an on-again-off-again romance between the surveyor and the woman he loves, and a dramatic reunion between them at the joining of the rails at Promontory Point, Utah. In the novel, the Irish track-layers repeatedly sing "Drill, Ye Tarriers, Drill," which is also represented in the film.* La Rivista Cinematografica *(15.01.1926) picked up on the humorous elements, remarking that "the comedic scenes in this film are like little gems set within a large*

"i quadretti comici di questo film sono come delle piccole gemme incastrate in un grande forziere di squisita fattura artistica".
Più in generale la trama si fonda sull'ideologia della dottrina Monroe, associata in questo caso ad Abraham Lincoln, secondo la quale gli Stati Uniti erano "destinati" a controllare il territorio da una costa all'altra. In tale prospettiva l'inevitabile "fato" dei Cheyenne è quello di essere cacciati. Ciò conferisce un'aura di nobile dignità alla resistenza dei nativi americani contro la costruzione della ferrovia, in contrasto con le figure di malvagi bianchi come i capitalisti Deroux e Jesson, che cercano di sfruttare l'impresa a proprio profitto. In questo modo tuttavia la spoliazione degli originari abitanti delle Pianure, inevitabile conseguenza della costruzione della ferrovia e dei successivi insediamenti bianchi, finiva per essere considerata un fenomeno naturale.
Ford sfruttò un ampio repertorio di immagini di treni che aprivano la strada attraverso la prateria, come per esempio "Across the Continent" (Currier e Ives, 1868) oppure "American Progress" (John Gast, 1872). A quanto sembra inoltre egli studiò le foto scattate all'epoca dai fotografi della Union Pacific Andrew J. Russell e Alexander Gardner, che fanno parte anch'esse di questa tradizione. Si veda tra le altre la foto di Gardner "Westward the Course of the Empire Takes Its Way: Laying Track 600 Miles West of St. Louis, Missouri" (1867). I cineasti tuttavia si spinsero ben al di là di queste immagini imperiali cariche di significati ideologici. I treni e i binari divennero una ricca fonte di invenzioni figurative. Ford allestisce e gira scene organizzate secondo la prospettiva formata dai binari (o in contrasto con essa), oppure all'interno dei vagoni, all'esterno su carri piatti, sotto i vagoni e sul tetto dei treni; effettua riprese da treni in corsa e riprese di treni in movimento. Numerose splendide inquadrature contrappongono il movimento dei treni alla direzione e alla qualità di altri tipi di movimento: uomini a cavallo, bestiame e cowboy, fitte folle che si spostano nel senso del treno o in senso opposto. L'attenzione per il modo di inquadrare e raffigurare il movimento testimonia della sbrigliata fantasia del regista, inebriato dal budget relativamente elevato di cui disponeva per la prima volta con questo film, e libero, nelle riprese in esterni, dalla sorveglianza dello studio.
Com'era consuetudine all'epoca, per *The Iron Horse* furono realizzati due negativi, uno per la distribuzione interna e uno per quella internazionale. La versione internazionale, il "British cut", era quella più comunemente disponibile prima del 2007, quando la 20th Century-Fox restaurò la versione statunitense. Oltre alle inevitabili differenze di inquadratura dovute all'impiego di due cineprese, la versione statunitense è più lunga di circa 17 minuti e contiene riprese più ampie dell'attacco degli indiani, oltre a un maggior numero di didascalie descrittive e a un prologo più lungo. Nelle due versioni cambiano anche i nomi di alcuni personaggi. Occorre rilevare che la versione statunitense è stata ricostruita a partire da varie fonti di qualità non uniforme. Purtroppo i negativi originali sono andati perduti. – Lea Jacobs

treasure chest of exquisite artistic craftsmanship."
More generally, the plot is undergirded by the ideology of the Monroe Doctrine, in this case associated with Abraham Lincoln, which held that the United States was "destined" to control the territory from coast to coast. From this perspective, the Cheyenne are represented as inevitably "fated" to be displaced. This gives the Native American resistance to the construction a certain grandeur in contrast to the white villains, the capitalists Deroux and Jesson, who seek to exploit it for their own profit. However, it also naturalizes the dispossession of the original inhabitants of the Plains that the building of the railroad, and consequent white settlement, entailed.
Ford was working with a vast repository of images of trains blazing paths across the prairie, such as Across the Continent *(Currier and Ives, 1868) or* American Progress *(John Gast, 1872). He also seems to have studied contemporary photographs by Union Pacific railroad photographers Andrew J. Russell and Alexander Gardner, which partake of this tradition. (See, for example, Gardner's 1867 photo* "Westward the Course of Empire Takes Its Way": Laying Track 600 Miles West of St. Louis, Missouri.*) But the filmmakers went well beyond these ideologically overdetermined images of empire. Trains and tracks became rich sources of pictorial invention. Ford stages and shoots scenes organized along or against the perspective formed by the tracks, inside cars, outside on flat cars, under the cars, and on the roof of the trains. He shoots from moving trains, and trains in movement. Many beautiful shots pit the train's movement against the direction and quality of other kinds of movement, of men on horseback, of cattle and cowboys, of dense crowds moving with or against the train. Attention to framing and figure movement provide a sense of the director's unbridled imagination – he went wild with the comparatively high budget he enjoyed for the first time in this film, and the freedom from studio supervision that he enjoyed on location.*
As was typical of the period, two negatives were shot for The Iron Horse, one for domestic and one for international release. The international version, the "British cut," was the most commonly available until Twentieth Century-Fox restored the US version in 2007. In addition to the inevitable differences of framing given the use of two cameras, the US version is about seventeen minutes longer, with more footage of the Indian attack, as well as more expository titles and a longer prologue. Character names also differ in the two versions. It should be noted that the US version has been assembled from disparate sources of varying quality. Unfortunately, no original negative survives. – Lea Jacobs

The Music *John Ford's* The Iron Horse *was the third Live*

La musica *The Iron Horse* di John Ford è il terzo film da noi presentato in versione "Live Cinema" a Channel Four, dopo che questa emittente acquisì la serie da Thames Television. I primi due erano stati *The Four Horsemen of the Apocalypse* e *Wings*.

Per comporre la partitura ci siamo rivolti a John Lanchbery. Oltre a essere forse il più importante direttore d'orchestra/arrangiatore nel mondo del balletto, egli aveva anche lavorato come compositore di musica per il cinema, ma più ancora Jack (come lo chiamavano) era un vero appassionato di cinema muto; molti anni prima era stato collega di David Gill, quando quest'ultimo lavorava come ballerino. David individuò in Jack la persona ideale per arrangiare e dirigere la partitura originale di *The Birth of a Nation*, il progetto cui stavamo lavorando allora. Rimanemmo così colpiti dal lavoro che egli svolse su *Birth*, che decidemmo di offrirgli l'opportunità di comporre una partitura originale, quando se ne fosse presentata l'occasione: l'occasione arrivò con *The Iron Horse*.

Ecco i ricordi di Jack: "Quando ho iniziato a scrivere la partitura per *The Iron Horse*, David Gill e Kevin Brownlow mi hanno suggerito di utilizzare qualche melodia popolare o ben nota. Ricordando che in *Stagecoach* di John Ford si faceva abile uso di 'The Lone Prairie' ne ho preso a prestito la melodia, che mi sembrava ideale per le sequenze della prateria. Ho recuperato una canzone di cowboy, un verso della quale è dedicato a Buffalo Bill. Dal momento che egli appare nel film sembrava un peccato rinunciarvi, soprattutto per l'energica bellezza della melodia; questa canzone accompagna le sequenze del bestiame. Quanto ai lavoratori, per i coolie c'è una canzone popolare cinese, 'The Feng Yang Drum', e saltuariamente ho citato 'I've been working on the railroad'. Ho rintracciato la versione originale della canzone 'Drillers and Tarriers': la melodia era così debole che ne ho scritta una più vivace. Per la comica scena del divorzio ho rispolverato un vecchio motivetto da music-hall, 'Are we to part like this?'. Per l'italiano c'è un frammento facilmente riconoscibile; in un punto ho utilizzato 'Irish Washerwoman', mentre tutte le altre musiche 'irlandesi' sono mie, come peraltro il resto della partitura, tranne un frammento dell'autentico canto di guerra degli indiani d'America".

Non abbiamo potuto accedere a una copia adeguata della versione americana del film, che è più lunga; abbiamo perciò impiegato un negativo di quella britannica, fornito dalla 20th Century-Fox. Il film è quindi dedicato a George Stephenson, il pionieristico ingegnere ferroviario britannico, anziché ad Abraham Lincoln. Abbiamo aggiunto alle copie uno schema di imbibizione di base.

Jack diresse la sua partitura in occasione della prima esecuzione al Sadler's Wells Theatre di Londra nel 1994, e poi nel 1998 a Pordenone quando, in un crescendo travolgente, suscitò l'irrefrenabile e fragoroso entusiasmo del pubblico, in quello che fu il nostro addio al vecchio Teatro Verdi. Sono certo che quest'anno, con la direzione del maestro Ben Palmer, la reazione sarà la stessa.

Patrick Stanbury, Photoplay Productions

Cinema presentation we produced for Channel Four after they took over the series from Thames Television. The previous two had been The Four Horsemen of the Apocalypse *and* Wings.

To compose the score, we approached John Lanchbery. Perhaps the pre-eminent conductor/arranger in the world of ballet, he had also been active as a film composer. But more than that, Jack (as he was known) was a staunch devotee of silent film, and had been a colleague of David Gill many years before when David was a dancer. David recognised him as the ideal person to arrange and conduct the original score for The Birth of a Nation*, the project we were then working on. So impressed were we with his work on* Birth *that we determined to offer Jack a chance to compose an original score when the opportunity arose. That would prove to be* The Iron Horse.

Jack remembered:

"When I began my score for The Iron Horse*, David Gill and Kevin Brownlow suggested that I use some folk or well-known melodies. I remembered the skilful use of 'The Lone Prairie' in John Ford's* Stagecoach*, and borrowed this melody, finding it ideal for prairie sequences. I found a cowboy song, one verse of which is all about Buffalo Bill. Since he appears in the film this seemed too good to miss, especially since it has such a fine vigorous melody. This accompanies the cattle sequences. As for the workmen, the coolies have a Chinese folk song, 'The Feng Yang Drum', and I've quoted 'I've been working on the railroad' from time to time. I tracked down the original of the 'Drillers' and Tarriers' song: the melody seemed so feeble that I've written a livelier one. For the comic divorce I've used an old music-hall ditty, 'Are we to part like this?'. The Italian gets an easily recognized fragment; the 'Irish Washerwoman' is used once, all the other 'Irish' music is mine, as indeed is all the rest of the score, though I have made use of a fragment of the authentic American Indian war-chant."*

We did not have access to an adequate copy of the longer, American cut of the film, using instead a negative of the British version, supplied by 20th Century-Fox. Thus the film is dedicated to George Stephenson, the pioneer British railway engineer, rather than Abraham Lincoln. To the prints we added a basic tinting scheme.

Jack conducted his score for its premiere at Sadler's Wells Theatre in London in 1994, and again in 1998 at Pordenone, when its rousing climax left the audience stamping their feet in appreciation as we bade farewell to the old Teatro Verdi. I feel sure the reaction will be the same this year under the baton of Maestro Ben Palmer.

Patrick Stanbury, Photoplay Productions

WEIMAR SENZA CENSURE

WEIMAR UNCENSORED

Programma a cura di / *Programme curated by* Anton Kaes, Michael Cowan

Tabù e trasgressioni nel cinema tedesco, 1919-1920

Il titolo di questo programma articolato in due anni, "Weimar senza censure: tabù e trasgressioni nel cinema tedesco, 1919-20", coglie una tensione cruciale intrinseca del cinema tedesco delle origini: il conflitto tra la censura di Stato e l'impulso dell'artista a sperimentare il proibito. Il cinema di Weimar è da tempo celebrato per la sua fascinazione per i margini oscuri dell'esperienza umana. Ma mai queste qualità furono più crude e urgenti che negli instabili anni della Repubblica, quando, per un breve, dirompente arco di tempo, la censura di Stato venne abolita. Il nostro programma propone una selezione di sei film di tale periodo.

La Repubblica di Weimar nacque il 9 novembre 1918 in un mondo che stava cadendo a pezzi. La disfatta della nazione, il crollo dell'impero, l'occupazione militare e un'effimera rivoluzione di tipo sovietico – brutalmente annientata dai battaglioni protofascisti dei *Freikorps* – avevano mandato in frantumi il vecchio ordine senza produrne uno nuovo. Le città erano sconvolte da battaglie di strada, fame e malattie erano endemiche e lo stato di diritto sembrava una mera voce piuttosto che una solida base.

Da questo smarrimento scaturirono fermenti culturali straordinari. Si svilupparono vari movimenti d'avanguardia – il dadaismo, la danza moderna, il Bauhaus – ciascuno dei quali propugnava una rottura con il passato. Genere e sessualità costituivano un terreno altrettanto incerto. Con il voto alle donne, concesso nel novembre 1918, cominciarono a diffondersi le immagini della "donna nuova", mentre i cabaret, di cui Anita Berber fu l'emblema, si abbandonavano all'androginia e agli eccessi. L'Institut für Sexualwissenschaft (Istituto di sessuologia) di Magnus Hirschfeld, fondato nel luglio

Taboos and Transgressions in German Cinema, 1919-1920

The title of this two-year program, "Weimar Uncensored: Taboos and Transgressions in German Cinema, 1919-1920", captures a defining tension at the heart of early German cinema: the struggle between state censorship and the artist's impulse to probe the forbidden. Weimar film has long been celebrated for its fascination with the shadowed edges of human experience. Yet nowhere were these qualities more raw and more urgent than in the volatile years surrounding the Republic's birth, a period when, briefly and explosively, state censorship was abolished. This program presents a selection of six films from this period.

The Weimar Republic was born on 9 November 1918 into a world that was falling apart. National defeat, the collapse of the Empire, military occupation, and a short-lived Soviet-style revolution – brutally suppressed by proto-fascist Freikorps *battalions – had shattered the old order without yet producing a new one. Street battles scarred the cities, hunger and illness were endemic, and the rule of law felt less like a foundation than a rumor.*

Out of that disorientation came an extraordinary cultural ferment. Avant-garde movements surged forward – Dada, modernist dance, the Bauhaus – each declaring a break with the past. Gender and sexuality were equally unsettled terrain. Women's suffrage, granted in November 1918, ushered in widespread images of the "New Woman", while the cabarets epitomized by Anita Berber reveled in androgyny and excess. Magnus Hirschfeld's Institut für Sexualwissenschaft

1919, si spingeva ancor più in là, promuovendo una visione della sessualità che andava ben oltre la famiglia eterosessuale.

Il fattore più determinante per il cinema fu una finestra legale ristretta ma straordinaria. Dopo l'abdicazione del Kaiser nel novembre 1918, la censura cinematografica federale cessò di esistere e fu lasciata alla polizia locale la responsabilità di intervenire non sistematicamente e di vietare un film in base alle leggi sull'oscenità. La censura fu ripristinata soltanto nel maggio 1920, quando la Reichslichtspielgesetz (legge statale sul cinema) ricostituì una commissione di censura federale. In quest'intervallo di diciotto mesi i cineasti tedeschi, liberi dalla sorveglianza governativa, risposero con una valanga di film sensazionalistici, molti dei quali, non appena la censura venne ripristinata, furono vietati, alterati o limitati a un pubblico adulto.

I prodotti più evidenti di questo momento di libertà dalla censura furono gli *Aufklärungsfilme* o "film di educazione sessuale", che trattavano di sesso, prostituzione e temi affini. Il termine sfrutta i molteplici significati della parola tedesca "Aufklärung": chiarimento, educazione sessuale e ricerca di ciò che è stato nascosto. Questa categoria di film traeva origini rispettabili da austere opere educative concernenti le malattie veneree e l'eugenetica. L'etichetta "educazione sessuale" divenne però rapidamente un alibi per contenuti più provocatori. Emersero due generi distinti: da un lato, film sensazionalistici che attiravano gli spettatori con la promessa di rivelazioni proibite, dall'altro film didattici che dissuadevano il pubblico con immagini esplicite di malattie sessuali.

Alcuni cineasti si muovevano fra i due estremi. Il più notevole fu Richard Oswald, il cui *Es werde Licht!* (Sia fatta la luce!, 1918), realizzato con la Deutsche Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten (Società tedesca per la lotta alle malattie sessuali), è comunemente considerato il prototipo del genere. Oswald produsse anche *Anders als die Andern* (Diverso dagli altri, 1919), opera pionieristica del cinema queer realizzata insieme a Magnus Hirschfeld e una delle prime vittime del ritorno della censura. Il suo *Der Reigen* (Il girotondo, 1919), incluso in questo programma, prende una direzione differente: il film vede Asta Nielsen nei panni di un'ex prostituta braccata dal suo ex protettore (Conrad Veidt), senza alcuna concessione a un finale edificante. Tuttavia, i film a tema sessuale rappresentano solo una corrente nel più ampio torrente scatenato dalla mancanza di censura. I film del biennio 1919-1920, presi nel loro insieme, tracciano la mappa del grande paesaggio della trasgressione: criminalità, droga e alcolismo (*Opium*, 1919; *Morphium*, 1919; *Alkohol*, 1920), gioco d'azzardo, furore, malattie, ipnosi, follia, satanismo, blasfemia, morte e personificazione della pestilenza. Collettivamente queste pellicole registrano le condizioni emozionali di una società sconvolta: un catalogo di tutto ciò che sembrava pericoloso, instabile o fuori controllo.

Molte di queste ansie si concentravano intorno al genere. La

(Institute for Sexual Science), founded in July 1919, pushed further still, promoting a vision of sexuality far beyond the heterosexual family.

Most consequential for cinema was a narrow but extraordinary legal window. Following the Kaiser's abdication in November 1918, federal film censorship ceased, and it was left to local police to intervene inconsistently and to ban a film under obscenity laws. It would not be restored until May 1920, when the Reichslichtspielgesetz re-established a federal censorship board. In that 18-month interval, German filmmakers, now exempt from government oversight, responded with a torrent of sensationalist films, many of which were banned, altered, or restricted to adults only as soon as the censor returned.

The most visible products of this uncensored moment were the Aufklärungsfilme*, or "enlightenment films", dealing with sex, prostitution, and related themes. The term plays on the multiple meanings of "Aufklärung" in German: enlightenment, sex education, and investigation of what has been hidden. The category had respectable origins in sober educational works on venereal disease and eugenics. But the "enlightenment" label quickly became an alibi for more provocative fare, and two distinct modes emerged: sensationalist films that lured audiences with promises of forbidden revelation, and didactic films that deterred audiences with graphic imagery of sexual disease.*

Some filmmakers moved between both. The most significant was Richard Oswald, whose Es werde Licht! *(Let There Be Light!, 1918), made with the Deutsche Gesellschaft zur Bekämpfung der Geschlechtskrankheiten (German Society for the Control of Sexual Diseases), is generally considered the genre's prototype. Oswald also produced* Anders als die Andern *(Different from the Others, 1919), a pioneering work of queer cinema made with Magnus Hirschfeld, and among the first casualties of the returning censor. His* Der Reigen *(The Merry-Go-Round, 1919), included in this program, takes a different direction: the film features Asta Nielsen as an ex-prostitute hunted by her former pimp (Conrad Veidt), with no concessions to an uplifting ending.*

*Yet sexually themed films represent only one current in the broader torrent unleashed by the censorship gap. The films of 1919–1920 collectively map an entire landscape of transgression: crime, drugs, and intoxication (*Opium*, 1919;* Morphium*, 1919;* Alkohol*, 1920), gambling, rage, illness, hypnosis, insanity, Satanism, blasphemy, death, and pestilence personified. Taken together, the films register the affective states of a society in turmoil – a catalog of everything that felt dangerous, unstable, or out of control.*

Many of those anxieties clustered around gender. The "New

Der Reigen, 1920. Asta Nielsen, Conrad Veidt. (Deutsche Kinemathek, Berlin)

'Nuova Donna' compare in tutto questo cinema, anche se raramente senza distorsioni, e spesso accompagnata da scenari di violenza contro personaggi femminili. Più in generale, questi film proiettano la dissoluzione sociale su capri espiatori familiari: la femme fatale, il genio del crimine, l'Altro straniero. In essi la minaccia ha sempre origine altrove. Rileggerli oggi onestamente significa fare i conti con questo spostamento e riconoscere che le prostitute, i protettori e gli "zingari" su cui veniva proiettata l'ansia postbellica erano persone reali, non meri sintomi di una crisi altrui.

Woman" appears throughout this cinema, though rarely without distortion, and often accompanied by scenarios of violence against female characters. More broadly, these films project social dissolution onto familiar scapegoats: the femme fatale*, the master criminal, the foreign Other. The threat in these films always originates elsewhere. Reading them honestly today means reckoning with that displacement, and acknowledging that the prostitutes, pimps, and "gypsies" onto whom post-war anxiety was projected were real people, not merely symptoms of someone else's crisis.*

Cosa offre agli spettatori di oggi un programma di misconosciuti film tedeschi degli anni 1919-20? Ovviamente si tratta di un capitolo che vale la pena conoscere anche soltanto per i talenti che vi fiorirono: Conrad Veidt, Reinhold Schünzel, Ernst Deutsch, Anita Berber giunsero tutti alla maturità in questo periodo, accanto alla già consolidata carriera di Asta Nielsen, la prima grande diva del cinema europeo. Allo stesso tempo questi film fanno parte anche di una storia internazionale. Come ha dimostrato lo storico del cinema Eric Schaefer, nel cinema d'exploitation americano si rileva un'evoluzione storica analoga: emerge dopo la prima guerra mondiale, si sviluppa a partire dai film dedicati all'igiene, tratta temi simili e si caratterizza per i suoi irresistibili titoli sensazionalistici. I "tabù" e le "trasgressioni" del cinema di Weimar non sono quindi una mera peculiarità tedesca, bensì una delle tante espressioni del più ampio sconvolgimento culturale che la prima guerra mondiale aveva innescato nel mondo occidentale.

Questo sconvolgimento, e le battaglie contro la censura cui diede luogo, si dovrebbero considerare meno remoti di quanto possa sembrare. Il conflitto tra libertà artistica e controllo governativo non è mai stato risolto, perché una soluzione non esiste. Le società democratiche hanno sempre dovuto mediare tra due richieste contrapposte: le esigenze dell'espressione creativa (e spesso trasgressiva) da un lato, e il danno alla collettività dall'altro. Tale mediazione non ha mai fine. Questi film ci offrono un nitido caso di studio di ciò che avviene quando l'ordine si dissolve: un breve e caotico intervallo di illimitata libertà di espressione, seguito da una repressione rapida e indiscriminata. I problemi che emergono nell'intervallo – chi decide quali immagini una società possa tollerare, e nell'interesse di chi – rimangono oggi altrettanto urgenti che nel 1920.

La storia archivistica di questo periodo è di per sé la storia di tali problemi. Per decenni questi film sono stati considerati spazzatura e scartati; molti furono lasciati a deteriorarsi o furono direttamente eliminati dopo la condanna della censura. Le eccezioni sono rare: *Caligari*, naturalmente, e *Anders als die Andern*, salvato grazie all'impegno delle organizzazioni LGBTQ. Il nostro programma comprende fortunatamente varie riscoperte e recenti preservazioni – *Der Reigen* (Il girotondo) di Richard Oswald, *Pest in Florenz* (La peste di Firenze) di Otto Rippert, *Blondes Gift* (Veleno biondo) di Hubert Moest, *Heddas Rache* (La vendetta di Hedda) di Jaap Speyer, *Die Teufelskirche* (La chiesa del diavolo) di Hans Mierendorff, *Genuine* di Robert Wiene – che attestano una crescente consapevolezza di ciò che è andato perduto. Le perdite rimangono però vaste. Ove possibile, abbiamo scelto di segnalare queste assenze proiettando, prima di ogni lungometraggio, i manifesti sopravvissuti dei film perduti. Sostituiscono le opere assenti, e ci ricordano che la censura e l'incuria sono, in ultima analisi, due modi diversi per far scomparire la cultura – e il nostro passato.

Per maggiori dettagli e altri materiali d'archivio si consulti WeimarCinema.org. – Michael Cowan, Anton Kaes

What does a program of lesser-known German films from 1919–1920 offer audiences today? Most obviously, it is a chapter worth knowing for its talent alone: Conrad Veidt, Reinhold Schünzel, Ernst Deutsch, and Anita Berber all came of age here, alongside the ongoing career of Asta Nielsen, European cinema's first major film star. At the same time, these films are also part of an international story. As film historian Eric Schaefer has shown, American exploitation film presents an analogous historical development – emerging after World War I, growing out of hygiene films, trafficking in similar themes and luridly irresistible titles. The "taboos and transgressions" of Weimar cinema were not merely a German peculiarity. They were one expression of the broader cultural upheaval the First World War had set in motion across the Western world.

That upheaval, and the censorship battles it provoked, should feel less remote than it might appear. The conflict between artistic freedom and government control has never been resolved, because it cannot be. Democratic societies have always had to negotiate the competing claims of creative (and often transgressive) expression and communal harm, and that negotiation is never finished. What these films offer is a vivid case study of what happens when order breaks down: a brief, chaotic interval of unfettered expression, followed by a swift and sweeping crackdown. The questions that interval raises – about who decides what images a society can tolerate, and in whose interests – remain as urgent today as they were in 1920.

The archival history of this period is itself a story about those questions. For decades, these films were written off as trash; many were left to deteriorate or discarded outright after the censors banned them. Exceptions were rare: Caligari*, naturally, and* Anders als die Andern*, rescued through the advocacy of LGBTQ organizations. This program is fortunate to include several rediscoveries and recent preservations – Richard Oswald's* Der Reigen*, Otto Rippert's* Pest in Florenz *(Plague in Florence), Hubert Moest's* Blondes Gift *(Blonde Poison), Jaap Speyer's* Heddas Rache *(Hedda's Revenge), Hans Mierendorff's* Die Teufelskirche *(The Devil's Church), Robert Wiene's* Genuine *– that attest to a growing recognition of what has been lost. But the losses remain vast. Where possible, we have chosen to acknowledge those absences by projecting the surviving posters of lost films before each feature. They are placeholders for absent works, and reminders that censorship and neglect are, in the end, two different ways of making culture – and our past – disappear.*

For more details and archival materials, consult WeimarCinema.org. – Michael Cowan, Anton Kaes

HEDDAS RACHE. Die Tochter der Prostituierten (Wenn Leidenschaft zu Rache wird; Die Tochter der Geächteten) (Vrouwenlijden) [La vendetta di Hedda. La figlia della prostituta; Quando la passione diventa vendetta; La figlia della reietta / Hedda's Revenge. The Prostitute's Daughter; When Passion Becomes Revenge; The Daughter of the Outcast Woman] (DE 1919)

REGIA/DIR: Jaap Speyer. SCEN: Harry Hallward. PHOTOG: August Brückner, W. Rive. SCG/DES: Eugen Stolzer. CAST: Mia Pankau (*Hedda*), Bruno Eichgrün (*Henry Milner, banchiere/banker*), Reinhold Schünzel (*Georg, suo figlio/his son*), Grete Weixler (*Kitty, sua figlia/his daughter*), Carl Beckersachs (*Bernd Olden [Fritz Olden], ingegnere/engineer),* Emil Rameau (*Ludwig Gerlach, commerciante/merchant*), Käthe Richter (*Martha, sua figlia/his daughter*), Trude Hoffmann, Arnold Czempin, Fr. Jordan. PROD: Progreß-Film GmbH (Berlin). V.C./CENSOR DATE: 09.1919 (M.33004–08, 5.-7 Akte, verboten). PREMIÈRE: 18.07.1919 (Passage-Theater, Berlin). COPIA/COPY: 35mm, 1375 m., 67'10" (18 fps); did./*titles*: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Duplicato nel 1991 presso la Haghefilm a partire da una copia nitrato in possesso dell'Eye Filmmuseum. / *Duplicated in 1991 at Haghefilm from a nitrate print held at Eye.*

Heddas Rache – conosciuto con vari altri titoli, il più frequente dei quali è *Die Tochter der Prostituierten* (La figlia della prostituta) – sembra aver scatenato una reazione particolarmente violenta da parte delle autorità. Come riporta la rivista *Freiheit*, poco dopo la prima tenutasi nel luglio 1919, una proiezione del film al Passage-Theater di Berlino venne interrotta quando un gruppo di "soldati armati", probabilmente membri dell'organizzazione paramilitare *Freikorps*, invase il teatro. Due mesi dopo, le copie del film furono confiscate dalla procura di Berlino, insieme ad altri titoli sospetti, tra cui *Die Prostitution* (Prostituzione), *Die Dame im Pelz* (La signora in pelliccia), *Das Paradies der Dirnen* (Il paradiso delle meretrici), con l'accusa di violazione dell'articolo 184 del codice penale tedesco che vietava le opere pericolose per la moralità pubblica. Solo poche settimane dopo, un tribunale penale regionale di Bochum

Heddas Rache – *which went by several other titles, most often* Die Tochter der Prostituierten – *seems to have triggered a particularly virulent reaction from authorities. Shortly after its premiere in July 1919, as reported by the journal* Freiheit, *a screening of the film at the Passage-Theater in Berlin had to be halted when a group of "armed soldiers", likely members of the* Freikorps *paramilitary organization, stormed the theatre. Two months later, copies of the film were confiscated by the Berlin Public Prosecutors office, along with other suspected titles, including* Die Prostitution *(Prostitution),* Die Dame im Pelz *(The Woman in Furs), and* Das Paradies der Dirnen *(The Harlots' Paradise) – for infraction against Article 184 of the German Criminal Code, forbidding materials harmful to public morality. Only a few weeks later, a regional criminal court*

Heddas Rache, 1919. ?, Carl Beckersachs, Mia Pankau.
(Eye Filmmuseum, Amsterdam)

Heddas Rache, 1919. Attori non identificati/*Unidentified performers.*
(Eye Filmmuseum, Amsterdam)

inflisse a un esercente un'ammenda di 1000 marchi per aver proiettato *Heddas Rache* e ordinò la distruzione delle copie.
Cosa turbò tanto le autorità in questo film? Probabilmente la franchezza con cui trattava la prostituzione. Pur non essendo affatto un film pornografico, *Heddas Rache* descrive la prostituzione in maniera diretta, con la maggior parte delle scene ambientate in un bordello. Ma al di là dell'ambientazione e del tema, le autorità potrebbero anche aver contestato il modo in cui questo film conferisce autonomia e capacità di agire ai personaggi delle donne "perdute", narrando la vicenda di una figlia che rileva il bordello gestito dalla madre e si vendica dell'uomo che aveva costretto la madre a prostituirsi.
Come molti film di questo periodo (ad esempio *Der Reigen* [Il girotondo]), *Heddas Rache* utilizza la prostituzione per esplorare il confine sottile che separa la posizione sociale e la rispettabilità borghese dallo status di donna "perduta". Una preoccupazione assai diffusa durante questo periodo di tumulto economico postbellico. Un articolo della rivista *Das Tage-Buch* (Thomas Wehrling, "Die Verhurung Berlins" ["Berlino sta diventando una puttana"] 06.11.1920) metteva in guardia sulla "corruzione della donna borghese, delle ragazze di buona famiglia che si stanno trasformando in puttane". In *Heddas Rache* questo senso di precarietà dell'ordine borghese è palpabile nei discorsi sulla "casa," parola che compare tra virgolette in alcune copie del film in riferimento al bordello che la madre di Hedda finisce per dirigere prima di lasciarlo in eredità alla figlia. Nel film, il bordello della madre viene giustapposto alla rispettabile casa borghese in cui è cresciuta, e l'unico elemento che ci permette di distinguere pienamente i due spazi sono i quadri appesi alle pareti: un nudo nella casa di piacere, scene bibliche nella casa borghese. Questi indicatori visivi potrebbero essere state convenzioni iconografiche dell'epoca, ma rivelano le ansie riguardo alla fragilità della posizione economica. Il tema della "casa" potrebbe anche alludere indirettamente alle ansie legate alle sale cinematografiche in questa epoca di censura allentata. I cosiddetti "riformatori del cinema" tedeschi avevano da tempo definito le sale cinematografiche come covi del vizio. Nel 1912 il medico Ike Spier si chiedeva in "Die sexuelle Gefahr im Kino" ("Il pericolo sessuale al cinema"), *Die neue Generation: Zeitschrift für Mutterschutz und Sexualreform 8* (14.04.1912): "Quante ragazze saranno cadute preda della seduzione dopo aver assistito a uno o più proiezioni? … Quanti giovani avranno raggiunto il culmine dell'eccitazione per cadere poi facile preda della prostituzione e dei suoi pericoli!" *Heddas Rache* sembra aver catalizzato siffatti timori durante l'instabile anno 1919. In un resoconto giornalistico sul caso di Bochum (*Westfälischer Merkur*, 29.09.1919), leggiamo: "La corte ha ritenuto che la proiezione di un film simile fosse suscettibile di offendere profondamente il senso del pudore". *Heddas Rache* fu diretto dal regista olandese Jaap Speyer e interpretato dalla moglie di lui, Mia Pankau. La coppia aveva esordito

in Bochum fined a theatre owner 1,000 Marks for showing Heddas Rache*, and ordered the prints destroyed.*
What about this film so upset the authorities? Possibly the frankness with which it treated prostitution. Though by no means a pornographic film, Heddas Rache *does depict prostitution directly, with most of the film's scenes played in a brothel. But beyond the setting and theme, the authorities may have also objected to the way this film lends agency to its "fallen" female characters, through its story of a daughter's assumption of her mother's brothel and her revenge on the man who forced her mother into prostitution.*
Like many films of this period (e.g., Der Reigen / *The Merry-Go-Round),* Heddas Rache *uses prostitution to explore the thin line separating bourgeois standing and respectability from "fallen" status. This preoccupation was widespread during this time of post-war economic turmoil. For instance, an article in the journal* Das Tage-Buch *(Thomas Wehrling, "Die Verhurung Berlins" / "Berlin is Becoming a Whore," 06.11.1920) warned of the "corruption of the bourgeois woman, the young girls from good families who are turning into whores". In* Heddas Rache*, that sense of a precarious bourgeois order is palpable in the discourse around the "house," a word that appears in scare quotes in some copies of the film when referring to the brothel that Hedda's mother ends up running before bequeathing it to Hedda. In the film, the mother's brothel is juxtaposed with the respectable bourgeois house where she grew up, but the only thing allowing us to fully distinguish the two spaces are the pictures on the wall: a nude picture in the house of pleasure vs. pictures of biblical scenes in the house of bourgeois standing. These visual markers may have been iconographic conventions of the time, but they speak to anxieties about the fragility of economic standing.*
The "house" theme may also point indirectly to anxieties around the movie houses in this era of relaxed censorship. Germany's so-called "cinema reformers" had long characterized movie theatres as dens of vice. As the physician Ike Spier put it in "Die sexuelle Gefahr im Kino," ("Sexual Danger in Cinema"), Die neue Generation: Zeitschrift für Mutterschutz und Sexualreform 8 *(14.04.1912): "How many girls may have fallen prey to seduction after seeing one or more screenings? […] How many young men may have been aroused to the height of excitement and then become an easy victim to prostitution and its dangers!"* Heddas Rache *seems to have catalyzed similar anxieties during the unstable year of 1919. As a news report on the Bochum case stated (*Westfälischer Merkur*, 29.09.1919): "The courtroom was of the opinion that the screening of such a film is apt to offend the sense of decency to the highest degree."* Heddas Rache *was directed by Dutch director Jaap Speyer, and starred Speyer's wife, Mia Pankau. The couple had made*

nel 1917 con un film intitolato *Wenn Frauen lieben und hassen* (Quando le donne amano e odiano) realizzando poi numerose pellicole fino all'inizio degli anni Trenta. Tra queste figurano titoli importanti del periodo qui considerato, come *Lilli* e *Lilli's Ehe* (Il matrimonio di Lilli), basati sui romanzi del 1914 di Jolanthe Marès che ritraevano la vita erotica della gioventù berlinese. *Heddas Rache* include nel cast anche Reinhold Schünzel, inconfondibile presenza cinematografica del periodo, famoso per le sue interpretazioni di personaggi loschi e truffatori. A produrlo fu la Progreß-Film, una società di breve durata, cui si devono anche pellicole come *Frauen, die der Abgrund verschlingt* (Donne inghiottite dall'abisso, 1918) e *Das Recht der freien Liebe* (Il diritto all'amore libero, 1919). Quasi tutti i film di questa società sono oggi perduti. – Michael Cowan, Anton Kaes

their debut in 1917 with a film called Wenn Frauen lieben und hassen *(When Women Love and Hate) and went on to make numerous films into the early 1930s. These included several prominent films from the period under review here, such as* Lilli *and* Lilli's Ehe *(Lilli's Marriage), based on the 1914 novels by Jolanthe Marès depicting the erotic life of youth in Berlin.* Heddas Rache *also features Reinhold Schünzel, a signature screen presence of the period, known for his depiction of shady characters and con men. It was made by the short-lived company Progreß-Film, which also produced such titles as* Frauen, die der Abgrund verschlingt *(Women Swallowed Up by the Abyss, 1918) and* Das Recht der freien Liebe *(The Right to Free Love, 1919). Nearly all of the company's films are lost today. – Michael Cowan, Anton Kaes*

BLONDES GIFT [Veleno biondo/Blonde Poison; Bomba bionda/Blonde Bombshell] (DE 1919)
REGIA/DIR: Hubert Moest. SOGG./STORY: dal romanzo di/*based on the novel by* Paul Langenscheidt, *Blondes Gift* (1912). PHOTOG: Eugen Hamm. ASST. PHOTOG: Georg Schubert. SCG/DES: Karl Machus. COST: Christoph Drecoll. CAST: Hedda Vernon (*Loni*), Ernst Deutsch (*Rolf von Roem*), Paul Hartmann (*Georg Mandi*), Reinhold Schünzel (*Adolf Reiss*), Max Laurence (*maggiore/Major Roem*), Olga Engl (*Mrs. Scholz, tutrice/tutor*), Marie von Bülow (*Mrs. Roller*), Eduard von Winterstein (*chauffeur*). PROD: Otto Clemens Maak, Maak-Film (Leipzig/Berlin) [Film No. 3]. V.C./CENSOR DATE (München): 09.1919 (33468-73, Verbot, 6 Akte, 2200 m.); 13.12.1920 (B.892, Verbot, 1993 m.); 19.01.1921 (B.892, Verbot); 15.09.1921 (B.4230, Verbot, 6 Akte, 1978 m.). PREMIÈRE: 28.08.1919 (Theater am Moritzplatz, Berlin). COPIA/COPY: DCP, 82'26", col. (da/*from* 35mm, imbibito/*tinted*, 18 fps, orig. l: 2,000 m.); did./*titles*: GER, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Il 28 agosto 1919 *Blondes Gift* inaugurò il Theater am Moritzplatz che si trovava nel quartiere berlinese di Kreuzberg ed era stato appena ristrutturato. All'epoca Berlino poteva vantare oltre 300 cinema di quartiere per una popolazione di circa due milioni di abitanti, che sarebbero saliti a quattro milioni nel 1920 quando la città inglobò i sobborghi. Questo pubblico enorme esigeva e alimentava una cultura cinematografica distinta dalle produzioni di prestigio cui si poteva assistere nei costosi palazzi del cinema lungo la Kurfürstendamm. Mentre Ufa e Decla offrivano film artistici a un pubblico di fascia alta, un'industria parallela produceva film popolari su vasta scala destinati al consumo di massa. Questo ampio settore di cinema "fast-food" raramente incrociava la propria strada con le produzioni ad alto budget che oggi costituiscono il canone del cinema di Weimar.
Dei 470 film prodotti nel 1919 la maggior parte era composta da lungometraggi a basso costo o suddivisi in più episodi, spesso tratti da romanzi popolari con le consuete trame a base di sesso e delitti. L'assenza di una censura statale e il facile accesso al capitale negli anni dell'inflazione postbellica consentirono a decine di piccole e spesso effimere case di produzione di sfornare film che soddisfacevano la domanda di intrattenimento a buon mercato. Pochissimi di questi film prodotti in serie sono sopravvissuti.

Blondes Gift *was the opening film at the newly renovated Theater am Moritzplatz in Berlin's Kreuzberg district on 28 August 1919. At the time Berlin had more than 300 neighborhood cinemas serving a population of roughly 2 million – a number that would grow to 4 million when the city incorporated its outskirts in 1920. This enormous public demanded and sustained a film culture distinct from the prestige productions shown in the expensive film palaces along the Kurfürstendamm. While Ufa and Decla catered to upscale audiences with artistic films, a parallel industry produced popular films on an industrial scale for mass consumption. This vast sector of "fast-food" filmmaking rarely intersected with the big-budget productions that now constitute the canon of Weimar cinema.*
Of the 470 films produced in 1919, most were low-budget or multi-part features, often adapted from popular novels with familiar plots involving sex and crime. The absence of state censorship and easy access to capital during the inflationary post-war years allowed dozens of small, often short-lived companies to churn out movies and meet the demand for affordable entertainment. Very few of these mass-produced films have survived.

Blondes Gift è un esempio emblematico di questa cultura cinematografica popolare in gran parte sconosciuta. Adattato dal romanzo di Paul Langenscheidt (1912), questo cosiddetto "Sittenfilm" (film di moralità) era considerato perduto fino alla recente riscoperta e al restauro. Il suo prolifico regista, Hubert Moest, girò circa novanta film tra il 1913 e il 1925, collaborando spesso con la moglie, l'attrice Hedda Vernon. Nel solo 1919 i due coniugi realizzarono insieme 14 film, uno dei quali è *Blondes Gift*, interpretato da Vernon nel ruolo di Loni e da Ernst Deutsch in quello di Rolf.
Il film segue le vicende di Rolf von Roem, giovane aristocratico che si invaghisce di Loni, una ballerina di varietà la cui traumatica infanzia ci viene rivelata da flashback di sconvolgente realismo. Orfana e segnata dalla violenza domestica, Loni è mossa da un feroce desiderio di ricchezza e status sociale. Ella seduce Rolf,

Blondes Gift *is emblematic of this mostly unknown popular film culture. Adapted from the 1912 novel by Paul Langenscheidt, this so-called "Sittenfilm" (morality film) was considered lost until it was recently rediscovered and restored. Its prolific director, Hubert Moest, made roughly 90 films between 1913 and 1925, frequently collaborating with his wife, the actress Hedda Vernon. In 1919 alone, they made 14 films together, one of which was* Blondes Gift, *starring Vernon as Loni and Ernst Deutsch as Rolf.*
The film follows Rolf von Roem, a young aristocrat who becomes infatuated with Loni, a revue girl whose traumatic childhood is revealed through shockingly graphic flashbacks. Orphaned and scarred by domestic violence, Loni is driven by a fierce desire for wealth and social standing. She ensnares Rolf, marries him,

Blondes Gift, 1919. Ernst Deutsch, Hedda Vernon, Marie von Bülow.
(Bundesarchiv, Berlin)

Blondes Gift, 1919. Ernst Deutsch, Hedda Vernon.
(Bundesarchiv, Berlin)

Blondes Gift, 1919. Hedda Vernon, Reinhold Schünzel. (Bundesarchiv, Berlin)

Blondes Gift, 1919. Marie von Bülow, Hedda Vernon. (Bundesarchiv, Berlin)

lo sposa, dilapida la fortuna che egli ha ereditato e lo costringe a rubare per sostenere il suo stile di vita dispendioso. Uscito dal carcere, Rolf sorprende Loni con il suo rozzo ex amante. I due uomini lottano per contendersela, in una rissa che si conclude con la morte di entrambi. Anziché piangerli, Loni, rimasta illesa, inizia a civettare con il poliziotto che la interroga.

Questo finale inatteso sovverte la logica morale del genere, in cui la femme fatale viene tradizionalmente punita, uccisa o costretta al pentimento. La trasgressione ultima del film sta proprio nell'assenza di conseguenze. Il finale dà voce alle ansie maschili dinanzi all'emancipazione della Donna nuova? Oppure tradisce una propria misoginia, caricaturizzando una donna che persegue ricchezza e indipendenza? La vicenda si svolge sullo sfondo degli sconvolgimenti postbellici, quando lo status aristocratico ereditario e la tradizione patriarcale sembravano essere soppiantati da una nuova cultura del consumo femminile "moderna", fatta di moda, danza e sessualità mercificata – la stessa cultura che presto avrebbe reso Berlino la città più "moderna" e immorale d'Europa.

La vitalità di Loni contrasta nettamente con la melanconica passività di Rolf. Interpretato da Ernst Deutsch, attore teatrale nato a Praga e legato al teatro espressionista di Max Reinhardt, Rolf incarna una mascolinità in crisi. La sua fissazione per i corti capelli biondi di Loni, come se fossero un oggetto staccato e feticizzato, segnala la sua incapacità di percepirla come una persona completa. Il titolo *Blondes Gift*, tratto da un'espressione colloquiale tedesca

drains his inherited fortune, and forces him to steal to support her extravagant lifestyle. After Rolf is released from prison, he finds Loni with her brutish former lover. The two men wrestle over her, and they both plunge to their deaths. Loni remains untouched. Instead of mourning, she immediately begins flirting with the policeman questioning her.

This unexpected ending subverts the moral logic of the genre, in which the femme fatale *is traditionally punished, killed, or made to repent. The film's ultimate transgression is its lack of consequences. Does the ending give voice to male anxieties about the newly empowered New Woman? Or does it betray its own misogyny by caricaturing a woman who pursues wealth and independence? The narrative unfolds against the backdrop of post-war upheaval, when inherited aristocratic status and patriarchal tradition were seemingly replaced by a new "modern" female consumer culture of fashion, dance, and commodified sexuality – the culture that would soon make Berlin the most "modern" and immoral city in Europe.*

Loni's vitality contrasts sharply with Rolf's melancholic passivity. Played by Ernst Deutsch, a Prague-born stage actor affiliated with Max Reinhardt's Expressionist theatre, Rolf embodies a masculinity in crisis. His fixation on Loni's short blonde hair, which he caresses as if it were a fetishized part-object, signals his inability to perceive her as a whole person. The title Blondes Gift*, taken from a German colloquial phrase equivalent to the English "blonde bombshell", also functions*

equivalente all'italiano "bomba bionda", funge anche da sintesi dell'intreccio tra ossessione erotica e morte proprio del film – un motivo che Georges Bataille avrebbe successivamente esplorato in *L'Érotisme* (*L'erotismo*, 1957) e che avrebbe trovato l'espressione più iconica in *Vertigo* (*La donna che visse due volte*) di Hitchcock.

Il 20 settembre 1919, un annuncio pubblicitario sulla rivista specializzata *Der Film* dichiarava che 16 copie di *Blondes Gift* erano in programmazione ininterrotta da due settimane a Berlino e nella Germania settentrionale e orientale. Secondo l'annuncio ciò costituiva una "nuova prova" del fatto che al botteghino il film era "un'attrazione di prim'ordine". Sembra che sia stato vietato poco dopo dalla polizia berlinese in base alla legge sull'oscenità. Il 13 dicembre 1920, *Blondes Gift* ricompare nei documenti del nuovo Ufficio di censura cinematografica berlinese, con una richiesta di revoca del divieto che fu formalmente respinta.

Nel rivelare i tabù violati dal film, i censori sostennero che Loni viene ritratta come una prostituta mossa unicamente dall'appetito sensuale. Questa rappresentazione "distorce la natura femminile" e attraversa "come un filo rosso" l'intero film. Anche il matrimonio viene "calpestato nel modo più squallido", e le rappresentazioni di violenza domestica sono giustamente ritenute offensive. Seguì un ricorso, ma secondo la *Zensurkarte* (scheda della censura) del 19 gennaio 1921, il divieto fu confermato. I censori ribadirono che i "rozzi effetti sensuali" del film avrebbero eccitato gli spettatori "in modo moralmente degradante", e che la violenza della conclusione avrebbe prodotto un "effetto imbarbarente". Poiché i tagli avrebbero distrutto la coerenza narrativa, il film fu vietato nella sua interezza. – Michael Cowan, Anton Kaes

as shorthand for the film's intertwining of erotic obsession and death – a motif that Georges Bataille would later explore in L'Érotisme *(*Erotism*, 1957), and that would find its most iconic expression in Hitchcock's* Vertigo.

On 20 September 1919, an advertisement in the trade journal Der Film *announced that 16 prints of* Blondes Gift *had been showing continuously for two weeks across Berlin and northern and eastern Germany. The ad claimed that this was "fresh proof" that the film was "a box-office attraction of the very first order". It seems to have been banned soon after by the Berlin police under the obscenity law. On 13 December 1920,* Blondes Gift *reappears in the files of Berlin's new Film Review Office with a request to lift the ban, a request that was formally denied.*

Revealing the taboos the film had violated, the censors argued that Loni is depicted as a prostitute driven solely by sensual appetite. This portrayal "distorts female nature" and runs "like a red thread" through the entire film. Marriage itself was "trampled underfoot in the basest manner", and the depictions of domestic violence were justifiably considered offensive as well. An appeal followed, but according to a Zensurkarte *(censor card) dated 19 January 1921, the ban was upheld. The censors insisted that the film's "coarse, sensual effects" would arouse viewers "in a morally degrading way" and that its violent ending would have a "brutalizing effect". Since cuts would destroy the narrative's coherence, the film was prohibited in its entirety. – Michael Cowan, Anton Kaes*

PEST IN FLORENZ (La peste a Firenze nel secolo XV) [Plague in Florence] (DE 1919)
REGIA/DIR: Otto Rippert. SCEN: Fritz Lang. PHOTOG: Willy [Willi] Hameister; Emil Schünemann (alcuni esterni/*some exteriors*). SCG/DES: Hermann Warm, Franz Jaffe; *décors:* Walter Reimann, Walter Röhrig. COST: F. & A. Diringer. CAST: Theodor Becker (*Franziskus, l'eremita/a hermit; Medardus*), Marga Kierska (*Julia, cortigiana/the courtesan*), Julietta Brandt (la Peste/*The Plague*), Otto Manstädt (*Cesare, il signore di Firenze/the ruler of Florence*), Anders Wikmann (*Lorenzo, suo figlio/Cesare's son*), Karl Bernhard (*confidente di Lorenzo/Lorenzo's Confidant*), Erner Hübsch (*un monaco/a Monk*), Franz Knaak (*il cardinale/the Cardinal*), Auguste Prasch-Grevenberg (*la cameriera/Julia's maid*), Hans Walter (*confidente di Julia/Julia's Confidant*), Erich Bartels. PROD: Erich Pommer, Decla-Film-Gesellschaft (Berlin) [Film No. 152]. RIPRESE/FILMED: Film-Atelier Berlin-Weissensee; *location:* Schloß Linderhof (Bavaria); metà/*mid* 06.–inizio/*early* 09.1919. V.C./CENSOR DATE: 10.1919 (BZ.43474, Jugendverbot; BZ.st.10874/19, Jugendverbot, 2622 m.); 31.03.1921 (B.1640, Jugendverbot, 1979 m.). PREMIÈRE: 23.10.1919 (Marmorhaus, Berlin) [*orig. mus. by* Bruno Gellert]. COPIA/COPY: DCP, 102'28" (da/*from* 35mm neg. nitr., 2071 m., 18 fps); did./*titles*: GER. FONTE/SOURCE: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.

Nel 1919, quando scrisse la sceneggiatura di *Pest in Florenz*, Fritz Lang aveva 29 anni. Aveva combattuto nell'esercito austriaco sul fronte orientale riportando numerose ferite, tra cui quella provocata da uno shrapnel che nel 1916 lo aveva colpito a un occhio. Lang aveva assistito a morte e distruzione su una scala sconvolgente, e

Fritz Lang was 29 when he wrote the screenplay for Pest in Florenz *in 1919. He had served in the Austrian army on the Eastern Front and suffered multiple injuries, including shrapnel damage to one eye, in 1916. Lang had witnessed death and destruction on a staggering scale, and his traumatic war*

Pest in Florenz, 1919. Poster di/*by* Theo Matejko. (La Cinémathèque française, Paris)

la sua traumatica esperienza di guerra avrebbe segnato i suoi film per tutta la sua vita. La morte compare come figura personificata in parecchie delle sue prime sceneggiature, tra cui *Hilde Warren und der Tod* (Hilde Warren e la morte, 1917), *Totentanz* (Danza di morte, 1919), *Pest in Florenz* e il film che gli diede il suo primo successo, *Der müde Tod* (La morte stanca, 1921).

Diretto da Otto Rippert e prodotto sfarzosamente da Erich Pommer per la Decla Film-Gesellschaft, *Pest in Florenz* esordì al prestigioso Marmorhaus di Berlino il 23 ottobre 1919. Commercializzato come una produzione "Welt-Klasse" destinata a un pubblico internazionale, fu tuttavia immediatamente oscurato da *Madame Dubarry* di Ernst Lubitsch, che aveva esordito un mese prima ottenendo un immediato e sensazionale successo al botteghino; *Madame Dubarry* fu tra l'altro il primo film tedesco (reintitolato *Passion*) a godere di un'ampia distribuzione negli Stati Uniti. Il contrasto tra i due film è sorprendente. Mentre *Madame Dubarry* ci offre una storia d'amore ambientata sullo sfondo della rivoluzione francese e costruita attorno a una star, la sceneggiatura di Lang si affida ad archetipi astratti e allegorici: un tiranno, una

experience would haunt his films throughout his life. Death appears as a personified figure in several of his early screenplays, including Hilde Warren und der Tod *(Hilde Warren and Death, 1917),* Totentanz *(Dance of Death, 1919),* Pest in Florenz*, and his breakthrough film,* Der müde Tod *(*Destiny*, 1921).*

Directed by Otto Rippert and lavishly produced by Erich Pommer for Decla Film-Gesellschaft, Pest in Florenz *premiered at Berlin's prestigious Marmorhaus on 23 October 1919. Marketed as a "Welt-Klasse" production for international audiences, it was nevertheless immediately overshadowed by Ernst Lubitsch's* Madame Dubarry*, which had opened a month earlier and became an instant box-office sensation;* Dubarry *was also the first German film (retitled* Passion*) to achieve wide distribution in the United States.*

The contrast between the two films is striking. While Madame Dubarry *offers a star-driven historical romance set during the French Revolution, Lang's screenplay relies on abstract, allegorical archetypes: a tyrannical ruler, a seductive courtesan,*

Pest in Florenz, 1919. Marga Kierska, Theodor Becker. (Cinematek / Cinémathèque royale de Belgique, Bruxelles)

seducente cortigiana, un eremita moralizzatore e la Morte stessa. Alieno da un facile intrattenimento, il film di Lang non si affida al richiamo delle star ed è privo di personaggi con cui sia possibile identificarsi. Descrive invece un mondo in declino, segnato dal crollo dell'autorità, dall'erosione della fede e dall'ansia collettiva. Svela la decadenza morale e la corruzione che covano sotto la sontuosa apparenza della corte fiorentina. I tableaux panoramici del film invitano alla riflessione e al compianto elegiaco, anziché all'immersiva identificazione drammatica.

In questo senso *Pest in Florenz* ricorda il *Trauerspiel* barocco, ovvero il dramma funebre – una forma drammatica che era emersa dalla carneficina della guerra dei Trent'anni. Walter Benjamin rivisitò il *Trauerspiel* all'indomani della Grande Guerra, e ne elaborò il significato in *Der Ursprung des deutschen Trauerspiels* (1925; in italiano, *Il dramma barocco tedesco*). Come Benjamin, Lang concepiva la storia come una catastrofe permanente.

Il titolo completo del film, *Pest in Florenz: 7 Kapitel der italienischen Renaissance, nacherzählt von Fritz Lang* (Peste a Firenze: sette capitoli del Rinascimento italiano rielaborati da Fritz Lang), segnala che la devastazione causata dalla Morte Nera a

a moralizing hermit, and Death itself. Uninterested in crowd-pleasing entertainment, Lang's film lacks star power and relatable characters. Instead, it portrays a world in decline, marked by collapsing authority, eroding faith, and collective anxiety. It exposes the moral decay and corruption beneath the Florentine court's spectacular appearance. The film's panoramic tableaux invite reflection and elegiac mourning rather than dramatic identification and immersion.

In this sense, Pest in Florenz *resembles the Baroque* Trauerspiel*, or mourning play – a dramatic form that had emerged from the carnage of the Thirty Years' War. Walter Benjamin revisited the* Trauerspiel *in the aftermath of the Great War and elaborated on its significance in* The Origin of German Tragic Drama *(1925). Like Benjamin, Lang conceived of history as a permanent catastrophe.*

The film's full title, Pest in Florenz: 7 Kapitel der italienischen Renaissance, nacherzählt von Fritz Lang *(Plague in Florence: Seven Chapters from the Italian Renaissance as Retold by Fritz Lang), signals that the medieval plague narrative about the Black Death's devastation of*

Firenze nel 1348 viene osservata attraverso una lente moderna. La rielaborazione di Lang è plasmata dall'esperienza del 1919: i postumi della Grande Guerra e la pandemia di influenza spagnola allora in corso, una moderna pestilenza che nel 1918-19 uccise circa 300.000 persone nella sola Germania, e milioni in tutto il mondo. Quello che all'inizio sembrava uno spettacolo storico, svela gradualmente la sua vera natura di allegoria morale del crollo della civiltà. La peste che separa il Medioevo dal Rinascimento rispecchia la frattura della Grande Guerra, che inaugurò l'epoca tecnologica moderna.

Questo slittamento storico è deliberato. Ricreando meticolosamente la Firenze rinascimentale in monumentali set all'aperto, elaborati costumi storici e spettacolari scene di massa, Lang riesce a distanziare il film dalla politica contemporanea e a eludere la censura. La sceneggiatura si ispira a fonti classiche, come l'*Inferno* di Dante e il *Decameron* di Boccaccio, con i suoi eccessi erotici raffigurati sullo sfondo della peste. Dal punto di vista visivo il film attinge alle illustrazioni di Gustave Doré per la *Divina Commedia*, al trittico *Die Pest in Florenz* di Hans Makart e al dipinto allegorico di Arnold Böcklin *Die Pest*.

Suddiviso in sette capitoli il film traccia una discesa inarrestabile nel caos e nella rovina. Inizia con l'arrivo di una cortigiana che dalla notoriamente decadente Venezia viene nella moralmente pia città di Firenze. La sua presenza agisce come un vero e proprio contagio, facendo sfaldare i legami sociali e dissolvere i confini morali. Sia l'anziano sovrano sia il suo figlio ribelle cadono sotto il suo incantesimo, innescando una rivalità che sfocia in tortura e parricidio.Nel frattempo un eremita che ricorda l'apocalittico predicatore Savonarola annuncia l'incombente rovina della città, ma soccombe lui stesso alla tentazione.

Il film culmina in una vera e propria Danza della Morte. Una figura scheletrica che personifica la peste suona il violino e attraversa la città a passo di danza, abbattendo tutti coloro che incrocia sul suo cammino, compresi la cortigiana e l'eremita. Le strade abbandonate di Firenze evocano le fotografie dei campi di battaglia devastati dalla guerra e cosparsi di cadaveri. Nessuno sopravvive.

Questo finale risulta profondamente inquietante perché rifiuta le convenzioni del melodramma e nega qualsiasi ripristino dell'ordine morale. Se la Firenze rinascimentale funge da specchio allegorico della Germania del dopoguerra – una società le cui strutture imperiali e autoritarie erano crollate – il film non offre alcuna prospettiva di rinnovamento nella neonata Repubblica di Weimar. Per Benjamin la concezione barocca della storia come catastrofe infinita costituiva uno scontro profetico con le rovine della modernità. Con la sua allegoria arcaica e il finale nichilista, il *Trauerspiel* cinematografico di Lang era assai più radicale e trasgressivo di quanto i critici dell'epoca abbiano riconosciuto. Resta una visione oscura e senza compromessi di una civiltà che mette in scena la propria fine. – Michael Cowan, Anton Kaes

Florence in 1348 is being viewed through a modern lens. Lang's "retelling" is shaped by the experience of 1919: the aftermath of the Great War and the ongoing Spanish flu pandemic, a modern-day plague that killed roughly 300,000 people in Germany alone in 1918-19, and millions worldwide. What initially appears as a historical spectacle gradually reveals itself to be a moral allegory of civilization's breakdown. The plague that separated the Middle Ages from the Renaissance mirrors the rupture of the Great War that ushered in the modern technological age.

This historical displacement was deliberate. By meticulously recreating Renaissance Florence through monumental outdoor sets, elaborate period costumes, and spectacular crowd scenes, Lang was able to distance the film from contemporary politics and evade censorship. The screenplay was inspired by classical sources, such as Dante's Inferno *and Boccaccio's* Decameron*, with its erotic excess set against the backdrop of the plague. Visually, the film draws on Gustave Doré's illustrations for Dante, Hans Makart's triptych* Die Pest in Florenz*, and Arnold Böcklin's allegorical painting* Die Pest *(The Plague).*

Divided into 7 chapters, the film charts a relentless descent into chaos and ruin. It begins with the arrival of a courtesan from a notoriously decadent Venice in the morally pious city of Florence. Her presence acts as a literal contagion, causing social bonds to fray and moral boundaries to dissolve. Both the aging ruler and his rebellious son fall under her spell, setting in motion a rivalry that leads to torture and patricide. Meanwhile, a hermit reminiscent of the apocalyptic preacher Savonarola warns of the city's impending doom, only to succumb to temptation himself.

The film culminates in a literal Dance of Death. A skeletal figure, personifying the plague, plays the fiddle as it dances through the city, striking down all who cross its path, including the courtesan and the hermit. The abandoned streets of Florence evoke photographs of war-ravaged battlefields littered with corpses. No one remains alive.

This ending is deeply unsettling because it rejects the conventions of melodrama and denies any restoration of moral order. If Renaissance Florence functions as an allegorical mirror of post-war Germany – a society whose imperial and authoritarian structures had collapsed – the film offers no prospect of renewal in the newly founded Weimar Republic.

For Benjamin, the Baroque view of history as an endless catastrophe was a prophetic confrontation with the ruins of modernity. With its archaic allegory and nihilistic ending, Lang's filmic Trauerspiel *was far more radical and transgressive than critics recognized at the time. It remains a dark, uncompromising vision of a civilization staging its own demise.*

Michael Cowan, Anton Kaes

Satanas, 1920. Sadjah Gezza, Fritz Kortner. (Deutsche Kinemathek, Berlin)

SATANAS (Lucifero) (DE 1920) (frammenti/*fragments*)
REGIA/DIR: Friedrich Wilhelm Murnau. SCEN: Robert Wiene. PHOTOG: Karl Freund. SCG/DES: Ernst Stern. COST: Robert Wiene. CAST: Conrad Veidt (*Satanas; l'eremita/the sage of Elu; Gubetta; Valdemar Grodski*), Fritz Kortner (*faraone/Pharaoh Amenhotep*), Sadjah Gezza (*arpista/the harpist Nouri*), Ernst Hofmann (*il pastore/the shepherd Jorab*), Margit Barnay (*la moglie del faraone/ the pharaoh's wife Phahi*), Maryla Gremo (*danzatrice/dancer*), Ernst Stahl-Nachbaur (*duca/Duke Alfonso d'Este*), Else Berna (*Lucrezia Borgia*), Kurt Ehrle (*Gennaro Borgia*), Jaro Fürth (*Rustinghella*), Martin Wolfgang (*Hans Conrad*), Maria Leiko (*Irene, la sua amata/Konrad's beloved*), Max Kronert (*suo padre/Conrad's father*), Elsa Wagner (*sua madre/Conrad's mother*). PROD: Viktoria-Film-Co mbH (Berlin). V.C./CENSOR DATE: 13.12.1920 (B.00811). PREMIÈRE: 30.01.1920 (Richard-Oswald-Lichtspiele, Berlin). COPIA/COPY: frammenti/*fragments*: (1) DCP, 1'16", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 24 m., imbibito/*tinted*, 18 fps, orig. l: 1242 m.); senza did./no *titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Zaragoza; (2) 35mm, 45 m., 2'46" (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: National Film Archive of Japan, Tokyo (Tomijiro Komiya Collection).

Satanas (1919-20) è uno dei grandi film perduti degli albori dell'epoca di Weimar. Questa sfarzosa produzione realizzata a Neubabelsberg, nello stesso set che successivamente avrebbe ospitato i grandi successi dell'Ufa come *Metropolis*, riunì vari pionieri del cinema di Weimar: Friedrich Wilhelm Murnau, Robert Wiene, Karl Freund, Conrad Veidt e Fritz Kortner. *Satanas* si presenta come *Episodenfilm*, ossia film a episodi, un popolare formato in cui un tema filosofico comune unisce episodi ambientati in diversi periodi storici. Nella versione di Murnau, un riluttante Satana (Veidt) viaggia nel tempo dall'antico Egitto alla Venezia del sedicesimo secolo fino alla Russia rivoluzionaria, inducendo gli umani a compiere il male mentre spera segretamente che qualcuno scelga il bene e lo redima così dalla sua condizione di angelo caduto.

Questi film a episodi avevano un legame diretto con la Grande Guerra. Il prototipo del genere, *Intolerance* (1916) di D. W. Griffith, era stato concepito come un manifesto pacifista nel pieno del conflitto mondiale. Le varianti tedesche del 1919-20, tuttavia, sostituirono l'umanesimo di Griffith con una visione decisamente più cupa. *Unheimliche Geschichten* (Un affare misterioso, 1919) di Richard Oswald, ad esempio, presenta cinque macabri racconti di delitti e suicidi con ben poche speranze di redenzione. *Satanas* da parte sua attinge ai temi satanici diffusi nel cinema dell'epoca per ritrarre l'umanità come irrimediabilmente dominata da passioni distruttive: lussuria, gelosia, odio, ira, violenza, vendetta, ambizione, avidità e megalomania. Satana alla fine non riesce a trovare nessuno capace di resistere a queste tentazioni. Un siffatto pessimismo collega la visione della società espressa in questo film a quella che emerge da quasi tutte le altre pellicole della presente rassegna. *Der müde Tod* (La morte stanca) di Fritz Lang (1921) segue il formato antologico di *Satanas*, benché con un finale di redenzione.

Solo brevi frammenti del primo episodio sono sopravvissuti, provenienti da una copia acquistata, a quel che sembra, nel 1920 da un collezionista di Tokyo e oggi parte della collezione Tomijiro Komiya. Estratte da una vicenda che narra di Satana, travestito da eremita (Veidt) e coinvolto in intrighi di amore e morte alla corte del faraone (Kortner), le poche scene rimanenti (in totale poco più di due minuti) acquisiscono una potente autonomia rispetto

Satanas *(1919-20) is one of the great lost films of the early Weimar era. Lavishly produced in Neubabelsberg, on the same lot that would later house Ufa blockbusters such as* Metropolis*, it brought together several pioneers of Weimar cinema: Friedrich Wilhelm Murnau, Robert Wiene, Karl Freund, Conrad Veidt, and Fritz Kortner.* Satanas *takes the form of an* Episodenfilm*, or anthology film, a popular format in which a common philosophical theme unites episodes set in different historical periods. In Murnau's version, a reluctant Satan (Veidt) travels through ancient Egypt, 16th-century Venice, and revolutionary Russia, tempting people into evil while secretly hoping that someone will choose good and thereby redeem him from his fallen state.*

Such anthology films bore a direct relation to the Great War. The prototype, D. W. Griffith's Intolerance *(1916), had been conceived as a pacifist statement amid global war. German variations from 1919–20, however, replaced Griffith's humanism with a decidedly darker vision. Richard Oswald's* Unheimliche Geschichten *(1919), for example, presents five macabre tales of murder and suicide with little prospect of redemption.* Satanas*, for its part, draws on the satanic themes prevalent in films of the period to depict humanity as hopelessly ruled by destructive passions: lust, jealousy, hatred, rage, violence, revenge, ambition, greed, and megalomania. Satan ultimately fails to find anyone capable of resisting them. This pessimism links the film's vision of society to that of nearly all the other films in our series. Fritz Lang's* Der müde Tod *(1921) follows the anthology format of* Satanas*, albeit with a redemptive ending.*

Only small fragments of the first episode survive, one from a print apparently acquired in 1920 by a collector in Tokyo and now part of the Tomijiro Komiya Collection at the NFAJ, and the other, even shorter, at the Filmoteca de Zaragoza. Torn from a narrative about Satan, disguised as a hermit (Veidt), amid intrigues of love and death at the court of the Pharaoh (Kortner), the few remaining scenes (totaling just about 4 minutes) acquire a powerful independence from the story.

alla vicenda raccontata. Rivelano invece le qualità visive uniche di questo capolavoro giovanile di Murnau, già riconosciute nel 1919: "Il film pone un forte accento sull'atmosfera [*Stimmung*] e crea un clima del tutto proprio, notevolmente accentuato dalla fotografia estremamente fluida [*weich*] e riccamente modellata di Karl Freund" (*Der Film*, n. 46, 16.11.1919). La stessa recensione elogiava l'interpretazione "straordinaria" di Conrad Veidt, condensata in modo suggestivo nel primo piano prolungato del suo volto giunto fino a noi: "Qui sembra raggiunto il tipo ideale di attore cinematografico. Nessuna esagerazione, nessun movimento inadatto al mezzo espressivo, bensì un'interiorità, un'autenticità di espressione che fa vibrare in sintonia i nervi dello spettatore e spinge quasi a leggere le parole sulle labbra dell'attore prima ancora che compaiano nelle didascalie. Questo volto espressivo e animato lascia un'impressione indimenticabile. L'esperienza interiore trova qui una resa visiva perfetta." – Michael Cowan, Anton Kaes

*They reveal instead the unique visual qualities of Murnau's early masterwork, already recognized in 1919: "The film places strong emphasis on mood [*Stimmung*] and creates an atmosphere all its own, greatly enhanced by Karl Freund's very fluid [*weich*] and richly modeled cinematography." (*Der Film, *no. 46, 16.11.1919)*

The same review praised Conrad Veidt's "extraordinary" performance, hauntingly condensed in the surviving extended close-up of his face: "Here, it seems, the ideal type of film actor has been achieved. There is no exaggeration, no movement unsuited to the medium, but rather an inwardness, an authenticity of expression that makes the spectator's nerves vibrate in sympathy and almost compels one to read the words from the actor's lips before they have even appeared in the intertitles. This expressive, animated face leaves an unforgettable impression. Inner experience is here rendered perfectly in visual form." – Michael Cowan, Anton Kaes

DIE TEUFELSKIRCHE. Ein Gewittertraum in 1 Vorspiel und 4 Akten von Adolf Paul [[La chiesa del diavolo. Il sogno di una tempesta in un prologo e quattro atti di Adolf Paul / The Devil's Church. A Thunderstorm Dream in 1 Prologue and 4 Acts by Adolf Paul] **(Djävulskyrkan)** (DE, 1919? 1920?)
REGIA/DIR: Hans Mierendorff. ARTISTIC SUPV: Friedrich Degener. SCEN: Adolf Paul, dalla sua commedia omonima/*from his play* (première 06.06.1906, Lessing Theater, Berlin). CAST: Hans Mierendorff (*il pastore/the pastor*), Otto Werther (*Asmus, un povero contadino/a poor farmer*), Agnes Straub (*Ane, sua moglie/his wife*), Paul Rehkopf (*il diavolo/the Devil*), Helga Mjön (*Evelyn Dark*), Fred Immler (*Fred Croner*), Fritz Falkenberg (*Richard Sanding, il fidanzato di Evelyn/Evelyn's fiancé*), Leo Sloma (*Jack Bully*), Vally Vera (*Mary*), Max Wannokowski (*Detective Rustan*), Martin Knopf (*Martin, il suo assistente/his assistant*), Karl Etlinger (*redattore/Editor*). PROD: Lucifer-Film Co. GmbH (Berlin). V.C./CENSOR DATE: 10.1919 (BZ.43404, Jugendverbot, 5 Akte, 1359 m.); 10.06.1921 (B.2581, Jugendverbot, 5 Akte, 1330 m.); 21.06.1921 (O.B.78.21, Jugendverbot). USCITA/REL: 12.1919? 01.1920? COPIA/COPY: DCP, 52'47", col. (da/*from* pos. nitr. 35mm, imbibito e virato/*tinted & toned*, 1060 m., 18 fps); did./*titles*: SWE. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Die Teufelskirche riprende un tema ricorrente in questo periodo, il satanismo. Nei film del 1919-20 i diavoli abbondano, con titoli come *Des Teufels Puppe* (La bambola del diavolo, 1919), *Dem Teufel verschrieben* (Votata al diavolo, 1919), *Der Teufel und die Madonna* (Il diavolo e la Madonna, 1919), e *Satanas* (1920). Il tema sembra anticipare i successivi film horror a sfondo satanico, ma nel caso di *Die Teufelskirche* si riallaccia anche alla letteratura decadente *fin-de-siècle*. Il film è il notevole adattamento che Adolf Paul trasse dalla sua omonima opera teatrale, pubblicata nel 1905 e messa in scena per la prima volta nel giugno del 1906. Paul era stato un membro di spicco della scena artistica bohémien di Berlino intorno al 1900, insieme ad August Strindberg, Edvard Munch e Stanislaw Przybyszewski. Le opere di questi artisti si concentrano spesso su temi quali la sessualità, la violenza, l'amore libero e un disprezzo di stampo nietzschiano per la morale contemporanea.

Die Teufelskirche affronta temi analoghi. Seguendo l'opera teatrale, il film narra la storia di un patto con il Diavolo che

Die Teufelskirche *takes up a recurrent theme of this period, Satanism. Devils abound in the films of 1919-1920, with titles such as* Des Teufels Puppe *(The Devil's Doll, 1919),* Dem Teufel verschrieben *(Pledged to the Devil, 1919),* Der Teufel und die Madonna *(The Devil and the Madonna, 1919), and* Satanas *(1920). While that theme looks forward to later satanic horror films, it also looks back, in the case of* Die Teufelskirche, *to the decadent literature of the* fin-de-siècle. *This film was notably adapted by author Adolf Paul from his play of the same title, published in 1905 and first staged in June 1906. Paul had been a prominent member of the bohemian arts scene in Berlin around 1900, along with August Strindberg, Edvard Munch, and Stanislaw Przybyszewski. The work of these artists frequently focuses on themes of sexuality, violence, free love, and a Nietzschean disdain for contemporary morals.*

Die Teufelskirche *touches on similar themes. Following the play, the film tells the story of a pact with the Devil that brings*

distrugge una comunità rurale e si fa beffe della religione cristiana oltre che della moralità borghese. In realtà i patti sono due: il primo con Ane, la moglie dell'agricoltore Asmus, che si fa sedurre da Satana nella speranza di avere un figlio che il marito non è in grado di darle; il secondo con il pastore locale che, spinto dal desiderio di costruire una nuova splendida chiesa, accetta (e alla fine perde) una scommessa con Satana.

Sia l'opera teatrale di Paul che il suo adattamento cinematografico utilizzano gli edifici come metafore degli ordini sociali. Mentre la chiesa del titolo rappresenta l'istituzione religiosa, la casa di Ane e Asmus rappresenta l'ordine borghese del matrimonio, della proprietà e dell'eredità. Entrambi gli ordini appaiono in crisi, poiché le prediche del pastore non attirano più fedeli, e lo sterile matrimonio di Asmus e Ane li ha privati di un erede cui lasciare la casa e le proprietà. Con i suoi patti il Diavolo promette di dare nuova vita a queste istituzioni in decadenza, ma in realtà ne affretta la distruzione. La casa di Ane è devastata da un incendio quando ella segue Satana nella foresta, e entro la fine del film, la nuova chiesa del pastore diventa la "chiesa del diavolo" del titolo.

Die Teufelskirche sfrutta anche le ansie che circondano il tema della sessualità femminile, elemento pervasivo nei film di questo periodo e nel successivo cinema di Weimar. Non diversamente dalla Maria di *Metropolis*, Ane ci appare in un dualismo di innocenza e lussuria. Da un lato ella sogna la maternità, un ideale visualizzato in un'immagine che la ritrae velata mentre tiene in braccio un bambino, nella tradizione iconografica dei dipinti della Madonna. Dall'altro Ane cede alle tentazioni del Diavolo che, nell'altra fondamentale metafora impiegata nel film, appare sotto le mentite spoglie di uno "stagnaio" ambulante che si offre di riparare il "calderone" rotto di Ane, da cui ormai non "trabocca" più nulla nel matrimonio con Asmus. Quando Ane segue Satana nel bosco, il film cambia inquadratura mostrando un vero calderone, il cui contenuto effettivamente trabocca provocando l'incendio che distrugge la casa di Ane e Asmus. E se proprio ci fosse sfuggito il nesso con la distruttiva sessualità di Ane, il film la mostra mentre danza come una menade davanti alla casa in fiamme gridando "Che bruci!". Come nel caso di Maria, la dicotomia che caratterizza Ane è l'oggetto di una proiezione maschile, indicativa delle ansie patriarcali dell'epoca.

Fin dal cartello iniziale, *Die Teufelskirche* informa il pubblico che questa vicenda di trionfo satanico è in realtà tutta un "sogno" – un *Gewittertraum* ("sogno di una tempesta"), come recita la didascalia – dell'agricoltore Asmus, il quale alla fine si risveglia e constata con sollievo che la casa è ancora in piedi e sua moglie gli è ancora fedele. Ma l'espediente del sogno non impedì al film di incorrere nei guai con le autorità. In seguito al ripristino della censura nel maggio del 1920, *Die Teufelskirche* fu vietato senza appello a causa delle sue rappresentazioni di "sfrenato eccesso sessuale" (*schrankenlose geschlechtliche Ungebundenheit)*. I censori si opposero anche alla rappresentazione di un pastore che abbandona il proprio ufficio in favore di una difesa

down a rural community and makes a mockery of both Christian religion and bourgeois morality. In fact, there are two pacts: the first with Ane, the wife of a farmer, Asmus, who allows herself to be seduced by Satan in the hopes of having a child that her husband cannot provide; the second with the local pastor, who accepts (and ultimately loses) a wager with Satan because he covets a splendid new church.

Both Paul's play and its filmic adaptation use buildings as metaphors for social orders. While the titular church represents the religious establishment, Ane's and Asmus's house represents the bourgeois order of marriage, property, and inheritance. Both orders appear in crisis, since the pastor's sermons no longer attract worshippers, and Asmus and Ane's childless marriage has left them with no heirs to inherit their house and property. The Devil promises to rehabilitate these failing institutions through his pacts, but he ultimately precipitates the destruction of both. Ane's house burns down when she follows Satan into the forest, and by the end of the film, the pastor's new church has become the "Devil's Church" of the film's title.

Die Teufelskirche *also taps into anxieties about female sexuality pervasive in films of this period and subsequent Weimar cinema. Not unlike Maria from* Metropolis, *Ane is represented through a dualism of innocence and lust. On one hand, she dreams of motherhood, an ideal visualized in an image of her veiled and holding a baby in the iconographic tradition of Madonna paintings. On the other hand, Ane succumbs to the temptations of the Devil, who – in the film's other key metaphor – appears disguised as a wandering "tinkerer" proposing to repair Ane's broken "kettle," which can no longer "boil over" in her marriage to Asmus. When Ane follows Satan into the woods, the film then cuts to an actual kettle, which does indeed boil over, precipitating the burning of her and Asmus's house. And just in case we missed the link to Ane's destructive sexuality, the film shows her dancing like a Maenad before the burning house while crying out, "Let it burn!" As in the case of Maria, Ane's dichotomous characterization is an object of male projection, indicative of the time's patriarchal anxieties.*

From its opening title, Die Teufelskirche *lets audiences know that this story of satanic triumph is, in fact, all a "dream" – a* Gewittertraum *("Thunderstorm Dream") as the title has it – of farmer Asmus, who awakens at the end, relieved to find his house still standing and his wife still faithful. But the dream trope did not prevent the film from running afoul of the authorities. Following the re-establishment of censorship in May 1920,* Die Teufelskirche *was banned outright on account of its depictions of "unbound sexual excess" (*schrankenlose geschlechtliche Ungebundenheit*). The censors also objected to the portrayal of a pastor abandoning his office in favor of a quasi-Nietzschean defense of*

Die Teufelskirche, 1919? 1920? Agnes Straub, Paul Rehkopf. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

quasi nietzschiana dell'amore libero (un motivo condiviso con un altro film di questa rassegna, *Pest in Florenz* [La peste a Firenze nel secolo XV]). Alla fine, dopo un ricorso, fu autorizzata la proiezione del film per soli adulti, e questo è forse il motivo per cui esso è sopravvissuto fino a oggi. Gli autori dovettero però moderare alcune scene, tra cui quella di Satana che seduce Ane nel bosco.

Die Teufelskirche è un film profondamente teatrale: benché diretto da Hans Mierendorff, fu accreditato come un lavoro di Adolf Paul, e i cartelli di apertura presentano i membri del cast – tra cui lo stesso Mierendorff, Paul Rehkopf e Agnes Straub – come attori teatrali (anche se tutti erano già apparsi in altre pellicole). Questo nesso con il teatro può anche spiegare la loro recitazione istrionica e il volto annerito del Diavolo, interpretato da Rehkopf. Quest'ultimo particolare può forse ricordare l'uso del "*blackface*" da parte dei *minstrel* americani, ma in questo caso sembra derivare principalmente da una convenzione teatrale europea per la rappresentazione di demoni e diavoli. – Michael Cowan, Anton Kaes

La provenienza e il restauro di *Die Teufelskirche*

Nel 1957, dopo la morte del distributore cinematografico olandese Jean Desmet, la sua famiglia donò all'Eye Filmmuseum una copia nitrato incompleta di *Die Teufelskirche*. Questa copia imbibita, della lunghezza di 995 metri, era priva del prologo e del primo rullo e aveva le didascalie in svedese. Trattandosi di una copia unica, nel 1989 fu duplicata "così com'era" su pellicola non infiammabile e proiettata a Pordenone nel 1990. Il confronto con la scheda della censura tedesca permette di capire che i rulli dal secondo al quarto sono completi e contengono tutte

free love (a motif shared with another film in our series, Pest in Florenz / *Plague in Florence). Eventually, following an appeal, the censors approved screenings for adult audiences only, which may account for the film's survival today. But the filmmakers had to tone down some scenes, including Satan's seduction of Ane in the woods.*

Die Teufelskirche *is a theatrical film through and through. Though directed by Hans Mierendorff, it was billed as an Adolf Paul film, and the opening credits present the cast – including Mierendorff, Paul Rehkopf, and Agnes Straub – as stage actors (even though all had appeared in other films). This theatrical link may also explain the film's histrionic acting and the appearance of the Devil, played by Rehkopf, who is shown with a darkened face. Though darkened faces may evoke the "blackface" conventions from American minstrelsy, in this case it seems to derive mainly from a European theatrical convention for representing demons and devils. – Michael Cowan, Anton Kaes*

***The provenance and restoration of* Die Teufelskirche**

In 1957, following the death of Dutch film distributor Jean Desmet, an incomplete nitrate print of Die Teufelskirche *was donated by his family to Eye Filmmuseum. This tinted print, measuring 995 metres, lacked the Prologue and Reel 1, and had Swedish intertitles. Being a unique print, it was duplicated to safety material in 1989 "as found", and was screened in Pordenone in 1990. Comparison with the German censor card makes it clear that Reels 2 to 4 are complete, containing all the intertitles, and an additional Swedish end title and*

Die Teufelskirche, 1919? 1920? Hans Mierendorff, Agnes Straub. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

le didascalie, oltre all'aggiunta del cartello "fine" in svedese e a quello riguardante la distribuzione. Dalla suddetta scheda risulta che la lunghezza totale di questi due rulli era di 966 metri.

Nel 2000 l'Eye ricevette una consistente donazione di copie nitrato non identificate. Tra queste vi era un breve frammento fortemente degradato, che si rivelò essere il prologo del film. Questo frammento di 60 metri è privo di crediti e manca dell'inquadratura finale di Asmus che si addormenta, con la didascalia "Ciò che Asmus sognò". La scheda di censura indica in 154 metri la lunghezza completa del prologo. Questo materiale è stato restaurato nel 2010.

Ne consegue che oggi l'Eye conserva il film in due parti: una è costituita dal breve prologo, l'altra dal resto del film, dal secondo rullo alla fine. Tutto è stato preservato su 35mm; il prologo è stato stampato utilizzando il metodo Desmetcolor. Nel 2018 tutto il materiale è stato scansionato, riunendo le due parti. Per la presentazione alle Giornate 2026 è stata realizzata una nuova versione digitale con didascalie esplicative.

Sebbene avesse chiuso la sua ditta di distribuzione cinematografica durante la prima guerra mondiale, Jean Desmet tentò più volte di rilanciare l'attività nel dopoguerra. Probabilmente intorno al 1920 acquistò alcuni film tedeschi, tra cui *Die Teufelskirche* (Ivo Blom, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, 2003). Tuttavia, le didascalie in svedese della copia suggeriscono che nei Paesi Bassi il film non sia mai stato distribuito.

La presenza di questa copia nei Paesi Bassi è forse da attribuire al regista e produttore-distributore olandese Henk Kleinman, che gestiva le vendite della Lucifer Film Co. di Hans Mierendorff,

distributor's name. The censor card indicates the total length of these 2 reels was 966 metres.

In 2000 Eye received a large donation of unlabeled nitrate prints. Among them was a heavily decayed short fragment which turned out to be the film's Prologue. This 60-metre fragment has no credit sequence and is missing the final shot of Asmus falling asleep, with the title card "What Asmus dreamed". The censor card lists the complete length of the Prologue as 154 metres. This material was restored in 2010.

As a result, today Eye holds the film in two parts: the first is the brief Prologue, and then the rest of the film, from Reel 2 to the end. Everything has been preserved on 35mm; the Prologue was printed using the Desmetcolor method. In 2018 all the material was scanned, bringing together the two parts. For the film's presentation at the 2026 Giornate, a new digital version has been created with explanatory titles.

Although Jean Desmet shut down his film distribution office during World War I, he made several attempts to revive the business after the war. Probably around 1920 he purchased a few German films, among which was Die Teufelskirche *(Ivo Blom,* Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, 2003). However, the print's Swedish intertitles suggest that it was never distributed in the Netherlands.*

The presence of this print in the Netherlands is probably due to Dutch director and producer-distributor Henk Kleinman, who was managing the sales of Hans Mierendorff's Lucifer Film Co., with offices in Berlin and Amsterdam. The Dutch

con uffici a Berlino e Amsterdam. La stampa olandese ci informa che all'Internationale Kinotentoonstelling di Amsterdam nel 1920, egli aveva tre film in offerta, tra cui "De Duivelskerk". Ma nonostante le inserzioni inerenti la proiezione degli altri due film apparse nei mesi successivi, non sembra che *Die Teufelskirche* sia mai stato ufficialmente distribuito nei Paesi Bassi. Secondo i titoli di coda, questa copia era della Orion Film Co. di Kristiania, che rivendicava i diritti del film per Danimarca, Svezia, Norvegia e Finlandia. Noi supponiamo che questa fosse una copia in sovrappiù portata nei Paesi Bassi per attirare potenziali distributori olandesi come Jean Desmet, e che sia rimasta tra gli altri film di Desmet fino alla sua morte. – Elif Rongen-Kaynakçi

press tells us he had three films on offer at the Internationale Kinotentoonstelling in Amsterdam in 1920, among them "De Duivelskerk"*. But despite advertisements for the screening of the other two films in the following months, it appears that* Die Teufelskirche *was never officially distributed in the Netherlands. According to the end titles this print belonged to the Orion Film Co in Kristiania, which claimed the rights for the film in Denmark, Sweden, Norway, and Finland. We speculate that this was a surplus print brought to the Netherlands to attract potential Dutch distributors such as Jean Desmet, and that it remained among Desmet's other films until his death. – Elif Rongen-Kaynakçi*

DER REIGEN (Der Reigen. Ein Werdegang) [Il girotondo. Un percorso di vita / The Merry-Go-Round. A Life] (DE 1920)
REGIA/DIR, SCEN: Richard Oswald. PHOTOG: Carl Hoffmann, Axel Graatkjær. SCG/DES: Hans Dreier. CAST: Asta Nielsen (*Elena*), Conrad Veidt (*Peter Karvan)*, Theodor Loos (*Fritz Peters*), Eduard von Winterstein (*Albert Peters*), Irmgard Bern (*sua moglie/ Albert's wife*), Ilse von Tasso (*la madre/the Mother*), Willy Schaeffers, Loni Nest (*bambina/child*), Hugo Döblin, Willy Karin. RIPRESE/FILMED: Bioscop-Atelier Neubabelsberg (da/*from* 02.1920). PROD: Richard Oswald, Richard-Oswald-Film GmbH (Berlin). V.C./CENSOR DATE: 17.07.1920 (B.124, Jugendverbot, 6 Akte, 2025 m.). PREMIÈRE: 27.02.1920 (Richard-Oswald-Lichtspiele, Berlin). COPIA/COPY: DCP, 100'38" (b&w, 1 *sequence tinted amber*; da/*from* dupl. neg. b&w + pos. nitr. imbibito/*tinted*, 17 fps); did./*titles*: GER, subt. ENG. FONTE/SOURCE: DFF – Deutsches Filminstitut & Filmmuseum, Frankfurt am Main.

Der Reigen (1920) costituisce un buon esempio dei cosiddetti "Sittenfilm" (film di moralità), che di solito univano la promessa di contenuti salaci alla critica delle norme sociali. Il film fu prodotto e diretto da Richard Oswald, uno dei produttori più prolifici di questo tipo di opere alla fine degli anni Dieci. I film di Oswald trattavano spesso i temi della sessualità e del crimine per denunciare le conseguenze di norme sociali oppressive oppure di leggi come quelle in materia di aborto (*Sündige Mütter*/Madri peccaminose, 1918), prostituzione (*Die Prostitution* [La prostituzione], 1919), o amore omosessuale (*Anders als die Andern* [Diverso dagli altri], 1919).
Anche in *Der Reigen* compare il "dream team" delle star cinematografiche: Asta Nielsen e Conrad Veidt. Nel momento in cui fu realizzato il film Nielsen, che aveva interpretato quasi 50 pellicole dopo il suo primo ruolo di successo in *Afgrunden* (L'abisso), 1910), era ancora la più importante diva europea. Veidt, da parte sua, era giunto sulle scene più di recente, in parte grazie a Oswald, che dal 1917 in poi lo aveva scelto per circa 15 film, tra i quali una versione di *Das Tagebuch einer Verlorenen* (Il diario di una donna perduta) che precedette di un buon decennio il più noto adattamento di Pabst.
Basato su una sceneggiatura originale di Oswald, *Der Reigen* narra la vicenda di Elena (Nielsen), ingenua ragazza borghese gettata sulla strada dalla matrigna; ella cade preda del tirannico intrattenitore di cabaret Karvan (Veidt), che cerca di indurla a prostituirsi. Alla fine Elena trova lavoro come governante e sposa il facoltoso

Der Reigen *(1920) offers a good example of the so-called "Sittenfilm" (morality film), which typically combined the promise of salacious content with a critique of social norms. The film was produced and directed by Richard Oswald, one of the most prolific producers of this kind of work in the late 1910s. Oswald's films frequently focused on topics of sexuality and crime to expose the consequences of oppressive social norms or laws like those surrounding abortion (*Sündige Mütter / *Sinful Mothers, 1918), prostitution (*Die Prostitution*, *1919), or same-sex love (*Anders als die Andern / *Different from the Others, 1919).*
Der Reigen *also featured the "dream team" of film stars: Asta Nielsen and Conrad Veidt. At the time the film was made, Nielsen, who had made nearly 50 films since her breakout role in* Afgrunden *(The Abyss, 1910), was still Europe's pre-eminent film star. Veidt, for his part, had come onto the scene more recently, partly due to Oswald, who had cast him in some 15 films since 1917, including a version of* Diary of a Lost Girl *that preceded Pabst's better-known adaptation by a full decade. Based on an original screenplay by Oswald,* Der Reigen *tells the story of Elena (Nielsen), a naïve middle-class daughter, who is thrown out on the street by her stepmother, where she falls into the hands of the controlling cabaret entertainer Karvan (Veidt), who tries to prostitute her. Eventually Elena*

Der Reigen, 1920. Conrad Veidt, Theodor Loos, Asta Nielsen. (Deutsche Kinemathek, Berlin)

capofamiglia. Questa vita familiare borghese è però effimera, giacché Karvan la ritrova e convince il nuovo marito di lei a cacciarla ancora una volta. Nel finale Elena ritorna a esibirsi nel nightclub di Karvan, dove lo uccide prima di avvelenarsi.

In maniera non dissimile da altri film della serie dedicata quest'anno a Weimar, quest'opera delinea un ritratto pessimistico dei rapporti sociali: l'"abisso" del delitto e della prostituzione è sempre pronto a inghiottire i poveri, e l'unica via d'uscita è la morte. Tale pessimismo, palpabile sin dalle scene iniziali, è cristallizzato nel titolo del film, *Der Reigen*, che probabilmente allude alla più nota opera teatrale di Arthur Schnitzler *Reigen* (1897; ed. it.: *Girotondo*), in cui si descrivono incontri sessuali che travalicano i confini di classe della società viennese; nel film di Oswald però il "girotondo" del titolo diventa la metafora di una macchina che può solo girare in circolo e dalla quale non si può scendere.

Dal film trapela anche un'acuta ansia per la fragile rispettabilità borghese, e come in altri film dell'epoca quest'ansia è proiettata su un ingenuo personaggio femminile (si veda anche *Heddas Rache* [La vendetta di Hedda]). Allo stesso tempo le simpatie del film vanno chiaramente a Elena, che anela a una vita migliore ma cade ripetutamente vittima delle brame e delle macchinazioni degli uomini

finds work as a governess and ends up marrying the wealthy father of the house. But her own bourgeois domesticity is short-lived, since Karvan tracks her down and convinces her new husband to cast her out once again. At the film's end, Elena finds herself back at the nightclub with Karvan, where she shoots him before poisoning herself.

Not unlike other films in this year's Weimar series, this one paints a pessimistic portrait of social relations, where the "abyss" of crime and prostitution is always waiting for those without means, and the only way out is death. That pessimism is palpable from the opening scenes and captured in the film's title, Der Reigen. *The title may well have been an allusion to Arthur Schnitzler's better-known play* Reigen *(1897), about sexual affairs across Viennese class boundaries, but in Oswald's film, the titular "merry-go-round" becomes a metaphor for a machine that can only turn in circles and doesn't let you off.*

The film also evinces acute anxieties about the fragility of bourgeois respectability and, like other films of this period, projects that anxiety onto a naïve female character (see also Heddas Rache.*) At the same time, the film's sympathies clearly lie with Elena, who strives for a better life but*

che la circondano. I personaggi maschili, invece, sembrano guidati soltanto da un desiderio di controllo sessuale. Quasi tutti gli uomini che Elena incontra – compreso Albert Peters, suo marito per breve tempo – sembrano cedere immediatamente al desiderio di possederla. In questo senso il film si potrebbe facilmente interpretare come una critica delle norme patriarcali che informano l'ideale stesso della rispettabilità borghese, e creano una società in cui l'unica vita concepibile per una donna al di fuori della famiglia borghese è la prostituzione.

La nostra simpatia per Elena è dettata anche dalla superba recitazione di Nielsen. Negli anni Dieci ella trasformò la recitazione cinematografica volgendola verso uno stile più naturalistico, e fu la più raffinata interprete di quella che critici come Béla Balázs definirono *Mimik*: una gamma di sfumature nei gesti e nelle espressioni del volto che il cinema può rendere visibili come nessun'altra arte. *Der Reigen* esalta il talento di Nielsen, come riconobbero anche i critici dell'epoca. Una recensione pubblicata sulla *Neue Kino-Rundschau* (24 aprile 1920) ne parlò così: "Poche altre attrici potrebbero incarnare il tragico fato di Elena come riesce a fare Nielsen. Ella sa come suscitare nel cuore di ogni spettatore la più profonda compassione (*Mitgefühl*) per l'eroina". La sua interpretazione contribuisce a trasformare quello che poteva essere un banale film licenzioso in uno sguardo empatico sulle conseguenze di norme sociali oppressive. – Michael Cowan, Anton Kaes

repeatedly falls victim to the urges and machinations of the men around her. The male characters, for their part, appear to be driven almost entirely by the desire for sexual control. Nearly every man Elena meets – including her short-lived husband Albert Peters – appears to succumb instantly to an urge to possess her. In this sense, the film could easily be read as a critique of the patriarchal norms informing the very ideal of bourgeois respectability, which create a society where the only imaginable life for a woman outside of the bourgeois household is prostitution.

Our sympathy for Elena is also driven by Nielsen's superb acting. Nielsen transformed film acting in the 1910s towards a more naturalistic style, and she was the master of what critics such as Béla Balázs called Mimik*, those nuanced facial expressions and gestures that film can make visible like no other art. Nielsen's talent is on full display in* Der Reigen*, and contemporary critics recognized it as well. As a review for* Neue Kino-Rundschau *(24.04.1920) described it: "Few others could embody the tragic fate of Elena as Nielsen does. She knows how to stir the deepest compassion (*Mitgefühl*) for the heroine in the heart of every spectator." This performance helps transform what might have been just a salacious film into an empathetic look at the consequences of oppressive social norms. – Michael Cowan, Anton Kaes*

GENUINE. Die Tragödie eines seltsamen Hauses [Genuine. La tragedia di una casa insolita / Genuine. The Tragedy of a Strange House] (DE 1920)

REGIA/DIR: Robert Wiene. SCEN**:** Carl Mayer. PHOTOG: Willy Hameister. SCG/DES: César Klein; *asst.* Bernhard Klein, Kurt Hermann Rosenberg. COST: César Klein. CAST: Fern Andra (*Genuine*), Hans Heinrich von Twardowski (*Florian*), Ernst Gronau (*Lord Melo*), Harald Paulsen (*Percy*), John Gottowt (*il barbiere/the barber Guyard*), Albert Bennefeld (*Lord Curzon*), Lewis [Louis] Brody (*il malese/the Malay*). PROD: Rudolf Meinert, Decla-Bioscop. PREMIÈRE: 02.09.1920 (Marmorhaus, Berlin). COPIA/COPY: DCP, 83'12", col. (da/*from* 35mm pos., imbibito e virato/*tinted & toned*, 16 fps); did./*titles*: GER. FONTE/SOURCE: Filmmuseum München.

Restored 2026. *Reconstruction and Editing:* Stefan Drössler. *Digitization:* Thomas Bakels. *Editing and Color Grading:* Christian Ketels. *Title Graphics:* Heiner Gassen. *Production:* Filmmuseum München 2026. *Support:* Sunrise Foundation for Education and the Arts.

Scrive lo storico del cinema Rudolf Kurtz nel suo libro del 1926 *L'espressionismo e il film* (1926): "*Genuine* è un film spettacolare che, nella sua disorganica confusione, è un dolore più che una gioia per gli occhi. I personaggi rimangono indefiniti; la trama si perde nella nebbia. Manca ogni senso di direzione. *Genuine* è privo di basi nella realtà della vita quotidiana come in quella dell'arte." Questo severo verdetto fu adottato da tutti gli storici del cinema successivi senza possibilità di revisione dal momento che il film è stato per decenni ritenuto perduto. Questa nuova ricostruzione purtroppo può soltanto basarsi su copie di una versione francese rimaneggiata del film.

Film historian Rudolf Kurtz writes in his 1926 book Expressionism and Film*:* "Genuine *is a spectacle film (*Ausstattungsfilm*) that, in its inorganic confusion, pains the eye more than it pleases. The figures lack definition; the plot is lost in fog. All sense of direction is missing.* Genuine *lacks a foundation either in the reality of the day or in that of art." This damning verdict was adopted by all subsequent film historians. Since the film was considered lost for decades, the verdict could not be reassessed. This new reconstruction, unfortunately, can only draw on prints of a reworked French version of the film.*

Genuine, 1919. Fern Andra. (La Cinémathèque française, Paris)

Genuine, 1919. Fern Andra, Hans Heinrich von Twardowski. (La Cinémathèque française, Paris)

Con *Genuine* la Decla-Bioscop sperava di ripetere l'inatteso successo mondiale di *Das Cabinet des Dr. Caligari* (Il gabinetto del dottor Caligari) pianificando un altro "Stilfilm" artistico, da affidare alla collaudata squadra composta dal regista Wiene, dallo sceneggiatore Mayer, dall'operatore Hameister e dal produttore Pommer. Il 31 luglio 1920 *Der Filmbote* annunciava ambizioni di vasta portata: "Le scenografie e i costumi sono opera del pittore César Klein. Egli dipingerà i costumi in modo da farne scomparire la forma realistica. Un'ulteriore innovazione è che gli interpreti non mostreranno il proprio volto, ma indosseranno maschere modellate dallo scultore Koch". Quest'ultima idea sembra essere stata abbandonata almeno quando Fern Andra (1893-1974) fu scelta come protagonista. Ella era assurta al successo negli anni Dieci grazie a melodrammi e film circensi. *Genuine* fu il suo primo film per una grande casa di produzione con un regista affermato e fu promosso sfruttando il suo nome.

With Genuine, *Decla-Bioscop hoped to repeat the unexpected worldwide success of* The Cabinet of Dr. Caligari, *planning another artistic "Stilfilm", using the proven team of director Wiene, screenwriter Mayer, cinematographer Hameister, and producer Pommer. On 31 July 1920,* Der Filmbote *reported far-reaching ambitions: "The design of the sets and costumes is by the painter César Klein. He will paint the costumes in such a way that their realistic form disappears. A further innovation is that the performers will not show their own faces but will wear masks modelled by the sculptor Koch." The latter idea appears to have been abandoned at the latest when Fern Andra (1893-1974) was cast as the lead. Andra had risen to stardom in the 1910s in melodramas and circus films.* Genuine *was her first film for a major production company under an established director, and was marketed using her name.*

La sceneggiatura di Carl Mayer si avvale di motivi fantastici tratti dalla narrativa popolare dell'epoca. Al centro degli eventi troviamo una vampira assetata del sangue degli uomini, tenuta prigioniera da un eccentrico lord in una grotta sotterranea. Abbigliata in vesti bizzarre, Fern Andra si contorce lungo tutto il film, dando sfogo ai propri desideri sessuali e alla propria sete di sangue. Gli uomini che compaiono nel film non sono in grado di contrastarla. La popolazione del villaggio appare come una massa anonima, che non tollera alcuna diversità e si mobilita per esercitare una brutale forma di giustizia – un motivo questo che ritroveremo successivamente in molti film di Frankenstein. Tra i comprimari è particolarmente notevole la figura del servitore malese di Lord Melo, interpretato da Lewis [Louis] Brody (1892-1951), attore, musicista e cantante di colore, che ebbe una carriera cinquantennale nel cinema tedesco interpretando ruoli secondari stereotipati. In *Genuine*, dove la scenografia spinge l'esotismo fino all'assurdo, il personaggio di Brody non è meramente decorativo: coraggiosamente, egli dimostra un'inattesa compassione per il garzone del barbiere che dovrebbe uccidere e affronta intrepido la plebaglia inferocita.

In occasione della prima *Genuine* suscitò accese controversie. Sul *Berliner Börsenzeitung* (05.08.1920) il critico Fritz Olimsky riferiva: "Ogni sera al Marmor-Haus assistiamo a un aspro scontro di temperamenti: qualcuno fischia, altri applaudono addirittura, e tutti si accapigliano sui meriti o i demeriti di un'opera che ai miei occhi non è altro che un'interessante pianta velenosa". Altri giornali segnalarono i fischi di spettatori indignati che avevano persino chiesto il rimborso del prezzo del biglietto. Tale scandalo a quanto sembra non smorzò l'interesse del pubblico per il film, che fu proiettato in quasi tutte le città tedesche, talvolta simultaneamente in più sale, rimanendo in cartellone più a lungo di quanto originariamente previsto. Solo in Austria il film fu vietato dalla censura di polizia, con la singolare motivazione che, "a parte alcune scene offensive per la morale pubblica, il film appare, nel contenuto e nella costruzione scenica, così insensato e privo di ogni sviluppo logico e razionale, da provocare prevedibilmente da parte del pubblico il più vivo malcontento e magari scatenare manifestazioni di protesta".

Quando *Genuine* fu venduto in Francia nel 1922, la rivista specializzata *Der Film* segnalò (07.05.1922) che a Wiene era stato chiesto di rielaborare radicalmente il film per renderlo accettabile agli spettatori (ma soprattutto ai censori) francesi. Il 25 maggio 1922, al cinema Ciné-Opéra, nella proiezione parigina riservata alla stampa la versione francese fu tagliata di oltre un quarto rispetto a quella approvata dalla censura tedesca. Fu aggiunta tra l'altro una cornice narrativa in cui Percy, il nipote di Lord Melo, è un pittore perduto nei suoi sogni: in tal modo il film acquista un taglio narrativo analogo a quello di *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Presentato esplicitamente come un sogno, il film era meno inquietante, e in quanto *œuvre d'art* riscosse un'approvazione più unanime di quella ricevuta in Germania. – Stefan Drössler

Carl Mayer's screenplay uses fantastic motifs from popular fiction of the time. At the center of events stands a man-killing vamp. She is held captive by an eccentric lord in an underground grotto. In bizarre costumes and expressive poses, Fern Andra writhes through the film, giving unbridled expression to her sexual desires and bloodlust. The men in the film are no match for her. The village population appears as an anonymous mass that tolerates no otherness and mobilizes itself for brutal mob justice – a motif we find again in many later Frankenstein films. Particularly striking is the supporting figure of Lord Melo's Malay servant, played by the Black actor, musician, and singer Lewis [Louis] Brody (1892-1951), who had a 50-year career in German film playing stereotypical supporting roles. In Genuine*, where exoticism is taken to absurd degrees by the design, Brody's character is not merely decorative. Bravely, he unexpectedly shows compassion for the barber's apprentice he is supposed to kill, and confronts the enraged mob fearlessly.*

At its premiere, Genuine *provoked fierce controversy. Writing for the* Berliner Börsenzeitung *(05.08.1920), critic Fritz Olimsky reported: "Every evening at the Marmor-Haus, tempers clash rather vigorously – some boo, others even applaud, all in dispute over the merit or demerit of a work that in my eyes is nothing more than an interesting poisonous plant." Other newspapers also reported booing and demands for ticket refunds from outraged audience members. This scandal appears not to have diminished the public's interest in the film. It played in almost all German cities, sometimes simultaneously in several cinemas, and its run was extended. Only in Austria was the film banned by the police censor, with the remarkable justification that, "apart from several scenes offensive to public morality, the film appears in its content and scenic construction to be so senseless and devoid of all logical and rational development that it would predictably provoke the liveliest displeasure on the part of the public and possibly trigger demonstrations."*

When Genuine *was sold to France in 1922, the trade journal* Der Film *reported (07.05.1922) that Wiene was required to undertake a thorough reworking of the film in order to make it acceptable for France, and above all for the French censors. At the Paris press screening on 25 May 1922 at the Ciné-Opéra cinema, the French version was cut by more than a quarter compared to the German censorship length. An added framing narrative identified Percy, Lord Melo's nephew, as a dreaming painter, giving the film a narrative perspective similar to that of* The Cabinet of Dr. Caligari. *Presented as an explicit dream, the film disturbed less, and found, as an* œuvre d'art, *more undivided approval than it had in Germany. – Stefan Drössler*

MÜNCHENER FILMBILDERBOGEN 1 [Album cinematografico di Monaco n. 1 / Munich Film Broadsheets 1] (DE 1921) REGIA/DIR, SCEN: Luis [Ludwig] Seel. PROD: Möve-Film GmbH. DIST: Bayerische Filmgesellschaft. USCITA/REL: c. 04.1921. COPIA/COPY: DCP, 6'16" (da/*from* 35mm pos. nitr., orig. l: 175 m., 20 fps); did./*titles*: GER (*opening & end titles tinted*). FONTE/SOURCE: Filmmuseum München.

DCP ottenuto a partire da una copia nitrato 35mm appartenente al Filmarchiv Austria. / *DCP made from a 35mm nitrate print from the collection of Filmarchiv Austria.*

Questa bagatella animata uscì nel primo trimestre del 1921, un po' dopo rispetto agli altri film della sezione Weimar, ma dato che una buona metà dei cortometraggi della piccante serie *Münchener Filmbilderbogen* di Ludwig Seel era "per soli adulti", la differenza di qualche mese non sembra rilevante. Concepiti come una serie di sketch osé in cui una mano dal vero disegna soubrette discinte, questi film mettono in evidenza lo stile disinvolto, la *sprezzatura* di Seel, che unisce trasformazioni di macchie d'inchiostro simili a quelle di Max Fleischer a caricature che ricordano gli artisti collegati alle *Ziegfeld Follies* come Erté, Vargas e Wesley Morse. I *Münchener Filmbilderbogen* furono originariamente prodotti dalla Möve-Film, parte del gruppo Emelka, fino al 1922, quando Seel fondò la Seel-Thomas Filmgesellschaft con la moglie Olivette Thomas (nata Marie Smaciarz or Amrich, c. 1893-?). La copia che proiettiamo reca una coda Seel-Thomas: si tratta quindi di una riedizione.

La carriera errabonda di Seel è difficile da ricostruire con precisione, ma grazie a fonti digitalizzate di recente è ora possibile

The animated bauble Münchener Filmbilderbogen 1 *was released in the first quarter of 1921, slightly later than the other films in Weimar Uncensored, but given that as many as half the shorts in Ludwig Seel's saucy series were restricted to "Adults Only," the matter of a few months seems unimportant. Designed as a series of risqué sketches in which a live-action hand draws scantily-clad showgirls, the films showcase Seel's* sprezzatura *style, combining ink-splash transformations similar to Max Fleischer with caricatures reminiscent of artists associated with the* Ziegfeld Follies *such as Erté, Vargas, and Wesley Morse.* Münchener Filmbilderbogen *were originally produced by Möve-Film, part of the Emelka Group, until 1922, when Seel set up the Seel-Thomas Filmgesellschaft with his wife Olivette Thomas (born Marie Smaciarz or Amrich, c. 1893-?); the print screened has a Seel-Thomas coda, making this a re-issue.*

Seel's peripatetic career is difficult to pin down, but thanks to recently digitized sources it's now possible to

Münchener Filmbilderbogen 1 (1921). Luis [Ludwig] Seel. (Filmmuseum München)

tentare una biografia preliminare. Nato Ludwig Seel in Germania nel 1889, emigrò negli Stati Uniti nel 1911, lo stesso anno in cui, secondo quanto scrisse in un articolo apparso sul *Film-Kurier* del 1o ottobre 1940, avrebbe lavorato come vignettista politico per il *Brooklyn Daily Eagle*. Sebbene lavorasse per il giornale almeno dal 1916, la data del 1911 appare improbabile, giacché nel gennaio 1912 egli, col nome di "Louis Seel", figurava impegnato a New York nell'allestimento teatrale di Ryszard Ordyński di *Sumurun* di Max Reinhardt. L'anno seguente Seel, che aveva ripreso il nome di Ludwig, fondò una propria casa di produzione e portò in tournée *The Rose of Teheran*, una pantomima orientale di cui era coautore e interprete. Affinché nessuno pensi che siano esistiti due Seel, precisiamo che nella domanda di cittadinanza da lui presentata nel 1914 è indicata la professione di "impresario teatrale," mentre sulla cartolina precetto del 1917 (in cui compare la stessa data di nascita) si legge "vignettista". Un articolo illustrato della *Pittsburg* [sic] *Press* (18.06.1916) chiarisce ciò che era avvenuto fra le due date: quando la compagnia teatrale con cui era in tournée a Città del Messico ripartì, lui rimase, guadagnandosi da vivere realizzando caricature delle principali personalità messicane.

Nell'articolo scritto per il *Film-Kurier* Seel afferma pure di aver collaborato con Bud Fisher alla serie con Mutt and Jeff a partire dal 1915, ma probabilmente la data è sbagliata. Dalla cartolina precetto del 1917 risulta che egli lavorava allora per lo studio Barré-Bowers, fondato da Raoul Barré e Charley Bowers; nel 1916 questi ultimi avevano acquisito da Bud Fisher i diritti per i Mutt and Jeff ed è allora che Seel può essere stato coinvolto nella realizzazione della serie. Ciò che è certo è che, in un momento imprecisato del 1918, egli, con il nome di Luis Seel, insieme a Ferdinand Arnold Arthur Dahme, creava su commissione titoli e trailer animati per alcuni dei più grandi cinema degli Stati Uniti. Nell'autunno del 1919 Seel e Dahme fondarono una nuova società, la Screen Follies Inc., per produrre una serie animata settimanale dal contenuto vagamente spinto e che recava lo stesso nome. Verso la fine del 1920 Seel tornò in Germania lavorando con Dahme prima di iniziare i *Münchner Filmbilderbogen*. Offriremo maggiori informazioni nel catalogo del prossimo anno, quando speriamo di poter presentare una rassegna dedicata a Seel. – Jay Weissberg, Stefan Drössler

attempt a preliminary biography. Born Ludwig Seel in Germany in 1889, he emigrated to the U.S. in 1911, the same year he claimed, in an article written for Film-Kurier *(01.10.1940), to have worked as a political cartoonist for the* Brooklyn Daily Eagle. *Though he was working for the paper at least as early as 1916, the 1911 date seems improbable, as in January 1912 he was billed as "Louis Seel" on stage in New York in Ryszard Ordyński's production of Max Reinhardt's* Sumurun. *One year later Seel, now back to using Ludwig, set up his own production company and was touring with* The Rose of Teheran*, an Oriental pantomime he co-wrote and starred in. Lest anyone think there are two Seels, his application for citizenship in 1914 lists his profession as "Theatrical Manager," while his 1917 Draft Registration card (with the same birth date) says "Cartoonist." What happened in-between is explained by an illustrated article in the* Pittsburg *[sic]* Press *(18.06.1916): when the theatrical company he was touring with in Mexico City moved on, he remained, earning his living by making caricatures of leading Mexican personalities.*

In his Film-Kurier *article, Seel also claims to have collaborated with Bud Fisher on the "Mutt and Jeff" series, starting in 1915, but it's likely he got the date wrong. We know from his 1917 draft card that he was working for the Barré-Bowers Studio, founded by Raoul Barré and Charley Bowers; in 1916 they had licensed "Mutt and Jeff" from Bud Fisher, which is when Seel may have been involved in the series' production. What is certain is that sometime in 1918, as Luis Seel, he was creating custom animated titles and trailers, together with Ferdinand Arnold Arthur Dahme, for some of the biggest cinemas in the U.S. In autumn 1919 the two set up a new company, Screen Follies Inc., to produce a mildly racy weekly animated series of the same name. By late 1920 Seel returned to Germany, working with Dahme before starting* Münchner Filmbilderbogen. *More will be written in next year's catalogue, when we hope to present a series dedicated to Seel.*

Jay Weissberg, Stefan Drössler

L'arzigogolo, 1924. Italia Almirante Manzini. (Coll. Marco Grifo)

ITALIA ALMIRANTE MANZINI – 2

Programma a cura di / *Programme curated by* Marco Grifo, Gabriele Angelo Perrone, Paolo Tosini

Per comprendere meglio l'importanza e cosa abbia rappresentato per il cinema muto italiano (e non solo) Italia Almirante Manzini, era necessaria una seconda parte del programma della scorsa edizione del festival. L'introduzione alla rassegna dell'anno passato terminava con la scomparsa della diva in Brasile nel 1941. E in Sud America, trascorrendo gli ultimi anni di vita, l'attrice aveva goduto di rinnovata popolarità esibendosi in tournée teatrali. Non è casuale quindi che alcuni suoi film si siano preservati – talvolta in copia unica – in cineteche latinoamericane, come nei casi di *La maschera e il volto* (1919) e *La grande passione* (1922) – provenienti dalla Filmoteca UNAM di Città del Messico – e *L'arzigogolo* (1924) – conservato dalla Cinemateca Brasileira di San Paolo (questi ultimi due ora presentati in anteprima a seguito dei recenti restauri).
Con *Ironie della vita* (1917) e *La statua di carne* (1921), il nostro programma intende offrire un approfondimento sull'ultima parte della carriera, forse quella meglio documentata in termini di titoli sopravvissuti. Le produzioni di questo periodo comprovano come dietro i successi di Almirante Manzini vi fossero spesso "collaudati" sodalizi artistici, come quello col regista Augusto Genina e, soprattutto, il cugino Mario Almirante; ma anche con l'operatore Ubaldo Arata e gli attori Oreste Bilancia, Alberto Collo e Lido Manetti, senza dimenticare i caratteristi Alfonso Cassini e Bianca Renieri, artisti che, di pellicola in pellicola, coadiuvarono la diva, formando un cast affiatato. E in questi film l'attrice dà prova del proprio eclettismo, confrontandosi non solo con parti di femme fatale e col genere del "dramma passionale" (Noemi in *La statua di carne* e Violante ne *L'arzigogolo*), ma anche con ruoli di donne più "umili" (Elena in *Ironie della*

For a greater understanding of Italia Almirante Manzini's importance, a second programme of films following last year's edition of the Giornate was required. Our 2025 introduction ended with a discussion of the diva's death in Brazil in 1941, and it was in South America, during her later years, that she enjoyed renewed popularity through theatrical tours. It's therefore hardly coincidental that certain films of hers are preserved – some in unique prints – in Latin American archives, as is true of La maschera e il volto *(1919) and* La grande passione *(1922), in the Filmoteca UNAM of Mexico City, and* L'arzigogolo *(1924), in the Cinemateca Brasileira in São Paulo (the last two are premiering here following recent restorations).*
Ironie della vita *(1917) and* La statua di carne *(1921) provide a good reflection of the final part of her career, perhaps the best documented in terms of surviving titles. This period's productions show how Almirante Manzini's successes often relied on well-established and tested artistic partnerships, such as that with director Augusto Genina and, above all, her cousin Mario Almirante; but also with cameraman Ubaldo Arata and actors Oreste Bilancia, Alberto Collo, and Lido Manetti, not to mention character players Alfonso Cassini and Bianca Renieri, who consistently supported the diva, forming a close-knit ensemble. It was in these films that she demonstrated her eclecticism, tackling not only* femme fatale *roles and romantic dramas (Noemi in* La statua di carne*, Violante in* L'arzigogolo*), but also playing more "humble" women (Elena in* Ironie della vita *and the two Marias of* La statua di carne

vita, nonché le due Marie protagoniste di *La statua di carne* e *La grande passione*), talvolta emancipate, seppur nel contesto della commedia (Savina ne *La maschera e il volto*).

Ciò che contraddistingue Almirante Manzini dalle altre dive dell'epoca è uno stile di recitazione moderno, misurato, attento alla psicologia dei personaggi (attraverso un sapiente bilanciamento fra sensualità e naturalezza), ma anche alla cura dei "dettagli", al linguaggio del corpo: "Italia Almirante Manzini … ha il pregio sommo di avere due occhioni che sono perfettamente lo specchio di tutto ciò che passa nel suo animo. I suoi sentimenti, anziché manifestarsi con smorfie più o meno larvate, si rispecchiano in modo perfetto nei suoi occhi, i quali rimpiccioliscono e si ingrandiscono, portando alla luce quelle tempeste che necessariamente nella interpretazione del dramma si accumulano nel suo animo. Ed è bello vedere quegli occhi che si ingrandiscono smisuratamente forieri di letale avvenimento, rimpicciolirsi quando un sarcasmo sta per spuntare sulle sue labbra", scriveva il corrispondente da Tortona de *La Rivista Cinematografica* a proposito de *La grande passione* (10.08.1923).

Un'approfondita ricerca condotta da Carlos Roberto De Souza (*Vivomatografias*, 12.2020) ha rivelato che Almirante Manzini approdò in Brasile con una compagnia teatrale già nel 1909. Fu nel 1926 che ritornò in Sud America, e verso la metà di quell'anno, grazie all'impresario argentino Fernando Aranda, la Compagnia Drammatica Italiana Italia Almirante compì una tournée con prima tappa in Brasile e destinazione finale Buenos Aires. La Compagnia era composta anche da diversi membri dell'Alba Film, fra cui il regista Mario Almirante, l'attore Luigi Almirante e un giovanissimo Vittorio De Sica. Nella medesima circostanza venne presentato *L'arzigogolo* con il titolo *O Bôbo, ou amor que redime*: sei proiezioni al teatro João Caetano di Rio de Janeiro e ben dieci al Theatro Municipal di San Paolo, dove era presente da anni una nutrita comunità italiana. Insomma, approfittando della tournée e della notorietà dell'attrice anche a quelle latitudini, si scelse di promuoverne l'immagine (e di conseguenza le iniziative teatrali) con un suo recente successo cinematografico rieditato per l'occasione.

Sempre su questa spinta, Mario Almirante realizzò *La bellezza del mondo* (1927) – attualmente perduto – provocando però un caso politico. Il film – girato in parte sulla stessa nave che stava portando la Compagnia a Buenos Aires – includeva, per manifesta volontà del regista, scene sia del passato schiavista del Brasile, sia di una danza della comunità afro-brasiliana, entrambe considerate dal pubblico locale socialmente sconvenienti e lesive dell'immagine del paese: come altre nazioni, il Brasile voleva infatti mostrarsi moderno, efficiente e distante dai recenti trascorsi schiavistici. Lo scandalo portò alla censura delle immagini in questione, all'immediata ritrattazione dei co-produttori locali e a un articolo, in cui Almirante Manzini dichiarava di amare il paese e si scusava per le leggerezze della sceneggiatura; la comunità italiana tentò di difendere l'opera sul proprio giornale, il *Fanfulla*, ma senza successo. Il film cercava di cogliere (e

and La grande passione*), some of whom were emancipated, albeit in a comedic context (Savina in* La maschera e il volto*). Almirante Manzini stands out from other divas of the time by her modern, measured acting style, sensitive to the psychology of the characters, cleverly balancing sensuality and naturalness while also paying attention to detail and body language: "Italia Almirante Manzini … has the supreme merit of having two big eyes that precisely mirror everything that crosses her mind. Rather than manifesting themselves in more or less veiled grimaces, her feelings are perfectly reflected in her eyes, which wax or wane as they bring to light the storms that must gather in her mind as she acts out the drama; and it's beautiful to watch those eyes grow immeasurably, foreboding some lethal event, or shrink when sarcasm stirs her lips," wrote the Tortona correspondent of* La Rivista Cinematografica *about* La grande passione *(10.08.1923).*

*In-depth research by Carlos Roberto De Souza (*Vivomatografias*, 12.2020) has revealed that Almirante Manzini arrived in Brazil with a theatre company as early as 1909; it was in 1926 that she returned to South America. In the middle of that year, thanks to the Argentine impresario Fernando Aranda, the Compagnia Drammatica Italiana Italia Almirante went on tour, starting in Brazil and ending in Buenos Aires. Several members of Alba Film were in the company, including director Mario Almirante, actor Luigi Almirante, and a young Vittorio De Sica. On the same occasion,* L'arzigogolo *was presented under the title* O Bôbo, ou amor que redime*, with six screenings at the Teatro João Caetano in Rio de Janeiro and no less than ten at the Theatro Municipal in São Paulo, where there was a large Italian community. In short, taking advantage of the tour and the actress's transatlantic fame, it was decided that her image (and thus her theatrical projects) could be promoted through one of her recent screen successes, newly edited for the occasion.*

Continuing this trend, Mario Almirante directed La bellezza del mondo *(1927, now lost), partly shot on the ship that carried the company to Buenos Aires. However, it sparked a political scandal: the director expressly wished to include scenes relating to Brazil's slave past and a dance by the Afro-Brazilian community, both of which were considered by local audiences as socially inappropriate and damaging to the nation's image: like other countries, Brazil wanted to appear modern, efficient, and distant from its recent history of slavery. The scandal led to the censorship of pertinent images, the immediate withdrawal of the local co-producers, and an article in which Almirante Manzini declared her love for Brazil and apologized for the unthoughtful screenplay; the Italian community tried to defend the film in their newspaper,* Fanfulla*, but to no avail. Was the film seeking to capture (and convey) "local colour"*

restituire) il "colore locale" attraverso una rappresentazione "esotica", oppure voleva denunciare una realtà in quel momento scomoda e marginalizzata? Speriamo di scoprirlo un giorno.
Per quanto concerne le copie in spagnolo di *La maschera e il volto* e di *La grande passione* conservate alla Filmoteca UNAM di Città del Messico, potrebbero essere "conseguenza" del passaggio dell'attrice in Argentina e Uruguay – pista ancora tutta da investigare – considerato che Almirante Manzini non dovrebbe essere mai stata mai in Messico. Tuttavia, è interessante notare come facciano parte di una collezione importante, donata alla Filmoteca UNAM da una modista e stilista di Città del Messico, che comprò quante più copie possibili di film con dive italiane per riprodurre e trarre ispirazione dai loro costumi, garantendo – inconsapevolmente – la sopravvivenza di film introvabili in Europa.
La parabola di Italia Almirante Manzini si concluse – come già accennato – in Brasile, con esiti forse più modesti delle iniziali premesse, ovvero dividendosi fra l'impegno profuso nel teatro del Dopolavoro della comunità italiana e la collaborazione con la casa di moda della sorella, Raffaella Almirante Chenet.

Marco Grifo, Gabriele Angelo Perrone, Paolo Tosini

through an "exotic" representation, or did it want to expose facts that were then seen as uncomfortable and marginalized? Let's hope we can find out one day.
Regarding the Spanish-language prints of La maschera e il volto *and* La grande passione *in the UNAM Film Archive in Mexico City, they could be a consequence of the actress's sojourns in Argentina and Uruguay – a part of her career still unexplored – given that it appears that she never visited Mexico. However, it is interesting to note that they are part of a significant collection donated to UNAM by a Mexico City milliner and designer who bought as many copies as she could of films featuring Italian divas so as to reproduce and draw inspiration for costumes, unwittingly ensuring the survival of films that were unobtainable in Europe.*
Italia Almirante Manzini ended her career in Brazil, perhaps more modestly than initially imagined, dividing her time between her commitment to the Italian community's Dopolavoro theatre social club and her collaboration with her sister Raffaella Almirante Chenet's fashion house.

Marco Grifo, Gabriele Angelo Perrone, Paolo Tosini

IRONIE DELLA VITA [The Ironies of Life] (IT 1917) (frammento/*fragment*)
REGIA/DIR: Mario Roncoroni. SOGG/STORY: Bartolomeo de Bartolomei. SCEN: Gian Paolo Rosmino. PHOTOG: Leandro Berscia. CAST: Italia Almirante Manzini (*Elena*), Didaco Chellini (*il dottor/Doctor Carlo*), Suzanne Fabre, Gian Paolo Rosmino (*Paolo*). PROD: Gladiator Film, Torino. V.C./CENSOR DATE: 01.08.1917 (12935). USCITA/REL: 24.12.1917 (Torino) COPIA/COPY: DCP, 7'47", col. (da/*from* 35mm frammento da/*fragment from* Rl. 1, pos. nitr., 134 m., orig. l: 1371 m., imbibito/*tinted*, 18 fps); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: Österreichisches Filmmuseum, Wien.

Durante la parentesi durata circa un biennio – fra il 1916 e il 1917 – in cui fu ingaggiata alla Gladiator Film, Almirante Manzini interpretò sei film: *L'amazzone macabra*, *Tua per la vita!*, *La figlia della tempesta*, *Voluttà di morte*, *Ironie della vita* e *Maternità*. Diretti quasi tutti da Ugo De Simone (fondatore e proprietario della piccola casa torinese), faceva eccezione *Ironie della vita*, che vedeva invece alla regia Mario Roncoroni. Il film – che con *Maternità* costituisce oggi l'unico paio di titoli pervenutici del periodo in cui l'attrice fu attiva presso lo stabilimento di via Sagra di San Michele – rappresenta dunque, seppur in forma di frammento, una rara e preziosa testimonianza della carriera cinematografica dell'artista negli anni dieci.
Almirante Manzini è Elena, moglie di Paolo, il quale coinvolto suo malgrado in una speculazione di borsa e raggirato da un socio in affari, si trova costretto a fuggire in America. Qualche tempo dopo Elena riceve la notizia della morte di Paolo. L'uomo però non solo non è morto, ma ha fatto fortuna come ingegnere minerario. Rientrato in Italia, Paolo scopre che Elena si è risposata col dottor Carlo. In seguito a confronto con quest'ultimo, Paolo si ricongiunge con Elena e risalpa oltreoceano.

During an almost two-year period (1916-1917) when she was under contract with Gladiator Film, Almirante Manzini appeared in six films: L'amazzone macabra, Tua per la vita!, La figlia della tempesta, Voluttà di morte, Ironie della vita, *and* Maternità. *All were directed by Ugo De Simone (founder and owner of the small Turin-based studio) except* Ironie della vita, *by Mario Roncoroni. Together with* Maternità, *this is one of only two surviving titles from the time when the actress was working at the studio on the Via Sagra di San Michele in Turin, and thus represents a rare and valuable – albeit fragmentary – record of her career in the 1910s.*
Almirante Manzini plays Elena, the wife of Paolo, who is forced to flee to America after being unwittingly drawn into a stock market speculation and swindled by a business partner. Sometime later, Elena receives news of Paolo's death. However, far from being dead, he's made a fortune as a mining engineer. Upon his return to Italy, Paolo discovers that Elena is remarried, to a doctor named Carlo. After confronting her new husband, Paolo is reunited with Elena and they set sail for America together.

Ironie della Vita, 1917. Gian Paolo Rosmini, Italia Almirante Manzini. (Collezioni Museo Nazionale del Cinema, Torino)

Il reperto conservato dall'Österreichisches Filmmuseum di Vienna (e identificato da Denis Lotti) presenta diverse scene – narrativamente slegate fra loro – afferenti al primo atto: dapprima vediamo Elena e Paolo brindare e scambiarsi effusioni durante un pic-nic; segue un camera car in cui un guasto all'auto su cui viaggiano, li costringe a una sosta forzata e ad affittare una camera d'albergo; ritroviamo ancora i giovani amanti, con Elena intenta a sedurre Paolo, mentre questi cerca di studiare per l'esame di ingegneria; infine assistiamo a una scena in cui si alternano immagini della coppia sul sagrato e all'interno di una chiesa, ad altre di quello che parrebbe essere un banchetto nuziale, forse a seguito della celebrazione del proprio matrimonio.

Difficile determinare quale potesse essere lo scopo di questo materiale superstite, forse funzionale alla lavorazione o al montaggio del film (come sembrerebbero far supporre alcune ricorrenti macchie sulla pellicola disposte in file orizzontali) o se – in considerazione

The footage in the Österreichisches Filmmuseum in Vienna, identified by Denis Lotti, contains several narratively unconnected scenes relating to Act I: Elena and Paolo raise their glasses with growing affection during a romantic picnic; this is followed by a sequence in which their car breaks down and they're forced to find a room in an inn; then the young lovers reappear, with Elena trying to seduce Paolo as he studies for his engineering exam; finally, shots of the couple by the steps of a church alternate with a scene at the altar, followed by what appears to be a wedding banquet, apparently their own.

It is hard to determine the purpose of this surviving footage. It may have been used during the production or editing phase (as could be suggested by recurring horizontally-arranged spots on the film), or – given the somewhat risqué nature of the images – it may represent cuts required by censorship. The film was sold

Ironie della Vita, 1917. Gian Paolo Rosmini, Italia Almirante Manzini. (Fondo Vittorio Martinelli, Cineteca di Bologna)

della natura un po' audace delle immagini – si trattasse di tagli disposti dalla censura (il film fu importato in Austria nell'agosto 1918 e sottoposto alla commissione competente per il visto nel novembre dello stesso anno).

Tuttavia, pur nella sua brevità e incompletezza, consente di apprezzare le doti interpretative dell'attrice, che riesce a rendere in maniera efficace e convincente la parte della moglie innamorata e – ancorché poco truccata – seducente del novello ingegnere Paolo Rosmino. "Ecco un lavoro che può dirsi pienamente riuscito in tutti i suoi particolari: fotografia perfetta – esecuzione ottima – soggetto altamente drammatico ed interpretazione superiore ad ogni elogio … La Gladiator Film dedicò ogni cura all'allestimento scenico": con queste entusiastiche parole, *La Stampa* (24.12.1917) annuncia la premiere al Cinema Itala di Torino, riferendone il successo riscosso presso il pubblico, che continuò ad affollare la sala anche in occasione delle repliche tenutesi nei giorni successivi.

for Austrian distribution in August 1918 and submitted to the pertinent commission for its certificate in November of that year. In spite of its brevity, this fragment allows us to appreciate the actress's talents as she convincingly plays the role of the loving and seductive wife – though she wears very little makeup – of the young engineer Paolo Rosmino. "Here's a film that may be considered successful in every detail: perfect cinematography, excellent production, highly dramatic subject matter, and performances beyond praise, thanks to Italia Manzini and Paolo Rosmino. Gladiator Film has devoted the greatest attention to set design": thus the enthusiastic report in La Stampa *(24.12.1917) about the premiere at Turin's Cinema Itala and the film's success with the public, who continued to pack the theatre during the screenings in the days that followed.*

Notwithstanding its popularity with audiences, the film received a generally lukewarm reception from critics, although they

Nonostante il favore degli spettatori, *Ironie della vita* venne accolto alquanto tiepidamente dalla critica, che fu concorde però nell'elogiare l'interpretazione di Almirante Manzini: "Ecco un altro scrittore di scenari che non deve andare di frequente al cinematografo. Se ci andasse, avrebbe trattato un altro argomento, perché queste *Ironie della vita* non sono che una ripetizione abusata di altre 'films' non peggiori della sua… Il dramma è egregiamente diretto ed abbastanza bene fotografato. Ottimo il personale, specialmente Italia Manzini Almirante [sic], la quale, quando non si imbelletta, è la più deliziosa delle donne e la più giovane delle attrici", scrive Tito Alacevich su *Film* (14.02.1918). A dispetto del parere poco lusinghiero di certi critici, il film circolò anche fuori dai confini europei: l'esclusività per l'Egitto fu acquisita nel 1917 dal concessionario Egyptian Films Agency del Cairo.

Marco Grifo

were unanimous in praising Almirante Manzini's performance: "Here's yet another screenwriter who clearly doesn't go to the cinema very often. Had he done so, he would have tackled a different subject, because these Ironie della vita *["Ironies of life"] are nothing but a hackneyed repetition of other films no worse than his own […]. The drama is superbly directed and quite well shot. There's an excellent cast, especially Italia Manzini Almirante [sic], who, when she isn't over-embellished, is the most delightful of women and the most youthful of actresses," wrote Tito Alacevich in* Film *(14.02.1918).*
Despite the unflattering opinions of some critics, the film was also distributed beyond Europe; in 1917 the Egyptian Films Agency in Cairo acquired exclusive distribution rights for Egypt.

Marco Grifo

LA MASCHERA E IL VOLTO (Muerta en Vida) [The Mask and the Face] (IT 1919)
REGIA/DIR: Augusto Genina. SCEN: Luciano Doria, dalla pièce di/*from the play by* Luigi Chiarelli (31.05.1916, Teatro Argentina, Roma). PHOTOG: Giovanni Tomatis. SCG/DES: Giulio Folchi. CAST: Italia Almirante Manzini (*Savina Grazia [Sabina Gracia], moglie del conte Paolo Grazia/Count Paolo Grazia's wife*), Alfonso Cassini (*il giudice/the judge*), Gabriel Moreau (*Cirillo Zanotti*), Leone Papa, Ettore Piergiovanni (*l'avvocato/the lawyer Luciano Spina*), Bianca Renieri (*Marta Setta, fidanzata di Luciano/Luciano's fiancée*), Ginette Riche, Vittorio Rossi Pianelli (*il conte Paolo [Pablo] Grazia, marito di Savina/Count Paolo [Pablo] Grazia, Savina's husband*). PROD: Itala Film, Torino. V.C./CENSOR DATE: 09.08.1919 (14315). USCITA/REL: 27.10.1919 (Torino). COPIA/COPY: DCP (2K), 87'51" (da/*from* 35mm pos. acet., 18 fps; orig. l: 1900 m.); did./*intertitles*: SPA, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

Tratto dall'omonima pièce teatrale di Luigi Chiarelli (che per un compenso di 7000 lire, il 29 settembre 1916 cedette i diritti di esclusiva all'Itala Film, affinché ne realizzasse una riduzione per lo schermo), *La maschera e il volto* vede rinnovato il sodalizio artistico tra Augusto Genina e Italia Almirante Manzini: è infatti il secondo dei tre film (il terzo, *I due crocifissi* del 1920, risulta purtroppo perduto) in cui l'attrice recita diretta dal regista che con *Femmina* aveva contribuito alla sua definitiva consacrazione come diva.
Nella filmografia di Almirante Manzini, l'opera costituisce una delle rare occasioni in cui l'artista si confrontò con la commedia, cimentandosi in una parte che, seppur non possa definirsi comica, è senz'altro caratterizzata da una certa leggerezza e ironia, dando così ulteriore prova della propria versatilità e capacità di calarsi anche in personaggi che non fossero sempre e necessariamente donne fatali.
La storia – dai toni black humor – è incentrata sul tradimento di Savina, moglie del conte Paolo Grazia, con l'avvocato Luciano Spina, amico del conte. Scoperta la tresca, Paolo vorrebbe uccidere la consorte per salvare la propria reputazione. Non riuscendovi, costringe la donna ad abbandonare per sempre il paese, sostenendone l'assassinio per annegamento nel lago di Como. Difeso da Luciano con un'arringa in cui l'avvocato non risparmia di denigrare la presunta defunta, Paolo viene scagionato. Durante un banchetto per

Based on the play by Luigi Chiarelli, who sold the exclusive rights to Itala Film for 7,000 lire (29.09.1916), La maschera e il volto *marked the renewed artistic partnership of Augusto Genina and Italia Almirante Manzini: it is the second of three films (the third,* I due crocifissi, *1920, is sadly lost) in which she was directed by Genina, whose* Femmina *had helped secure her definitive status as a diva.*
In Almirante Manzini's filmography, this is one of the rare occasions in which the actress ventured into comedy, trying her hand at an unusual role, not strictly comic but undoubtedly marked by a certain light-heartedness and wit, thus providing further proof of her versatility and ability to embody characters who were not always (or necessarily) femmes fatales.
Tinged with black humour, the story revolves around the affair between Savina, wife of Count Paolo Grazia, and his friend the lawyer Luciano Spina. Upon discovering his wife's infidelity, Paolo wants to kill her to save his reputation; having failed to do so, he forces her to leave town for good, and claims she has been drowned in Lake Como. Luciano's courtroom defense of his friend spares no effort in denigrating the putative victim, and Paolo is cleared. During a banquet to celebrate the acquittal, news

festeggiare l'assoluzione, si sparge la notizia dell'affioramento dalle acque del lago del cadavere di una donna. Tutti persuasi che si tratti di Savina, viene allestita la camera ardente presso la villa del conte. Tormentato dal senso di colpa, Luciano confessa il tradimento a Paolo. Intanto Savina, stanca della situazione e di sostenere la farsa voluta dal marito, rincasa, auspicando il perdono di Paolo, che vinta l'iniziale ritrosia, si riconcilia con la moglie. Resta però il problema del funerale. Così, mentre Paolo si convince a inscenare comunque le esequie, Luciano si imbatte in Savina. Sconvolto, corre a rivelare agli amici che la donna è viva. Questi ultimi, per evitare che Paolo venga processato per falso, suggeriscono alla coppia di partire per un viaggio, consiglio che Paolo e Savina prontamente accolgono, ritrovando la complicità e l'amore.

Girato fra Grugliasco, il lago di Como e Cernobbio (nella scena in cui Paolo accompagna fuori dal paese Savina, si riconosce uno scorcio di Villa Bernasconi), l'Itala predispose delle versioni in lingua inglese, francese e spagnola per la distribuzione internazionale del film, come si evince dagli elenchi delle didascalie conservati presso l'Archivio Storico del Museo Nazionale del Cinema di Torino.

Nella settimana in cui tenne il cartellone al Cinema Teatro Vittoria di Torino (dal 27 ottobre al 2 novembre 1919), *La maschera e il volto* fece spesso tutto esaurito: "Le risate risuonarono insistenti durante quasi tutta la proiezione", riferisce l'anonimo cronista de *La Stampa* (29.10.1919).

Fatta salva qualche voce fuori dal coro, le coeve recensioni elogiano sia la riuscitissima riduzione cinematografica del testo di Chiarelli, sia l'interpretazione degli attori, in particolare quella di Almirante Manzini: "Luigi Chiarelli, Luciano Doria, Augusto Genina, l'Itala con Italia Almirante Manzini e il Rossi Pianelli, un vero stato maggiore di artisti, intorno ad una commedia che ha trovato nel pubblico accoglienze trionfali... La figura di Savina Grazia è mirabilmente sintetizzata, più che espressa, dal gioco scenico – breve e suggestivo – e dalla potenza plastica dell'Almirante Manzini: qualche suo atteggiamento, qualche suo sguardo restano indimenticabili… Lussuosa la scenografia, interni di un mirabile

La maschera e il volto, 1919. Italia Almirante Manzini. (Cineteca di Bologna)

spreads that a woman's body has been found in the lake. Everyone is convinced that it must be Savina's, and a viewing room is arranged at the Count's villa. Tormented by a guilty conscience, Luciano confesses his betrayal to Paolo. Meanwhile, Savina returns home, tired of going along with her husband's charade and hoping for his forgiveness; having overcome his initial reluctance, he reconciles with his wife. However, the problem of the funeral remains. While Paolo decides to proceed with the trappings of a service, Luciano comes across Savina. Shaken, he rushes to tell his friends that she is alive. To prevent Paolo from being prosecuted for perjury, they suggest that the couple embark on a trip – advice readily accepted by Paolo and Savina, who rediscover their bond, and their love.

The film was shot in Grugliasco, on Lake Como, and in Cernobbio (when Paolo accompanies Savina out of the village, we catch a glimpse of the Villa Bernasconi). Itala produced English, French, and Spanish versions of the film for international distribution, as is clear from the intertitles in the archives of the Museo Nazionale del Cinema in Turin. During the week it was screened at the Cinema Teatro Vittoria in Turin (27.10–02.11.1919), La maschera e il volto *was frequently sold out: "Laughter rang out almost throughout the entire screening", reported the anonymous reviewer in* La Stampa *(29.10.1919).*

Apart from a few dissenting voices, contemporary reviews praised both the successful adaptation of Chiarelli's text and the actors' performances, particularly that of Almirante Manzini: "Luigi Chiarelli, Luciano Doria, Augusto Genina, and Itala, together with Italia Almirante Manzini and Rossi Pianelli – a true high command of artists – all contributed to a comedy that garnered triumphal public acclaim. … The character of Savina Grazia is admirably synthesized – more than merely portrayed – by Almirante Manzini's brief yet evocative stage presence and her powerful physicality: some of her gestures and glances

gusto e di una stupefacente evidenza; scene di lago, di giardino, quadri all'aria libera felicemente resi, con la più viva prospettiva e con un senso pittorico della luce e dell'aria, che raramente si trova nelle riproduzioni fotografiche degli esterni. La fotografia perfetta. Un lavoro insomma senza peccato", scrive Aurelio Spada su *Film* (05.12.1919). Il film continuò a essere presentato in Italia almeno fino al gennaio del 1924 e fu successivamente rifatto diverse volte. – Marco Grifo

remain unforgettable. … The set design is sumptuous, with interiors of admirable taste and startling clarity; lake, garden, and plein air *scenes are beautifully rendered with vivid views and a painterly sense of light and air rarely found in photographed exteriors. The cinematography is perfect. In short, an impeccable work", wrote Aurelio Spada in* Film *(05.12.1919). The film continued to play in Italy at least until January 1924, and was subsequently remade several times. – Marco Grifo*

LA STATUA DI CARNE (GB: **From the Beyond)** (IT 1921)
REGIA/DIR: Mario Almirante. SOGG/STORY, ADAPT, SCEN: Luciano Doria, dal dramma-romanzo di/*from the play by* Teobaldo Ciconi, *La statua di carne* (12.03.1862, Teatro della Concordia, Cremona). PHOTOG: Ubaldo Arata. CAST: Italia Almirante Manzini (*Maria* [*Mary*] / *Noemi* [Naomi] *Keller*), Oreste Bilancia (*Luciano David* [*David*]), Alfonso Cassini (*il marchese Chatonnet* [*Marquis Chatonnet*]), Alberto Collo (*il banchiere/the banker Richard* [*Robert Forino*]), Lido Manetti (*il conte Paolo di Santa Rosa* [*Count Paul Santarosa*]), Bianca Renieri (*Marta* [*Martha*]). PROD: FERT, Roma/Torino. V.C./CENSOR DATE: 01.08.1921 (16340). USCITA/REL: 05.11.1921 (Torino). COPIA/COPY: 35mm, 1375 m., 75'40" (16 fps), col. (da/from 35mm pos. nitr., imbibito e virato/*tinted & toned*, orig. l: 2190 m.); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Cinematek/Cinémathèque Royale de Belgique, Bruxelles.

Nel recensire *I tre amanti* – altro film purtroppo perduto con protagonista Italia Almirante Manzini – il corrispondente da Verona per *La Rivista Cinematografica*, Vittorio Cariddi, descriveva l'artista con le seguenti (profetiche) parole: "di singolare e classica bellezza; direi quasi che tutto il corpo abbia dello scultoreo: sembra una figura marmorea, ma di marmo animato …: una bella statua di carne" (25.09.1921).
In *La statua di carne* Almirante Manzini dimostra non soltanto la propria abilità e versatilità nel cimentarsi contemporaneamente con personaggi diversi e opposti fra loro (nel film è la casta e timida fiorista Maria e la spregiudicata e mondana soubrette Noemi Keller), ma smentisce anche l'assunto di certa critica che, viziata da superficialità e facili pregiudizi (motivati soprattutto dall'avvenenza della diva), sosteneva che l'attrice si limitasse talvolta al semplice posare davanti alla macchina da presa, proprio come una "bella statua di carne".
Il film si concentra sulla relazione che il conte Paolo di Santa Rosa intesse prima con Maria e poi con Noemi. Stanco di una vita dedita ai piaceri e amareggiato per il tradimento della propria compagna, Paolo ritrova la fiducia nell'amore sincero di Maria. Quando purtroppo questa muore, Paolo sprofonda nello sconforto. Nel tentativo di risollevargli il morale, l'amico Luciano David lo convince a partecipare a un gran ballo in maschera. Qui Paolo conosce Noemi, la cui impressionante somiglianza con Maria sconvolge l'uomo. Per vanità e diletto, Noemi accetta la bizzarra proposta di Paolo di "posare" per lui, calandosi quotidianamente per un paio d'ore nei panni di Maria. Inizialmente incuriosita dall'eccentrica richiesta, col tempo Noemi s'innamora di Paolo, che prigioniero della propria ossessione, non ricambia

Reviewing I tre amanti *– another sadly lost film starring Italia Almirante Manzini –* La Rivista Cinematografica*'s Verona critic Vittorio Cariddi described her in the following (prophetic) terms: "a singular, classical beauty; I would almost say that her entire body has a sculptural feel: it's like a marble figure, but animated marble…: a beautiful statue made of flesh ['bella statua di carne']" (25.09.1921). In* La statua di carne*, Almirante Manzini not only shows her talent and versatility as she simultaneously embodies different and opposite characters (here playing both the chaste, shy florist Maria and the unscrupulous, worldly soubrette Noemi Keller), but also rebuts the assumptions of certain critics – those tainted by superficiality and facile prejudices, prompted above all by the star's physical appeal – who maintained that she sometimes limited herself to merely posing in front of the camera, precisely like a "bella statua di carne".*
The plot focuses on Count Paolo di Santa Rosa's successive relationships with Maria and Noemi. Tired of a life devoted to pleasure and embittered by his partner's infidelity, Paolo rediscovers faith through the sincere love of Maria, but after her death, he loses heart. Seeking to cheer him, his friend Luciano David convinces him to attend a masked ball. There, Paolo meets Noemi, whose striking resemblance to Maria unsettles him. Out of vanity and caprice, Noemi accepts Paolo's bizarre proposal to impersonate her, stepping into Maria's shoes for a couple of hours every day. Initially intrigued by the eccentric request, Noemi eventually falls in love with him, but he is trapped by his own obsession and

La statua di carne, 1921. Italia Almirante Manzini. (Cinematek/Cinémathèque royale de Belgique, Bruxelles)

però il sentimento della donna, causandone l'esasperazione. A peggiorare la situazione si aggiunge il progressivo deteriorarsi del rapporto fra Noemi e il suo spasimante Richard, che mosso dalla gelosia e a seguito di un acceso diverbio, viene sfidato a duello da Paolo. Temendo per la sorte di quest'ultimo, Noemi, determinata a scongiurare lo scontro, raggiunge i contendenti, ma credendo che l'amato abbia avuto la peggio, sviene. Quando recupera i sensi, si ritrova fra le braccia di Paolo che, ravvedutosi, può finalmente ricambiare l'amore di Noemi.

L'opera teatrale del 1862 di Teobaldo Ciconi, suscitata dalla sua passione per l'attrice Celestina De Martini Peracchi, fu adattata più volte per il cinema, a partire dal 1912, anno in cui furono realizzate tre versioni. Anche all'estero l'opera ebbe un notevole impatto ed è stata la fonte d'ispirazione per *Ghosts of Yesterday* (1918) con Norma Talmadge, presentato alle Giornate nel 2022. Se anche *La statua di carne* sia già stata presentata a Pordenone, la sua importanza in relazione alla carriera di Almirante Manzini ne ha reso necessaria l'inclusione nel nostro programma.

Ultimato verso la fine dell'inverno 1921, *La statua di carne* di Almirante fu accolto in maniera entusiastica dal pubblico, che affollò le sale in cui venne proiettato. Il film non convinse invece del tutto la critica, che si divise fra chi elogiò l'ottimo risultato conseguito dalla FERT, e chi contestò invece la scelta del testo di Ciconi (reputato consunto e datato), nonché l'esito dell'adattamento (ritenuto insoddisfacente e poco aderente e fedele all'originale) e la recitazione, giudicata non all'altezza degli

doesn't reciprocate, which maddens her. Making matters worse is the gradually deteriorating relationship between Noemi and her suitor, Richard, whose jealousy and a heated argument with Paolo results in his being challenged to a duel. Fearing for Paolo's fate and determined to prevent the fight, Noemi rushes to the site, but hearing the gunshots, she passes out. Coming to, she finds herself in the arms of Paolo, who has repented and can finally return her love.

The 1862 play by Teobaldo Ciconi, inspired by his passion for the actress Celestina De Martini Peracchi, was adapted numerous times for the screen, beginning in 1912 when three versions appeared. Even outside Italy the work had a notable impact and was the source for the Norma Talmadge vehicle Ghosts of Yesterday *(1918), screened at the 2022 Giornate. While* La statua di carne *has previously been shown at Pordenone, its importance in relation to Almirante Manzini's career made it a necessary addition to this year's programme.*

Completed in late 1921, Mario Almirante's La statua di carne *was enthusiastically received by the public, who packed the theatres. However, the film did not entirely convince critics, divided between praise for FERT's excellent production and dislike of Ciconi's play (regarded as outworn and dated); moreover the adaptation was deemed unsatisfactory and not very faithful to the original, and some considered the acting under par: "this recent performance by Manzini is inferior*

La statua di carne, 1921. Lido Manetti, Italia Almirante Manzini, Alberto Collo.
(Collezioni Museo Nazionale del Cinema, Torino)

artisti: "questa recente interpretazione della Manzini è inferiore a tutte le sue precedenti, non ne ha la precisa compiutezza e la acuta sottigliezza di penetrazione e di assorbimento del personaggio … Porta ella, nei vari trapassi, in Maria come in Noemi, una troppo alta fierezza, perché i personaggi appariscano in una espressione totale. Certo è che la sua arte si è sentita a disagio ed è diventata insincera", sosteneva Vate La Pesca su *La Rivista Cinematografica* (10-25.12.1921).
Di parere completamente opposto il collega Aurelio Spada, corrispondente da Roma: "La sua superba e carnale femminilità è chiusa in una cornice di mistero e di passione, la sua figurazione è piena di significati e di rivelazioni, la sua vicenda amorosa è vissuta e rappresentata con trapassi magistrali, che, abolendo le analisi, danno con la loro progressione il senso recondito di quella accensione e di quel dolore che aspira voluttuosamente alla gioia finale" (10.02.1922). Nonostante una distribuzione limitata nel Regno Unito, le recensioni furono tiepide: "Ha un'atmosfera molto europea ed è privo di azione" (*Kinematograph Weekly*, 18.12.1924). Nel bene e nel male, il nome dell'attrice era diventato ormai motivo di richiamo e attrazione a ogni uscita di suoi nuovi film. – Marco Grifo

to all her previous ones, lacking the precise perfection and perceptive subtlety in penetrating and absorbing the character ... In the various shifts of feeling experienced by both Maria and Noemi, she acts too proudly for the characters to appear at their fullest. Her talent must have felt ill at ease, and it has turned insincere", argued Vate La Pesca in La Rivista Cinematografica *(10-25.12.1921).*
*His colleague in the same publication, Aurelio Spada, writing from Rome a few weeks later (10.02.1922), took an antithetical view: "Her superb, carnal femininity is set in a framework of mystery and passion, her portrayal is rich in meaning and revelation, and her love story is lived to the full and played with masterly metamorphoses, which defy analysis and whose progression conveys the unfathomable sense of that burning and pain which voluptuously aspires to its joyous ending." Though it received limited British distribution, reviews were lukewarm (*Kinematograph Weekly*, 18.12.1924): "It is very Continental in atmosphere and lacks action." For better or worse, with each new release, the actress's name had now begun to pull in the crowds like a magnet. – Marco Grifo*

LA GRANDE PASSIONE (La grande pasion) [The Great Passion] (IT 1922)
REGIA/DIR: Mario Almirante. SOGG/STORY: Alessandro Varaldo, dal suo omonimo romanzo/*from his novel of the same title* (1920). SCEN: Mario Almirante. PHOTOG: Ubaldo Arata. SCG/DES: Mario Gheduzzi. CAST: Italia Almirante Manzini (*Maria*), Carlo Benetti (*Ottavio* [*Octavio*] *Marchi*), Joaquin Carrasco (*Cesare* [*César*] *Carli*), André [Andrea] Habay (*Patrizio* [*Patricio*] *Olgisio*), Vittorio Pieri (*Gaspar Lucidi*). PROD: FERT, Roma/Torino. DIST: S.A. Pittaluga. V.C./CENSOR DATE: 30.04.1922 (16940). USCITA/REL: 12.1922; première: 05.04.1924 (Roma). COPIA/COPY: DCP, 77'54" (da/*from* 35mm dupl. neg. acet., 1570 m., orig. l: 2001 m., 18 fps); did./*titles*: SPA. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Sulla scorta del successo riscosso dalle produzioni con protagonista Italia Almirante Manzini, la casa fondata da Enrico Fiori insistette nell'affidarsi a quello che era un felice e ormai collaudato sodalizio artistico: *La grande passione* fu l'ultima fatica realizzata dai cugini Almirante sotto l'egida del marchio FERT. Il film dovette in parte subire però le traversie che coinvolsero lo stabilimento già a partire dal 1921, quando con il bilancio in perdita e a seguito dell'abbandono di Fiori, passò in gestione a Stefano Pittaluga, il quale nel 1922 assunse la decisione di interrompere tutte le lavorazioni. *La grande passione* fu dunque, probabilmente, una delle ultime produzioni realizzate prima della suddetta sospensione: verso la fine del 1922 venne annunciato con una sontuosa pubblicità (già in marzo, le prime dodici pagine de *La Vita Cinematografica* (22-30.03.1922) riproducono un estratto della brochure del film riccamente illustrata, a dimostrazione che l'opera costituiva una delle produzioni su cui la FERT aveva investito e nutriva grandi aspettative). Approvato ad aprile dalla commissione di censura, durante l'estate venne pubblicizzato fra i film la cui

In the wake of successful productions starring Italia Almirante Manzini, FERT, founded by Enrico Fiori, insisted on relying on what had been a felicitous and well-established artistic partnership; La grande passione *was the last endeavour of the Almirante cousins with this studio. However, the film suffered from troubles that were already besetting the company in 1921: the studio was in the red, and following Fiori's departure, it passed to Stefano Pittaluga, who decided in 1922 to cease all activity.* La grande passione *was thus probably one of their last productions. In late 1922, the film was lavishly advertised, and even earlier that year the first 12 pages of* La Vita Cinematografica *(22-30.03.1922) excerpted the film's richly-illustrated brochure; this was clearly a production in which FERT had invested and had high expectations. Approved by the censors in April, it was advertised in the summer among the titles whose distribution was to be exclusive first to Pittaluga and then to Film-Express of Milan, but*

La grande passione, 1922. Italia Almirante Manzini, Andrea Habay. (Collezioni Museo Nazionale del Cinema, Torino)

distribuzione doveva essere esclusiva prima della Pittaluga e poi della Film-Express di Milano, ma – forse a causa di un contenzioso fra le due società – nelle sale giunse solo in chiusura d'anno.
E *La grande passione* non deluse le attese: "Questa riduzione alla tela del romanzo di Alessandro Varaldo … è veramente molto pregevole. Il soggetto era di per se stesso in alcuni punti illogico; … [però] l'Almirante l'ha tutto contornato di poesia e di belle visioni sforzandosi di dargli quanto più umanità fosse possibile per farci apparir più vera la vicenda di esso", scriveva Carlo Sircana, corrispondente da Milano per *La Rivista Cinematografica* (25.03.1924).

perhaps owing to a dispute between the two companies, it only had its theatrical release at the end of the year.
La grande passione *did not disappoint: "This adaptation of Alessandro Varaldo's novel… is excellent. The subject itself was illogical in some respects … [yet Mario] Almirante has lent it poetry and beauty, striving for as much humanity as possible to make the narrative appear more real," wrote Carlo Sircana, the Milanese correspondent of* La Rivista Cinematografica *(25.03.1924).*
The film opens with Patrizio overhearing an argument between Maria and her lover Ottavio, and senses she's in trouble. In

La vicenda: udendo un diverbio fra Maria e il suo amante Ottavio, Patrizio intuisce che la donna sia in difficoltà: Maria ha infatti tradito il marito Cesare, cugino e socio in affari di Ottavio, facendogli credere che sarebbe partita per recarsi da alcuni parenti. Pentita e abbandonata dall'amante, Maria accetta l'aiuto di Patrizio, lasciandosi accompagnare in una tranquilla località comasca, dove ingannare l'attesa prima di ricongiungersi col consorte. Durante la villeggiatura i due giovani s'innamorano, ma l'idillio viene spezzato dall'inaspettato arrivo di Ottavio. La rivalità fra i pretendenti si risolve in un duello a fuoco in cui Ottavio muore. Tuttavia, a causa di alcuni affari andati male da cui è dipeso anche il dissesto finanziario di Cesare, l'omicidio viene scambiato per suicidio. Intenzionati a rifarsi una vita, Maria e Patrizio decidono di partire per la Svizzera, ma poco prima di salire sul treno, Maria incontra per caso alla stazione Cesare, reduce dal riconoscimento della salma di Ottavio e in procinto di rientrare a Cremona. La circostanza costringe la donna ad accompagnare il marito. Con la promessa di ritrovarsi a Cremona, Patrizio segue Maria. Giunti a destinazione, Cesare implora la moglie di sostenerlo e stargli accanto. Combattuta ed esitante, alla fine Maria decide di restare col marito e, dopo un ultimo, sofferto appuntamento, lascia per sempre Patrizio.

"Una nuova interpretazione di Italia Almirante Manzini è sempre una nuova magnifica affermazione artistica della Cinematografia italiana; ma forse mai come in questo film la grande attrice ha saputo conquistare la folla", asseriva "Arro" su *La Rivista Cinematografica* (10-25.05.1924), facendosi idealmente portavoce dei diffusi elogi tributati dalla critica all'attrice per il nuovo successo conseguito. Il film aveva già ottenuto un esito favorevole in Francia: "Di una suprema bellezza e intensità espressiva, Almirante Manzini è una delle maggiori forze del film, e la sua presenza sullo schermo, incorniciata da collaboratori di pari livello, fa sì che l'impressione generale rimanga eccellente. L'impeccabile fotografia esalta il valore delle scene, e il fascino è ulteriormente accentuato dal fatto che l'azione drammatica di questa 'grande passione' si svolge sullo sfondo degli incontaminati paesaggi dei laghi italiani" (*Ciné-Journal*, 28.10.1922).

Il restauro de *La grande passione* a cura di Museo Nazionale del Cinema di Torino, La Cineteca del Friuli e la Filmoteca de la UNAM, ha consentito di ricostruire il montaggio originale del film, ristabilendo – al netto delle lacune – il corretto ordine delle scene. Nell'ottica di preservazione dell'unica copia sopravvissuta, conservata presso la Filmoteca UNAM, si è deciso di mantenere oltre ai cartelli originali superstiti della divisione in parti del film (afferenti alla prima e quarta parte), anche quelli adottati dal distributore come "congiunzione" dei vari "segmenti" in cui l'opera era stata arbitrariamente parcellizzata, con la parziale eccezione di quelli per la quinta, settima e ottava parte, espunti in quanto presumibilmente riconducibili (anche per la differente veste grafica) a un'ulteriore, diversa e incompleta scansione in parti. – Marco Grifo

fact she has betrayed her husband Cesare, Ottavio's cousin and business partner, making him think she had left home to visit relatives. Abandoned by her lover, Maria repents and accepts Patrizio's help, allowing him to accompany her to the quiet of the country by Lake Como, where she can pass some time before reuniting with her husband. During their stay, the young couple fall in love, but the idyll is shattered by the unexpected arrival of Ottavio. The rivalry between the suitors ends in a duel, and Ottavio is shot dead. However, because of failed business deals that also led to Cesare's financial instability, the murder is mistaken for suicide. Determined to rebuild a life for themselves, Maria and Patrizio leave for Switzerland, but before boarding the train, she chances upon Cesare at the station, who has just come from identifying Ottavio's body and is about to return to Cremona; she is therefore obliged to accompany her husband. With the promise of a reunion in Cremona, Patrizio follows Maria. Once Cesare and Maria reach their destination, he begs her to remain with him. Torn and hesitant, Maria decides to stay by her husband's side and, after a final, anguished meeting, leaves Patrizio forever.

"A new performance by Italia Almirante Manzini is always a brilliant new assertion of the art of Italian cinema; but perhaps never as in this film has the great actress been able to conquer the public," wrote "Arro" in La Rivista Cinematografica *(10-25.05.1924), whose critique perfectly reflected the widespread praise prompted by the diva's latest success. By this time, the film had already met with success in France: "Supremely beautiful and expressive, Almirante Manzini is one of the film's greatest strengths, and she blends so well with colleagues of equal stature that the overall impression remains no less excellent. Impeccable cinematography enhances the scenes, and their charm is increased as the dramatic action of this 'great passion' unfolds before the pristine landscapes of the Italian lakes." (*Ciné-Journal, *28.10.1922)*

The restoration of La grande passione *by the Museo Nazionale del Cinema in Turin, the Cineteca del Friuli, and the Filmoteca de la UNAM has allowed the film's original continuity to be reconstructed, reinstating the correct order of scenes, albeit with some gaps. During preservation of the only surviving print, held at UNAM, it was decided to retain not only the original act division cards of the first and fourth parts, but also those adopted by the distributor as linking the various segments into which the work had been arbitrarily divided, with the exception of the cards for the fifth, seventh and eighth parts, rejected because their different graphic design presumably relates them to a different and incomplete arrangement. – Marco Grifo*

L'ARZIGOGOLO (O Bôbo. Arzigogolo, ou amor que redime) [The Whim] (IT 1924)
REGIA/DIR: Mario Almirante. SOGG/STORY: dal poema buffonesco in quattro atti di/*based on the comic-burlesque poem in four acts by* Sem Benelli (17.10.1922, Teatro Costanzi, Roma). SCEN: Mario Almirante. PHOTOG: Ubaldo Arata. SCG/DES: Giulio Lombardozzi. COST: Luigi Sapelli (Caramba), Sartoria Teatrale Zamperoni. CAST: Italia Almirante Manzini (*Violante*), Annibale Betrone (*il buffone/the jester Spallatonda*), Oreste Bilancia (*il mercante/the merchant Floridoro*), Alberto Collo (*il conte/Count Giano*), Lia Miari, Felice Minotti, Vittorio Pieri (*il Signor di/the Lord of Carpi* [*conde Gualandi*]). PROD: Alba Film, Torino. V.C./CENSOR DATE: 31.01.1924 (18989). USCITA/REL: 04.02.1924 (Torino). COPIA/COPY: DCP, 89'11", col. (da/*from* 35mm dupl. neg. + 35mm pos. nitr., 18 fps, imbibito/*tinted*; orig. l: 2419 m.); did./*titles*: POR. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona (restauro con/*restored with* Museo Nazionale del Cinema, Torino & Cinemateca Brasileira, São Paulo).

Girato fra settembre e ottobre 1923, *L'arzigogolo* fu il "superfilm" – per mutuare la definizione usata da alcuni critici del tempo – con cui Italia Almirante Manzini si congedò dal pubblico cinematografico, prima di intraprendere la lunga tournée teatrale che la riportò a calcare le tavole dei palcoscenici nazionali e, in seguito, sudamericani.
E *L'arzigogolo* fu, in effetti, un "superfilm": l'Alba Film dimostrò che il cinema italiano poteva ancora competere con le migliori produzioni internazionali, a patto di realizzare film di qualità. E per *L'arzigogolo* la casa di Enrico Fiori non lesinò su nulla: dal soggetto (tratto dall'opera di un autore ai tempi in voga, quale era Sem Benelli, autore oggi ricordato soprattutto per *La cena delle beffe*), alle sontuose scenografie (per le quali si avvalse anche di suggestive location, come il Borgo Medievale di Torino e il Castello di Camino nel Monferrato), ai pregevoli costumi (affidati al prestigioso atelier di Caramba) e, non ultimo, il cast, composto da artisti di prim'ordine.
In virtù della popolarità del testo benelliano, rappresentato nei teatri fino a poco tempo prima dell'uscita del film, il pubblico avrebbe avuto familiarità con la trama intricata, ricca di episodi umoristici: il signore di Carpi anelerebbe maritare la propria figlia, Violante. La donna si mostra però riluttante, respingendo ogni pretendente, fra questi il conte Giano, perdutamente innamorato e che ne subisce le umiliazioni. Un giorno giungono Spallatonda, un buffone in cerca di padrone, e Floridoro, un ambizioso mercante. Per spregio nei confronti di Giano, Violante sposa Floridoro, a condizione che questi non pretenda di consumare il matrimonio fin quando la donna non avrà trovato il vero amore. A Giano Spallatonda offre di far dimenticare Violante: il buffone trascina così il conte in un abisso di dissolutezza, fin quando Giano non lo fa imprigionare. Spallatonda convince Giano a liberarlo, a patto di persuadere Violante a concedersi al conte entro due giorni, pena la propria condanna a morte. Accade però che la schiettezza di Spallatonda conquisti Violante e che la donna, innamorata, trascorra la notte col buffone. Mosso da rancore nei confronti del padrone, Spallatonda rivela a Giano di aver conquistato il cuore di Violante. Furibondo, Giano decreta la morte del buffone. Nel tentativo di salvarlo, Violante promette a Giano che gli si concederà, a condizione che Spallatonda venga graziato. Giano punisce il buffone inscenandone la decapitazione, ma per lo spavento Spallatonda perde i sensi venendo creduto morto. Giano impone a Violante di onorare la propria promessa, ma quando rifiuta

Filmed between September and October 1923, L'arzigogolo *(sometimes translated as "The Whim") was the "superfilm" – to borrow the term used by some contemporary critics – that became Italia Almirante Manzini's farewell to cinema audiences, before she embarked on the lengthy tour that took her back to theatre stages in Italy, and later South America.*
It was indeed a "superfilm": Alba Film demonstrated that Italian cinema could still compete with the best international studios, as long as it made quality productions. And for L'arzigogolo*, Enrico Fiori's company spared no expense: from the subject (based on the work of the then-popular Sem Benelli, an author now best remembered for* La cena delle beffe/The Jest*), to the sumptuous sets (for which he made use of evocative locations such as the Medieval Village in Turin and the Castello di Camino in Monferrato), to the exquisite costumes (entrusted to the prestigious Caramba workshop), and, last but not least, the cast, made up of first-rate players.*
Given the popularity of Benelli's play, which made the rounds of Italian theatres until shortly before the film's release, audiences would have been familiar with the convoluted plot, full of humorous incidents: The Lord of Carpi longs to marry off his daughter, Violante. However, she rejects her suitors, including Count Giano, who's hopelessly in love and suffers her humiliation. One day, Spallatonda, a jester in search of a master, and Floridoro, an ambitious merchant, arrive in Carpi. Out of contempt for Giano, Violante marries Floridoro on condition that he not demand the marriage be consummated until she finds true love. Spallatonda offers to make Giano forget Violante, and drags the Count into the depths of debauchery, until Giano has him imprisoned. Spallatonda convinces Giano to release him, provided he can persuade Violante to surrender to the Count within two days, or face execution. But Spallatonda's frankness captivates Violante, and she falls in love, spending the night with the jester. Moved by resentment, Spallatonda reveals to Giano that he has won her heart. Furious, Giano decrees the jester's death, and in an attempt to save him, Violante promises the Count she will give herself to him if Spallatonda is pardoned. Giano punishes the jester by staging his beheading, but Spallatonda faints from fright and appears dead. Giano demands Violante

L'arzigogolo, 1924. Italia Almirante Manzini, Oreste Bilancia. (La Cineteca del Friuli, Gemona)

dichiarando il proprio amore per Spallatonda, il conte la ghermisce. Tornato in sé, il buffone uccide Giano e fugge nella notte con l'amata. *L'arzigogolo* fu un vero trionfo: accolto con entusiasmo da critica e pubblico, divenne uno dei maggiori successi della stagione. In *La Rivista Cinematografica* (10.02.1924) "Gulliver" approvò con passione la fedeltà del film alla visione di Benelli, per "il nucleo di pensiero, la complessità dei caratteri, il vario gioco scenico e coreografico, la originalità e l'interesse teatrale, lo stile, che è logica, regola, guida e poesia contenute in una trasparente visione". Rese particolare omaggio alla regia, "il movimento delle masse e dei singoli adeguato e corretto, la successione delle scene, la nitidezza delle fotografie dovute alla abilità dell'operatore Arata, le scenografie di Giulio Lombarduzzi, colorite, costruite con esattezza di piani prospettici, i costumi originali di Caramba, le particolarità e le minuzie come la magnificenza smagliante che intessono un armonioso mosaico incastonato di gemme preziose." Il film ottenne generalmente ottimi riscontri anche all'estero, e fu anche premiato con la medaglia d'oro alla prima Esposicão de Films Internacional nel Brasile, sebbene sembri non essere mai stato distribuito nel mondo anglofono. Il noto critico olandese Piet Kloppers, profondamente diffidente nei confronti del cinema italiano in un periodo in cui la sua reputazione era ai minimi storici, espresse stupore alla vista di *De Nar* (titolo per la distribuzione in Olanda), definendolo una "rivelazione della maestria italiana... Se la prole artistica di Mussolini è capace di questo, speriamo ardentemente in una completa rinascita dell'industria cinematografica italiana" (*Algemeen Handelsblad*, 20.03.1927). Alla sua uscita in Francia nel 1926 con il titolo *La Belle Dame sans pitié*, un critico di *Hebdo-Film* (20.11.1926) assicurò ai lettori che era improbabile che *La Belle Dame sans merci honour her promise, but when she refuses, declaring her love for Spallatonda, the Count seizes her. Regaining consciousness, the jester kills Giano and flees into the night with his beloved.*

L'arzigogolo *was a triumph, welcomed by critics and audiences, and became one of the season's hits. "Gulliver" in* La Rivista Cinematografica *(10.02.1924) rapturously approved of the film's fidelity to Benelli's vision, the "complexity of the characters, varied play of scenery and choreography, originality and theatrical interest, and style, which consists of logic, rule, method, and poetry, all contained in a transparent vision." He paid particular tribute to the direction, "the appropriate, correct movement of masses and individuals, the sequence of scenes, the sharp, skilled photography of the cameraman Arata, the sets by Giulio Lombarduzzi, colourful and constructed with exacting planes of perspective, the original costumes by Caramba, the particularities and minutiae, and the dazzling magnificence that all weave a harmonious mosaic, set with precious gems."*

Reception abroad was largely enthusiastic, and it even received the gold medal at the first Esposicão de Films Internacional in Brazil, though it appears never to have been distributed in the English-speaking world. Noted Dutch critic Piet Kloppers, deeply suspicious of Italian films at a time when their reputation was at a low point, expressed amazement upon seeing De Nar *(its Dutch release title), calling it a "revelation of Italian mastery… If Mussolini's artistic progeny is capable of this, let us fervently hope for a complete revival of the Italian film industry."* (Algemeen Handelsblad, *20.03.1927) Released in France in 1926 as* La Belle Dame sans pitié, *a critic in* Hebdo-Film

L'arzigogolo, 1924. Oreste Bilancia, Italia Almirante Manzini. (Fondo Angelo Toponi, Cineteca di Bologna)

(1921) di Germaine Dulac avesse ispirato l'opera di Benelli; l'autore ignorava chiaramente il titolo originale italiano.
Val la pena infine menzionare un aneddoto che ben testimonia l'accuratezza profusa nella realizzazione del film. In risposta alla curiosità di un lettore, la rivista *Al Cinemà* (06.12.1925) ricordava: "Sì, amico mio! Tutti quei topi che avete visto ne L'arzigogolo, sono vivi ed autentici; e ci è voluta la pazienza illimitata di Mario Almirante a farli lavorare e quella di Ubaldo Arata a girarli, senza contare la paura fantastica di Oreste Bilancia. Il poveretto dovette starsene a letto parecchi giorni: non vedeva che topi dappertutto! Se li sentiva correre addosso in ogni parte… Quelle poche scene sono costate settimane di lavoro. Ogni topo è stato pagato dieci lire."
Il restauro di *L'arzigogolo* è stato realizzato in collaborazione da Museo Nazionale del Cinema di Torino, La Cineteca del Friuli e Cinemateca Brasileira. Il confronto fra gli unici elementi superstiti (un controtipo negativo di 1544 metri, con didascalie in portoghese, preservato in Brasile, e un positivo in nitrato di 760 metri, imbibito e virato, con didascalie in italiano, conservato in Friuli) ha consentito sia di determinare che il montaggio della due versioni collimasse, sia di colmare parte delle reciproche lacune, ripristinando – ove possibile – le colorazioni originali. La lunghezza complessiva dell'attuale edizione restaurata è di 1800 metri. – Marco Grifo

(20.11.1926) assured readers that Germaine Dulac's La Belle Dame sans merci *(1921) was unlikely to have inspired Benelli's work; the writer was clearly unaware of the original Italian title. It's worth mentioning an anecdote that shows the painstaking efforts taken during the production. In response to a reader's query, the magazine* Al Cinemà *(06.12.1925) responded: "Yes, my friend! All those rats you saw in* L'arzigogolo *are alive and authentic; and it took Mario Almirante's boundless patience to get them to work, and that of Ubaldo Arata to film them, not to mention the terrified Oreste Bilancia. The poor man was bedridden for days – he could see nothing but rats everywhere! He felt them scampering all over him… Those few scenes cost weeks of work. Each rat was paid ten lire."*
The restoration of L'arzigogolo *was carried out in collaboration with the Museo Nazionale del Cinema in Turin, the Cineteca del Friuli, and the Cinemateca Brasileira. Comparison of the surviving elements (a 1544-metre dupe negative with Portuguese intertitles in Brazil, and a 760-metre tinted and toned nitrate print with Italian intertitles in Friuli) allowed us to determine not only the correct editing of the two versions, but also to fill in some gaps in each print, restoring the original colours where possible. The total length of the current restored print is 1800 metres. – Marco Grifo*

MARSHALL NEILAN
SPIRITO LIBERO DEL CINEMA MUTO
FREE SPIRIT OF THE SILENT SCREEN

Programma a cura di / *Programme curated by* J. B. Kaufman

"Era irlandese", ha scritto lo storico Bob Birchard, "e per alcuni questo bastava a spiegare il grande talento e l'altrettanto grande propensione all'autodistruzione che costituivano i due poli opposti della personalità di Marshall Neilan" ("Griffith: An Untold Chapter", *American Cinematographer*, gennaio 1986). Marshall Ambrose "Mickey" Neilan lasciò il segno sull'industria del cinema americano degli anni Dieci e Venti, lasciandosi dietro una scia di aneddoti memorabili – e di pellicole splendidamente confezionate. I colleghi ricordavano con affetto il suo magnetismo personale, la sua sua brillante prontezza d'improvvisazione e la sua vena di totale irresponsabilità. "Mickey era uno degli esseri umani più amabili, esasperanti, dotati e affascinanti che abbia mai conosciuto", ricordò in anni successivi Mary Pickford – aggiungendo, nello stesso respiro: "C'erano momenti in cui l'avrei volentieri strangolato" (Jack Spears, "Marshall Neilan", *Films in Review*, novembre 1962). Il Neilan capace di far aspettare un'intera troupe sparendo dal set per giorni interi era lo stesso Neilan che tornava come se nulla fosse accaduto e realizzava rapidamente, e apparentemente senza sforzo, un'avvincente pellicola di intrattenimento. Il ribelle che sfogava la propria ostilità contro produttori potenti era lo stesso artista che avrebbe lasciato in eredità film sensibili e ponderati come *Stella Maris*. Oggi sopravvive, purtroppo, solo una percentuale vergognosamente piccola dell'opera di Neilan, ma anche questo campione limitato rivela un cineasta di straordinario talento.

Marshall Neilan nacque a San Bernardino, in California, nel 1891, e ben presto manifestò curiosità creativa e un'irrequieta indipendenza. Come tanti grandi nomi del periodo muto, approdò al cinema passando per il teatro. Il suo vero legame con il mondo del cinema risale al

"He was Irish," wrote historian Bob Birchard, "and for some that was enough to explain the great talent and equally great penchant for self-destruction that were the opposite poles of Marshall Neilan's personality." ("Griffith: An Untold Chapter," American Cinematographer*, 01.1986) Marshall Ambrose "Mickey" Neilan cut a wide swath across the American film industry of the 1910s and 20s, leaving a trail of fabulous anecdotes – and beautifully crafted motion pictures. Co-workers recalled with affection his personal magnetism, his quick improvisational wit, and his streak of utter irresponsibility. "Mickey was one of the most delightful, aggravating, gifted and charming human beings I have ever met," Mary Pickford recalled in later years – adding in the same breath, "There were times when I could cheerfully have throttled him." (Jack Spears, "Marshall Neilan,"* Films in Review*, 11.1962) The Neilan who could keep a large company waiting while he disappeared from the set for days at a time was the same Neilan who would return as if nothing had happened and quickly turn out an engaging, entertaining program picture, seemingly without effort. The maverick who vented his hostility on powerful producers was the same artist who would leave a legacy of films as sensitive and thoughtful as* Stella Maris*. Today a criminally small percentage of Neilan's work is known to survive, but even that limited sample testifies to an uncommonly talented filmmaker.*

Marshall Neilan was born in San Bernardino, California, in 1891, and early manifested a creative curiosity and a footloose independence. Like so many silent-film luminaries, he drifted into the movies by way of the stage. His real connection with the

1912, quando incontrò Allan Dwan, che stava dirigendo western per l'American ("Flying A"). Intuendo il potenziale di quel giovane, Dwan lo ingaggiò offrendogli incarichi diversi, compresa la recitazione e la direzione di una seconda unità (al fianco di un altro futuro personaggio di rilievo, Wallace Reid). In quell'ambiente dalla struttura informale, Neilan si trovò a proprio agio e fu rapidamente conquistato dal cinema. Passò per anni da un posto all'altro, lavorando non solo per l'American ma anche per la Kalem e la Universal, mantenendo sia pure a intermittenza il legame con Dwan. Le sue avventure includono un breve periodo trascorso a New York, alla Biograph, nel 1913. Naturalmente proprio in quel 1913, D.W. Griffith stava recidendo il proprio legame con la Biograph, e Neilan arrivò troppo tardi per vederlo all'opera. Ebbe però modo di osservare il modus operandi della compagnia – e, detto per inciso, lavorò con entrambe le sue future mogli, Gertrude Bambrick e Blanche Sweet.

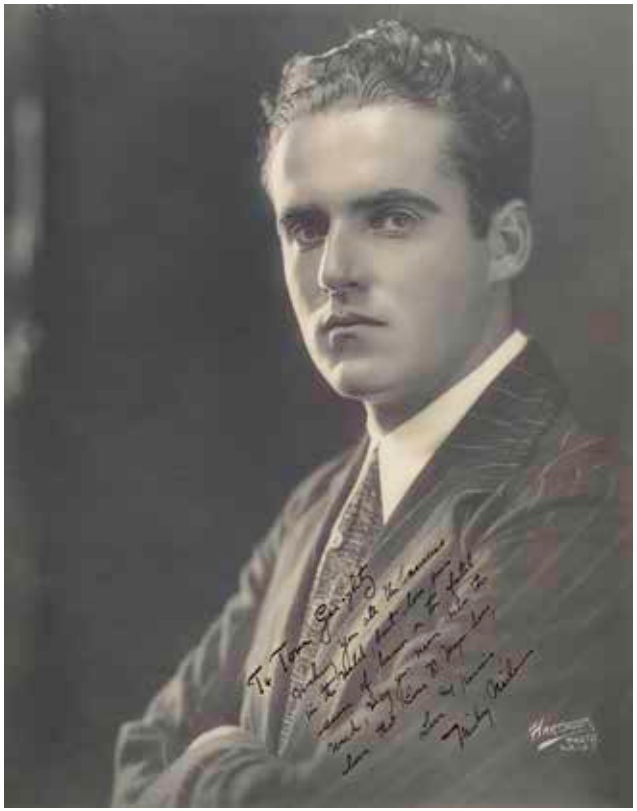
Nel 1915 Neilan si guadagnò l'accesso al mondo dei lungometraggi – dapprima come attore, poi, a partire dal 1916, come regista. Fu una transizione importante nella sua carriera: dopo un prolifico apprendistato, era ormai pienamente pronto a esplorare tutto il proprio potenziale di cineasta. Le opportunità non tardarono ad arrivare. Su richiesta di Blanche Sweet, venne nominato regista di diversi suoi film Lasky e di lì a poco si trovò a dirigere le pellicole di altre star Lasky. Arrivò così fino a Mary Pickford che nel 1917 era la più grande diva del cinema al mondo: come suo regista d'elezione, Neilan diresse cinque tra i più popolari film di lei.

Egli era ormai al vertice della sua professione, un regista ricercato il cui nome era noto sia agli addetti ai lavori sia al grande pubblico. L'assoluta competenza tecnica e la versatilità del suo lavoro sono ben illustrate da due film di questa sezione: *The Country That God Forgot* (1916) e *M'liss* (1918). Entrambi western, ma dai toni

world of film began in 1912 when he met Allan Dwan, who was directing Westerns for American ("Flying A"). Seeing potential in this youngster, Dwan hired him and gave him the opportunity to perform a variety of jobs, including both acting and directing a second unit (alongside another personage-to-be, Wallace Reid). Neilan thrived in this loosely structured environment, and was soon hooked on the movies. He knocked around restlessly for several years, working not only for American but also for Kalem and Universal, intermittently maintaining his connection with Dwan. His adventures included a short stint in New York, at Biograph, in 1913. D.W. Griffith was, of course, severing his connection with Biograph in 1913, and Neilan arrived too late to watch him in action. But he did observe the company's procedures – and, incidentally, worked with both his future wives, Gertrude Bambrick and Blanche Sweet.

In 1915 Neilan graduated to the world of features – first as an actor, then, beginning in 1916, as a director. This was an important transition in his career: after a prolific apprenticeship, he was fully prepared to explore his full potential as a filmmaker. The opportunities came quickly. At Blanche Sweet's request, he was made the director of several of her Lasky features, and soon was directing other Lasky stars in their *program pictures. This, in turn, led him to Mary Pickford. By 1917 Pickford was the top movie star in the world, and Neilan, as her director of choice, directed five of her most successful films.*

Now he was at the top of his profession, a sought-after director whose name was known to both the industry and the moviegoing public. The sheer proficiency and versatility of his work are illustrated by two films on our program: The Country That God Forgot *(1916) and* M'liss *(1918). Both are Westerns, but*



Marshall Neilan. Photo by Hartsook Studio.
La dedica autografa recita / *Inscribed: To Tom Geraghty – Wishing you all the success in the world, don't lose your sense of humor or the fatal weed, may you never miss the love that Louis B. Mayer does, Love and Kisses, Mickey Neilan.* (A Tom Geraghty. Ti auguro ogni successo al mondo, non perdere il tuo senso dell'umorismo né l'erba maligna e fatale, che tu possa sempre avere l'amore che invece manca a Louis B. Mayer.) (AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

radicalmente diversi – l'uno segnato da una severità dura e implacabile, l'altro da grazia e capriccio.

Con il successo giunse un nuovo grado di libertà, e Neilan colse l'occasione per vivere e lavorare a proprio piacimento. I colleghi ricordavano che quando si stava sul set con Neilan al timone l'atmosfera era abitualmente gioviale, ed egli tendeva a instaurare rapporti fedeli e duraturi con i colleghi di maggior talento. Presso lo studio Lasky conobbe un operatore di eccezionale bravura, Walter Stradling, che divenne parte indispensabile della squadra di Neilan fino alla sua prematura morte avvenuta nel 1918. In seguito Neilan strinse un legame analogo con un altro operatore, David Kesson, e i due continuarono a lavorare insieme per i nove anni successivi. A inizio carriera Neilan scoprì un piccolo attore lentigginoso, Wesley Barry, lo scritturò in uno dei propri film e continuò a trovargli ruoli per anni a venire.

Ma se Neilan intratteneva buoni rapporti con i propri collaboratori creativi, con i dirigenti degli studi la storia era ben diversa. In particolare entrò notoriamente in aperto conflitto con Louis B. Mayer, e i due svilupparono un'inimicizia reciproca così intensa che Blanche Sweet li definì "nemici prima di nascere". Sarebbe difficile immaginare a Hollywood un nemico più potente di Mayer, ma Neilan sembrava fare di tutto per provocare il vendicativo magnate.

Nel 1919 Neilan cercò di rafforzare la propria indipendenza fondando una propria casa di produzione, la Marshall Neilan Productions, distribuita dalla First National. La critica accolse con favore questa mossa, e il nuovo studio diede presto vita a una fresca serie di produzioni di successo. (Uno dei talenti impiegati in quello studio fu il leggendario scenografo Ben Carré, la cui straordinaria carriera è stata celebrata alle Giornate del 2024.) Ma proprio mentre Neilan capitalizzava la propria nuova libertà conquistando innovativi territori cinematografici, il suo perdurante comportamento autodistruttivo e la sua predilezione per la bottiglia ne compromettevano i progressi. Le sue assenze dal set costrinsero spesso i co-registi a intervenire per completare il suo lavoro, con lo studio che era costantemente a corto di fondi. Nel 1922 Neilan sposò Blanche Sweet, e i due continuarono a realizzare film insieme – ma la loro relazione fu turbolenta e il matrimonio ebbe vita breve, e *Diplomacy* (1926) sarebbe stato il loro ultimo film in comune.

Verso la fine degli anni Venti, la stella di Neilan cominciò a offuscarsi. La sua brillantezza e la sua abilità di cineasta restavano intatte, come ben dimostra *Her Wild Oat* (1927), con Colleen Moore. Ma a quel punto egli aveva deliberatamente tagliato così tanti ponti e sembrava così indifferente al danno causato, che le opportunità per lui si stavano rapidamente esaurendo. L'avvento del sonoro non segnò la fine definitiva della carriera di Neilan, ma le offerte di lavoro si ridussero a un rivolo. Fortunatamente, i vertici della sua carriera sono stati immortalati su pellicola, e alcuni di essi sono giunti fino a noi. Continuando a sperare e a impegnarci per recuperarne degli altri, celebriamo intanto i lampi di arguzia e di umanità che ancora sopravvivono e che definiscono sullo schermo questo spirito fieramente indipendente. – J.B. Kaufman

with wildly differing tones – the one marked by a harsh, unforgiving severity, the other by charm and whimsy.

With success came a new degree of freedom, and Neilan seized the opportunity to live and work as he pleased. Co-workers recalled that a Neilan set was generally a fun-loving environment, and he tended to form loyal, long-term relationships with talented colleagues. At the Lasky studio he met an exceptionally talented cameraman, Walter Stradling, and Stradling became an indispensable part of the Neilan production team until his untimely death in 1918. Later Neilan similarly bonded with another cameraman, David Kesson, and the two continued to work together for the next 9 years. Early in his career Neilan discovered the freckle-faced child actor Wesley Barry, cast him in one of his own films, and continued to find roles for him for years afterward.

But if Neilan maintained good relationships with his creative colleagues, studio bosses were a different story. In particular, he famously clashed with Louis B. Mayer, and the two developed such an intense mutual enmity that Blanche Sweet described them as "prenatal enemies." A more powerful Hollywood foe than Mayer would be difficult to imagine, but Neilan seemed to go out of his way to antagonize the vengeful mogul.

In 1919 Neilan sought to bolster his independence by forming his own studio, Marshall Neilan Productions, releasing through First National. Critics hailed this move, and a fresh series of successful productions soon began to issue from the new studio. (One of the talents employed there was legendary art director Ben Carré, whose amazing career was celebrated at the 2024 Giornate.) But even as Neilan was capitalizing on his new freedom by conquering innovative filmic territory, his continued self-destructive behavior and fondness for the bottle were compromising that progress. His absences from the set frequently forced co-directors to step in and finish his work, and his studio was constantly strapped for funds. In 1922 Neilan married Blanche Sweet, and the two continued to make films together – but their relationship was volatile and their marriage short-lived, and Diplomacy *(1926) would be their last film together.*

By the end of the 1920s, Neilan's star was fading. His filmmaking wit and skill were as sharp as ever, as abundantly evidenced by Her Wild Oat *(1927), with Colleen Moore. But by this time he had willfully burned so many bridges, and was seemingly so indifferent to the damage he had wrought, that opportunities were quickly drying up. The coming of sound didn't spell the absolute end of Neilan's career, but offers slowed to a trickle. Happily, the peaks of his career* had *been captured on film, and some of them have been preserved. We will continue to hope and work for more, and in the meantime we can celebrate the surviving flashes of wit and humanity that define this proudly independent spirit on the screen. – J.B. Kaufman*

Nota La nostra selezione di cortometraggi è stata fortemente limitata dalle condizioni e dall'indisponibilità dei titoli sopravvissuti. Per *Don't Monkey with the Buzz Saw* (1914), diretto e interpretato da Neilan, l'UCLA Film & Television Archive ha ispezionato due copie 16mm deteriorate presso il Packard Humanities Institute facendo l'impossibile per combinare e digitalizzare gli elementi migliori. Tuttavia, la qualità dell'immagine resta troppo compromessa per consentirne la proiezione su grande schermo, di conseguenza il film è incluso solo nel programma in streaming. La relativa nota di J.B. Kaufman è disponibile sul nostro sito web.

Note *Our selection of shorts was severely limited by the condition and unavailability of surviving titles. For* Don't Monkey with the Buzz Saw *(1914), directed by and starring Neilan, the UCLA Film & Television Archive inspected two deteriorating 16mm prints housed at the Packard Humanities Institute, and did a heroic job combining and digitizing the best elements. However, the image quality remains too compromised for it to be projected on a large screen, which is why it appears only in the streaming program. A note by J.B. Kaufman for this film can be found on our website.*

THE BILLIONAIRE (US 1914)

REGIA/DIR: James Kirkwood. SCEN: dal libretto del musical di/*based on the libretto of the musical play by* Harry B. Smith (29.12.1902, Daly's Theatre, NY). CAST: Charles Hill Mailes (*John Doe*), Gertrude Bambrick (*Pansy Good*), Budd Ross, Dave Morris, Laura La Varnie, Isabelle Rea. PROD: Biograph/Klaw & Erlanger. DIST: General Film Co. USCITA/REL: 03.1914. COPIA/COPY: DCP, 45'51" (da/*from* paper print, 16mm pos. Reversal, 1230 ft., 18 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Una voce persistente, alimentata dall'irreperibilità della pellicola stessa, ha sostenuto per decenni che Marshall Neilan era nel cast di *The Billionaire*. Non è così – ma il film rivela interessanti particolari sulla sua vita e sulla sua carriera. Faceva parte della serie coprodotta dalla Biograph Company e dai produttori teatrali Klaw & Erlanger, i quali avevano unito le forze per produrre adattamenti cinematografici delle proprietà teatrali di K&E. Fu un'iniziativa storicamente affascinante che alla fine fallì, anche perché sottrasse autorità creativa a D. W. Griffith, affrettandone il divorzio dalla Biograph. In questi film comparivano però vari membri della compagnia di attori fissi di Griffith alla Biograph: talvolta gli attori principali, più spesso i comprimari minori della troupe.

Tra questi interpreti secondari figurava Gertrude Bambrick, che era entrata alla Biograph nel 1912 e aveva ottenuto un ruolo di rilievo in un film di Griffith (*The One She Loved*) prima di essere relegata nella troupe di riserva. In tale veste partecipò alle scene di massa griffithiane, prese parte alle comiche di Dell Henderson, e trovò un approdo inaspettato nei film di Klaw & Erlanger. Bambrick, la cui vera specialità era la danza, interpretò numeri "musicali" – sullo schermo muto – negli adattamenti di due musical teatrali: *Liberty Belles* e *The Billionaire*.

Guazzabuglio musicale su un miliardario che cerca freneticamente di spendere tutti i suoi soldi, la produzione Klaw & Erlanger del 1902 di *The Billionaire* di Harry B. Smith, con musiche di Gustave Kerker, era generalmente considerata ricca di goliardate ma povera dal punto di vista della trama.

A persistent rumor, aided by the unavailability of the film itself, has claimed for decades that Marshall Neilan appeared in the cast of The Billionaire. *He didn't – but the film does cast an interesting sidelight on his life and career. It was part of the series co-produced by the Biograph Company and theatrical producers Klaw & Erlanger, which had joined forces to produce film adaptations of K&E's theatrical properties. This was an historically fascinating venture that ultimately failed, partly because it wrested creative authority away from D. W. Griffith and hastened his departure from Biograph. But the films did feature many members of Griffith's Biograph stock company – occasionally his leading players, more often the minor supporting actors in the troupe.*

*One of those also-rans was Gertrude Bambrick, who had joined Biograph in 1912 and enjoyed a featured role in one Griffith picture (*The One She Loved*) before being relegated to the B team. In that capacity she mingled in Griffith's crowd scenes, was featured in Dell Henderson's comedies, and found an unlikely outlet in the Klaw & Erlanger pictures. Bambrick's real specialty was dance, and she performed "musical" numbers – on the silent screen – in adaptations of two stage musicals:* Liberty Belles *and* The Billionaire.

A musical hodgepodge about a billionaire frantically trying to spend all his money, Klaw & Erlanger's 1902 Broadway production of Harry B. Smith's The Billionaire, *with music by Gustave Kerker, was generally regarded as long on*

Lo stesso potrebbe dirsi dell'adattamento cinematografico, che riprende gli eccessi della pièce teatrale per poi ampliarli ulteriormente. La pièce ambientava in Francia le avventure del miliardario; il film sfrutta invece la libertà offerta dal cinema (e l'ubicazione dello studio a New York) per filmare una nave reale, verosimilmente in viaggio verso l'Europa e ritorno, con scene del miliardario (Charles Hill Mailes) e degli altri personaggi che sbarcano. A teatro, il miliardario stringe amicizia con una giovane aspirante attrice, la riporta con sé a New York e acquista un teatro a uso esclusivo di lei. Nel film, Mailes salpa per New York con Bambrick e incarica un'impresa edile di *costruire* un teatro per lei; ci viene poi data l'opportunità di gettare una rapida occhiata al nascente Strand Theatre, che all'epoca delle riprese era in costruzione all'angolo tra la 47ª strada e Broadway.

Come gli altri primi lungometraggi K&E, *The Billionaire* fu diretto da un ex membro della compagnia di attori di Griffith, James Kirkwood, forse nella convinzione che avesse assimilato le tecniche del maestro. I film suggeriscono il contrario. L'intenzione di Kirkwood potrebbe essere stata quella di sperimentare la sovrapposizione di vari piani d'azione; in pratica, ciò si traduce in campi lunghi affollati da movimenti così confusi che risulta difficile seguire le azioni principali. Va aggiunto che Kirkwood ottenne in seguito un modesto successo come regista, dirigendo tra l'altro otto film di Mary Pickford. Ma già negli anni '20 era tornato davanti alla macchina da presa come attore, e tale sarebbe rimasto per il resto della sua carriera.

Oltre ai ruoli di rilievo che vi ottenne, i film Klaw & Erlanger furono importanti nella vita di Gertrude Bambrick anche per un altro motivo. La produzione della serie coincise con la breve permanenza di Marshall Neilan alla Biograph tra agosto e dicembre 1913, e l'attore comparve effettivamente in due pellicole K&E – a cominciare da *Classmates* (proiettato dalle Giornate 2003), che precedette immediatamente *The Billionaire*. Sbocciò allora la sua storia d'amore con Bambrick, e in dicembre i due fuggirono insieme per sposarsi. *The Billionaire* uscì nella primavera successiva, suscitando nel migliore dei casi tiepide reazioni. *Variety* (Mark Vance, 29.05.1914) commentò: "La pellicola non è un trionfo in fatto di commedia ... Molte comiche di uno o due rulli lo battono alla grande". Ben presto, come gli altri film K&E, cadde in un quieto oblio. Oggi però sopravvive come una preziosa capsula del tempo, che documenta un momento cruciale nella storia del cinema e nella vita e nella carriera dei suoi protagonisti.

J.B. Kaufman

horseplay and short on plot. The same description might be applied to the film adaptation, which begins with the excesses of the play and then expands on them. The play depicted the billionaire's escapades in France; the film takes advantage of the freedom of the movies (and the studio's New York location) to film an actual ship, ostensibly sailing to Europe and back, with scenes of the billionaire (Charles Hill Mailes) and other characters disembarking. On stage, the billionaire befriends an aspiring young actress, taking her back with him to New York and buying a theatre exclusively for her use. In the film, Mailes sets sail for New York with Bambrick and instructs a contractor to build *her a theatre; we are then afforded a quick glimpse of the nascent Strand Theatre at 47th and Broadway, under construction at the time of filming.*

Like the other early K&E features, The Billionaire *was directed by an erstwhile member of Griffith's acting company, James Kirkwood, perhaps on the theory that he had absorbed the master's techniques. The films suggest otherwise. Kirkwood's intention may have been to experiment with overlapping planes of action; in practice, this translates to long shots crowded with such a jumble of movement that the key actions are difficult to follow. We should add that Kirkwood did go on to modest success as a director, with credits including eight Mary Pickford features. But by the 1920s he was back before the camera as an actor, and he would remain there for the balance of his career.*

Along with her featured roles, the Klaw & Erlanger films were important in Gertrude Bambrick's life for another reason. Production of the series coincided with Marshall Neilan's brief stint at Biograph during August–December 1913, and he did appear in two of the K&E pictures – starting with Classmates *(shown by the Giornate in 2003), which immediately preceded* The Billionaire. *In the meantime his romance with Bambrick blossomed, and the two eloped in December.* The Billionaire *was released the following spring to what was, at best, a lukewarm reception.* Variety *(Mark Vance, 29.05.1914) opined: "The picture is not a comedy 'knockout.' ... Many one and two-reel funny pictures have it over this film like a blanket." Soon, like the other K&E films, it was quietly forgotten. But it survives today as an invaluable time capsule, documenting a key moment in film history, and in the lives and careers of its makers.*

J.B. Kaufman

THE REFORMATION OF HAM (US 1914)
REGIA/DIR, SCEN: Marshall Neilan. CAST: Lloyd Hamilton (*Ham, marinaio/a sailor on the good ship Phillaloo*), Richard Coleman (*Shorty, compagno di bordo/his shipmate*), Harry Hoffman (*Fong Quah, capo dei pirati cinesi/leader of the Chinese pirates*). PROD, DIST: Kalem. USCITA/REL: 25.12.1914. COPIA/COPY: DCP, 14'45" (da/*from* 16mm dupl. neg., 18 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Blackhawk Films, Burbank, CA.

LOVE, OIL AND GREASE (US 1914)
REGIA/DIR, SCEN: Marshall Neilan. CAST: Marshall Neilan (*Ray Beaudine, venditore di auto/an automobile salesman*), Ruth Roland (*Hazel, la sua innamorata/his sweetheart*), Tim Welsh (*I.M. Tiny, potenziale acquirente/a prospective buyer*), Bud Duncan (*Bud, meccanico/mechanic),* Lloyd Hamilton (*Ham, meccanico/mechanic*). PROD, DIST: Kalem. USCITA/REL: 29.12.1914. COPIA/COPY: DCP, 14'40", (da/*from* 16mm pos., 119 m., 18 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Marshall Neilan approdò al cinema nel 1912, grazie ad Allan Dwan, che era in California, nei pressi di La Mesa, a dirigere western per l'American. Egli scoprì presto che fare film era un'attività a lui congeniale. Nei tre anni successivi passò da una casa di produzione all'altra, recitando, dirigendo e occasionalmente scrivendo per la American, la Kalem, la Universal e la Biograph. Consapevolmente o no, questo periodo di intensa attività costituì per lui una sorta di "apprendistato", un laboratorio informale in cui poté affinare liberamente i ferri del mestiere.
Questo "apprendistato" culminò nel 1914 quando trascorse un lungo periodo alla Kalem, dove continuò a costruirsi una reputazione grazie a una serie di comiche da un rullo. Godendo di piena libertà creativa, diresse e interpretò questi cortometraggi, unendo la commedia di carattere allo slapstick in stile Keystone. Gran parte della comicità fisica era affidata al corpulento e goffo Lloyd Hamilton, che Neilan iniziò a inserire in una serie di "Ham Comedies". In *The Reformation of Ham*, Hamilton veste i panni di un marinaio perennemente ubriaco fradicio. I suoi compagni di bordo decidono di dargli una lezione mettendogli dei serpenti nel letto, il che dà vita a uno scatenato parapiglia.
L'imponente Hamilton veniva spesso affiancato al piccolo Bud Duncan: si formò così la popolarissima coppia "Ham and Bud" che proseguì la propria attività ben oltre l'addio di Neilan alla Kalem. Ma le loro buffonate slapstick erano solo una parte del repertorio di Neilan. La Kalem, nel sollecitare soggetti comici, avvertiva gli aspiranti scrittori ("Kalem Wants", *Moving Picture World*, 26.12.1914): "Mr. Neilan fa largo uso di 'slapstick', ma non fa affidamento su di esso per suscitare le risate". Un esempio di questo duplice registro è *Love, Oil and Grease*. Qui Neilan, nella parte di un venditore di automobili, tenta scherzosamente di dimostrare la sua superiorità su Ruth Roland, ricevendone una lezione di umiltà. Le loro scene sono costellate da intermezzi slapstick affidati a Ham e Bud, una coppia di meccanici inetti che sembrano essere fuggiti da un altro film. – J.B. Kaufman

Marshall Neilan found his way into the movies in 1912, courtesy of Allan Dwan, who was directing Westerns for American near La Mesa, California. Neilan soon found filmmaking a congenial occupation. For the next three years he bounced around from one film company to another, acting, directing, and occasionally writing for American, Kalem, Universal, and Biograph. Intentionally or not, this concentrated period of activity served as an "apprenticeship" for Neilan, an unstructured laboratory in which he was free to hone a range of filmmaking skills.
Neilan's "apprentice" years culminated in 1914 in an extended stay at Kalem, where he continued to build his reputation with a series of one-reel comedies. Given full creative license, he both directed and acted in these shorts, combining character comedy with Keystone-style slapstick. Much of the physical comedy was supplied by large, shambling Lloyd Hamilton, whom Neilan began to feature in a series of "Ham Comedies." In The Reformation of Ham, *Hamilton appears as a sailor who is constantly roaring drunk. His shipmates decide to teach him a lesson by placing snakes in his bed, leading to a climax of boisterous knockabout action.*
The towering Hamilton was often cast alongside diminutive Bud Duncan, and the team of "Ham and Bud" became an audience favorite that continued long after Neilan's departure from Kalem. But their slapstick antics were only a part of Neilan's repertoire. Kalem, soliciting story material for the comedies, warned prospective writers: "Mr. Neilan uses a good deal of 'slapstick' but does not depend on it for his laughs." ("Kalem Wants," Moving Picture World, *26.12.1914) An example of this dual appeal is* Love, Oil and Grease. *Here Neilan, as a car salesman, playfully tries to prove his superiority over Ruth Roland and learns a humbling lesson. Their story is punctuated with slapstick interludes by Ham and Bud, as a pair of inept auto mechanics, who seem to be escapees from a different movie. – J.B. Kaufman*

THE COUNTRY THAT GOD FORGOT (US 1916)
REGIA/DIR, SCEN: Marshall Neilan. CAST: Thomas Santschi (*Steve Brant*), George Fawcett (*Cal Hearn*), Mary Charleson (*Helen Brant*), Will Machin (*Mike Donovan*), Charles Gerard [Gerrard] (*Craig Wells*), Victoria Forde (*Ruth Randall*), Charles LeMoyne (*sceriffo/Sheriff Grantwell*). PROD: Selig Polyscope Co. DIST: K-E-S-E. USCITA/REL: 02.10.1916. COPIA/COPY: 35mm, 3183 ft., 48'14" (18 fps); DID./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Il 1916 segnò un significativo punto di svolta nella carriera di Marshall Neilan. Dopo essersi cimentato per quattro anni, in contesti diversi, sia nella recitazione che nella regia, nel 1916 egli si calò con decisione nel ruolo che avrebbe definito la sua carriera: il regista di lungometraggi. Il suo terzo film per la Selig fu *The Country That God Forgot*, un western. Il genere rappresentava una scelta naturale, non solo alla luce della precedente esperienza maturata da Neilan facendo western con Allan Dwan presso l'American ("Flying A"), ma anche perché i western costituivano una parte importante dell'attività della Selig. *The Spoilers* [*I predatori*], il lungometraggio western che riscosse uno strepitoso successo nel 1914 era una produzione Selig, e Tom Mix sfornava alacremente western da uno e due rulli per la stessa casa di produzione fin dal 1911. In effetti nel luglio 1916, al primo annuncio della produzione del lungometraggio di Neilan, la stampa specializzata affermò erroneamente che Mix vi avrebbe interpretato il ruolo del protagonista.

The year 1916 marked a significant turning point in Marshall Neilan's career. After dabbling in both acting and direction for four years, in a variety of settings, in 1916 he stepped decisively into the role that would come to define his career: director of feature-length films. His third Selig feature was The Country That God Forgot*, a Western. This genre was a natural choice, not only because of Neilan's early experience making Westerns at American ("Flying A") with Allan Dwan, but also because Westerns made up an important part of Selig's output as well.* The Spoilers*, the sensationally popular Western feature of 1914, had been a Selig production, and Tom Mix had been busily turning out one- and two-reel Westerns for the company since 1911. Indeed, when production of Neilan's feature was first announced in July 1916, the trade press erroneously claimed that Mix would play the lead.*

The Country That God Forgot, 1916. George Fawcett, Will Machin, Tom Santschi. (William Selig papers, AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

È possibile che Mix sia stato in qualche modo coinvolto in questo film. A distanza di decenni, Neilan affermò nelle sue memorie, rimaste incompiute, che Mix lo aveva aiutato a garantire l'autenticità dei dettagli tipici del genere western. Ma, ovviamente, Mix era impegnato principalmente nella produzione dei suoi cortometraggi, che continuarono ad apparire senza interruzioni per tutta la durata della lavorazione del lungometraggio di Neilan. *The Country That God Forgot*, che Neilan scrisse e diresse, sarebbe in ogni caso stato un soggetto strano per Mix. Lontano dalle storie spensierate, piene d'azione, rodei e cowboy che Mix era solito confezionare per sé, questo è un western "adulto", duro e austero, ambientato in un aspro paesaggio desertico e girato in esterni nel deserto del Mojave. Il protagonista, impersonato da Tom Santschi (uno degli interpreti principali di *The Spoilers*), non è un eroico cowboy uso a lunghe cavalcate, bensì un minatore che lavora insieme al suo socio in condizioni estenuanti giorno dopo giorno. Sua moglie (Mary Charleson) è demoralizzata dall'infinita monotonia della sua squallida esistenza nel deserto. Stanca e scoraggiata, diventa facile preda di un seduttore proveniente da un vicino gruppo di "bonifica governativa", che le promette una vita affascinante nella lontana città. Santschi, dal canto suo, non interferisce quando apprende della partenza di lei. Convinto che sarà più felice nella sua nuova vita, decide di non ostacolarla – finché non si palesa la vera natura criminale dell'intruso. Solo allora, e non prima, lui e il suo socio passano all'azione.

Mary Charleson, che interpreta il ruolo della moglie, aveva recitato anche nel precedente film di Neilan, *The Prince Chap*, così come Charles Gerard, qui nei panni dell'aspirante seduttore, e George Fawcett, il leale socio di Santschi. Victoria Forde, di solito la protagonista femminile nella squadra di Tom Mix, fa una breve apparizione in un flashback.

Una rara copia superstite di *The Country That God Forgot* è stata fortunatamente preservata dal George Eastman Museum – con del metraggio mancante e segni di deterioramento del nitrato in un rullo, ma sostanzialmente intatta, e più che sufficiente a mettere in mostra l'arte di Neilan. Pur trattandosi di uno dei primi film diretti dopo il decollo della sua carriera registica, costituisce un notevole esempio della sicurezza della sua mano. Dirige gli attori con misura e sensibilità, e narra gli snodi fondamentali della vicenda in modo sottile e allusivo. Il suo ritratto del West americano è duro, opprimente, spietato. La storia (attenzione, spoiler!) include un linciaggio, che però non vediamo in una sensazionale scena d'azione: è invece presentato con un'impassibile oggettività che lo rende ancor più agghiacciante.

Nel settembre 1916, la società per la distribuzione di lungometraggi V-L-S-E (Vitagraph-Lubin-Selig-Essanay) si sciolse. Selig unì allora le forze con Kleine, Edison ed Essanay per fondare una nuova organizzazione, la K-E-S-E, e *The Country That God Forgot* fu orgogliosamente annunciato come la prima uscita del gruppo.William Selig nutriva un'immensa fierezza per questo film e se ne vantava con la stampa di settore. Al *Moving Picture World* ("'Nothing to Rumors,' Says Selig", 09.09.1916), dichiarò: "A mio avviso questa è una pellicola di qualità eccezionale, un dramma che rimarrà a lungo nella memoria." – J. B. Kaufman

It's possible that Mix did have some involvement in this film. Decades after the fact, Neilan claimed in his unfinished memoir that Mix had assisted him with the authenticity of Western details. But, of course, Mix was primarily engaged in producing his own short films, which continued to appear in an unbroken stream throughout the production of Neilan's feature. The Country That God Forgot, *both written and directed by Neilan, would have made odd story material for Mix anyway. Far from the breezy, action-packed, rodeo-cowboy stories that Mix routinely concocted for himself, this is a hard, austere, "adult" Western with a harsh desert setting, filmed on location in the Mojave Desert. The protagonist, played by Tom Santschi (one of the principals in* The Spoilers*), is not a hard-riding cowboy hero but a miner, laboring with his partner in grueling conditions day after day. His wife (Mary Charleson) is demoralized by the endless monotony of her bleak desert existence. Weary and discouraged, she's easy prey for a seducer from a nearby "Government Reclamation" party who promises her a glamorous life in the faraway city. Santschi, for his part, does not interfere when he learns of her departure. Believing that she will be happier in her new life, he resolves not to stand in her way – until the interloper's true criminal nature comes to light. Then, and only then, he and his partner take action.*

Mary Charleson, who appears as the wife, had also worked with Neilan on his previous feature, The Prince Chap. *So had Charles Gerard, seen here as the would-be seducer, and George Fawcett, who plays Santschi's loyal partner. Victoria Forde, ordinarily the leading lady in Tom Mix's unit, contributes a cameo performance in a flashback sequence.*

A rare surviving print of The Country That God Forgot *has, thankfully, been preserved by the George Eastman Museum – missing some footage and with a bit of nitrate deterioration in one reel, but essentially intact, and more than enough to showcase Neilan's artistry. For such an early film in his serious directorial career, it offers an impressive example of his facility. He directs his players with restraint and sensitivity, and conveys key story points subtly, by suggestion. His portrait of the American West is tough, oppressive, unsparing. The story (spoiler alert) includes a lynching, but we do not see it in a sensational action scene. Instead it is presented in a calm, matter-of-fact manner, and becomes more terrible in its stark impassivity.*

In September 1916, V-L-S-E (Vitagraph-Lubin-Selig-Essanay), a distribution partnership for feature films, was dissolved. Selig then joined forces with Kleine, Edison, and Essanay to form a new organization, K-E-S-E, and The Country That God Forgot *was proudly announced as the combine's first release. William Selig took immense pride in this film and boasted of it to the trade press. To* Moving Picture World *("'Nothing to Rumors,' Says Selig," 09.09.1916), he said: "This photoplay is, in my opinion, an unusually excellent one and a drama that will long be remembered." – J. B. Kaufman*

THE GIRL AT HOME (L'eredità del maniscalco) (US 1917)
REGIA/DIR: Marshall Neilan. SOGG./STORY: George Middleton. SCEN: Beulah Marie Dix. PHOTOG: Walter Stradling. SCG/DES: Wilfred Buckland. ASST. DIR: William Horwitz. CAST: Vivian Martin (*Jean Hilton, la pupilla del sig. Padgate/the Squire's ward*), Jack Pickford (*Jimmy Dexter*), James Neill (*"Squire" Padgate, avvocato di provincia/a small-town lawyer*), Edythe Chapman (*Mary Dexter, la madre vedova di Jimmy/Jimmy's widowed mother*), Olga Grey (*Diana Parrish, artista/cabaret entertainer*), Billy Elmer (*Detective Hagan*), Wesley Barry (*ragazzo del vicinato/neighborhood boy*), Spike (*il cane/Jimmy's dog*). PROD: Jesse L. Lasky Feature Play Co. DIST: Paramount Pictures. USCITA/REL: 26.04.1917. COPIA/COPY: 35mm, 4312 ft. (orig. l: c. 4387 ft.) (da/*from* 35mm dupl. neg. acet.), 57'32" (20 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

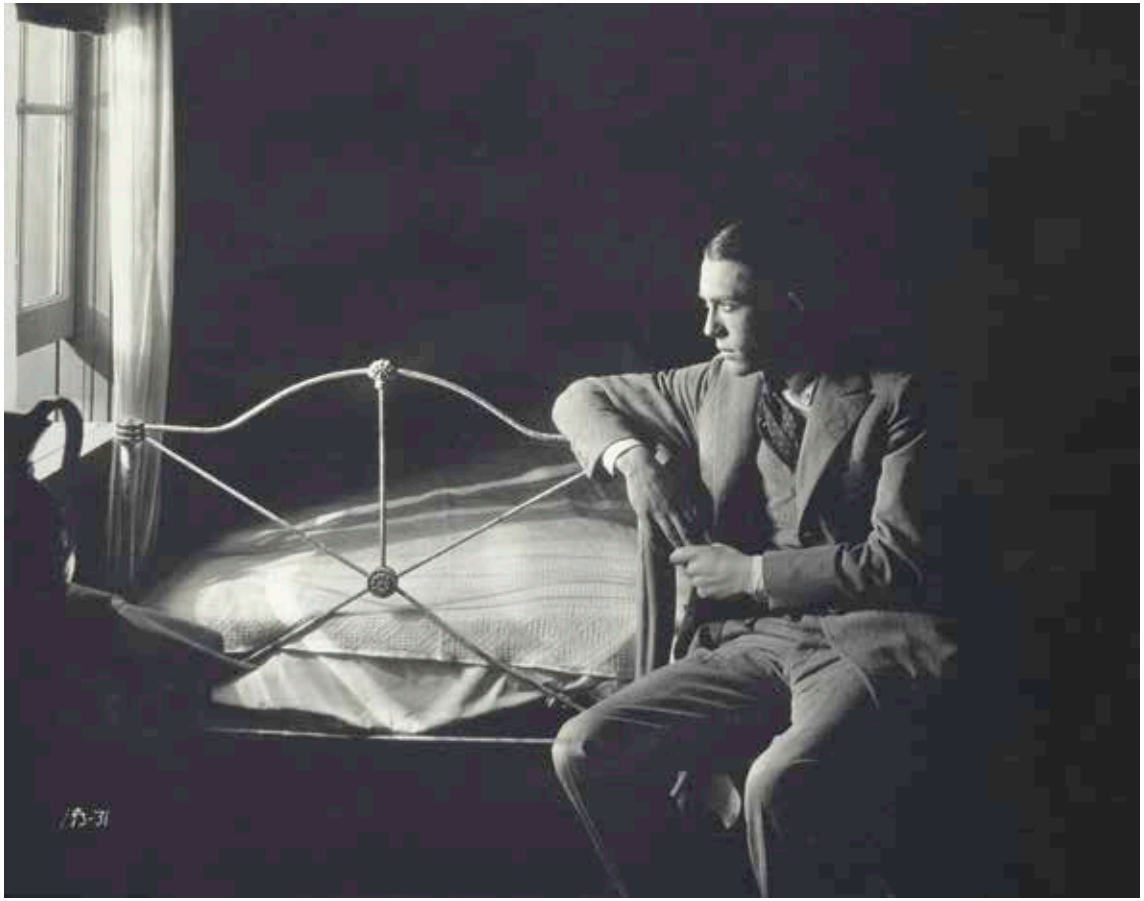
Nel settembre 1916 Marshall Neilan firmò un contratto come regista con la Jesse L. Lasky Feature Play Company, diventando così il più giovane tra i sette registi dello studio di Lasky sulla West Coast. Fu un importante passo in avanti nella sua carriera.
Con la Famous Players di Adolph Zukor, Lasky era uno dei due pilastri portanti della Paramount Pictures e Neilan venne specificatamente ingaggiato per dirigere i lungometraggi Lasky di Blanche Sweet. Anni dopo, nelle sue memorie rimaste incompiute, Neilan ricordava come un tale incarico lo terrorizzasse "essendo stati i grandi film di lei diretti da Griffith, uno davvero tosto da eguagliare". Non si sarebbe dovuto preoccupare. Le sue prime prove registiche con l'attrice furono favorevolmente accolte dalla critica, dal pubblico e dallo stesso Lasky, tutti colpiti dall'operato di lui. Ben presto fu incaricato di dirigere non solo i film costruiti su misura per Blanche Sweet, ma anche quelli di altre star del marchio Paramount. Tra queste vi era Vivian Martin, ex attrice teatrale che nel 1917 era ormai un'attrice sotto contratto fisso con lo studio.
Per questo film gli sceneggiatori di Lasky elaborarono un soggetto che prevedeva un importante ruolo di rincalzo per Jack Pickford, il fratello di Mary, anch'egli regolarmente presente nei film Paramount. Benché la star nominale della vicenda sia Vivian Martin, in realtà il protagonista è il personaggio di Pickford: un ragazzo di provincia che parte per il college e le cui spese sono coperte dal denaro regolarmente inviato dalla madre. Pur animato dalle migliori intenzioni, egli si fa irretire da compagnie irresponsabili e da una sofisticata artista di cabaret, ignaro che sua madre ha subito un inaspettato tracollo finanziario e del fatto che Martin, la fedele "ragazza rimasta a casa", lo mantiene segretamente con il denaro della propria eredità.
Due anni prima di dirigere questo film, Neilan era stato impiegato principalmente come attore e aveva lavorato alla Famous Players sia con Mary che con Jack Pickford.
I rapporti personali che egli stabilì con entrambi ebbero un peso sul loro successivo lavoro comune. Jack era uno spirito affine a Neilan; i due avevano una straordinaria propensione per l'alcol e i bagordi ed erano abituali compagni di bevute a scapito delle loro carriere. Le scene di sregolatezza interpretate da Pickford in *The Girl at Home* erano, a quanto si racconta, assai vicine alla realtà. Il film uscì nell'aprile 1917 e fu accolto dalla critica con reazioni contrastanti. *Motion Picture News* (George N. Shorey, 12.05.1917) si espresse in toni

In September 1916 Marshall Neilan signed a directing contract with the Jesse L. Lasky Feature Play Company, becoming the youngest of seven directors at Lasky's West Coast studio. This was an important career move for Neilan. Lasky was, with Adolph Zukor's Famous Players, one of the two foundational pillars of Paramount Pictures, and Neilan was signed specifically to direct the Lasky features of Blanche Sweet. Years later, in his unfinished memoir, Neilan recalled that this assignment "scared hell out of me, as her great pictures had been directed by Griffith, who to me was a hell of a guy to follow."
He needn't have worried. His initial directorial efforts with Sweet were well received by critics, audiences, and Lasky himself, all of whom were impressed by Neilan's work. Soon he was tasked with directing, not only Blanche Sweet's starring vehicles, but those of other players under the Paramount banner. One of these was Vivian Martin, a former stage actress who by 1917 was a studio contract player.
For this picture, Lasky's writers concocted a story with a strong supporting role for Jack Pickford, Mary's brother, who was also being regularly featured in Paramount pictures. Although Vivian Martin is the nominal star of this story, Pickford's character is the protagonist: a small-town youth who goes away to college, his expenses covered by an allowance supplied by his mother. He goes his way with good intentions, but falls in with some irresponsible companions and a sophisticated cabaret entertainer – all the while unaware that his mother has suffered an unexpected financial setback, and that Martin, the faithful "girl at home," has been secretly supporting him with money from her inheritance.
Two years before directing this film, Neilan had been employed primarily as an actor and had worked at Famous Players with both Mary and Jack Pickford. The personal relationships he formed with both of them had a bearing on their later joint efforts. Jack, for his part, was a kindred spirit; he and Neilan shared a prodigious appetite for alcohol and good times and were regular drinking buddies, to the benefit of neither of their careers. Pickford's scenes of dissipation in The Girl at Home *were reportedly close to real life. The film was released in April 1917 and met a mixed response from the critics.* Motion

The Girl at Home, 1917. Edythe Chapman, Vivian Martin. (AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

entusiastici: "Jack Pickford e Vivian Martin formano una coppia quasi 'troppo bella per essere vera' ". *Variety* (Joshua Lowe, 04.05.1917) fu di tutt'altro avviso: "Jack Pickford non sarà mai un attore stellare … La Paramount non avrebbe mai dovuto distribuire *The Girl at Home*". La principale lamentela di Lowe riguardo a questo film era la trama, che giudicava banale e infarcita di situazioni convenzionali. In realtà, le varie stesure della sceneggiatura, conservate oggi negli archivi della Paramount, offrono un affascinante caso di studio nel campo degli adattamenti cinematografici. È facile deridere le situazioni artificiose presenti in queste bozze preliminari, ma è importante ricordare che agli sceneggiatori interessava soprattutto creare situazioni che mettessero in evidenza la recitazione degli interpreti principali. In ogni caso, ciò che conta forse di più non è la sceneggiatura, ma

Picture News *(George N. Shorey, 12.05.1917) exulted: "Jack Pickford and Vivian Martin make a pair almost 'too good to be true.' "* Variety *(Joshua Lowe, 04.05.1917) took a different view: "Jack Pickford will never qualify as a stellar thespian …* The Girl at Home *should never have been released by Paramount." Lowe's chief complaint against this film was its story, which he found trivial and filled with stock situations. In fact, however, the various drafts of the script, preserved today in the Paramount script files, offer a fascinating case study in story adaptation for the movies. It's easy enough to scoff at the contrived situations in these drafts, but it's important to remember that the writers were concerned with creating acting showcases for the principals. In any case, what is arguably most*



The Girl at Home, 1917. Jack Pickford. (AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

ciò che il regista ne fa. Qui Neilan dà slancio alla vicenda con il suo caratteristico tocco leggero. Posto di fronte a una scena eccessivamente melodrammatica, egli non la sminuisce, ma la alleggerisce con rinfrescanti sprazzi di umanità e di umorismo discreto, in gran parte apparentemente improvvisati. La storia d'amore parallela tra la madre del ragazzo (Edythe Chapman) e il tutore della ragazza (James Neill), appena accennata nelle prime sceneggiature, viene delicatamente suggerita nel film finito, un dettaglio che non sfuggì ai critici. Gli aspetti comici del film si devono in gran parte a Spike, il bull terrier del ragazzo – a quanto sembra una pura invenzione di Neilan. Essendo un soggetto pensato per Vivian Martin, a lei si richiede semplicemente di irradiare dolcezza e innocenza, compito che svolge egregiamente. Neilan sembra più interessato alla cantante

important is not the script, but what the director makes of it. Here, Neilan keeps the proceedings moving with his signature light touch. Confronted with an overdramatic scene, he never undercuts it, but leavens it with refreshing dashes of humanity and quiet humor, much of it apparently improvised. The parallel romance between the boy's mother (Edythe Chapman) and the girl's guardian (James Neill), barely mentioned in the early scripts, is gently hinted at in the finished film, a detail that did not go unnoticed by the critics. Much of the film's comedy is contributed by Spike, the boy's pet bull terrier, who appears to be purely a Neilan improvisation.

The story being a vehicle for Vivian Martin, she is required to do little more than project sweetness and innocence, which

Thomas Meighan, Jack Pickford, Mary Pickford, Gwynne Pickford sul set di/*on the set of* M'liss, *1918*.
(Mary Pickford papers, AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

di cabaret, interpretata da Olga Grey, una presenza allora abituale nella Fine Arts di Griffith ma oggi a malapena ricordata. Grey interpreta la nominale "cattiva" della storia come un personaggio coinvolgente e relativamente empatico. Vale la pena di segnalare anche il piccolo e lentigginoso Wesley Barry, che sarebbe comparso in numerosi film successivi di Neilan: qui lo scorgiamo, in mezzo a una banda di ragazzini del quartiere, nella sequenza della cena del giorno del Ringraziamento. In questo e in altri modi, più o meno evidenti, Neilan appone la sua impronta personale a quella che sarebbe potuta essere un'opera di pura routine. È un esempio del valore aggiunto che egli avrebbe conferito ad altri soggetti nel prosieguo della sua carriera. – J.B. Kaufman

she does consistently. Neilan seems to find more interest in the cabaret singer, played by Olga Grey, formerly a regular in Griffith's Fine Arts company but scarcely remembered today. Grey plays the story's nominal "bad" girl as an engaging and relatively sympathetic character. It's also worth noting freckle-faced little Wesley Barry, who would be featured in several later Neilan films, glimpsed here among a gaggle of neighborhood kids in a Thanksgiving dinner scene. In these and other ways, great and small, Neilan puts his personal stamp on what might have been a routine formula story. It's an indication of the added value he would bring to other stories as his career continued. – J.B. Kaufman

M'LISS (Giglio selvatico) (US 1918)

REGIA/DIR: Marshall Neilan. SCEN: Frances Marion, da due racconti di / *based on two short stories by* Bret Harte, "The Work on Red Mountain" (1860) + "M'liss, An Idyll of Red Mountain" (1863). PHOTOG: Walter Stradling. SCG/DES: Wilfred Buckland. ASST. DIR: Al [Alfred E.] Green. CAST: Mary Pickford (*M'liss Smith*), Theodore Roberts ("*Bummer" Smith*), Thomas Meighan (*Charles Gray, il nuovo maestro/the new schoolmaster*), Tully Marshall (*giudice/Judge Joshua McSnaggley*), Charles Ogle (*Yuba Bill, il cocchiere/the stagecoach driver*), Monty [Monte] Blue (*il messicano/Mexican Joe*), Winnifred Greenwood (*Clara Peterson*), Helen Kelly (*Clytemnestra Veronica McSnaggley*), Val Paul (*Jim Peterson*), William Brown (*sceriffo/Sheriff Sandy Waddle*), John Burton (*parroco/Parson Bean*), Bud Post (*Butch Saunders*), Guy Oliver (*Snake Bite Saunders*). PROD: Mary Pickford Corp. DIST: Famous Players-Lasky/Artcraft Pictures. USCITA/REL: 05.05.1918. COPIA/COPY: DCP, 72'28", col. (da/*from* 35mm dupl. pos. + 16mm pos., 18 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Paramount Pictures, Hollywood/The Mary Pickford Foundation, Los Angeles.

Marshall Neilan, che nel 1915 aveva lavorato varie volte con Mary Pickford, nel 1917 divenne il suo regista. Fu un connubio da subito felice; un team creativo completato da due importanti aggiunte: la sceneggiatrice Frances Marion e l'operatore Walter Stradling. A partire dall'autunno 1917, questo "dream team" realizzò cinque lungometraggi Pickford consecutivi, culminati nella primavera del 1918 con *M'liss*. Abbiamo la fortuna di poter ammirare questa straordinaria collaborazione in uno splendido nuovo restauro.

Il materiale di partenza di questo film non era un semplice adattamento letterario. La storia a noi nota come *M'liss* trae origine dal racconto di Bret Harte *The Work on Red Mountain* (1860). Fu il primo racconto pubblicato da Harte e, alla luce di quanto seguì, gettò le basi della sua reputazione letteraria come autore di storie western ricche di personaggi eccentrici e aspri paesaggi naturali. Negli anni successivi venne ampliato e rielaborato per adattarlo alle convenzioni di vari generi, tra cui il racconto breve, il romanzo e il dramma teatrale. Ciascuno di questi generi comportava proprie caratteristiche e convenzioni che influenzavano sia la trama sia i personaggi: un assassinio al posto di un suicidio; una bambina diventa un'adolescente; e "trovate" comiche soppiantano la satira pungente, come nelle allucinazioni alcoliche di Bummer, derivanti dalla riduzione teatrale di R. H. Cox.

Al volgere del ventesimo secolo, *M'liss* era un soggetto adatto per il cinema: un testo di partenza ben collaudato, il richiamo di paesaggi magnifici, ruoli corposi per l'eroe, l'ingenua e i caratteristi. Nel 1912 alla Biograph D. W. Griffith aveva diretto Mary Pickford in un adattamento da un rullo, *The School Teacher and the Waif*. Nel 1915 la World Film ne trasse un lungometraggio intitolato *M'liss* e interpretato da Barbara Tennant. In quello stesso anno la Famous Players, intuendo forse quanto il racconto di Harte si adattasse all'immagine cinematografica di Mary Pickford, preparò due diverse sinossi pensate su misura per lei. Alla fine il film fu prodotto nel 1918, plasmato da Neilan, Pickford, Marion e Stradling nello studio stesso della diva. Nella sceneggiatura di Frances Marion, Bummer Smith, un cercatore d'oro dei giorni del '49, ha fatto fortuna e ha poi perso tutto, riducendosi al ruolo di bonario ubriacone del paese. Nel frattempo sua figlia M'liss, rimasta senza madre, è cresciuta da sola. È vestita di stracci e la sua capigliatura è un groviglio di riccioli. Come il

Having worked with Mary Pickford several times in 1915, Marshall Neilan became her director in 1917. It was an immediately felicitous pairing, and their creative team was rounded out with two important additions, screenwriter Frances Marion and cameraman Walter Stradling. Beginning in autumn 1917, this "dream team" produced five Pickford features in a row, culminating in the spring of 1918 with M'liss. *We are fortunate to see this extraordinary collaboration in a sparkling new restoration.*

The source material for this film was not a simple literary adaptation. The story we know as M'liss *began in 1860 as Bret Harte's short story "The Work on Red Mountain". This was Harte's first published story; in retrospect, it provided the foundation for his literary reputation as a writer of Western stories filled with eccentric characters and rugged natural settings. In succeeding years it was expanded and reworked to fit the conventions of a variety of genres, including short story, novel, and stage play. Each of these genres came with its own properties and conventions that affected both story and character. Suicide was swapped for murder; a child became a teenager; and humorous "business" supplanted pointed satire, such as Bummer's drunken hallucinations, derived from R. H. Cox's dramatization.*

By the turn of the 20th century, M'liss *was well-suited for the movie business: a time-tested property, the lure of magnificent scenery, and a set of meaty roles for hero, ingenue, and character actors. In 1912, at Biograph, D. W. Griffith directed Mary Pickford in a one-reel adaptation,* The School Teacher and the Waif. *A feature-length version entitled* M'liss, *starring Barbara Tennant, was produced in 1915 by World Film. In the same year, Famous Players, perhaps recognizing the aptness of Harte's story to Mary Pickford's screen persona, prepared two different synopses as vehicles for her. Ultimately the story was produced in 1918, crafted by Neilan, Pickford, Marion, and Stradling at the star's own studio.*

In Frances Marion's scenario, Bummer Smith, a gold miner from the days of '49, has struck it rich and lost it all, devolving into the amiable town drunk. Meanwhile, his motherless child M'liss

M'liss, 1918. Mary Pickford. (Mary Pickford Foundation)

biblico Davide, M'liss affronta armata di fionda i meschini e ipocriti abitanti di Red Gulch. Pur priva di qualsiasi guida familiare, religiosa o scolastica, M'liss è nell'intimo innatamente materna e femminile. Adolescente all'inizio del film, M'liss si prende una cotta per il nuovo maestro di scuola, Charles Gray. In uno slancio di candida innocenza infantile, annuncia che lo sposerà. Per essere pronta al matrimonio, però, il suo aspetto esteriore anticonvenzionale e i suoi modi rozzi e da maschiaccio devono cambiare. Qualcuno deve prendere in mano M'liss. Il modo in cui il bell'insegnante l'addestra costituisce l'elemento romantico della trama.

Accanto alla trama principale si sviluppa una seconda linea narrativa, che aggiunge un senso di urgenza e pericolo alla vicenda amorosa del film. I giorni del '49 sono ormai passati da un decennio o due. La ricchezza non consiste più nell'oro estratto dal sottosuolo, ma nel denaro: investito, scambiato, depositato in banca, ereditato. Il fratello

has been left to raise herself. M'liss's clothes are rags; her hair is a rat's nest of curls. Like the biblical David, M'liss is armed with a slingshot and stands up to the mean, hypocritical townsfolk in Red Gulch. Still, though lacking any guidance from home, church, or school, M'liss is innately maternal and feminine at heart. An adolescent when the film opens, M'liss develops a crush on the new schoolteacher, Charles Gray. In an outburst of childlike innocence, she announces that she will marry him. To be ready for marriage, though, her unconventional outward appearance and rude, tomboyish behavior must change. Someone must take M'liss in hand. How the handsome schoolteacher trains her up becomes the romance of the plot of M'liss.

There is a second plot line motivating the narrative and adding urgency and peril to the film's love story. The days of '49 are a decade or two in the past. Wealth is no longer solid gold mined

M'liss, 1918. Mary Pickford, Marshall Neilan. (Mary Pickford papers, AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

di Bummer Smith rappresenta i capitalisti che hanno raccolto i frutti della corsa all'oro. John Smith giace morente nel suo palazzo di San Francisco, maestoso come la Sierra Nevada, ma dall'estetica spoglia e fredda. Il maggiordomo e l'infermiera di John si attendono generosi lasciti testamentari. Scoprendo di essere stati esclusi a favore di Bummer, tramano un omicidio e architettano un piano per far passare l'infermiera per la moglie di lui, da tempo lontana da casa.
Una sequenza in particolare mette in luce il talento di Neilan, Marion, Pickford e Stradling, evidenziando il contributo dato da ciascuno di loro al film.
L'intreccio narrativo di Marion, la regia di Neilan, le immagini di Stradling e la recitazione sfumata della Pickford si fondono per intrattenere e commuovere lo spettatore. M'liss adora una bambola dalla testa di porcellana, singolare dono del suo amico Yuba Bill. Affronta gli scherni dei compagni quando parcheggia la carrozzina

from the ground; instead, it is money: invested, traded, banked, and inherited. Bummer Smith's brother represents capitalism's beneficiaries of the Gold Rush. John Smith lies dying in his San Francisco mansion, as grand as the Sierra Nevada, but whose aesthetic is spare and cold. His butler and nurse anticipate generous bequests in his will. Learning that they have been bypassed in favor of Bummer, they plan murder and scheme to pass off the nurse as his long-absent wife.
One sequence highlights the talents of Neilan, Marion, Pickford, and Stradling, and demonstrates the gifts each brought to the story. Marion's plotting, Neilan's direction, Stradling's imagery, and Pickford's nuanced acting mesh to entertain and move the viewer. M'liss cherishes a china-headed doll, an unlikely gift from her friend Yuba Bill. She braves the teasing of her classmates when she parks

della bambola davanti all'emporio. Butch, il bullo della scuola, afferra la bambola, scatenando un parapiglia nel corso del quale la testa della bambola va in frantumi. M'liss prova un'autentica angoscia per questa "morte", mentre Bummer piange la sua unica possibilità di diventare "nonno". Le didascalie giustappongono costantemente dolore e leggerezza. Con solennità, Yuba Bill presiede al funerale della bambola, allestito sul bordo di un dirupo, con la Sierra Nevada sullo sfondo. M'liss gira lentamente le spalle alla macchina da presa, volgendosi verso le montagne. Tutto è immobile. L'eternità incontra l'istante: l'infanzia e le cose dell'infanzia sono relegate nel passato; quando la rivediamo in viso, M'liss va alla scuola e dichiara: "Voglio essere istruita". La sua forza di volontà si è trasformata in mera ostinazione, questa ragazza americana un tempo anticonvenzionale si prepara ora al matrimonio e alla maternità.

Purtroppo, *M'liss* sarebbe stato uno degli ultimi film per un membro del "dream team". Walter Stradling era un operatore di straordinario talento e un elemento chiave della squadra di Neilan, ma dopo aver realizzato altri tre film con il regista morì di polmonite nel luglio 1918, a soli 43 anni. La sua opera fu elogiata nientemeno che da Kevin Brownlow (*Mary Pickford Rediscovered*, 1999): "In un'epoca di eccezionali direttori della fotografia, lui si ergeva sopra tutti. Sono stati pochi i film con esterni più squisiti di *M'liss*."

Leslie De Bauche, J. B. Kaufman

its baby carriage in front of the General Store. Butch, the school bully, snatches the baby doll, precipitating a melee in which the head is smashed. M'liss feels genuine anguish over the "death," while Bummer mourns his only shot at "grandfatherhood." The intertitles consistently juxtapose sorrow and silliness. Gravely, Yuba Bill presides over the doll's funeral, set on the edge of a cliff; the Sierra Nevada serve as backdrop. M'liss slowly turns away from the camera toward the mountains. All is still. Eternity meets the moment: childhood and childish things are done; when we see her face again, M'liss will go to the schoolhouse and declare: "I want to be teached." Her willfulness has been transformed into mere spunk, and this previously unconventional American girl will ready herself for marriage and motherhood.

Sadly, M'liss *would be one of the last films for one member of the "dream team." Walter Stradling was an uncommonly talented cameraman and a key member of Neilan's production team, but after three more films with Neilan, he died of pneumonia in July 1918, at only 43. His work has been praised by no less than Kevin Brownlow (*Mary Pickford Rediscovered*, 1999): "In a period of outstanding cinematographers, he stood supreme. There have been few films with exteriors more exquisite than* M'liss."

Leslie De Bauche, J. B. Kaufman

MIKE (Sulla strada d'acciaio) (US 1926) (trailer)
REGIA/DIR: Marshall Neilan. SCEN: Marion Jackson. SOGG./STORY: Marshall Neilan. PHOTOG: David Kesson. CAST: Sally O'Neill (*Mike*), Charlie Murray (*Clancy*), Ford Sterling (*Schmaltz*), Frankie Darro (*Shamus*), Junior Coghlan (*Terrence*), Muriel Frances Dana (*Sheila*). PROD: Metro-Goldwyn-Mayer. PREMIÈRE: 01.1926. USCITA/REL: 04.1926. COPIA/COPY: 35mm, 280 ft., 3'06" (24 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Oggi quasi completamente dimenticato, *Mike* fu uno dei grandi successi di pubblico di Marshall Neilan negli anni Venti: un soggetto ferroviario pieno d'azione, venato da un forte sottofondo comico. Il personaggio del titolo, interpretato da Sally O'Neil, era la figlia di un capocantiere delle ferrovie (Charlie Murray) e viveva con lui e i fratelli minori in un'abitazione ricavata da un carro merci. Neilan scrisse e diresse il film, che culminava in un assalto al treno e in un inseguimento che vedeva il carro merci fuori controllo, un carro pianale che lo rincorreva e una squadriglia di aerei dei Marines. Un finale mozzafiato applaudito, a quanto risulta, dal pubblico, che tuttavia concordava con la critica nel ritenere che il punto di forza di *Mike* fosse il suo contenuto comico – da qui questo trailer, che tralascia l'azione serrata e ci propone invece due degli highlight comici del film.

Una delle specialità di Neilan era la direzione dei bambini, e qui abbiamo un saggio del suo lavoro con i piccoli interpreti, tra cui un giovanissimo Frankie Darro. In una scena più lunga troviamo la

Almost entirely forgotten today, Mike *was one of Marshall Neilan's popular successes of the 1920s, an action-packed railroad yarn with a strong undercurrent of comedy. The "Mike" of the title, played by Sally O'Neill, was the daughter of a construction gang boss (Charlie Murray), and she lived with him and with her younger siblings in a home fashioned from a boxcar. Neilan both wrote and directed the story, which climaxed with a train holdup and a chase, involving the runaway boxcar, a pursuing flatcar,* and *a fleet of Marine Corps planes. Audiences reportedly applauded this slam-bang action finale, but they and the critics agreed that* Mike*'s strongest asset was its comedy content – hence this trailer, which eschews the fast action and offers two of the film's comedic highlights instead.*

One of Neilan's specialties was directing children, and here we get a sample of his work with junior players, featuring a young Frankie Darro. A more extended set-piece features

Mike, 1926. Marshall Neilan, Sally O'Neill.
(Wisconsin Center for Film and Theater Research, Madison)

coppia formata da Charlie Murray e Ford Sterling – due attori che avevano costruito la propria fama comica un decennio prima con Mack Sennett e che non avevano mai smesso di consolidarla. Questo trailer ha sicuramente stimolato negli spettatori del 1926 l'interesse per *Mike*. Oggi, a un secolo esatto di distanza, non ha perso nulla della sua efficacia e coi suoi 3 minuti di durata ci lascia con la voglia di vedere l'intero lungometraggio di 7 rulli. – J. B. Kaufman

the team of Charlie Murray and Ford Sterling – two performers who had established their comedy credentials with Mack Sennett a decade earlier and had continued to build on them ever since. This trailer surely whetted moviegoers' appetites for Mike *in 1926. Today, a full century later, it is no less effective, a 3-minute snippet that leaves us wishing to see the complete 7-reel feature. – J. B. Kaufman*

DIPLOMACY (Dora e le spie) (US 1926)

REGIA/DIR: Marshall Neilan. SCEN: Benjamin Glazer, dalla pièce / *based on the play* "*Diplomacy*" (1878), adattamento inglese del dramma di / *English adapt. of the play by* Victorien Sardou, *Dora* (22.01.1877, Théâtre du Vaudeville, Paris). PHOTOG: David Kesson and Donald Keyes. MONT/ED: Helene Warne. SCG/DES: Harold W. Grieve. ASST. DIR: Thomas Held. CAST: Blanche Sweet (*Dora*), Neil Hamilton (*Julian Weymouth*), Arlette Marchal *(contessa/Countess Zicka*), Matt Moore (*Robert Lowry*), Gustav von Seyffertitz (*barone/Baron Ballin*), Earle Williams (*Sir Henry Weymouth*), Arthur Edmund Carewe (*conte/Count Orloff*), Julia Swayne Gordon (*marchesa/Marquise de Zares*), David Mir (*Reggie Cowan*), Charles "Buddy" Post (*il segretario del barone/ the baron's secretary*), Mario Carillo (*John Stramir*), Sojin (*diplomatico cinese/Chinese diplomat*), Edgar Norton & Linda Landi (*domestici/servants*). PROD: Famous Players-Lasky. DIST: Paramount Pictures. PREMIÈRE: 15.08.1926 (Loew's Columbia Theatre, Washington, D.C.). COPIA/COPY: 35mm, 6747 ft. (orig. l: 6950 ft.), 90' (20 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Restauro: a partire da una superstite copia nitrato 35mm è stato stampato un controtipo negativo 35mm safety e da questo una copia 35mm in acetato. / *Restored: a 35mm acetate safety print was made from a 35mm safety duplicate negative derived from a surviving 35mm nitrate print.*

Marshall Neilan incontrò per la prima volta Blanche Sweet nel 1913, durante il breve periodo da lui trascorso alla Biograph; i due apparvero insieme in quattro film. Tre anni dopo le loro strade si incrociarono nuovamente alla Paramount Pictures, e presto dal rapporto professionale sbocciò una storia d'amore. Alla fine, dopo aver divorziato da Gertrude Bambrick, Neilan sposò Sweet nel 1922. Il loro fu un rapporto burrascoso, e il matrimonio si concluse nel 1929. Nel frattempo però, nel corso di un decennio, Neilan aveva diretto Sweet in sette film. Purtroppo, a quanto risulta nel momento in cui scrivo, solo due di essi sono sopravvissuti; ma questi due film testimoniano di una straordinaria collaborazione creativa, l'unione di due temperamenti artistici forti e indipendenti. *Diplomacy*, adattato da una pièce leggendaria, sarebbe stato il loro ultimo film insieme.

Diplomacy, la versione inglese – sapientemente tradotta da Clement Scott e B. C. Stephenson (sotto i coloriti pseudonimi rispettivamente di "Saville Rowe" e "Bolton Rowe") – del dramma di Victorien Sardou *Dora* (1877), debuttò a Londra e a New York nella primavera del 1878, diventando uno dei grandi cavalli di battaglia del teatro di fine Ottocento. In America fu ripresa ben sei volte tra il 1885 e il 1910. Un ulteriore allestimento del 1914 ispirò nel 1916 un adattamento cinematografico da parte della Famous Players, con Marie Doro nel ruolo, da lei già interpretato in scena, di Dora, giovane sposa di un diplomatico inglese.

Quando al diplomatico vengono affidati importanti documenti segreti, la contessa Zicka – sua ex amante respinta, già dedita a passare informazioni riservate a una potenza ostile straniera – glieli sottrae e, spinta da gelosia e rancore, piazza false prove in modo da far ricadere i sospetti su Dora. Il seguito della trama descrive le indagini volte a scoprire il vero colpevole, scagionando Dora dalla falsa accusa.

Trovandosi a Londra nell'estate del 1924, Sweet e Neilan assistettero a un ulteriore allestimento del dramma di Sardou, con Gladys Cooper nella parte di Dora, e decisero di realizzare una propria versione cinematografica. Grazie alla produzione Famous Players del

Marshall Neilan first met Blanche Sweet in 1913, during his brief stint with Biograph, and they appeared together in four films. Three years later their paths crossed again when both were associated with Paramount Pictures, and soon their professional relationship blossomed into a romance. Ultimately, after his divorce from Gertrude Bambrick, Neilan married Sweet in 1922. Their relationship was a stormy one, and the marriage ended in 1929. But in the meantime, over the course of a decade, Neilan directed Sweet in seven films. Sadly, at this writing only two of those films are known to survive – but those two films give evidence of a remarkable creative partnership, a joining of two strong, independent artistic temperaments. Diplomacy, *adapted from a legendary play, would be their last film together.*

Diplomacy, *the English translation of Victorien Sardou's 1877 play* Dora, *was expertly crafted by Clement Scott and B. C. Stephenson (under the colorful pen names "Saville Rowe" and "Bolton Rowe" respectively). It opened in London and New York in the spring of 1878 and went on to become one of the great theatrical warhorses of the late 19th century. In America it was revived no fewer than six times between 1885 and 1910. Yet another revival in 1914 led to a film adaptation by Famous Players in 1916, with Marie Doro reprising her stage role as Dora, the newlywed bride of a young English diplomat. When important secret papers are entrusted to the diplomat, the Countess Zicka – the diplomat's rejected former lover, who had already been in the business of passing secret information to a hostile foreign power – steals the papers and, in an act of jealous spite, plants evidence to suggest that Dora is responsible. The ensuing action of the play concerns efforts to investigate the crime and expose the real culprit, clearing Dora of the false charge against her.*

Sweet and Neilan, visiting London in the summer of 1924, attended yet another revival of Sardou's play, starring

Diplomacy, 1926. Lobby cards. (emovieposter.com)

1916, i diritti del film appartenevano alla Paramount, così per fare il loro film i due ritornarono alla Paramount.

Un'opera teatrale in quattro atti, densa di dialoghi e imperniata sull'interazione psicologica, sembra materiale narrativo poco promettente per un film muto. Ma era proprio questo il tipo di sfida creativa che Neilan amava. Qui egli conserva i meccanismi della trama teatrale e inserisce le didascalie di dialogo indispensabili, ma struttura la vicenda essenzialmente in termini di narrazione visiva. Gli snodi principali della storia sono resi dalla precisione della messinscena e del montaggio, disseminati da primi piani: talvolta uno sguardo furtivo, talvolta un importante oggetto di scena. Il modo in cui Neilan concepisce gli intrighi internazionali anticipa le storie di spionaggio di generazioni successive: al di sotto della rassicurante superficie della società, palpita un mondo convulso gremito di pericoli molto reali. E, come d'abitudine, Neilan non esita a prendersi delle libertà creative rispetto alla trama. Nel 1924 aveva diretto un adattamento di *Tess of the D'Urbervilles* (interpretato anch'esso da Blanche Sweet), irritando certi critici con l'introduzione di telefoni e automobili nella vicenda raccontata da Thomas Hardy; qui riserva lo stesso trattamento a Sardou, ambientando esplicitamente la vicenda nel presente. (In una scena che si svolge in un caffè, compaiono, nel ruolo di se stessi, il direttore d'orchestra Don Clark e i ballerini Carl Hyson e Peggy Harris, tutti e tre indicati sullo schermo con i loro nomi – una digressione singolare che i critici non mancarono di notare.)

Anche il cast è davvero notevole. Blanche Sweet, la star con il nome in cima ai titoli di testa, interpreta il ruolo principale di Dora

Gladys Cooper as Dora, and determined to mount their own film adaptation. Thanks to the 1916 Famous Players production, Paramount owned the film rights, so Neilan and Sweet returned to Paramount to produce their version.

A four-act stage play, laden with dialogue and centering on psychological interplay, seems unpromising story material for a silent film. But this was just the kind of creative challenge that Neilan relished. Here he retains the mechanics of the stage plot, and uses dialogue titles when necessary, but frames his tale largely in terms of visual storytelling. Key story points are conveyed with carefully staged and edited action, peppered with close-ups: a furtive glance here, an important prop there. Neilan's vision of international intrigue anticipates the spy thrillers of later generations: beneath the polite veneer of society, this is a fast-paced world filled with very real dangers. And, characteristically, Neilan takes creative liberties with the story. In 1924 he had directed an adaptation of Tess of the D'Urbervilles *(also starring Blanche Sweet) and had annoyed some critics by updating Thomas Hardy's story with telephones and automobiles; here he performs the same service for Sardou, explicitly setting the story in the present. (In one café scene real-life bandleader Don Clark and dancers Carl Hyson and Peggy Harris are actually identified onscreen, an odd digression that critics did not fail to notice.)*

The cast, too, is unusually notable. Blanche Sweet, as the top-billed star, plays the principal role of Dora – seemingly

– scelta apparentemente scontata, ma alla quale lei stessa aveva opposto resistenza. Sempre più interessata alla recitazione che alla fama, in anni seguenti ella rivelò alla stampa che avrebbe desiderato il ruolo, ben più brillante, della contessa Zicka, ma che la Paramount aveva insistito perché facesse la virtuosa Dora, asseritamente per il bene della sua carriera. (La sua non era una lamentela priva di fondamento. Sin dall'inizio molti critici avevano indicato in Zicka il più interessante dei due ruoli. Rose Coghlan aveva praticamente costruito la propria carriera interpretando Zicka sui palcoscenici newyorkesi per ben 16 anni.) Sweet raccontò a DeWitt Bodeen ("Blanche Sweet," *Films in Review*, 11.1965): "Lanciavo quelle eloquenti occhiate ad Arlette Marchal che interpretava la Contessa, perché aveva la parte che avrei voluto io!"

Tra gli altri interpreti di rilievo figurano Earle Williams, in uno dei suoi ultimi ruoli nei panni del fratello maggiore del protagonista, e Matt Moore, nel ruolo di un agente americano, personaggio assente nell'opera originale ma escogitato da Neilan appositamente per questo adattamento cinematografico. Gustav von Seyffertitz, uno dei cattivi dall'aria più sinistra che si siano mai visti al cinema, aveva interpretato il malvagio barone nella versione teatrale di *Diplomacy* del 1914; qui, dodici anni dopo, ricrea sullo schermo lo stesso ruolo. – J. B. Kaufman

an obvious choice, but one that she herself resisted. Always more interested in acting than in stardom, Sweet told interviewers in later years that she had coveted the colorful role of the adventuress Zicka, but that Paramount had insisted she play the virtuous Dora instead, ostensibly for the good of her career. (Hers was not a frivolous complaint. From the beginning, many observers had seen Zicka as the more engaging of the two roles. Rose Coghlan had virtually made a career of playing Zicka on the New York stage for a good 16 years.) To DeWitt Bodeen ("Blanche Sweet," Films in Review, *11.1965), Sweet said: "I used to glare so effectively at Arlette Marchal, playing the Countess, because she had the part I wanted!"*

Other players of note include Earle Williams, in one of his last roles as the hero's older brother, and Matt Moore as an American agent, a role not in the original, but concocted by Neilan for this film adaptation. Gustav von Seyffertitz, one of the most sinister-looking villains in the movies, had played the malevolent Baron in the 1914 stage revival of Diplomacy*; here, 12 years later, he recreates the same role on film. – J. B. Kaufman*

HER WILD OAT (US 1927)

REGIA/DIR: Marshall Neilan. SCEN: Gerald C. Duffy, adattamento del racconto di */adapt. from the story by* Howard Irving Young; did./*titles*: Gerald C. Duffy, K. C. [Casey] Robinson, George Marion Jr. PHOTOG: George Folsey; *camera eff.*: Alvin Knechtel. TECHNICAL DIR: Horace Jackson. MONT/ED: Al [Alexander] Hall. CAST: Colleen Moore (*Mary Lou Smith*), Larry Kent (*Philip Latour*), Hallam Cooley (*Tommy Warren, reporter*), Gwen Lee (*Daisy Dean, ballerina/cabaret dancer*), Charles Giblyn (*Duc Latour de Granville*), Julanne Johnston (*Miss Whitley*), [Sidney Bracey (*cameriere/Philip's valet*), Ivan Linow (*lavoratore robusto che spinge il carretto di Mary/strong worker who pulls Mary's lunch wagon*), Thomas Jefferson (*anziano che pranza al bancone del chiosco/old man dining at lunch wagon counter*), Harry Semels (*cliente del chiosco/lunch wagon customer*), Rolfe Sedan (impiegato dello studio fotografico/*attendant in photography studio*), Richard Travers (*detective d'albergo/hotel detective*), Loretta Young (*giovane ospite dell'albergo che gioca a ping-pong/teenage hotel guest playing ping-pong*), Majel Coleman (*ospite dell'albergo/hotel guest?*)]. PROD: John McCormick, A Marshall Neilan Production/A First National Picture. DIST: First National. USCITA/REL: 17.12.1927 (uscita limitata iniziale/*initial limited release*); 25.12.1927 (uscita generale/*general release*). COPIA/COPY: 35mm, 5700 ft. (orig. l: 6118 ft.), 68'16" (24 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Academy Film Archive, Los Angeles.

Copia ottenuta da un negativo di preservazione ricavato da una copia nitrato distribuita in Cecoslovacchia. Didascalie in inglese ricostruite. / *Printed from a preservation negative made from an original nitrate Czech release print. English titles reconstructed.*

Nel 1926 Marshall Neilan – che si era deliberatamente inimicato alcuni dei più potenti produttori di Hollywood, ma continuava godere di grande rispetto nel settore come regista di prim'ordine – firmò un contratto per dirigere tre film per la First National. Uno di questi era pensato su misura per Colleen Moore, importante diva della First National. Lavorando insieme al marito-produttore John McCormick, Moore era diventata una delle stelle di maggior richiamo commerciale degli anni Venti. Si era ritagliata

In 1926, Marshall Neilan – having willfully antagonized some of the most powerful producers in Hollywood, but still respected in the trade as a top-notch director – signed a contract to direct three films for First National. One of the three was a vehicle for Colleen Moore, a major First National star. Working with her producer-husband John McCormick, Moore had become one of the top box-office attractions of the 1920s. She had established a distinctive persona as

Her Wild Oat, 1927. Colleen Moore, Hallam Cooley. (AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

Marshall Neilan, Colleen Moore, Ivan Linow sul set di/*on the set of* Her Wild Oat, *1927*. (AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

un personaggio ben preciso: quello della spigliata e accattivante protagonista di frizzanti commedie romantiche come *Ella Cinders* (*Cinema Star*) e *Orchids and Ermine (Il mio cuore aveva ragione)*, incarnazione dello spirito, del ritmo, dello stile dell'età del jazz. Questo tipo di soggetti era particolarmente adatto alle doti registiche di Neilan. Egli inoltre intratteneva già cordiali rapporti personali con Moore e McCormick, essendo stato proprio lui a presentarli. Gli astri erano dunque ben allineati per questo progetto comune.

Il soggetto del film si basava su un lavoro teatrale mai rappresentato di Howard Irving Young, adattato da Gerald Duffy – e naturalmente sottoposto alle consuete modifiche estemporanee di Neilan. Durante le prime settimane di riprese si alternarono vari titoli di lavorazione, tra cui "Ain't She Sweet?", prima di giungere al definitivo *Her Wild Oat*. Siamo nell'East Side di New York: Moore, una ragazza della classe operaia nell'East Side di New York, è la proprietaria di un carretto ambulante per la vendita di cibo e sogna di frequentare l'alta società. Quando il rampollo di una facoltosa famiglia (Larry Kent), appena derubato, le capita davanti barcollante, lei lo scambia per uno dei tanti clienti squattrinati del carretto e tra loro nasce qualcosa. Successivamente, incoraggiata dagli amici, Moore spende i suoi preziosi risparmi per andare in una località turistica alla moda, dove alla fine cerca di travestirsi da duchessa. È superfluo aggiungere che il cammino della povera fanciulla sotto mentite spoglie incrocia ben presto quello del ragazzo ricco.

the pert, winsome star of lively romantic comedies like Ella Cinders *and* Orchids and Ermine*, embodying the spirit, tempo, and fashion of the Jazz Age. This was a kind of story material well-suited to Neilan's directorial gifts. Moreover, he already enjoyed a warm personal relationship with Moore and McCormick, having introduced them. The stars were well aligned for this joint project.*

The film's story was based on an unproduced play by Howard Irving Young, adapted by Gerald Duffy – and, of course, subject to Neilan's usual improvisational changes. During the first few weeks of production it bore several working titles, including "Ain't She Sweet?", before finally being christened Her Wild Oat. *Moore appears as the proprietress of a lunch wagon on New York's East Side, a working-class girl who dreams of mingling with society. When the scion of a wealthy family (Larry Kent), having just been mugged, stumbles into view, she takes him for one of the lunch wagon's down-and-out customers, and a hesitant relationship begins. Later, with the encouragement of her friends, Moore spends her precious savings on a visit to a fashionable resort, where she ends up trying to masquerade as a Duchess. Needless to say, the poor girl in disguise soon crosses paths with the rich boy.*

The ensuing complications and misunderstandings were already familiar conventions of romantic comedy by 1927. But, as always, what matters is not so much the material as how

Le complicazioni e i fraintendimenti che ne conseguono erano ormai, nel 1927, convenzioni ben note della commedia romantica. Ma, come sempre, ciò che conta non è tanto il materiale di partenza quanto il modo in cui viene presentato sullo schermo. *Her Wild Oat* è l'opera di professionisti: Neilan gestisce con arguzia e grazia il susseguirsi delle complicazioni, mentre Moore e il resto del cast fanno la loro parte con esperta tempistica comica. Il tutto è ulteriormente vivacizzato dalle didascalie, generosamente infarcite di battute argute e riferimenti all'attualità, scritte da un trio di sceneggiatori di primo piano (Gerald Duffy, K. C. [Casey] Robinson e George Marion Jr.).

La lavorazione di *Her Wild Oat* iniziò a metà settembre del 1927, con un sopralluogo a Coronado Beach presso San Diego per girare le scene in esterni ambientate a "Plymouth Beach, Rhode Island". La troupe lavorò con rapidità ed efficienza (come rilevò un articolo giornalistico: "Quando Mickey lavora, lavora!"), e all'inizio di novembre il film era già in sala di montaggio. Uscì alla fine di dicembre suscitando reazioni critiche contrastanti. Per *Variety* (08.02.1928) era "una commedia piacevole e vivace". Ora come allora gli spettatori lo hanno accolto deliziati. Possiamo ancora goderne oggi grazie all'impegno dell'Academy Film Archive, che nel 2006 lo ha meticolosamente ricostruito a partire da una copia di circolazione ceca.

Negli anni successivi Colleen Moore ricordò la propria esperienza sul set di questo film al fianco di Neilan. Nel 1921, quando era ancora una giovane attrice emergente, Neilan l'aveva diretta in un ruolo secondario in *Dinty* (presentato dalle Giornate nel 2024), che ne mise in luce il talento e contribuì a lanciarne la carriera. Ora, appena sei anni dopo, ella intravide la possibilità di rendergli il favore. Nel frattempo era diventata una delle dive più importanti, mentre Neilan sembrava gettare via di proposito la propria carriera. "Lo adoravo," disse in un'intervista e per garantirgli una situazione finanziaria più sicura, lei e McCormick decisero di corrispondergli uno stipendio doppio rispetto alle tariffe normalmente pagate a un regista. Al termine della lavorazione Neilan spese però quest'inattesa fortuna in lussuosi regali di Natale per Moore e gli altri componenti del cast e della troupe. "Ero così furiosa con lui!" (John Kobal, *People Will Talk*, 1986).

Né Marshall Neilan né Colleen Moore potevano saperlo, ma nel dicembre 1927 si stavano entrambi avvicinando al crepuscolo della propria carriera. La rivoluzione del parlato era già iniziata, e sebbene entrambi continuassero a lavorare – non senza successo – nel cinema sonoro, si trattava ormai di un mondo nuovo governato da norme a loro estranee: nessuno dei due vi durò a lungo. Neilan in particolare mantenne lo stile di vita scapestrato che aveva già distrutto tante opportunità nella sua carriera; i suoi crediti cinematografici si fecero sempre più radi, fino a esaurirsi nel 1957 con una singolare particina in *A Face in the Crowd* (*Un volto nella folla*) di Elia Kazan. Meglio lasciarlo qui, nel 1927, ancora all'apice delle proprie capacità, mentre trasforma ancora una volta la più esile delle trame in puro, delizioso oro cinematografico. – J. B. Kaufman

the material is presented on the screen. Her Wild Oat *is the work of professionals: Neilan keeps the complications moving with wit and grace, and Moore and the other cast members acquit themselves with expert comic timing. The proceedings are further enlivened with dialogue titles liberally sprinkled with wisecracks and topical references, by a trio of top writers (Gerald Duffy, K. C. [Casey] Robinson, and George Marion Jr.).*

Production of Her Wild Oat *began in mid-September 1927 with a location trip to Coronado Beach in San Diego to shoot the "Plymouth Beach, Rhode Island" resort scenes. The company worked quickly and efficiently (as one press item observed: "When Mickey works, he works"), and by early November the film was in the cutting room. It was released in late December to a mixed critical reaction;* Variety *(08.02.1928) summed it up as "a nice, bright comedy." Audiences, then and now, have responded to it with delight. Today we enjoy it thanks to the efforts of the Academy Film Archive, which painstakingly reconstructed it in 2006 from a Czech release print.*

In later years Colleen Moore recalled her experience of making this film with Neilan. In 1921, when she was still an up-and-coming young actress, Neilan had directed her in a supporting role in Dinty *(shown by the Giornate in 2024) which spotlighted her talent and helped to advance her career. Now, a mere six years later, she saw a chance to return the favor. In the intervening years she had become one of the top stars in the business, while Neilan seemed to be actively throwing away his own career. "I adored him," she told an interviewer, and she and McCormick determined to pay Neilan twice their usual rate for a director, in order to put him on a more stable financial footing. At the close of production, however, Neilan spent this windfall on lavish Christmas gifts for Moore and the rest of the cast and crew. "I was so mad at him!" (John Kobal,* People Will Talk, *1986)*

Neither Marshall Neilan nor Colleen Moore could have known it, but in December 1927 they were both approaching the twilight of their careers. The talking-picture revolution had already begun, and although both continued to work in sound films – not without success – it was a new world with an unfamiliar rulebook, and neither lasted long. Neilan, in particular, continued to maintain the reckless lifestyle that had already destroyed so many of his opportunities, and his film credits became sparse, ending in 1957 with an odd supporting role in Elia Kazan's A Face in the Crowd. *Far better to leave him here in 1927, still at the height of his powers, once again spinning the slightest of stories into pure, delightful cinematic gold. – J. B. Kaufman*

L'ARTE DEL BENSHI

THE ART OF THE BENSHI

Programma a cura di / *Programme curated by* Johan Nordström

Sin dal 2019 la Yanai Initiative – un progetto congiunto dell'UCLA e dell'Università Waseda, finanziato dal filantropo Tadashi Yanai, fondatore di Uniqlo, con l'intento di costruire un futuro interconnesso a livello globale per le discipline umanistiche giapponesi – opera per ridare vita all'arte della narrazione del *benshi*, sponsorizzando e organizzando decine di proiezioni in tutto il mondo. La serie di tre programmi qui presentata dalla Yanai, in collaborazione con le Giornate del Cinema Muto e l'Archivio cinematografico giapponese (NFAJ), si distingue per il suo speciale carattere e comprende due nuovissimi restauri, realizzati dall'NFAJ e finanziati dalla Yanai: *Kurutta ippeiji* (Una pagina di follia; 1926) di Teinosuke Kinugasa e *Taki no shiraito* (Il filo bianco della cascata; 1933) di Kenji Mizoguchi, insieme al restauro digitale di *Goro Masamune Koshiden* (Vita di un figlio pio, Goro-masamune; 1915) di Jiro Yoshino, effettuato autonomamente dall'NFAJ .

Nel cinema muto giapponese il *benshi* – o *katsudo benshi*, letteralmente "oratore cinematografico" – svolgeva una funzione peculiare e strutturalmente centrale che non ha equivalenti nella storia del cinema occidentale. In Giappone l'esperienza della proiezione si articolava intorno a un narratore che, dal vivo, prestava la sua voce ai singoli personaggi, descriveva l'azione e fungeva da mediatore in tempo reale tra il film e il pubblico. Il *benshi* non si limitava ad accompagnare il film, ma lo completava esercitando un'influenza formativa sulla struttura narrativa e sull'estetica dello stesso cinema giapponese. A differenza dei film prodotti in altri paesi, che dipendevano dalle didascalie, il cinema muto giapponese si sviluppò in costante dialogo con la voce del *benshi*: una relazione che informava di sé ogni particolare, dal ritmo delle singole scene fino alla drammaturgia complessiva dell'opera.

Since 2019, the Yanai Initiative – a joint project of UCLA and Waseda University, founded through the philanthropy of Tadashi Yanai, founder of Uniqlo, and dedicated to building a globally interconnected future for the Japanese humanities – has been working to revive the art of benshi *film narration, sponsoring and organising dozens of screenings around the world. This series of three programmes, presented by the Yanai Initiative in collaboration with the Giornate del Cinema Muto and the National Film Archive of Japan, is particularly special: it features brand-new NFAJ restorations funded by the Yanai Initiative of Teinosuke Kinugasa's* A Page of Madness *(1926) and Kenji Mizoguchi's* The Water Magician *(1933), alongside the NFAJ's own digital restoration of Jiro Yoshino's* Goro Masamune Koshiden *(1915).*

The benshi *– or* katsudo benshi*, literally "moving picture orator" – occupied a singular and structurally central role in Japanese silent cinema that has no equivalent in Western film history. The Japanese screening experience was organised around a live narrator who gave voice to individual characters, narrated the action, and mediated between the film and its audience in real time. The* benshi *did not merely accompany the film; they completed it, exercising a formative influence on the narrative structure and aesthetics of Japanese cinema itself. Unlike the intertitle-dependent films produced elsewhere, Japanese silent cinema evolved in constant dialogue with the* benshi*'s voice – a relationship that shaped everything from the pacing of individual scenes to the overall dramaturgy of a film.*

Negli anni Venti, all'apice della loro popolarità, i *benshi* estendevano la propria influenza ben al di là del cinema, fino alla radio e all'industria discografica. I *benshi* narravano le trame dei film sulle onde radio; le case discografiche distribuivano sintesi dei dialoghi dei *benshi* accanto ai dischi dei temi musicali; le stazioni radio trasmettevano dal vivo le interpretazioni dei *benshi*. I migliori tra loro divennero essi stessi dei divi, e talvolta il loro nome spiccava in una posizione più importante di quella del titolo del film che narravano. Con la rapida diffusione del cinema sonoro all'inizio degli anni Trenta il loro numero si ridusse drasticamente, e già nel 1940 i *benshi* erano pressoché scomparsi dagli schermi giapponesi.
I tre programmi che proponiamo a Pordenone si adornano della presenza di tre dei più dotati artisti del cinema muto giapponese. Grazie alla loro esibizione, il pubblico potrà vivere in parte l'esperienza dell'autentica ampiezza e ricchezza dell'arte dei *benshi*: dalle interpretazioni solistiche fino allo scambio dinamico del *kowairo kakeai*, uno stile delle origini divenuto popolare negli anni Dieci, in cui vari *benshi* si esibivano insieme in una forma di contrappunto vocale dal vivo che costituiva una delle esperienze più entusiasmanti offerte dal cinema giapponese. Completano lo spettacolo, fornendo un elemento altrettanto essenziale, alcune delle migliori musiciste attive oggi nell'accompagnamento dei film muti giapponesi; esse fondono la strumentazione tradizionale giapponese con quella occidentale, rispecchiando sia l'eclettico cosmopolitismo della cultura popolare giapponese degli anni Venti, sia le profonde radici di questi film nelle tradizioni interpretative autoctone.
Dall'intensità d'avanguardia di *Kurutta ippeiji* al melodramma *shinpa* di *Taki no shiraito* fino al precoce formalismo *kyugeki* di *Goro Masamune Koshiden*, i programmi ripercorrono tre decenni di cinema muto giapponese, restituendo a ciascun film quella dimensione palpitante di vita che il pubblico originario dava per scontata.

At the height of their popularity in the 1920s, the benshi*'s reach extended well beyond the cinema, into radio and the recording industry.* Benshi *narrated film stories over the airwaves; record companies released highlights of* benshi *dialogue alongside theme-song records; radio stations broadcast live from* benshi *performances. The finest* benshi *became stars in their own right, sometimes receiving higher billing than the films they narrated. With the rapid spread of sound cinema in the early 1930s, their numbers fell sharply, and by 1940 the* benshi *had all but disappeared from Japanese screens.*
The three programmes presented here are graced by the presence of three of Japan's most gifted silent film performers. Having three benshi *perform across the series allows the audience to experience something of the true breadth and wealth of the* benshi*'s art: from solo performance to the dynamic exchange of* kowairo kakeai*, an early style popularized in the 1910s, in which multiple* benshi *perform together in a form of live vocal counterpoint that was among the most thrilling experiences Japanese cinema had to offer. Completing the performance, and no less essential to it, are some of the finest musicians working in Japanese silent film accompaniment today, bringing together Western and traditional Japanese instrumentation in a reflection of both the cosmopolitan eclecticism of 1920s Japanese popular culture and the deep roots of these films in native performance traditions.*
From the avant-garde intensity of A Page of Madness *to the* shimpa *melodrama of* The Water Magician *and the early* kyugeki *formalism of* Goro Masamune Koshiden*, the programmes trace three decades of Japanese silent cinema, while restoring to each film the living dimension that its original audiences would have taken for granted.*

I benshi / *The Benshi*

Ichiro Kataoka è uno dei più eminenti e stimati *benshi* attivi oggi, celebrato non solo in Giappone ma in tutto il mondo per le sue interpretazioni dinamiche e ricche di sfumature. Ha intrapreso la sua carriera nel 2002 chiedendo a Midori Sawato, pionieristica esponente dell'arte del *benshi*, di prenderlo con sé come tirocinante. Da allora si è esibito in più di 18 paesi, creando e interpretando i copioni di circa 350 film muti (giapponesi, occidentali e cinesi) dei generi più svariati, compresi documentari e opere di animazione. Nel 2024 è stato il *benshi* principale nella tournée mondiale 2024 di *The Art of the Benshi* promossa dalla Yanai Initiative.

Kumiko Omori ha esordito come *benshi* nel 2012, narrando film muti in numerosi festival in Giappone e nel resto del mondo, in una gamma di generi che spazia dalla commedia al dramma. Tra le sue più importanti interpretazioni a livello mondiale citiamo le

Ichiro Kataoka *is among the most prominent and highly regarded contemporary* benshi*, celebrated not only in Japan but around the world for his dynamic, nuanced performances. He first embarked on his career in 2002 when he asked the pioneering* benshi *Sawato Midori to take him on as an apprentice. In the intervening years, he has performed in more than 18 countries, creating and enacting scripts for approximately 350 silent films (Japanese, Western, and Chinese) of all sorts of genres, including documentaries and animated works. In 2024, he served as lead* benshi *in the Yanai Initiative's* The Art of the Benshi *2024 World Tour.*

Kumiko Omori *debuted as a* benshi *in 2012, narrating silent films at festivals across Japan and internationally, spanning comedy to drama. Her major global appearances include* The Art of the Benshi *tour in the United States in 2019 and*

tournée statunitensi 2019 e 2024 di *The Art of the Benshi*. Nel 2022 ella ha interpretato e narrato il film muto contemporaneo *I Am Jam: Crisis on Pizza Planet*, e l'anno seguente si è esibita nell'evento di apertura per il centenario del teatro Shochikuza di Osaka. Al di fuori del cinema è un'attivissima e popolare personalità radiofonica e narratrice televisiva.

Nanako Yamauchi, tirocinante con Midori Sawato nel 2010, ha esordito come *benshi* nel giugno 2013. Da allora si è esibita in narrazioni dal vivo per pubblici di varie generazioni, da eventi per bambini a festival cinematografici organizzati da studenti come il Nichigei Film Festival. Nel 2025 ha partecipato al Festival internazionale del cinema muto di Manila, nelle Filippine. Dal 2021 inoltre cura la supervisione della serie manga *RAY: Taisho Kinema Monogatari* (Storia di una benshi catapultata nell'era Taishō) di Mayuka Nasuno.

2024. In 2022, she starred in and narrated the contemporary silent film I Am Jam: Crisis on Pizza Planet, *and the following year, she performed the opening act for the Osaka Shochikuza Theatre's centennial. Beyond cinema, she is also highly active and popular as a radio personality and television narrator.*

***Nanako Yamauchi** apprenticed under Midori Sawato in 2010, and made her debut as a* benshi *in June 2013 at the 659th Silent Film Club. Since then, she has provided live narration for multi-generational audiences, appearing in events for children as well as student-run film festivals like the Nichigei Film Festival. In 2025, she performed at the Manila International Silent Film Festival held in the Philippines. Additionally, since 2021 she has supervised Mayuka Nasuno's* manga *series,* RAY: Taisho Kinema Monogatari.

Le musiciste / *The Musicians*

Makia Matsumura, residente a New York, è specializzata nell'accompagnamento di film muti e da più di vent'anni affascina gli spettatori di tutto il mondo con le sue partiture originali improvvisate al pianoforte. Ha partecipato alle masterclasses di Pordenone, accompagna regolarmente i film proiettati al Museum of Modern Art di New York e si è esibita in sedi e festival prestigiosi a livello internazionale. Ha inoltre scritto e registrato le musiche per vari film muti distribuiti da Kino Lorber, alcuni dei quali sono apparsi su TCM e Netflix.

Kisayo Katada, percussionista tradizionale giapponese, si è laureata all'università delle Arti di Tokyo. Fa parte della compagnia teatrale Shochiku Shinpa, e in tale veste compone musiche per opere drammatiche e dirige spettacoli teatrali. Si esibisce regolarmente in concerti e spettacoli di danza, e propone a un pubblico internazionale le proprie ricostruzioni di accompagnamenti per film muti. È inoltre la fondatrice del gruppo musicale *A no kai*, e svolge un'intensa attività didattica per le giovani generazioni. Nel corso della sua lunga carriera ha ottenuto numerosi riconoscimenti, tra cui il prestigioso Matsuo Performing Arts Special Award.

Nobuakira Kiyomoto, avviata allo studio dello *shamisen* dalla madre, divenne poi una tirocinante interna del defunto maestro Kozo Chifuji, che le trasmise il nome di Kojo Chifuji. Ha studiato anche il *Kiyomoto-bushi* con il defunto maestro Eizaburo Kiyomoto, da cui ha ricevuto il nome di Nobuakira Kiyomoto. Partecipa a recital, film e registrazioni, e attualmente sta realizzando un progetto di performance separato. È la presidente del Chifuji Shamisen Institute, suona lo *shamisen* in stile *Kiyomoto-bushi* e dirige il club Ozashiki.

***Makia Matsumura** is a New York City–based silent film accompanist whose original improvised piano scores have captivated audiences worldwide for over two decades. A Pordenone Masterclasses alumna, she is one of the regular accompanists at The Museum of Modern Art in New York, and has performed at prestigious venues and festivals internationally. She has also provided recorded scores for silent film releases from Kino Lorber, some of which have been featured on TCM and Netflix.*

***Kisayo Katada**, a traditional Japanese percussionist, graduated from Tokyo University of the Arts. As a Shochiku Shinpa Theater Company member, she composes music for plays and directs onstage performances. She regularly performs in concerts and dance productions, and brings her reconstructed silent film accompaniments to international audiences. Also the founder of the music group "A no kai", Katada actively mentors future generations. Her extensive career has earned numerous accolades, including the prestigious Matsuo Performing Arts Special Award.*

***Nobuakira Kiyomoto** was introduced to the shamisen by her mother, and became a live-in apprentice to the late Master Kozo Chifuji, who granted her the name Kojo Chifuji. She also studied Kiyomoto-bushi under the late Master Eizaburo Kiyomoto, receiving the name Nobuakira Kiyomoto. Active in recitals, films, and recordings, she currently leads a separate performance project. She is the President of Chifuji Shamisen Institute, a Kiyomoto-bushi shamisen player, and leader of the Ozashiki Club.*

Lungometraggi / *Feature Films*

GORO MASAMUNE KOSHIDEN [Vita di un figlio pio, Goro-masamune / A Tale of the Filial Devotion of Goro Masamune] (JP 1915)
REGIA/DIR: Jiro Yoshino. SCEN: Amigasa Katsurada. PHOTOG: Yoshiro Edamasa
CAST: Shirogoro Sawamura (*Yukimitsu*), Kissaburo Nakamura (*Oaki*), Enjuro Ichikawa (*Morikawa Umanojo*), Kunimaru Sawamura (*Goro*), Eizaburo Onoe (*Kunimitsu*). PROD: Tenkatsu (Tennenshoku Katsudo Shashin). USCITA/REL: 28.05.1915. COPIA/COPY: DCP, 72'41" (da/*from* 35mm interneg., 985 m., 12 fps); did./*titles*: JPN. FONTE/SOURCE: National Film Archive of Japan, Tokyo.

Il leggendario spadaio Masamune (c.1264–c.1343), che operò a Kamakura verso la fine del periodo Kamakura ed è comunemente considerato il più grande armaiolo della storia giapponese, divenne oggetto di una tradizione popolare nel genere di narrazione orale *kodan* e nel *kabuki*: vicende di pietà filiale, gelosia e redenzione morale che coinvolgono discepoli e parenti immaginari dell'eroe. *Goro Masamune koshiden* è tratto da uno di questi racconti: lo spadaio Yukimitsu scopre che il suo giovane apprendista Goro è in realtà il figlio illegittimo che egli ha avuto da una relazione a Kyoto, dove Yukimitsu si era stabilito come spadaio di palazzo. Nonostante la sua incrollabile devozione filiale, Goro deve subire la spietata crudeltà di Oaki, la gelosa moglie di Yukimitsu. Quando Oaki cerca di avvelenarlo, Goro tenta di togliersi la vita piuttosto che denunciare la matrigna. Il dramma giunge al punto culminante allorché il padre di Oaki, appresa finalmente la verità, si appresta a punire la figlia: Goro si getta dinanzi a lei e riceve una profonda ferita di spada alla schiena. In preda al rimorso, Oaki si riconcilia con il figliastro, che da quel momento in poi è chiamato Sewari Masamune, ossia Masamune Schienarotta.
All'epoca in cui fu realizzato questo film, la storia di Goro Masamune era ormai diventata un consueto tema di intrattenimento popolare; fu adattata per il cinema almeno tredici volte prima della Seconda guerra mondiale e veniva frequentemente rappresentata nel *rokyoku* (noto anche come *naniwabushi*, un genere giapponese tradizionale che unisce narrazione e canto). La registrazione di questa storia, realizzata dal prestigioso interprete di *rokyoku* Kumoemon Tochuken aveva riscosso un grande successo sin dal 1912, e il film sfruttò direttamente tale popolarità. Con l'adattamento *kabuki* messo in scena al teatro Meijiza nel 1913 le scene delle angherie inflitte al figliastro si erano già affermate come capolavori, e proprio queste scene attirarono un'attenzione particolare in occasione della prima del film al cinema Taishokan nel quartiere di Asakusa il 28 maggio 1915. Secondo un anonimo recensore del quotidiano *Yomiuri Shimbun* (03.06.1915) "le scene delle angherie subite dal figliastro sono radicalmente differenti da qualsiasi sequenza cinematografica precedente, e sono state accolte da recensioni entusiastiche fin dal primo giorno". Sul quotidiano *Miyako Shimbun* (31.05.1915) il critico Kyoko Yoshiyama giudicò questa versione il migliore dei vari adattamenti cinematografici, per la concretezza con cui descriveva i più riposti contenuti drammatici della vicenda, e rilevò che mentre le scene iniziali riuscivano solo lentamente a coinvolgere il pubblico, "dai soprusi sofferti

The legendary swordsmith Masamune (c.1264–c.1343), who worked in Kamakura during the late Kamakura period and is widely regarded as the greatest bladesmith in Japanese history, became the subject of a popular narrative tradition in kodan *oral storytelling and kabuki, in which fictional disciples and relatives are entangled in stories of filial piety, jealousy, and moral redemption.* Goro Masamune koshiden *draws on one such tale: the swordsmith Yukimitsu discovers that Goro, a boy who has become his apprentice, is his illegitimate son from an affair in Kyoto, where Yukimitsu had settled as a palace swordsmith. His jealous wife Oaki subjects Goro to relentless cruelty despite the boy's unwavering filial devotion. When Oaki attempts to poison him, Goro attempts to take his own life rather than expose his stepmother. The drama reaches its climax when Oaki's own father, finally learning the truth, moves to punish his daughter; Goro throws himself in front of her and receives a deep sword wound across his back. Moved to remorse, Oaki is reconciled with her stepson, who thereafter becomes known as* Sewari Masamune, *or Split-Back Masamune.*
By the time this film was made, the Goro Masamune story had become a staple of popular entertainment; it was filmed at least 13 times before World War II and widely performed in rokyoku *(also known as* naniwabushi, *a genre of traditional Japanese narrative storytelling and singing). The recording of this story by the celebrated* rokyoku *performer Kumoemon Tochuken had been a major success since 1912, and the film capitalised directly on that popularity. The kabuki adaptation at Meijiza in 1913 had already established the stepchild bullying scenes as showpieces, and it is these scenes that drew particular attention at the film's premiere at Taishokan in Asakusa on 28 May 1915. An anonymous reviewer in the newspaper* Yomiuri Shimbun *(03.06.1915) reported that "the stepchild bullying scenes are entirely unlike anything previously seen in film and have been receiving outstanding reviews since the opening day." Critic Kyoko Yoshiyama, writing in the newspaper* Miyako Shimbun *(31.05.1915), judged this version the finest among the various studio adaptations in its concrete depiction of the story's more concealed dramatic content, noting that while the early scenes took time*

dal figliastro in poi [...] il film ha conquistato gradualmente l'animo degli spettatori e li ha spinti alle lacrime".

Il film fu prodotto dalla Tenkatsu (Tennenshoku Katsudo Shashin), uno studio che rimase in attività per soli cinque anni (1914–1919) e di cui non ci è pervenuto quasi nessun film. Come ha osservato la studiosa di cinema Makiko Kamiya ("Meiji Makki kara Taisho Shoki no Taishu Bunka ni okeru Sadizumu/Mazohizumu no Intertekusuto-teki Kosatsu" [Una considerazione intertestuale su sadismo e masochismo nella cultura popolare dalla fine dell'era Meiji all'inizio dell'era Taishō], *Eizogaku* 110, 2023), *Goro Masamune koshiden* è pertanto un documento superstite di eccezionale importanza: uno dei pochissimi film giapponesi degli anni Dieci che sono sopravvissuti pressoché nella lunghezza originale. La Tenkatsu si distingueva dai rivali grazie agli standard produttivi più elevati e all'entusiasmo con cui perseguiva l'innovazione fotografica. Come ha osservato Laura Lee ("Modern Vitality: Pure Film and the Cinematic", in *Japanese Cinema Between Frames*, 2017), i film dello studio erano ammirati dai critici del movimento del Cinema puro soprattutto per i trucchi fotografici e gli effetti ottici. *Goro Masamune koshiden* inserisce questi effetti nelle scene culminanti, in particolare nella sequenza in cui una visitatrice misteriosa si trasforma nel mostruoso demone-uccello che ha aggredito una principessa, spingendo Goro a sguainare la spada. Per altri aspetti il film rispecchia le convenzioni del genere *kyugeki* (film in costume di stile tradizionale): la cinepresa è quasi sempre statica, le riprese sono frontali, e il debito del film nei confronti delle rappresentazioni teatrali è ostentato esplicitamente.

Il protagonista è Shirogoro Sawamura (1877–1932), una delle due più importanti star di sesso maschile del cinema giapponese delle origini accanto a Onoe Matsunosuke, un interprete che, per la raffinata presenza sullo schermo unita alla fluidità delle movenze, si distingueva dal personaggio incarnato dal rivale, più portato alle scene d'azione. Attore *kabuki* per formazione, Sawamura apparve anonimamente nelle produzioni Tenkatsu prima di impegnarsi pubblicamente nel cinema nel 1916. Nel 1921 passò alla Shochiku, ma nel 1924 abbandonò definitivamente gli schermi quando il genere *kyugeki* cedette il passo al nuovo stile *jidaigeki*. Pochissimi dei suoi film sono sopravvissuti; tra quelli che sono stati proiettati in pubblico, i più noti sono *Goro Masamune koshiden* e *Nichiren Shonin Tatsunokuchi Honan* (La prova di Tatsunokuchi del venerabile Nichiren) del 1921. Il film fu realizzato dal team creativo responsabile della produzione *kyugeki* della Tenkatsu: il regista Jiro Yoshino, lo sceneggiatore Amigasa Katsurada e l'operatore Yoshiro Edamasa.

Da un copione esplicativo (*setsumei daihon*) superstite, conservato presso il NFAJ e risalente a una riedizione del 1926, apprendiamo che il film veniva proiettato valendosi contemporaneamente di varie narrazioni orali dal vivo che si rifacevano a tradizioni differenti: la scena dell'agnizione tra padre e figlio (*oyako naori*) era accompagnata da un commento in stile *rokyoku*, mentre per la scena della purificazione lustrale si utilizza il *gidayu* (una forma tradizionale di narrazione

to engage, "from the stepchild bullying [...] the film gradually won the viewer over and moved the audience to tears."

The film was produced by Tenkatsu (Tennenshoku Katsudo Shashin), a studio that operated for only five years (1914–1919) and left almost no surviving films. As film scholar Makiko Kamiya has noted ("Meiji Makki kara Taisho Shoki no Taishu Bunka ni okeru Sadizumu/Mazohizumu no Intertekusuto-teki Kosatsu," Eizogaku *110, 2023),* Goro Masamune koshiden *is therefore an exceptionally important surviving document – one of the very few 1910s Japanese films to survive close to its original length. Tenkatsu distinguished itself from its rivals through higher production standards and an enthusiasm for photographic innovation. As Laura Lee has observed ("Modern Vitality: Pure Film and the Cinematic", in* Japanese Cinema Between Frames, *2017), the studio's films were admired by Pure Film Movement critics specifically for their trick photography and optical effects.* Goro Masamune koshiden *incorporates such effects into its climactic scenes, most notably a transformation sequence in which a mysterious female visitor reveals herself as a monstrous bird-like demon who has attacked a princess, prompting Goro to draw his sword. In other respects the film reflects the conventions of the* kyugeki *(old-style period film) genre: the camera is largely static, the staging frontal, and the film's debt to theatrical performance openly displayed.*

The film stars Shirogoro Sawamura (1877–1932), one of the two dominant male stars of early Japanese cinema alongside Onoe Matsunosuke, a performer whose refined screen presence and fluid movement set him apart from his rival's more action-driven persona. A kabuki actor by training, Sawamura initially appeared anonymously in Tenkatsu productions before publicly committing to film in 1916. He moved to Shochiku in 1921, but left the screen entirely in 1924 as the kyugeki *genre gave way to the new* jidaigeki *style. Very few of his films survive; among those that have been screened publicly, this film and* Nichiren Shonin Tatsunokuchi Honan *(1921) are the best known. The film was produced by the creative team at the heart of Tenkatsu's* kyugeki *output: director Jiro Yoshino, screenwriter Amigasa Katsurada, and cinematographer Yoshiro Edamasa.*

*A surviving explanation script (*setsumei daihon*) held by the NFAJ, dating from a 1926 re-release, reveals that the film was performed with multiple live oral narrative traditions simultaneously: the father-son recognition scene (*oyako naori*) was accompanied by* rokyoku, *and the water purification scene by* gidayu *(a form of Japanese traditional narrative music). This layering of narrative arts reflects the deep entwinement of early Japanese cinema with the popular performance traditions from which it grew – and connects*

musicale giapponese). Questo stratificarsi di arti narrative rispecchia il profondo intreccio tra gli albori del cinema giapponese e le tradizioni di spettacoli popolari da cui si era sviluppato, e si riallaccia direttamente allo spirito del nostro programma. Lo stesso Taishokan, dove il film esordì, era la sala in cui probabilmente ebbero luogo le prime pionieristiche prove dello stile *benshi* di imitazione vocale: una modalità interpretativa che si sviluppò parallelamente all'accompagnamento musicale *gidayu* nei primi anni del cinema giapponese. In occasione della prima il film fu rappresentato quasi certamente con accompagnamento *rokyoku*; pertanto l'esecuzione offerta a Pordenone, che unisce la musica tradizionale all'interpretazione dal vivo del *benshi* secondo la tecnica *kowairo*, costituisce la continuazione, a distanza di più di un secolo, della tradizione in cui questo film apparve per la prima volta.

Il restauro Il film è stato restaurato digitalmente nel 2023 dal NFAJ, usando come fonte un internegativo a 35mm creato nel 1972. Il restauro ha dovuto affrontare problemi come vistosi graffi, instabilità e inversioni dell'immagine, nonché errori di montaggio; per ricostruire le sezioni mancanti o danneggiate si è fatto ricorso a un copione conservato nella collezione Sawamura Shirōgorō presso il NFAJ. Il film è stato presentato al pubblico per la prima volta al NFAJ il 14 ottobre 2023, con un'esecuzione *kakeai benshi* e l'accompagnamento di un ensemble *wagaku*. Questa è la prima proiezione a livello internazionale. – Johan Nordström

directly to the spirit of the present programme. Taishokan itself, where the film premiered, was the theatre credited with pioneering the voice-imitation benshi *style – a performance mode that developed in parallel with* gidayu *musical accompaniment in the early years of Japanese cinema. The film was almost certainly performed with* rokyoku *accompaniment at its premiere – making the live* kowairo benshi *and traditional music performance at Pordenone a continuation, across more than a century, of the tradition in which this film was first received.*

The restoration *The film was digitally restored by the NFAJ in 2023, using a 35mm internegative created in 1972 as the source material. The restoration addressed issues including major scratches, image instability, image inversions, and editing errors, with a script from the NFAJ's Shirōgorō Sawamura collection used to reconstruct missing or damaged sections. The film was first presented publicly at the NFAJ on 14 October 2023, with* kakeai benshi *performance and* wagaku *ensemble accompaniment. The present screening marks its international premiere. – Johan Nordström*

Evento del mercoledì / *Mid-Week Event*

KURUTTA IPPĒJI [Una pagina di follia / A Page of Madness] (JP 1926)
REGIA/DIR: Teinosuke Kinugasa. SCEN: Yasunari Kawabata, Minoru Inuzuka, Banko Sawada, Teinosuke Kinugasa. DID/TITLES: Kiyoshi Takeda. PHOTOG: Kohei Sugiyama; *camera assistant:* Eiji Tsuburaya. LIGHTING: Masao Uchida. MONT/ED: Umeko Numazaki. SCG/DES: Kasaku Hayashi, Chiba Ozaki. ASST. DIR: Eiichi Koishi, Masami Osugi, Takero Murata. CAST: Masao Inoue (*il custode/the custodian*), Yoshie Nakagawa (*sua moglie/his wife*), Ayako Iijima (*loro figlia/their daughter*), Hiroshi Nemoto (*il suo fidanzato/her fiancé*), Misao Seki (*il primario/the chief doctor*), Minoru Takase (*paziente/Patient A*), Kyosuke Takamatsu (*paziente/Patient B*), Tetsu Tsuboi (*paziente/Patient C*), Eiko Minami (*danzatrice/the dancer*), Shintaro Takiguchi (*il figlio del custode/the gateman's son*). PROD/DIST: Shinkankakuha Eiga Renmei + Nashonaru Ato Firumusha. PREMIÈRE: 10.07.1926 (prima proiezione pubblica/*first public screening*, Aoyama Kaikan, Tokyo). USCITA/REL: 24.09.1926 (Shinjuku Musashinokan, Asakusa Tokyokan, Osaka Shochikuza). COPIA/COPY: DCP, 78'38", col. (da/*from* 35mm pos., 1617 m./5305 ft., 18 fps, imbibito/*tinted*, + 35mm pos. nitr., imbibito/*tinted* + 35mm interneg., orig. l: 2135 m./6979 ft., 18 fps); senza did./*no titles (*eccetto cartelli iniziali/*except opening intertitles*: JPN). FONTE/SOURCE: National Film Archive of Japan, Tokyo.

Un uomo perseguitato dai sensi di colpa accetta un lavoro da inserviente in un ospedale psichiatrico per essere vicino alla moglie, che vi è stata ricoverata dopo aver cercato di annegare il figlioletto. Il melodramma familiare offre la cornice narrativa, in cui sulle prospettive matrimoniali della figlia incombe la malattia della madre e l'incapacità di agire in cui è precipitato il padre. *Kurutta ippēji* dissolve però sistematicamente il confine tra sanità mentale e follia, passato e presente, realtà oggettiva

A guilt-ridden man takes a job as a janitor in an asylum to be near his wife, who was institutionalised after attempting to drown their infant child. The family's melodrama provides the narrative frame, with a daughter's marriage prospects shadowed by her mother's condition and a father rendered unable to act. Yet A Page of Madness *systematically dissolves the boundary between sanity and madness, past and present, objective reality and hallucination. Eschewing*

Masao Inoue in *Kurutta Ippēji* [Una pagina di follia / A Page of Madness], 1926. (National Film Archive of Japan, Tokyo)

e allucinazione. Del tutto privo di didascalie, il film narra la propria vicenda esclusivamente attraverso le immagini, e il suo approccio profondamente ambiguo, che Aaron Gerow ha definito "sdoppiamento di passato e presente, realtà e illusione", rende spesso arduo distinguere tra registro soggettivo e registro oggettivo.

Il film fu prodotto con l'etichetta della *Shinkankakuha Eiga Renmei* (Alleanza cinematografica della scuola della nuova percezione), un gruppo le cui ambizioni artistiche erano preannunciate dal nome stesso. La sua realizzazione fu un'opera veramente collettiva, in cui cast e troupe costruivano e dipingevano insieme le scenografie, spingevano a turno il dolly e lavoravano senza una precisa divisione del lavoro. Dopo la riscoperta del film Kinugasa affermò che durante le riprese non aveva potuto accedere alla sceneggiatura completa di Kawabata, che si sviluppò gradualmente nel corso della lavorazione formandosi, secondo le sue parole, da "impressioni che sorgevano sul momento". A quanto risulta la produzione del film costò 20.000 yen, più di quasi tutte le produzioni dei grandi studio di quel periodo.

Fondamentale per il progetto fu la partecipazione del romanziere Kawabata Yasunari, che avrebbe ricevuto il premio Nobel per la letteratura nel 1968, e il cui racconto *La danzatrice di Izu* fu pubblicato a puntate nello stesso anno in cui uscì il film. La sceneggiatura, pubblicata sulla rivista *Eigajidai* nel luglio 1926, fu il frutto della collaborazione tra Kawabata, Kinugasa, Sawada Banko e Inuzuka Minoru. Kinugasa aveva esordito come *oyama*, attore specializzato in ruoli femminili, prima di passare alla regia,

*intertitles entirely, the film relates its story through images alone, and its profoundly ambiguous approach, what Aaron Gerow has described (*A Page of Madness: Cinema and Modernity in 1920s Japan*, 2008) as a "doubling of past and present, reality and illusion", frequently makes it difficult to distinguish between subjective and objective registers.*

The film was produced under the banner of the Shinkankakuha Eiga Renmei (New Perception School Film Alliance), a group whose name announced its artistic ambitions. Its creation was a genuinely communal affair: cast and crew built and painted sets together, took turns pushing the camera dolly, and worked without a fixed division of labour. Kinugasa stated after the film's rediscovery that he did not have access to Kawabata's finished script during shooting. The screenplay evolved as filming proceeded, constructed, in his own words, from "impressions that arose from the moment". The film reportedly cost 20,000 Yen to produce, more than most major studio productions of the period.

Central to the project was the involvement of the novelist Yasunari Kawabata, who would receive the Nobel Prize for Literature in 1968, and whose The Izu Dancer *was serialised the same year as the film's release. The screenplay, published in the journal* Eigajidai *in July 1926, was developed collaboratively between Kawabata, Kinugasa, Banko Sawada, and Minoru Inuzuka. Kinugasa had begun his career as an* oyama*, a male actor specialising in female roles, before repositioning himself as a director, working first*

dapprima per la Nikkatsu e poi per gli studio Makino; nel 1926 fondò infine la *Shinkankakuha Eiga Renmei. Kurutta ippēji* rimane un'opera eccezionale nel quadro di una prestigiosa carriera dedicata in gran parte ai film in costume; Kinugasa dichiarò di non aver visto nessuna delle pellicole europee cui i critici avrebbero poi paragonato i suoi film: *Das Cabinet des Dr. Caligari* di Wiene, *Der letzte Mann* di Murnau e *La Roue* di Gance.

Il film impiega un rapido montaggio ritmico, esposizioni multiple, distorsioni dell'obiettivo e angolazioni estreme della macchina da presa. Queste tecniche suscitarono paragoni con l'espressionismo tedesco e l'impressionismo francese, benché i parallelismi fossero il frutto di risposte indipendenti a correnti artistiche analoghe piuttosto che di influenze dirette. Il montaggio delle scene iniziali, la sequenza della rissa nell'ospedale psichiatrico e soprattutto la penultima scena, in cui l'inserviente distribuisce maschere ai pazienti offrendo loro una momentanea fuga dalla reclusione, figurano tra i passaggi più inventivi, dal punto di vista formale, di tutta la storia del cinema muto giapponese.

All'epoca l'accoglienza fu quasi unanimemente entusiastica. Su *Kinema Junpo* il critico Iwasaki Akira lo definì "il primo film veramente cinematografico realizzato in Giappone", elogiando una bellezza che non era di carattere "né teatrale, né letterario, né pittorico". Tanaka Jun'ichiro, scrivendo su *Hochi Shinbun*, ne parlò come della "guida più importante per un viaggio nella futura essenza del cinema". Il rapporto del film con la tradizione *benshi* calamitò un'attenzione particolare: alcuni videro nell'assenza di didascalie il tentativo di delimitare il ruolo del *benshi*, ma al Musashinokan di Shinjuku il film fu interpretato da Tokugawa Musei, il più celebrato *benshi* di quegli anni. Iwasaki esaltò la narrazione di Musei definendola una "illustrazione cinematografica della nuova scuola impressionista", formula da cui si poteva dedurre che un *benshi* di talento era in grado di soddisfare le ambizioni formali del film alle proprie condizioni.

Kinugasa era convinto che la copia fosse andata perduta nell'incendio dello studio, ma nel 1971, frugando nella propria vecchia abitazione, rinvenne con sorpresa un negativo e una copia positiva conservati in contenitori per il riso. Aggiunse una nuova colonna sonora, e proiettò il film riscoperto in vari festival europei prima di presentare la riedizione giapponese all'Iwanami Hall di Tokyo il 10 ottobre 1975.

Il restauro realizzato dal NFAJ e qui presentato restituisce l'originaria imbibizione blu dell'edizione 1926. *Kurutta ippēji* è stato restaurato digitalmente dall'Archivio cinematografico nazionale del Giappone nell'esercizio finanziario 2026, su commissione dell'iniziativa Yanai (UCLA e università Waseda), utilizzando come fonte il nitrato positivo a 35mm imbibito in blu e l'internegativo in bianco e nero a 35mm di proprietà dell'archivio. Il restauro è stato realizzato da Imagica Entertainment Media Services, Inc. – Johan Nordström

for Nikkatsu and then Makino studios before forming the Shinkankakuha Eiga Renmei in 1926. A Page of Madness *sits as an exceptional work within an illustrious career predominantly devoted to period films, and Kinugasa stated that he had seen none of the European works to which critics would later compare it: Wiene's* Cabinet of Dr. Caligari*, Murnau's* The Last Laugh*, and Gance's* La Roue.

The film employs rapid rhythmic montage, multiple exposures, lens distortions, and extreme camera angles. These techniques drew comparisons with German Expressionism and French Impressionism, though the parallels were the product of independent responses to similar artistic currents rather than direct influence. The opening montage, the asylum riot sequence, and above all the penultimate scene, in which the janitor distributes masks to the inmates offering them a momentary escape from confinement, are among the most formally inventive passages in Japanese silent cinema.

Contemporary reception was largely enthusiastic. In Kinema Junpo *(21.10.1926), critic Akira Iwasaki described it as "the first film-like film born in Japan", praising a beauty that was "neither theatrical nor novelistic nor painterly". Jun'ichiro Tanaka, writing in the* Hochi Shinbun *(23.06.1926), called it "the pre-eminent guidebook for the trip to cinema's future essence". The film's relationship to the* benshi *tradition attracted particular attention: its lack of intertitles was interpreted by some as an attempt to circumscribe the* benshi*'s role, yet at the Musashinokan in Shinjuku the film was performed by Tokugawa Musei, the most celebrated* benshi *of the era. Iwasaki praised Musei's narration as "film explanation of the new impressionist school", a formulation suggesting that a skilled* benshi *could meet the film's formal ambitions on their own terms.*

Kinugasa had assumed the print was lost in a studio fire. However, while searching through his old house in 1971 he was surprised to discover a negative and positive print preserved in rice cans. He added a new soundtrack, and showed the rediscovered film at several European festivals before its Japanese re-release at Tokyo's Iwanami Hall on 10 October 1975.

The restoration *The present NFAJ restoration re-creates the original blue tinting of the 1926 release.* A Page of Madness *was digitally restored in the fiscal year 2026 by the National Film Archive of Japan, through a commission from the Yanai Initiative at UCLA and Waseda University, using the archive's 35mm blue-tinted nitrate positive and 35mm black & white internegative as source material. The restoration was managed by Imagica Entertainment Media Services, Inc. – Johan Nordström*

TAKI NO SHIRAITO [Il filo bianco della cascata / The Water Magician] (JP 1933)
REGIA/DIR: Kenji Mizoguchi. SOGG./STORY: dal romanzo di/*from the novel by* Kyoka Izumi *Giketsu kyōketsu*, apparso a puntate sul quotidiano/*serialised in the newspaper Yomiuri Shimbun*, 1894. SCEN: Yasunaga Higashibojo, Kennosuke Tateoka, Shinji Masuda. PHOTOG: Shigeru Miki. LIGHTING: Tokusaburo Marutani. MONT/ED: Tazuko Sakaneda. COST: Shochiku costume department. ART COST: Mitsunaga Higashibojo. ASST. DIR: Shizukichi Terakado, Yoshihito Ochiai. CAST: Takako Irie (*Taki no Shiraito / Tomo Mizushima*), Tokihiko Okada (*Kinya Murakoshi*), Kouju Murata (*Debauchi Nankin*), Ichiro Sugai (*Gozo Iwabuchi*), Bontaro Miake (*Shinzo*), Suzuko Taki (*Nadeshiko*), Kumeko Urabé (*Ogin*), Koji Oizumi (*Gonji*), Joe O'Hara (*Tanjiro*), Etsuji Oki (*procuratore capo/senior prosecutor*), Takashi Kawase (*prologista/prologist*). PROD: Irie Production. DIST: Shinko Kinema. PREMIÈRE: 01.06.1933. COPIA/COPY: DCP, 121'38" (da/*from* 35mm interneg., da/*from* 16mm pos., 2781 m., orig. l: 3255 m., 20 fps); did./*titles:* JPN. FONTE/SOURCE: National Film Archive of Japan, Tokyo.

Taki no shiraito fa parte di un ciclo di film realizzati da Kenji Mizoguchi all'inizio degli anni Trenta attingendo alla tradizione teatrale *shimpa*, un genere di moderno dramma popolare che aveva dominato il cinema giapponese nel suo primo decennio ed era poi passato di moda negli anni Venti. Lo *shimpa*, con le sue vicende di donne che si sacrificano per uomini di condizione sociale inferiore o di inferiori capacità, era strettamente legato alla figura del romanziere e drammaturgo Kyoka Izumi, e proprio a Kyoka Mizoguchi ritornò ripetutamente in questo periodo. *Taki no shiraito*, *Nihon-bashi* (Il ponte Nihon), e *Orizuru Osen* (Osen delle cicogne di carta) sono tutti adattamenti di opere di Izumi, e tutti si imperniano sulla medesima situazione fondamentale: una donna distrugge la propria vita a favore di un uomo che si dimostra indegno del sacrificio di lei.

Taki no Shiraito (interpretata da Irie Takako) è un'artista circense girovaga, un'illusionista i cui abilissimi giochi d'acqua (grandi spruzzi d'acqua che si inarcano dai ventagli da lei impugnati) danno il titolo al film. Si innamora di Kinya Murakami (Okada Tokihiko), un giovane cocchiere che incontra sulla strada, e si impegna a finanziare i suoi studi di diritto a Tokyo. Come ha osservato Mark Le Fanu (*Mizoguchi and Japan*, 2005), il fascino e l'indipendenza di Taki sono inseparabili dalla sua figura professionale, che la avvolge in un velo di erotismo e la espone ogni sera agli sguardi di un pubblico pagante: secondo Le Fanu questa caratteristica la accomuna al personaggio di Garance nel classico film francese di Marcel Carné *Les Enfants du Paradis* (1945). La causa delle circostanze che provocano la sua caduta è da ricercarsi in coloro che

Taki no Shiraito [The Water Magician], 1933. Tokihiko Okada, Takako Irie. (National Film Archive of Japan, Tokyo)

The Water Magician *belongs to a cycle of films Kenji Mizoguchi made in the early 1930s drawing on the* shimpa *theatrical tradition – a genre of popular modern drama that had dominated Japanese cinema in its first decade before falling out of fashion during the 1920s.* Shimpa*, with its stories of women sacrificing themselves for men of lower social standing or lesser capabilities, was closely associated with the novelist and playwright Kyoka Izumi, and it is to Izumi that Mizoguchi returned repeatedly in this period.* The Water Magician, Nihon-bashi*, and* Orizuru Osen *are all Izumi adaptations, and all turn on the same fundamental situation: a woman destroys herself in order to advance a man who proves unworthy of her sacrifice.*

*Taki no Shiraito (played by Takako Irie) is a travelling entertainer, a juggler and water illusionist whose act – great arcs of water spurting from fans held in her outstretched hands – gives the film its title. She falls for Kinya Murakami (Tokihiko Okada), a young coachman she encounters on the road, and takes it upon herself to finance his legal education in Tokyo. As Mark Le Fanu has noted (*Mizoguchi and Japan*, 2005), Taki's allure and independence are inseparable from her professional persona – she is eroticised by her very occupation, nightly subjected to the paid gaze of her audience, a quality Le Fanu likens to Garance in Marcel Carné's 1945 French classic* Les Enfants du Paradis. *The circumstances that lead to her downfall are set in motion by those around her who conspire against her, and*

la circondano e cospirano contro di lei; gli eventi che seguono sono soltanto le terribili conseguenze di un unico atto disperato, secondo l'implacabile logica della tragedia classica.

Irie Takako fu non solo la protagonista ma anche la produttrice del film; *Taki no shiraito* è uno dei tre film realizzati da Mizoguchi per la casa di produzione Irie, diretta dall'attrice stessa. Nel 1933 Irie era l'attrice più importante del cinema giapponese; era ascesa alla fama nell'ultimo scorcio dell'epoca del muto, e la sua popolarità rimase immutata nel periodo del sonoro e per tutti gli anni Trenta. In qualità di produttrice godeva di un'indipendenza creativa e finanziaria di insolita ampiezza: senza di lei sarebbe difficile immaginare la peculiare combinazione di carica erotica e immediatezza emotiva che caratterizza il film.

L'ampio respiro della visione originaria concepita da Mizoguchi per il film si può intuire dai tagli dei censori. Il critico Fuyuhiko Kitagawa, che aveva visto la versione anteriore agli interventi della censura, descrisse una scena in cui il malvagio Gozo costringe Shiraito — che sotto il kimono indossa soltanto una leggera sottoveste (*nagajuban*) — a rimanere in piedi nella stanza di una cantina, mentre egli scaglia spade intorno a lei e le infligge tormenti. Fu girata anche una scena simile in cui compariva un altro personaggio femminile, Nadeshiko. Il *Katsudo Shashin Firumu Kenshu Jiho* ("Bollettino della censura cinematografica", una pubblicazione coeva che documentava le decisioni della censura) segnala il taglio di entrambe queste scene per motivi di morale pubblica: 27 metri nel primo caso, 50 metri nel secondo. Secondo Kitagawa la figura di Gozo nell'oscurità della cantina aveva le terrificanti caratteristiche di un uomo posseduto dal demone della lussuria (*iro gaki*); il critico concluse che "i particolari gusti di Gozo sono, in ultima analisi, un aspetto della personalità dello stesso Mizoguchi Kenji."

Taki no shiraito uscì il 1° giugno 1933, e si piazza al secondo posto nel sondaggio fra i critici organizzato a fine anno dalla rivista *Kinema Junpo*. Già nel 1936 il critico Murakami Tadahisa indicò nel film un decisivo punto di svolta nella carriera di Mizoguchi. *Taki no shiraito*, scrisse, era stato il primo dei cosiddetti film del periodo Meiji di

Taki no Shiraito [The Water Magician], 1933. Takako Irie. (National Film Archive of Japan, Tokyo)

what follows traces the terrible consequences of a single desperate act with the implacable logic of classical tragedy.

Takako Irie was not only the film's star but also its producer; The Water Magician *was one of three Mizoguchi films made under her Irie Production company. By 1933 Irie was the pre-eminent actress of the Japanese screen, and having risen to prominence in the late silent era, her popularity carried fully into the sound period and throughout the 1930s. Her involvement in the production gave it an unusual degree of creative and financial independence, and it is difficult to imagine the film's particular combination of erotic charge and emotional directness without her.*

*The extent of Mizoguchi's original vision for the film can be gauged from what the censors removed. The critic Fuyuhiko Kitagawa, who saw the pre-censorship version, described a scene in which the villain Gozo forces Shiraito – dressed only in a thin under-kimono (*nagajuban*) – to stand in a basement room while he thrusts swords into the ground around her and torments her. A comparable scene involving another female character, Nadeshiko, was similarly staged. The* Katsudo Shashin Firumu Kenshu Jiho *(film censorship gazette, a contemporary publication documenting censorship decisions) records both cuts on grounds of public morals: 27 metres in the first instance, 50 metres in the second. Kitagawa wrote that Gozo's figure in the dim basement had the terrifying quality of a man possessed by a lust demon (*iro gaki*), and concluded that "Gozo's particular tastes are, when all is said and done, one face of Kenji Mizoguchi himself."*

The Water Magician *was released on 1 June 1933, and came second in* Kinema Junpo *magazine's year-end critics' poll. Writing in 1936, the critic Tadahisa Murakami already identified the film as marking a decisive turning point in Mizoguchi's career (*Nihon eiga sakka ron, Kinema junpo sha*).* The Water Magician*, he wrote, was the first of Mizoguchi's so-called Meiji period films, a series in which the director lavished extraordinary care on historical*

Mizoguchi: una serie in cui il regista dedicò una straordinaria cura all'atmosfera storica e alla ricostruzione dell'epoca. Secondo il critico inoltre tutti i film seguenti descrivono il cuore delle donne che si autodistruggono per amore di un uomo, ma in *Taki no shiraito* "lo stato emotivo dell'eroina era ancora delineato con un'affettuosa empatia, più forte di quella che traspare nelle opere successive". Secondo il critico Tadao Sato il film costituisce un caratteristico esempio della costante attenzione di Mizoguchi per lo spirito di sacrificio femminile, ossia quello che egli definisce il "peccato originale" del Giappone moderno: il prezzo imposto alle donne dall'ideale della realizzazione personale maschile, affermatosi nell'era Meiji.
Si ricordi che la copia superstite è incompleta: manca una lunga sezione della parte finale del film (l'arresto, la fuga e la nuova cattura di Taki, oltre alla sequenza del tribunale), e la narrazione passa direttamente dalle scene della locanda a Tokyo ai momenti finali del processo.

Il restauro *Taki no shiraito* è stato restaurato digitalmente dal National Film Archive of Japan nell'esercizio finanziario 2026, su commissione della Yanai Initiative (UCLA e università Waseda), utilizzando come fonte la versione più lunga dell'internegativo 35mm in bianco e nero, che l'NFAJ aveva prodotto nel 1999 a partire da molteplici copie in 16mm. Sulla base di ricerche condotte sui materiali risalenti all'epoca della distribuzione originale del film e di proiezioni comparative a diverse velocità di fotogrammi, 20 fps è stata individuata come la velocità di proiezione più naturale. Il restauro è stato curato da Imagica Entertainment Media Services, Inc. – Johan Nordström

atmosphere and period reconstruction. He further noted that while all the films that followed it depict the heart of women who destroy themselves for men, in The Water Magician *"the heroine's emotional state was still depicted with warmth, and the strength of that warmth was greater than in his subsequent works." Critic Tadao Sato (in his book* Nihon eiga no kyoshōtachi, vol. I, *1996) places the film squarely within Mizoguchi's recurring preoccupation with female self-sacrifice, as what he terms the "original sin" of modern Japan – the cost exacted from women by the Meiji-era ideal of male self-advancement.*
It should be noted that the surviving print is incomplete: a substantial section toward the end of the film – covering Taki's arrest, escape, recapture, and the courtroom sequence – is missing, and the narrative moves directly from the Tokyo lodging-house scenes to the final moments of the trial.

The restoration The Water Magician [Digitally Restored Version] *was digitally restored in fiscal year 2026 by the National Film Archive of Japan, through a commission from the Yanai Initiative at UCLA and Waseda University, using as its source material the longest version of the 35mm black & white internegative, which the NFAJ produced in 1999 from multiple 16mm prints. Based on research into materials from the time of the film's original release and comparative screenings at various frame rates, 20 fps was determined to be the most natural projection speed. The restoration was managed by Imagica Entertainment Media Services, Inc. – Johan Nordström*

Cortometraggi / *Short films*

UMI NO KYUDEN [Il palazzo nel mare / Sea Palace] (JP 1930)
REGIA/DIR: Kenzo Masaoka. SCEN: Ryuji Shimizu (adapt.). CAST: Asako Yoshino (*la regina del mare/the Sea Queen*), Reijiro Misaki (*giovane pescatore/young fisherman*), Rin Sasaki (*uomo barbuto/the bearded man*). PROD: Nikkatsu (1930 *re-edit*), Nonbei Production (*original production*, 1927). USCITA/REL: 04.07.1930. COPIA/COPY: DCP, 9'13", col. (da/*from* 35mm, 164.29 m., 16 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles*: JPN. FONTE/SOURCE: Kobe Film Archive, Kobe (Tamaoka Tadahiro Collection).

Prima di diventare uno dei più importanti pionieri del cinema di animazione giapponese – il primo a utilizzare il disegno su rodovetro negli *anime*, e il regista del primo film sonoro animato realizzato in Giappone, *Chikara to Onna no Yo no Naka* (Il mondo del potere e delle donne; 1933) – Kenzo Masaoka (1898-1988) girò due film live-action per bambini, densi di effetti speciali. Nato a Osaka, studiò pittura giapponese all'Università delle arti di Kyoto prima di entrare a far parte della casa di produzione di Makino Shozo in qualità di costumista; successivamente fondò lo studio Nonbei nel quartiere di Shimogamo, a Kyoto. *Umi no kyuden* è un film fantasy girato dal vivo e non un film d'animazione, e precede la carriera di Masaoka nel vero e proprio cinema d'animazione, che ebbe inizio con il suo ingresso allo studio Nikkatsu Uzumasa nel 1929.

Before becoming one of Japan's leading animation pioneers – the first to use cel animation in anime *and the director of Japan's first animated talkie,* Chikara to Onna no Yo no Naka *(The World of Power and Women; 1933) – Kenzo Masaoka (1898-1988) made two live-action children's films full of special effects. Born in Osaka, he studied Japanese-style painting at Kyoto City University of Arts before joining Shozo Makino's production company as a costume designer, and subsequently established his own studio, Nonbei Production, in Shimogamo, Kyoto.* Sea Palace *is a live-action fantasy film, not an animation, and pre-dates Masaoka's animation career proper, which began when he joined Nikkatsu Uzumasa Studio in 1929.*

La regina del mare e le creature del suo seguito si svegliano in un remoto angolo dell'oceano, dove di solito le acque sono troppo agitate per permettere la pesca. In un raro momento di calma giunge un giovane pescatore che scopre una conchiglia; la regina lo invita a restituirla al mare, poiché da essa nascerà una sirena, e in segno di gratitudine gli offre in dono uno splendente gioiello. Un uomo barbuto scorge il gioiello, ne apprende l'origine e si reca dalla regina esigendo la consegna di tutti i suoi tesori. Respinto, afferra la conchiglia e minaccia di bruciarla nella sua casa in cima alla scogliera a meno che la regina non gli ceda tutte le sue ricchezze. Il giovane riconquista la conchiglia, ma viene catturato e malmenato. La conchiglia precipita in mare, la regina si leva, imprigiona l'uomo barbuto in una conchiglia e dona tutti i propri tesori al giovane prima di tornare negli abissi.
A lungo ritenuto perduto, il film fu ritrovato e restaurato in una versione ridotta dal Planet Film Archive di Kobe, con l'aiuto dell'International Film Festival di Rotterdam (IFFR), dove è stato proiettato nel 2021. L'IFFR lo definisce il "primo mediometraggio indipendente di Kenzo Masaoka" e "un'opera di enorme interesse per gli appassionati del cinema di animazione" grazie ai suoi effetti speciali. Il film ci è pervenuto in una riedizione ridotta: la produzione originale, *Kai no kyuden* (Il palazzo della conchiglia), fu realizzata nel 1927 dallo studio Nonbei dello stesso Masaoka, mentre la versione qui presentata è una riedizione del 1930 prodotta dalla Nikkatsu e intitolata *Umi no kyuden* (Il palazzo nel mare). – Johan Nordström

The Sea Queen and her attendants awaken in a remote corner of the ocean, normally too rough for fishing. During a rare calm, a young fisherman arrives and discovers a shell, which the Queen urges him to return to the sea, telling him a sea maiden will hatch from it. In gratitude she gives him a luminous jewel. A bearded man sees the jewel, learns its origins, and goes to the Queen demanding all her treasure. When refused, he seizes the shell and threatens to burn it in his clifftop home unless she surrenders her riches. The young man steals the shell back but is caught and beaten. The shell tumbles into the sea, the Queen rises, traps the bearded man inside a shell, bestows all her treasure on the young man, and returns to the Deep.
Long thought lost, the film was found and restored in an abridged version by the Kobe Planet Film Archive, with the support of the International Film Festival Rotterdam, where it was screened in 2021. IFFR described it as "Kenzo Masaoka's first independent featurette" and "a sensation for animation lovers" on account of its special effects. The film survives in an abridged re-edit: the original production, Kai no kyuden *(Shell Palace), was made in 1927 under Masaoka's own Nonbei Production, while the version presented here is a 1930 re-edit produced by Nikkatsu under the title* Umi no kyuden *(Sea Palace). – Johan Nordström*

KWAIDAN SARAYASHIKI [Racconto del fantasma della casa dei piatti / Ghost Story: The Dish Mansion] (JP, c.1916) (frammento/*fragment*)
REGIA/DIR: ?. CAST: ?. PROD: Tenkatsu?. USCITA/REL: c.1916? COPIA/COPY: incomp., DCP, 11'31", col. (da/*from* 35mm, 16 fps, imbibito e virato/*tinted & toned*); did./*titles*: JPN. FONTE/SOURCE: Kobe Film Archive, Kobe.

Quella di *Sarayashiki* (Il palazzo del piatto) è una delle leggende più longeve della cultura popolare giapponese: Okiku, una servetta accusata ingiustamente di aver rotto un prezioso piatto, viene assassinata e gettata in un pozzo, donde il suo fantasma si leva nottetempo per contare i piatti. La vicenda è stata adattata innumerevoli volte dal *kabuki*, dal *kodan* e dal cinema, e il film *Okiku-mushi* (Okikum, fantasma in crisalide; 1916) della Tenkatsu è una delle più prime versioni cinematografiche.
Questo frammento, conservato dall'Archivio cinematografico di Kobe con un titolo provvisorio, è ritenuto il più antico adattamento ancora esistente della leggenda di *Sarayashiki*, realizzato dal cinema giapponese. Quando fu proiettato nell'ambito del programma "Cinema: Lost and Found 2009" del NFAJ si stimò, sulla base dello stile delle riprese e del montaggio, che esso fosse precedente al grande terremoto del Kanto (1923). Grazie alle didascalie si individuano i personaggi di Chudayu Aikawa, servitore di Shuzen Aoyama, Okiku e una cortigiana di nome Tayu Oyodo (identificata in Otsui, sorella

The Sarayashiki *(Dish Mansion) legend is one of the most enduring in Japanese popular culture: Okiku, a servant girl falsely accused of breaking a precious dish, is murdered and thrown into a well, from which her ghost rises nightly to count the dishes. It has been adapted countless times across kabuki,* kodan*, and cinema, and the 1916 film* Okiku-mushi *by Tenkatsu was among the earliest cinematic treatments. This fragment, held by the Kobe Film Archive under a provisional title, is thought to be the oldest surviving adaptation of the* Sarayashiki *story in Japanese cinema. When screened at the NFAJ's "Discovered Films 2009" programme, it was assessed on the basis of its shooting and editing style as pre-dating the Great Kanto Earthquake of 1923. The intertitles identify the characters of Shuzen Aoyama's retainer Chudayu Aikawa, Okiku, and a courtesan named Tayu Oyodo – identified as Okiku's sister Otsui – confirming that it belongs to the* Bancho Sarayashiki

di Okiku) a conferma dell'ipotesi che il film appartenga alla variante *Bancho Sarayashiki* della leggenda. In occasione della proiezione effettuata al Bungakukan di Himeji nel 2018, la studiosa Fumiko Kai ha rilevato strette analogie tra il frammento superstite e una sinossi della trama del film *Okiku-mushi* (*Kaidan Okiku-mushi / Bancho Kaidan Okiku-mushi*, 1916) della Tenkatsu, pubblicata nel numero del giugno 1916 di *Bungeikurabu*; ciò fa pensare che il frammento possa appartenere a quel film, collocandosi pertanto nel medesimo contesto produttivo Tenkatsu di *Goro Masamune Koshiden*. Il regista, il cast e la casa di produzione rimangono privi di conferma, e la data del 1916 è un'ipotesi piuttosto che un dato accertato. – Johan Nordström

variant of the legend. At a 2018 screening at Himeji Bungakukan, scholar Fumiko Kai identified close similarities between the surviving fragment and a plot synopsis of the 1916 Tenkatsu production Okiku-mushi *(*Kaidan Okiku-mushi / Bancho Kaidan Okiku-mushi*) published in the June 1916 issue of* Bungeikurabu*, suggesting that this may be that film – which would place it within the same Tenkatsu production context as* Goro Masamune Koshiden. *The director, cast, and production company remain unconfirmed, and the 1916 date is a hypothesis rather than an established fact. – Johan Nordström*

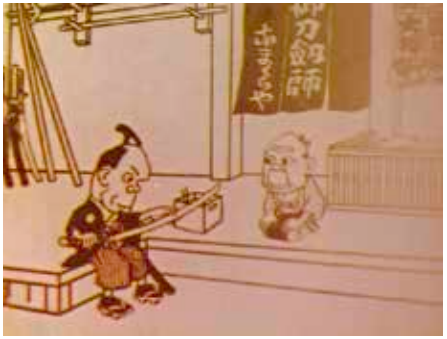
NAMAKURA GATANA [La katana che non taglia / The Dull Sword] (JP 1917) (frammento/*fragment*)
Titolo alternativo/*Alternative title: Hanawa Hekonai Meitō no Maki* [Hanawa Hekonai, episodio della sua katana meravigliosa / Hanawa Hekonai: The Volume of the Famous Sword].
REGIA/DIR, SCEN: Jun'ichi Kouchi. PROD: Kobayashi Shokai. USCITA/REL: 30.06.1917. COPIA/COPY: DCP, 5'07", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., imbibito/*tinted*, 16 fps); did./*titles*: JPN. FONTE/SOURCE: National Film Archive of Japan, Tokyo.

Le origini del cinema d'animazione giapponese risalgono a una straordinaria esplosione di attività creative, che nel 1917 vide l'esordio pressoché simultaneo di tre pionieri del cinema: Oten Shimokawa, Jun'ichi Kouchi e Seitaro Kitayama. Jun'ichi Kouchi (1886–1970) nacque a Okayama, e giunse all'animazione dopo una carriera di vignettista politico: formatosi come acquarellista sotto la guida di Kokki Miyake, e poi di Rakuten Kitazawa alla rivista satirica *Tokyo Puck*, nel 1912 iniziò a disegnare vignette politiche per la prima pagina del Maiyu Shinbun di Tokyo. Successivamente Kisaburo Kobayashi, fondatore della casa di produzione Kobayashi Shokai, lo incaricò di realizzare film di animazione. Nel 1917 Jun'ichi Kouchi girò tre cortometraggi; di questi *Namakura gatana* è l'unico superstite, e secondo il NFAJ si tratta di uno dei più antichi film di animazione giapponesi ancora esistenti contenuti nella collezione dell'archivio. La sua tecnica del cut-out e delle silhouette fu generalmente considerata superiore a quella dei contemporanei. Quando Kobayashi Shokai abbandonò il cinema di animazione, Kouchi fece ritorno alla vignettistica politica, realizzando tra l'altro per il ministro degli Interni Goto Shinpei – uno dei principali promotori della ricostruzione di Tokyo dopo il grande terremoto del Kanto del 1923 – e per il partito dell'uomo politico Sanji Muto (1924–29) – il cortometraggio animato muto *Eiga enzetsu: Seiji no rinri-ka: Goto Shinpei* (Discorso filmato: L'eticizzazione della politica – Gotō Shinpei 1927), prima di concludere la sua carriera nel cinema d'animazione con *Chongire hebi* (Il serpente mozzato) realizzato nel 1930-31.

Namakura gatana è una slapstick comedy il cui protagonista è uno sciocco *ronin* che acquista una spada smussata e, colmo dell'ironia, viene sconfitto da tutte le sue vittime designate. A lungo ritenuto perduto, fu riscoperto nel luglio 2007 quando lo storico del cinema Natsuki

The origins of Japanese animation lie in a remarkable burst of creative activity in 1917, when three pioneering filmmakers – Oten Shimokawa, Jun'ichi Kouchi, and Seitaro Kitayama – made their debut works almost simultaneously. Jun'ichi Kouchi (1886–1970) was born in Okayama, and came to animation through a career as a political cartoonist: trained in watercolour painting under Kokki Miyake and as a pupil of Rakuten Kitazawa at the satirical magazine Tokyo Puck*, he had been drawing front-page political cartoons for the Tokyo* Maiyu Shinbun *since 1912, when he was commissioned by Kisaburo Kobayashi of the entertainment company Kobayashi Shokai to produce animation. In 1917 he made three short films; of these,* The Dull Sword *is the only one to survive, and the NFAJ describes it as one of the oldest existing Japanese animation films in their collection. His cut-out and silhouette technique was widely considered superior to that of his contemporaries. When Kobayashi Shokai withdrew from animation, Kouchi returned to political cartooning, including the animated silent film short* Ethicizing Politics *(*Eiga enzetsu: Seiji no rinri-ka*), 1927, for Home Minister Goto Shinpei, who was substantially responsible for the reconstruction of Tokyo after the Great Kanto Earthquake of 1923, and for politician Sanji Muto's party (1924–29), before ending his animation career with his final film* Chongire hebi *made in 1930-31.*

The Dull Sword *is a slapstick comedy about a foolish* ronin *who purchases a blunt sword and is ironically bested by each of his intended victims. Long thought lost, it was rediscovered in July 2007 when film historian Natsuki*



1, 2: *Namakura gatana* [The Dull Sword], 1917. (National Film Archive of Tokyo) 3: *Mikan bune* [A Ship of Oranges], 1927. (National Film Archive of Tokyo)

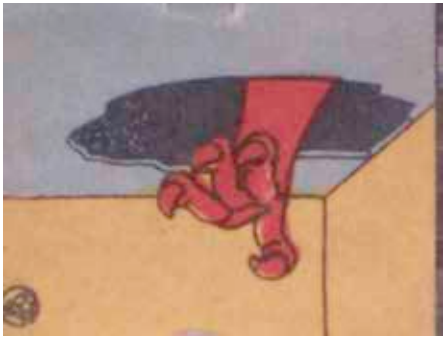
Matsumoto acquistò una copia nitrato a 35mm a una fiera dell'antiquariato di Osaka; le pellicole erano state conservate in contenitori di carta ben ventilati, il che contribuì a evitare il deterioramento. Questa copia restaurata digitalmente riunisce due frammenti superstiti, con imbibizione differente; è la versione più lunga oggi esistente e negli archivi del NFAJ è indicata anche con il titolo inglese di "The Dull Sword [Digitally restored, the new longest version]. – JOHAN NORDSTRÖM

Matsumoto bought a 35mm nitrate print at an antique fair in Osaka; the films had been stored in well-ventilated paper containers, which helped prevent deterioration. This digitally restored print, bearing the specific title "The Dull Sword [Digitally restored, the new longest version]" in NFAJ archive records, *combines two surviving fragments, tinted differently. – JOHAN NORDSTRÖM*

MIKAN BUNE [Una nave di mandarini / A Ship of Oranges] (JP 1927) (frammento/*fragment*)
REGIA/DIR, SCEN: Noburo Ofuji. PROD: Chiyogami Eigasha, Noburo Ofuji Productions. USCITA/REL: 11.02.1927. COPIA/COPY: 35mm, 117.67 m. (orig. l: 732 m.) (da/*from* 35mm interneg., da/*from* 9.5mm), 6'43" (16 fps); did./*titles*: JPN. FONTE/SOURCE: National Film Archive of Japan, Tokyo.

Noburo Ofuji (1900–1961) nacque ad Asakusa, Tokyo; era il settimo di otto figli in una famiglia che gestiva uno studio di registrazione fonografica. Inizialmente allievo di Jun'ichi Kouchi, esordì nel 1926 con *Baguda-jo no tozoku* (Il ladro del castello di Baguda), in cui impiegò ritagli di *chiyogami* (la tradizionale carta colorata con motivi decorativi) del periodo Edo; successivamente l'animazione con ritagli di chiyogami divenne il suo stile distintivo. Insieme a Murata Yasuji e Yamamoto Sanae fu uno dei fondatori del primo cinema di animazione giapponese. Dopo la seconda guerra mondiale sviluppò una tecnica che utilizzava silhouette e cellofan colorato; le sue opere del periodo post-bellico, *Kujira* (La balena; 1952) e *Yureisen* (La nave fantasma; 1956) furono acclamate in occasione di festival cinematografici internazionali.
Mikan bune si basa sulla storia di Bunzaemon Kinokuniya (1669-1734), il leggendario mercante del periodo Edo che fece fortuna con le spedizioni di mandarini (*mikan*) da Kishu (l'attuale Wakayama) a Edo. Dangobei, l'abituale protagonista delle opere di Ofuji, assume qui le vesti di Bunzaemon. Quando una cassa di mandarini colpisce

Noburo Ofuji (1900–1961) was born in Asakusa, Tokyo, the seventh of eight children in a family that ran a phonograph recording studio. Initially taught by Jun'ichi Kouchi, he made his debut in 1926 with The Thief of Baguda Castle, *using cut-outs from Edo* chiyogami *(traditional coloured paper with patterned designs), and thereafter* chiyogami *cut-out animation became his signature style. Together with Yasuji Murata and Sanae Yamamoto, he formed the foundation of early Japanese animation. After the Second World War he developed a technique using silhouettes and coloured cellophane, and his post-war works* Whale *(1952) and* The Phantom Ship *(1956) were highly acclaimed at international film festivals.*
A Ship of Oranges *is based on the story of Bunzaemon Kinokuniya (1669–1734), the legendary Edo-period merchant who made his fortune shipping mandarin oranges (*mikan*) from Kishu (present-day Wakayama) to Edo. Ofuji's recurring character Dangobei stands in for Bunzaemon.*



1: *Chongire hebi* [A Snipped Snake], 1931. (Kobe Film Archive) 2, 3: *Kaijin Daburotto* [The Phantom Daburotto], 1932-1938. (Natsuki Matsumoto Coll., Osaka)

accidentalmente il dio dei venti, questi si vendica scatenando un furioso uragano, che però spinge la nave fino a Edo a tempo di record: gli agrumi vanno a ruba e fanno la fortuna di Bunzaemon. Il NFAJ osserva che il film "mette in scena il motivo del naufragio, che Ofuji avrebbe ripetutamente rielaborato in tutto l'arco della sua vita". La versione superstite dura sei minuti; quella a 35mm originariamente distribuita comprendeva tre rulli per un totale di 732 metri, ossia una durata di circa 35 minuti a una velocità di 18 fotogrammi al secondo. La copia del NFAJ deriva da una versione Pathé-Baby a 9,5mm donata da un collezionista privato, da cui è stato tratto un internegativo a 35mm. – Johan Nordström

When an orange crate accidentally strikes the Wind God, he retaliates with a furious hurricane – but the storm blows the ship to Edo in record time, and the oranges sell out, making Bunzaemon's fortune. The NFAJ notes that the film "features the shipwreck motif that Ofuji would repeatedly depict throughout his lifetime". The surviving version runs 6 minutes; the original 35mm release comprised 3 reels totalling 732 metres, running approximately 35 minutes at 18 fps. The NFAJ print derives from a 9.5mm Pathé-Baby version donated by a private collector, from which a 35mm internegative was made. – Johan Nordström

CHONGIRE HEBI [Il serpente mozzato / A Snipped Snake; Cut-up Serpent] (JP 1930)
REGIA/DIR, PHOTOG: Jun'ichi Kouchi. SOGG./STORY: Senpan Maekawa. PROD: Sumikazu Eiga Sosakusha. DIST: Daiichi Eigasha. USCITA/REL: 1931 (*completion*); 1932 (*release*). COPIA/COPY: DCP, 16'34", col. (da/*from* 35mm, 299.62 m., 16 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles*: JPN. FONTE/SOURCE: Kobe Film Archive, Kobe.

Ultimo film animato di Jun'ichi Kouchi, uno dei tre padri fondatori del cinema d'animazione giapponese, *Chongire hebi* segna la fine della sua breve ma storicamente decisiva carriera in questa forma d'arte. Dopo aver completato questo film, Kouchi tornò definitivamente alla vignettistica politica, la professione cui aveva dedicato gran parte della sua carriera. Il soggetto originale si deve a Sempan Maekawa, famoso vignettista e xilografo. *Chongire hebi* occupa un posto importante nella storia del cinema d'animazione giapponese, in quanto opera con cui uno dei fondatori del genere si accomiata.
In primavera un serpente esce strisciando dalla tana, e si accorge che il suo corpo è stato tagliato a metà. La rana che aveva ingoiato salta fuori dall'estremità mozzata, e si ritrova stupefatta faccia a faccia con il serpente, che le ordina di andare a prendere la coda rimasta nella tana. La rana e la coda ingaggiano una furiosa battaglia, che è

The final animated work of Jun'ichi Kouchi, one of the three founding figures of Japanese animation, A Snipped Snake *marks the close of his brief but historically decisive career in the medium. After completing this film, Kouchi returned permanently to political cartooning, the profession in which he had spent most of his working life. The original story is by Senpan Maekawa, the celebrated cartoonist and woodblock print artist.* A Snipped Snake *occupies an important place in Japanese animation history as the concluding work of one of the form's founders.*
In spring, a snake crawls out of its burrow to find its body severed in the middle. A frog that had been swallowed jumps out from the severed end and is startled to find itself face to face with the snake. The snake orders the frog to fetch the tail, which remained in the burrow. The frog and the tail

decisa da una gara di lancio della palla. Quando la palla scagliata dalla rana finisce nella bocca del serpente, numerose rane ingerite in precedenza saltano fuori dalla pancia del rettile. Quest'ultimo, in preda a una fame terribile, ingoia la propria coda e il corpo si ricompone perfettamente.
Il film è conservato presso l'Archivio cinematografico di Kobe, e negli ultimi anni è stato presentato nel quadro di programmi dedicati al recupero e alla proiezione di rari film di animazione giapponesi delle origini, arricchito dalla narrazione dal vivo del *benshi*, conformemente alla tradizione interpretativa originariamente consueta per questi film. Visto accanto a *Namakura gatana* (La katana che non taglia; 1917), presente anch'esso in questo programma, offre la rara occasione di ricostruire la carriera di Kouchi dall'esordio fino all'addio, nell'arco di oltre un decennio di storia del cinema di animazione giapponese. – Johan Nordström

engage in a furious battle, settling matters with a ball-throwing contest. When the ball thrown by the frog lands in the snake's mouth, several previously swallowed frogs come flying out of its belly. The snake, desperately hungry, swallows its own tail, and its body cleverly reconnects.
The film is held by the Kobe Film Archive, and has been presented in recent years as part of programmes dedicated to the recovery and exhibition of rare early Japanese animation alongside live benshi *narration, in keeping with the performance tradition in which these films were originally received. Seen alongside* The Dull Sword *(1917), also in this programme, it offers the rare opportunity to trace Kouchi's arc from debut to valediction across more than a decade of Japanese animation history.*

Johan Nordström

KAIJIN DABUROTTO [Il fantasma Daburotto / The Phantom Daburotto] (JP, c.1932-1938)
REGIA/DIR: ?. PROD: Tsukiboshi. USCITA/REL: c.1932-1938. COPIA/COPY: incompl., DCP, 3'16", col. (da/*from* 27mm, paper, 1 rl., 14 m., orig. l.: 15 m., colorata a mano/*hand-coloured*, sd., *variable* fps); narr: JPN. FONTE/SOURCE: Natsuki Matsumoto Collection, Osaka.
Il film viene presentato senza la colonna sonora originale. / *The film will be shown without its original recorded soundtrack.*

A partire dagli anni Trenta, varie case di produzione giapponesi realizzarono film stampati su carta (*kami eiga*) anziché su celluloide, destinati alle visioni domestiche e spesso accompagnati da un sonoro sincronizzato su dischi a 78 giri. I due principali produttori erano la REFCY di Tokyo e la Katei Toki ("Sonori casalinghi") di Osaka, entrambe attive all'incirca tra il 1932 e il 1938. A causa del breve periodo di produzione, della fragilità del supporto cartaceo e delle devastazioni della Seconda guerra mondiale, sono sopravvissute pochissime copie di film su carta, e di conseguenza ogni scoperta costituisce un evento di notevole rilevanza storica.
Kaijin Daburotto, conservato nella collezione privata dell'archivio Matsumoto di Osaka, appartiene a questa tradizione di film su carta. La trama è semplice: un padre rivela al figlio l'esistenza di un tesoro nascosto in un castello stregato. Si dice però che chiunque si metta alla ricerca del tesoro non farà più ritorno. Il titolo riunisce la parola *kaijin* (figura misteriosa o fantasma) con *Daburotto*, versione giapponese del nome "Doublot". (È stato proiettato alle Giornate l'anno scorso con il titolo *[The Phantom Doublot]*.) Prodotto da Tsukiboshi e accompagnato originariamente da un disco Columbia SP, il film appartiene all'effimera ma vivace tradizione del cinema giapponese su carta. Alle Giornate di quest'anno viene presentato muto, con l'accompagnamento del benshi. – Johan Nordström

*From the 1930s, several Japanese companies produced films printed on paper (*kami eiga*) rather than celluloid for home projection, often featuring synchronised sound on accompanying 78rpm records. The two dominant producers were REFCY, based in Tokyo, and Katei Toki ("Home Talkie"), based in Osaka, both active between approximately 1932 and 1938. Given the short period of production, the fragility of paper as a medium, and the devastation of the Second World War, very few paper film prints survive, making each discovery an event of considerable historical significance.*
Kaijin Daburotto*, held in the private collection of the Matsumoto archive in Osaka, belongs to this paper film tradition. The plot is simple: a father tells his son about a hidden treasure in a haunted castle. However, it is said that those who seek the treasure never return. The title combines* kaijin *(a mysterious figure or phantom) with* Daburotto*, a Japanese rendering of the name "Doublot". (It was shown at the Giornate last year under the title* [The Phantom Doublot].*) Produced by Tsukiboshi and originally accompanied by a Columbia SP record, the film belongs to the short-lived but vibrant tradition of Japanese paper cinema. It will be shown silent at this year's Giornate, with live* benshi *narration. – Johan Nordström*

CINEMA SPAGNOLO
SPANISH CINEMA
1896 - 1919

Programma a cura di / *Programme curated by* Rosa Cardona Arnau, Daniel Sánchez Salas

Qualsiasi approccio al cinema spagnolo dei primi tempi parte da un dato di fatto: la sua storia può essere ricostruita solo a partire da un patrimonio frammentario, segnato dalla perdita, dalla fragilità dei materiali e dalla casualità della conservazione. La retrospettiva "Cinema spagnolo, 1896-1919" tiene conto di queste condizioni e propone un percorso attraverso i materiali conservati, frutto del lavoro di recupero, conservazione e ricerca storica avviato già alla fine degli anni Settanta.

Uno dei principali risultati di questo lavoro, proseguito senza sosta da allora, è senza dubbio *l'Inventario del Cinema Spagnolo Conservato* (www.cultura.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/colecciones/inventario/icecconservado.html), promosso e curato dalla Filmoteca Española, che, con la partecipazione di tutte le cineteche del Paese, raccoglie i materiali da esse custoditi. L'esistenza dell'Inventario è alla base di un'esperienza più recente da cui ha origine il ciclo qui presentato: *Projectem el passat / Proyectamos el pasado*, un'iniziativa collettiva promossa e organizzata dalla Filmoteca de Catalunya che, dal 2019, ha riunito in sessioni di visione e studio oltre un centinaio di professionisti delle cineteche, storici e programmatori, per vedere insieme sul grande schermo i materiali giunti fino a noi dai primi anni del cinema spagnolo. Nel corso delle sue tre edizioni – 2019, 2022 e 2025 – *Projectem el passat / Proyectamos el pasado* ha permesso la visione di oltre 300 titoli (da copie complete 35mm a singoli fotogrammi), creando uno spazio di ricerca e di scambio tra specialisti. I titoli proiettati sono disponibili sulla piattaforma digitale dedicata all'audiovisivo spagnolo PLATFO, creata dal Ministero della Cultura. È possibile accedervi tramite il codice QR nella prossima pagina, nonché all'indirizzo https://filmo.platfo.es/pages/home

Any approach to early Spanish cinema starts from an obvious fact: its history can only be reconstructed out of a fragmentary heritage, one marked by loss, the fragility of its materials, and the chance aspects of its preservation. The retrospective "Spanish Cinema, 1896-1919" has accepted these conditions, and proposes a survey using the materials that have been preserved, the result of the dedicated work begun in earnest by the late 1970s to recover, preserve, and carry out historical research.

One of the principal fruits of this constant labour since that time is undoubtedly the Inventario del Cine Español Conservado *(https://www.cultura.gob.es/cultura/areas/cine/mc/fe/colecciones/inventario/icecconservado.html), set in motion and published by the Filmoteca Española, with the participation of every film archive in the country, and includes the materials in their care. The* Inventario *is a more recent experiment in which lies the origin of the series we are presenting here:* Projectem el passat/Proyectamos el pasado *("Projecting the Past"), a collective initiative set in motion and organized by the Filmoteca de Catalunya, which since 2019 has brought together more than a hundred film archivists, historians, and programmers in screening and study sessions to view together on a big screen the materials that have come down to us from the earliest years of Spanish cinema. Over the course of its three editions, in 2019, 2022, and 2025,* Projectem el passat/Proyectamos el pasado *has made it possible to view more than 300 titles (from complete 35mm prints to single frames), creating a space for research and exchange among specialists. The titles viewed can be found on the digital platform devoted to audiovisual works in Spain, PLATFO, created by the Ministerio de Cultura. This site can be*

Partendo principalmente da questi materiali, la selezione effettuata per le Giornate, ordinata cronologicamente, si è basata sulla volontà di offrire un campione rappresentativo di case di produzione, tematiche, aree geografiche e generi, nonché del lavoro di tutte le cineteche del Paese.

Gli esordi del cinema spagnolo sono segnati dalla precoce presenza di operatori inviati da case di produzione straniere come Lumière o Paul. Alexandre Promio, Henry William ("Harry") Short o Alice Guy, tra gli altri, hanno attraversato il Paese filmandolo per poi proiettare, sia in Spagna che all'estero, i film che avevano girato. Ben presto iniziò l'attività dei pionieri spagnoli: Fructuós Gelabert, Pau Audouard, Arturo Truan, la famiglia Pradera, i fratelli Gimeno e altri che si unirono per mappare cinematograficamente il territorio, a partire da quello di ciascuno di loro.

Il ciclo intende rendere conto sia di questa situazione iniziale sia della fase a cui essa ha dato origine quando, poco dopo l'inizio del XX secolo, gli operatori presero coscienza del graduale sviluppo del cinema come intrattenimento e mezzo di comunicazione. La diversificazione dei generi che questa nuova circostanza portò con sé fu accompagnata dalla nascita di centri di produzione come Barcellona e, in misura minore, Valencia e Madrid. Centri di produzione caratterizzati dalla loro fragilità dovuta alla frammentazione in piccole case di produzione di breve durata. In questo senso, gli esordi della produzione cinematografica in Spagna non sono altro che il riflesso di un paese i cui nuclei di popolazione e gruppi sociali stanno vivendo in modo diseguale sia il processo della modernità sia un'industrializzazione tardiva.

A questo panorama fanno da contrappunto i percorsi delle case di produzione che hanno caratterizzato il periodo delle origini in Spagna e dei suoi principali registi. Tra le più importanti, Films Barcelona con Fructuós Gelabert, Hispano Films con Ricardo Baños e Albert Marro, H. B. Cuesta con Joan M. Codina e Ángel García Cardona, Sallumart con Antonio Tramullas o Iberia Cines con Enrique Blanco e José Gaspar. In attesa di una maggiore conoscenza e di una migliore valutazione del loro operato, le produzioni da loro realizzate e giunte fino a noi costituiscono il principale retaggio a partire dal quale stiamo lavorando per comprendere che cosa fosse e come fosse il cinema spagnolo degli albori. Merita una menzione a parte l'emergere di una figura dalla carriera così illustre come Segundo de Chomón, riscoperto negli ultimi decenni dalla storiografia internazionale. Avremo qui l'opportunità di contemplare gli esordi della sua attività, meno noti rispetto al resto della sua opera, che già lasciano intravedere il suo interesse a entrare in contatto con le correnti cinematografiche provenienti dall'estero.

Questo rapporto con il cinema girato oltre i nostri confini è, senza dubbio, uno dei temi che emergono quando si osserva il cinema spagnolo degli esordi che è stato conservato. Parliamo di un insieme di film in cui coesistono formati cinematografici stranieri e altri propri del contesto spagnolo, in particolare quelli della cultura popolare. Le

accessed by means of the QR code found on this page, or by going to https://filmo.platfo.es/pages/home.

Drawing primarily on these materials as our starting point, the selection of films for the present series, organized chronologically, has been based on the wish to provide a representative sample of production companies, themes, geographies, and genres, as well as the work of every film archive in the country.

Spanish cinema's beginnings were marked by the early presence of camera operators sent by foreign firms such as Lumière and Paul. Alexandre Promio, Henry William ("Harry") Short, and Alice Guy, among others, criss-crossed the country filming, so that the films they shot could subsequently be exhibited within Spain and abroad. Soon afterwards the activities of the Spanish pioneers would begin: Fructuós Gelabert, Pau Audouard, Arturo Truan, the Pradera family, the Gimeno brothers, and others would join in mapping the country's territories via cinema, each starting with their own region.

This series hopes to give an account of both this initial situation and the phase for which it opened the way. Soon after the start of the 20th century, camera operators became aware of the gradual growth of cinema as a form of entertainment and means of communication. The diversification of genres which followed this new situation was accompanied by the emergence of production centres such as Barcelona, and to a lesser extent Valencia and Madrid. These production centres were characterized by their fragility, stemming from their fragmentation into small, short-lived production companies. In this sense, the beginnings of film production in Spain reflected a country whose population centres and social groups were unevenly experiencing both the process of modernity and late industrialization.

This was the panorama to which the trajectories of the production companies that played a role in early cinema in Spain, and its principal filmmakers, responded. Among the most noteworthy of these were Films Barcelona with Fructuós Gelabert, Hispano Films with Ricardo Baños and Albert Marro, H.B. Cuesta with Joan M. Codina and Ángel García Cardona, Sallumart with Antonio Tramullas, and Iberia Cines with Enrique Blanco and José Gaspar. While we await greater familiarity with and a better appreciation of their work, the productions they created that have survived to the present day constitute the primary legacy upon which we are building our understanding of what early Spanish cinema was, and what it was like. Separate mention should be made of the emergence of a figure with an outstanding career trajectory, Segundo de Chomón, who in recent decades has been rediscovered and brought out of the shadows by film historians around the world. In this series we will have an opportunity to consider the beginnings of his career, a period less well known than the rest of his work, which already points to his interest in connecting with film trends arriving from abroad.

riprese di generi autoctoni come i cinegiornali sulle corride e sulla monarchia, le attrazioni basate sui diversi tipi di folklore regionali, in particolare quello andaluso, i drammi rurali o i film comici derivati da generi teatrali come il *sainete* convivevano e finirono per mescolarsi con *travelogues*, *phantom rides*, *chase films*, *trick films*, con lo slapstick, il cinema delle dive o i serial.

La fine di questo periodo fu segnata dalla prima guerra mondiale, quando la neutralità spagnola aveva favorito la crescita dei centri di produzione, soprattutto a Barcellona. Ma ciò non bastò affinché la fragile struttura produttiva esistente potesse resistere a colpi come la nuova ripartizione dei poteri tra le potenze cinematografiche causata dal conflitto bellico, con la conseguente difficoltà del cinema spagnolo a penetrare nelle reti di distribuzione internazionali; la problematica idiosincrasia della stessa economia spagnola; o incendi devastanti come quello che distrusse una casa di produzione dell'importanza della Hispano Films nel 1918.

Al di là delle catastrofi specifiche, sebbene non sia ancora stato quantificato con esattezza, si stima che oltre il 90 per cento del patrimonio cinematografico prodotto in Spagna tra il 1896 e il 1950 sia andato perduto. Tra le ragioni che spiegherebbero la precaria conservazione di tale patrimonio vi sarebbero l'instabilità chimica del nitrato di cellulosa nonché gli incendi che colpirono i principali laboratori dell'epoca, dove venivano custoditi negativi e copie. Ma, soprattutto, la fragilità dell'industria frammentata di cui parlavamo in precedenza, che comportava una tiratura limitata di copie e un'esportazione praticamente inesistente, salvo alcune eccezioni. Si aggiunge a ciò la distruzione sistematica finalizzata al riciclaggio del supporto plastico e dell'argento, in particolare negli anni immediatamente successivi alla fine della guerra civile nel 1939 e durante tutto il decennio degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta, caratterizzati dalla scarsità di risorse. Infine, e in definitiva, la scarsa considerazione sociale e il disinteresse dei governi prima e durante il franchismo nel considerare e proteggere il cinema come patrimonio culturale.

Quando la Filmoteca Española, a partire dal 1953 e, alcuni decenni più tardi, già negli anni Ottanta e Novanta, le altre cineteche del Paese allora create iniziarono a dedicarsi a pieno titolo alla conservazione e al recupero delle copie e dei negativi del cinema muto, quest'ultimo era ormai una rarità e gran parte di esso era andato perduto o si conservava in copie di scarsa qualità fotografica, molto lontane dall'originale. Sono proprio questi materiali, di qualità fotografica limitata e spesso provenienti da copie deteriorate, ad aver costituito più frequentemente il punto di partenza dei lavori di restauro. Solo in casi eccezionali provengono dal negativo originale e, in molti casi, ciò che è sopravvissuto sono copie destinate alla distribuzione internazionale, recuperate in seguito grazie alla collaborazione degli archivi della FIAF.

La retrospettiva è stata resa possibile grazie al lavoro congiunto dei team di professionisti della Filmoteca Valenciana, dell'Arxiu del

This connection with films made beyond our borders is undoubtedly one of the themes that come to mind when considering the early Spanish cinema that has been preserved. We are speaking of a group of films in which foreign forms of cinema and others specific to the Spanish context, especially that of popular culture, came to co-exist. Native genres such as actuality films on bullfights and the monarchy; attractions based on distinct regional folklore, especially in Andalusia; rural dramas; and comic works derived from theatrical genres such as the "sainete" (one-act comic farce) existed alongside and eventually ended up mixing with travelogues, phantom rides, chase films, trick films, slapstick, diva films, and serials.

This period ended with the First World War, when Spain's neutrality gave rise to the growth of its film production centres, especially that of Barcelona. But this was not enough for the existing weak production structure to withstand blows such as the new power-sharing among the leading film-producing countries that arose during the war, with the resulting difficulty that Spanish cinema had in gaining entrance to international distribution networks. Added to this were the problematic idiosyncrasies of the Spanish economy itself, as well as devastating fires, such as the one that destroyed the prominent production company Hispano Films in 1918.

In addition to actual disasters, it is estimated, although we are still unable to quantify this precisely, that more than 90% of Spain's cinema heritage produced from 1896 to 1950 has been lost. Factors contributing to the precarious level of preservation include the chemical instability of cellulose nitrate film stock and the fires that affected the principal film laboratories of the period, where negatives and prints were stored. Above all, however, there was the fragility of the fragmented industry itself, which resulted in the production of limited numbers of prints, and a practically non-existent export market, apart from a few exceptions. There was also the systematic destruction of films in order to recycle their celluloid base and extract the silver, especially during the years immediately after the end of the Civil War in 1939 and throughout the 1940s and early 1950s, a time of shortages.

When in 1953 the Filmoteca Española, and later in the 1980s and 90s the rest of the country's film archives created during those years, began to concentrate on working to preserve and recover the surviving prints and negatives of silent cinema, they were already rare, and a large portion had been lost. Beyond that, poor quality prints, far removed from the originals, had been preserved. Most often it is precisely these materials, of poor photographic quality and sometimes derived from deteriorated prints, which have been the starting point of restorations. Only rarely has work been able to be carried out from original negatives. And in many cases what has survived are foreign distribution prints, recovered at a later date thanks to the collaboration of FIAF archives.

This retrospective has been possible thanks to the combined work of the teams of professionals at the following Spanish archives:

So i de la Imatge di Maiorca (ASIM), della Filmoteca de Zaragoza, della Nafarroako Filmoteka/Filmoteca de Navarra, della Filmoteca de Galicia, della Filmoteca de Andalucía, della Filmoteca Canaria, dell'Euskadiko Filmategia/Filmoteca Vasca, del Museu del Cinema di Girona, della Biblioteca de Catalunya, della Filmoteca de Catalunya e della Filmoteca Española. Il progetto ha potuto contare inoltre sulla collaborazione internazionale dell'Institut Lumière, della Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, della Cinémathèque française, del CNC e del British Film Institute (BFI National Archive). Ha inoltre ricevuto la collaborazione dell'Instituto Cervantes nella sua sede di Milano, nonché dell'Institut Ramon Llull di Barcellona.
Desideriamo inoltre ringraziare per la loro partecipazione entusiasta i gruppi musicali Croscat Ramblers e Caspervek. Per la sessione accompagnata musicalmente da quest'ultimo gruppo, è stato determinante il lavoro preliminare di individuazione e selezione dei brani musicali svolto dal Progetto di Ricerca *Spain on Stage: Dance and the Imagination of National Identity* dell'Istituto di Storia del CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Spanish National Research Council). – Rosa Cardona Arnau, Daniel Sánchez Salas

Filmoteca Valenciana, Arxiu del So i de la Imatge de Mallorca (ASIM), Filmoteca de Zaragoza, Filmoteca de Navarra/Nafarroako Filmoteka, Filmoteca de Galicia, Filmoteca de Andalucía, Filmoteca Canaria, Euskadiko Filmategia/Filmoteca Vasca, Museu del Cinema de Girona, Biblioteca de Catalunya, Filmoteca de Catalunya, and Filmoteca Española. This project has also benefited from collaborations with archives abroad: Institut Lumière, Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, La Cinémathèque française, the CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, and the British Film Institute (BFI National Archive). Additional assistance was received from the Instituto Cervantes in Milan and the Institut Ramon Llull in Barcelona.
We would also like to thank the musical groups Croscat Ramblers and Caspervek for their enthusiastic participation. Finding and selecting the musical numbers for the series with accompaniment by Caspervek received crucial assistance from Spain on Stage: Dance and the Imagination of National Identity*, a research project of the Instituto de Historia of the CSIC (Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Spanish National Research Council).*
Rosa Cardona Arnau, Daniel Sánchez Salas

Prog. 1

DÉCHARGEMENT D'UN NAVIRE (Descarga de un barco en el Puerto de Barcelona, Barcelona. Descarga de buques) [Unloading a Ship] (FR 1896)
REGIA/DIR: Alexandre Promio. PROD: Lumière, no. 133 (34). RIPRESE/FILMED: [17-24].05.1896, Puerto (Barcelona). USCITA/REL: 08.01.1897 (Cinématographe Lumière, Sevilla), 23.05.1897 (Cinematógrafo Napoleón, Barcelona). COPIA/COPY: DCP (4K), 45" (da/*from* 35mm neg. nitr., 11.3 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Institut Lumière, Lyon.

Digitalizzazione 4K realizzata nel 2016 a partire da elementi negativi e positivi in nitrato da 35mm provenienti dalle collezioni di: / *Digitized in 4K in 2016 from 35mm nitrate negative and positive elements from the collections of:* Institut Lumière, Cinémathèque française, CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée.

Alexandre Promio, di passaggio a Barcellona nel maggio 1896, gira un filmato del porto in cui alcuni scaricatori sono intenti a sbarcare le merci da un piroscafo, mentre, in primo piano, altri si riposano. Grazie all'approvazione dei Lumière, Promio prosegue tranquillamente il suo viaggio verso Madrid. Jean-Claude Seguin

Alexandre Promio, passing through Barcelona in May 1896, shot a film of the port in which some stevedores are unloading cargo from a steamship while others are resting in the foreground. Having received the approval of the Lumières, Promio proceeded to Madrid, his mind at ease. Jean-Claude Seguin

ARRIVÉE DES TORÉADORS (Llegada de los toreros en la plaza de Madrid; ¡A los toros! Llegada de la cuadrilla de Mazzantini) [Arrival of the Bullfighters] (FR 1896)
REGIA/DIR: Alexandre Promio. PROD: Lumière, no. 132 (259). RIPRESE/FILMED: 14.06.1896, Plaza de toros, Carretera de Aragón (Madrid). USCITA/REL: 06.06.1897 (Cinematógrafo Napoleón, Barcelona), 14.05.1898 (Cinematógrafo Gimeno, Tortosa). COPIA/COPY: DCP (4K), 51" (da/*from* 35mm, pos. acet., 15.24 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca Española, Madrid.

Digitalizzazione 4K realizzata nel 2026 dalla Filmoteca de Catalunya a partire da una copia di conservazione in 35mm proveniente dalla collezione dell'Institut Lumière, conservata nel Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC). / *Digitized in 4K in 2026 by the Filmoteca de Catalunya from a 35mm preservation print in the collection of the Institut Lumière held in the CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée.*

Nel giugno del 1896, Alexandre Promio intende girare un film su una corrida, ma la pioggia gli permette di filmare solo questo *Arrivée des toréadors*, in cui compaiono il torero Luis Mazzantini (1856-1926), la sua quadriglia e un curiosa comparsa che cerca di coordinare i movimenti dei diversi personaggi. Jean-Claude Seguin

In June 1896, Alexandre Promio intended to shoot a film of a bullfight, but rain limited him to filming only Arrivée des toréadors*, in which there appears Luis Mazzantini (1856-1926), his* cuadrilla *(team), and a curious group of extras who try to organize the movements of the various characters. Jean-Claude Seguin*

PUERTA DEL SOL (FR 1896)
REGIA/DIR: Alexandre Promio. PROD: Lumière, no. 132 (260). RIPRESE/FILMED: [24.05]-[15.06].1896, Puerta del Sol, Madrid. USCITA/REL: 02.07.1896 (Agence Fournier/Michel, Mâcon), 10.12.1896 (Jean Villemagne, Barcelona). COPIA/COPY: DCP (4K), 53" (da/*from* 35mm neg. nitr., 15.24 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Institut Lumière, Lyon.

Digitalizzazione in 4K effettuata nel 2016 a partire da negativi e positivi in nitrato da 35mm provenienti dalle collezioni di / *Digitized in 4K in 2016 from negative and positive 35mm film from the collections of the Institut Lumière, the Cinémathèque française, and the CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée.*

Da un balcone del Grand Hôtel de la Paix, Alexandre Promio, nel giugno del 1896, riprende un'inquadratura generale della Puerta del Sol (Madrid) ormai priva della sua fontana monumentale. Lì si incrociano i passanti, le tartane e i tram a cavalli, offrendo l'immagine di una capitale moderna. Jean-Claude Seguin

In June 1896, from a balcony of the Grand Hôtel de la Paix, Alexandre Promio filmed an establishing shot of the Puerta del Sol in Madrid, which did not yet have its monumental fountain. Crossing the scene are passers-by, wagons, and horse-drawn trams. Jean-Claude Seguin

ARTILLERIE (EXERCICE DU TIR) (Artillería en batería. Tiro de cañón por la artillería española) [Artillery (Firing Practice)] (FR 1896)
REGIA/DIR: Alexandre Promio. PROD: Lumière, no. 144 (267). RIPRESE/FILMED: [24.05-15.06].1896, [Vicálvaro], Madrid. USCITA/REL: 23.05.1897 (Cinematógrafo Napoleón, Barcelona), 10.05.1898 (Cinematógrafo Gimeno, Tortosa). COPIA/COPY: DCP (4K), 49" (da/*from* 35mm pos. acet., 15.24 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca Española, Madrid.

Digitalizzazione 4K realizzata nel 2026 dalla Filmoteca de Catalunya a partire da una copia di conservazione 35mm proveniente dalla collezione dell'Institut Lumière, conservata nel Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC). / *Digitized in 4K in 2026 by the Filmoteca de Catalunya from a 35mm preservation print in the collection of the Institut Lumière held in the CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée.*

Grazie al sostegno della regina Maria Cristina, Alexandre Promio riesce a realizzare questa veduta di alcune esercitazioni di artiglieria nel campo di Vicálvaro. I moderni cannoni della casa Krupp costituiscono, in un delicato contesto coloniale, una dimostrazione di forza in vista della guerra imminente. Jean-Claude Seguin

Thanks to the support of Queen María Christina, Alexandre Promio succeeded in obtaining this view of artillery exercises in the fields of Vicálvaro, a district of Madrid. In a delicate colonial context, the modern Krupp cannons constituted a demonstration of force in the face of approaching war. - Jean-Claude Seguin

DANSE AU BIVOUAC (Un campamento de soldados) (US: **Dance in Camp)** (FR 1896)
REGIA/DIR: Alexandre Promio. PROD: Lumière, no. 141 (266). RIPRESE/FILMED: [24.05]-[15.06].1896, [Vicálvaro], Madrid. USCITA/REL: 12.12.1897 (Cinematógrafo C/Marqués del Duero, Barcelona). COPIA/COPY: DCP (4K), 47" (da/*from* 35mm neg. nitr., 12.8 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Institut Lumière, Lyon.

Digitalizzazione in 4K realizzata nel 2016 a partire da elementi negativi e positivi in nitrato da 35mm provenienti dalle collezioni dell'Institut Lumière, della Cinémathèque française e del Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC). / *Digitized in 4K in 2016 from negative and positive 35mm nitrate film from the collections of the Institut Lumière, the Cinémathèque française, and the CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée.*

Déchargement d'un navire, 1896. (Institut Lumière, Lyon)

Danse au bivouac, 1896 (Institut Lumière, Lyon)

Approfittando di un momento di svago, un gruppo di militari balla una *jota* aragonese mentre Alexandre Promio riesce a cogliere la confusione dei movimenti e delle coppie che danzano al ritmo della musica, ad eccezione di qualcuna che balla molto lentamente e di qualche militare isolato. Jean-Claude Seguin

Taking advantage of a moment of leisure, a group of soldiers dance an Aragonese jota *as Alexandre Promio succeeds in capturing the flurry of movements and pairs of soldiers dancing to the rhythm of the music, with the exception of an occasional pair dancing very slowly and a few isolated soldiers.* Jean-Claude Seguin

ANDALUSIAN DANCE (GB 1896)

REGIA/DIR: Henry William Short. PROD: Filoscope Paul, *flipbook* (*Halftone photo-printed from the film "Andalusian Dance by Two Performers"*). PROD: R.W. Paul "Animatographe", Cat. no. 32. CAST: Margarita Aguilera, Amparo Aguilera. RIPRESE/FILMED: 16.09.1896, Real Coliseu (Lisboa). USCITA/REL: 02.10.1896 (Real Coliseu, Lisboa), 22.10.1896 (Alhambra Theatre, London). COPIA/COPY: DCP, 20" (10" x 2) (da/*from* 190 images halftone photo-printed, 25mm x 18mm, b&w); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Museu del Cinema de Girona (Col·lecció Tomàs Mallol).

Le 190 immagini del Filoscope del Museu del Cinema di Girona (Col·lecció Tomàs Mallol) sono state fotografate con una fotocamera Canon EOS 5D e un obiettivo Canon Macro MP-E 65 mm, in formato RAW (5760 × 3840 pixel). Successivamente, sono state convertite in file DPX, stabilizzate e montate con i programmi Diamant e DaVinci Resolve presso la Filmoteca de Catalunya nel 2026. Frequenza di riproduzione: 16 fps. / *The 190 Filoscope images held in the Museu del Cinema de Girona's Tomàs Mallol Collection were photographed in RAW format (5760 × 3840 pixels) with a Canon EOS 5D camera and a Canon Macro MP-E 65mm lens. They were later converted into DPX files, stabilized and edited with the programs Diamant and DaVinci Resolve at the Filmoteca de Catalunya in 2026. Reproduction speed: 16 fps. The images are shown twice.*

Tra agosto e settembre del 1896, Henry William ("Harry") Short girò, su incarico di R.W. Paul, diciotto riprese nella penisola iberica che costituivano la serie *A Tour in Spain and Portugal*, di cui se ne conservano solo due, girate in Portogallo: *A Sea Cave in Lisbon* in 35mm e questa danza eseguita dalle sorelle Aguilera, in una versione del filoscopio brevettato da Short.

Iolanda Ribas Velázquez

Between August and September 1896, Henry William ("Harry") Short, working for Robert W. Paul, shot 18 views of the Iberian Peninsula, which constituted the series A Tour in Spain and Portugal. *Of these views, only two, shot in Portugal, have been preserved:* A Sea Cave in Lisbon *in 35mm, and this dance performed by the Aguilera sisters in the version of the Filoscope patented by Short.* Iolanda Ribas Velázquez

Il "cinematografo a mano" Audouard-Miralles, 1897

Nel 1897, il rinomato fotografo Pau Audouard (1856-1918) si associò a Benjamín Miralles, discendente di una dinastia di stampatori e fotoincisori di Barcellona, per brevettare un dispositivo di visione individuale che imitava il Kinora Lumière. L'invenzione, descritta come "un apparecchio cinematografico con 80 porta-immagini articolati, creava l'illusione del movimento e, secondo il brevetto, poteva essere adattata alla proiezione su schermo. Parallelamente, commercializzarono le sequenze in formato flipbook. I primi titoli erano stampe di film Gaumont e successivamente a Barcellona furono realizzate sequenze incentrate sul movimento, sui balli e sulle scene comiche.

Le sequenze di 80 fotografie su carta sono state fotografate con una fotocamera Canon EOS 5D e un obiettivo Sigma DG Macro 70 mm. Le immagini sono state acquisite in formato RAW (5760 × 3840 pixel) nel 2026, stabilizzate con il software Diamant e montate con DaVinci Resolve dalla Filmoteca de Catalunya (Barcellona). La frequenza di riproduzione dei fotogrammi è stata stimata in base al funzionamento dell'apparecchio originale, utilizzando come riferimento la sequenza di Los Pilluelos, pari a circa 10 fps. – Rosa Cardona Arnau

The "Cinematografo en la mano" Audouard-Miralles, 1897

In 1897, the renowned photographer Pau Audouard (1856-1918) joined forces with Benjamín Miralles, a member of a Barcelona dynasty of printers and photoengravers, to patent a hand-held personal viewing device imitating the Lumière Kinora. The invention, described as "a cinematographic device with 80 articulated image holders," created an illusion of movement, and according to the patent could also be adapted to project images onto a screen. The sequences of images were also marketed as flipbooks. The first titles were prints of Gaumont films. Later, sequences were realized in Barcelona focusing on movement, dances, and comic scenes.

The sequences of 80 photographs on paper have been photographed with a Canon EOS 5D camera and a Sigma DG Macro 70mm lens. The images were recorded in RAW format (5760 × 3840 pixels) in 2026, stabilized with Diamant software and edited with DaVinci Resolve by the Filmoteca de Catalunya in Barcelona. The reproduction speed of the images has been estimated at approximately 10 fps based on the operation of the original device, using as a reference the sequence Los Pilluelos.

Rosa Cardona Arnau

Ciascuno dei 5 film elencati di seguito è stato realizzato a partire dalle sequenze originali su carta del "Cinematografo en la mano": 80 immagini di 44 × 40 mm, stampate con il procedimento fotografico a mezzatinta e montate nel visore Cinematógrafo Universal. Il primo film, Los Pilluelos, serve a dimostrare il funzionamento del visore. Negli ultimi 4 film, ogni serie di "Fotografías Animadas" si vede due volte.

Each of the 5 films listed below were realized from the original "Cinematografo en la mano" sequences on paper of 80 images, 44mm x 40mm, printed in the halftone photo process, assembled in the Cinematógrafo Universal viewing device. The first film, Los Pilluelos, is used to demonstrate the operation of the viewing device. In the last 4 films, each set of "Fotografías Animadas" images is seen twice.

LOS PILLUELOS [Street Urchins] (ES 1897)

REGIA/DIR: Pau Audouard. PROD: El Cinematógrafo en la mano, Ediciones Miralles (Barcelona) no. 7. RIPRESE/FILMED: prima di/*before* 26.12.1897, Catalunya. COPIA/COPY: DCP, 32", col., sd. (da/*from* file 2K); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona (Col·lecció Pilar de Quadras-Delmiro de Caralt).

Scena di un gioco di strada, chiamato la pídola (la cavallina), protagonisti tre ragazzi. Il buono stato di conservazione del materiale di questa sequenza ha permesso di riprodurla usando un apparecchio originale conservato presso la Filmoteca de Catalunya (Collezione Delmiro de Caralt). / *A scene of three street boys playing leapfrog (*pídola*); the images are repeated twice. The good condition of the material made it possible to reproduce it using an original camera preserved by the Filmoteca de Catalunya in the Delmiro de Caralt Collection. The film is silent; we see the Cinematografo Universal viewing device in operation, and hear it being hand-cranked.*

JOTA ARAGONESA [Aragonese *Jota* Dance] (ES 1897)

REGIA/DIR: Pau Audouard. PROD: El Cinematógrafo en la mano, Ediciones Miralles (Barcelona), Fotografías Animadas, no. 9. RIPRESE/FILMED: prima di/before 26.12.1897, Catalunya. COPIA/COPY: DCP, 22" (10" x 2) (*some frames partly hand-painted*); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona (Col·lecció Pilar de Quadras-Delmiro de Caralt).

Il primo titolo della serie spagnola è una *jota* aragonese danzata da una coppia di *baturros* con il tradizionale abito da lavoro. / *The first title in a series of Spanish dance films is an Aragonese* jota *danced by a pair of farm labourers dressed in traditional work clothes.*

MARTE Y LE BRAVÍAS [Marte and the Fiery Women] (ES 1897)
REGIA/DIR: Pau Audouard. PROD: El Cinematógrafo en la mano, Ediciones Miralles (Barcelona), Fotografías Animadas, no. 10. RIPRESE/FILMED: prima di/*before* 26.12.1897, Catalunya. COPIA/COPY: DCP, 22" (10" x 2); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona (Col·lecció Pilar de Quadras-Delmiro de Caralt).

Due donne litigano per un soldato.Il carattere violento dei protagonisti di questa sequenza potrebbe richiamare il popolare *sainete* lirico *Las Bravías,* scritto da J. López Silva e Carlos Fernández Shaw, con musiche di Ruperto Chapí, andato in scena per la prima volta nel 1896. / *Two women fight over a soldier. The violent nature of the protagonists of this sequence could derive from the popular one-act musical stage farce* Las Bravías*, written by J. López Silva and Carlos Fernández Shaw with music by Ruperto Chapí, which premiered in 1896.*

PASO A DOS [Pas de deux] (ES 1897)
REGIA/DIR: Pau Audouard. PROD: El Cinematógrafo en la mano, Ediciones Miralles (Barcelona), Fotografías Animadas, no. 11. CAST: ?. RIPRESE/FILMED: prima di/*before* 26.12.1897, Catalunya. COPIA/COPY: DCP, 22" (10" x 2), col. (orig. colorato a mano/*hand-painted*); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona (Col·lecció Pilar de Quadras-Delmiro de Caralt).

Questo duetto di balletto classico è conservato con colorazione ad anilina, imitando le tecniche utilizzate nelle cartoline, nelle lastre per lanterna magica e nei primi film. / *This classic ballet duet of two women dancing has been preserved with aniline dyes, copying the colouring techniques used for cards, magic lantern slides, and early films.*

BAILE ANDALUZ [Andalusian Dance] (ES 1897)
REGIA/DIR: Pau Audouard. PROD: El Cinematógrafo en la mano, Ediciones Miralles (Barcelona), Fotografías Animadas, no. 12. RIPRESE/FILMED: prima di/*before* 26.12.1897, Catalunya. COPIA/COPY: DCP, 25" (10" x 2), col. (da/*from a flipbook*, colorato a mano/*hand-painted*); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Biblioteca de Catalunya, Barcelona.

Scena di canto, chitarra e danza flamenca in una scenografia da "café cantante", probabilmente con l'esecuzione di una danza in stile fandango. / *A flamenco dance scene as it would have been performed on a* "café cantante" *music-hall stage, featuring a woman dancer, a guitarist, and two singers; probably a performance of a dance in the fandango style.*

LAS MANCHEGAS [Women of La Mancha] (FR 1898)
REGIA/DIR: ?. PROD: Lumière, no. 151 (849). RIPRESE/FILMED: prima di/*before* 01.05.1898, Alcázar, Sevilla. COPIA/COPY: DCP (4K), 52" (da/*from* 35mm pos. acet., 15.24 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca Española, Madrid.

Digitalizzazione 4K realizzata nel 2026 dalla Filmoteca de Catalunya a partire da una copia di conservazione in 35mm proveniente dalla collezione dell'Institut Lumière conservata nel Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC). / *Digitized in 4K in 2026 by the Filmoteca de Catalunya from a 35mm preservation print in the collection of the Institut Lumière held in the CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée.*

Las Manchegas è una danza, afferma il maestro José Otero, il cui "vero titolo" è *seguidillas manchegas*. È stata girata a Siviglia (Alcázar, 1898) ed è eseguita frontalmente, accompagnata da due chitarristi. L'operatore privilegia la composizione simmetrica. – JEAN-CLAUDE SEGUIN

According to maestro José Otero, Las Manchegas *is a folk dance whose "real title" is* seguidillas manchegas. *It was filmed in the courtyard of the Alcázar in Seville in 1898. The four dancers perform in the foreground, facing the camera, accompanied by two guitarists and four women playing castanets. The cameraman favored a symmetrical composition. – JEAN-CLAUDE SEGUIN*

LA SAL DE ANDALUCÍA [The Salt of Andalusia] (FR 1898)
REGIA/DIR: ?. PROD: Lumière, no. 155 (853). RIPRESE/FILMED: prima di/*before* 01.05.1898, Alcázar, Sevilla. COPIA/COPY: DCP (4K), 51" (da/*from* 35mm pos. acet., 15.24 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca Española, Madrid.

Digitalizzazione in 4K realizzata nel 2026 dalla Filmoteca de Catalunya a partire da una copia di conservazione in 35mm proveniente dalla collezione del'Institut Lumière conservata nel Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC). / *Digitized in 4K in 2026 by the Filmoteca de Catalunya from a 35mm preservation print in the collection of the Institut Lumière held in the CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée.*

Girato nella primavera del 1898, nell'Alcázar di Siviglia, questo film è conservato in due versioni: questa e un'altra con il titolo errato di *Boleras robadas* (*ensemble*). Tra i *bailaores* figurano il grande maestro José Otero (il coreografo, 1860-1934) e José Segura.
JEAN-CLAUDE SEGUIN

A lively folk dance, filmed during the Spring of 1898 in the courtyard of the Alcázar, Seville. Two versions of La sal de Andalucía *have been preserved: this one, and another with the erroneous title* Boleras robadas (ensemble). *Among the group of dancers can be seen the great maestro and choreographer José Otero (1860-1934) and José Segura. The dancers are accompanied by two guitarists; the women play castanets as they dance. – JEAN-CLAUDE SEGUIN*

ESTRELLA DE ANDALUCÍA (En Espagne: Séville – Danse I, II, III) [Star of Andalusia; In Spain: Seville (Dance I, II, III)] (FR 1898)
REGIA/DIR: ?. PROD: Lumière, no. 146 (844). RIPRESE/FILMED: prima di/*before* 01.05.1898, Alcázar, Sevilla. USCITA/REL: 01.05.1898 (Cinématographe Lumière, Lyon). COPIA/COPY: DCP (4K), 52" (da/*from* 35mm pos. acet., 15.24 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca Española, Madrid.

Digitalizzazione in 4K realizzata nel 2026 dalla Filmoteca de Catalunya a partire da una copia di conservazione in 35mm proveniente dalla collezione dell'Institut Lumière conservata nel Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC). / *Digitized in 4K in 2026 by the Filmoteca de Catalunya from a 35mm preservation print in the collection of the Institut Lumière held in the CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée.*

La serie delle danze andaluse è diretta dal coreografo José Otero, una delle figure di spicco della danza andalusa. In *Estrella de Andalucía* (Stella d'Andalusia), danza creata nel 1853, lo sconosciuto operatore Lumière cambia la prospettiva di ripresa con una struttura diagonale.
JEAN-CLAUDE SEGUIN

Part of a series of Andalusian dances filmed outdoors at the Alcázar in Seville, choreographed by José Otero, an important figure in Andalusian dance. For Estrella de Andalucía, *a dance first performed in 1853, the unknown Lumière cameraman has adopted a diagonal viewpoint. Four women dance with tambourines, with musical accompaniment by two guitarists and four dancers standing playing castanets. – JEAN-CLAUDE SEGUIN*

ÉCOLE DE TAUROMACHIE (COURSES DE TAUREAUX) [Bullfighting School] (FR 1898)
REGIA/DIR: ?. PROD: Lumière, no. 160 (861). RIPRESE/FILMED: [03-10].04.1898, [Sevilla]. COPIA/COPY: DCP (4K), 52" (da/*from* 35mm pos. acet., 16.45 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca Española, Madrid.

Digitalizzazione 4K realizzata nel 2026 dalla Filmoteca de Catalunya a partire da una copia di conservazione in 35mm proveniente dalla collezione dell'Institut Lumière conservata nel Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC). / *Digitized in 4K in 2026 by the Filmoteca de Catalunya from a 35mm preservation print in the collection of the Institut Lumière held in the CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée.*

Girato probabilmente a Siviglia, alla fine della Settimana Santa (1898), *École de tauromachie* è ambientato in una piccola piazza privata o appartenente a un'associazione taurina. Insieme ad altre due vedute, viene solitamente presentato come preludio alla corrida di Nîmes (8 maggio 1898). JEAN-CLAUDE SEGUIN

École de tauromachie, *probably shot in Seville at the end of Holy Week (1898), was filmed in a small square, either private or belonging to a bullfighting club. With two other views, it may have been shown preceding the Nîmes bullfight (8 May 1898).*
JEAN-CLAUDE SEGUIN

PROCESSION À SÉVILLE, II (La semaine sainte en Espagne: Séville: procession II, Semana Santa en Sevilla)
[Procession in Seville, II / Holy Week in Spain: Seville: Procession II] (FR 1898)
REGIA/DIR: ?. PROD: Lumière, no. 164 (858). RIPRESE/FILMED: 03.04.1898, calle Méndez Núñez, Plaza del Pacífico (Sevilla). USCITA/REL: 24.04.1898 (Cinématographe Lumière, Lyon), 01.12.1898 (Teatro Gayarre, Manresa), 15.07.1899 (Cinematógrafo Farrús, Pamplona). COPIA/COPY: DCP (4K), 57", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 15.8 m., 16 fps, imbibito/*tinted*); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona; Filmoteca de Andalucía, Córdoba.

Restauro digitale a 4K realizzato nel 2008 dalla Filmoteca de Catalunya in collaborazione con la Filmoteca de Andalucía a partire da una copia in nitrato della propria collezione. / *Digital restoration in 4K in 2008 by the Filmoteca de Catalunya in collaboration with the Filmoteca de Andalucía from a nitrate print in its collection.*

Nell'aprile del 1898, durante il loro terzo viaggio in Spagna, gli operatori dei fratelli Lumière girarono a Siviglia corride, scene di vita quotidiana e processioni religiose come questa, che mostra la banda musicale che accompagnava la processione della confraternita della Estrella.

Iolanda Ribas Velázquez

In April 1898, on their third trip to Spain, Lumière operators in Seville shot bullfights, daily life, and religious processions, such as this one, which shows the marching musicians accompanying the Hermandad de la Estrella [Brotherhood of Estrella] procession during Holy Week in Seville.

Iolanda Ribas Velázquez

FOIRE DE SÉVILLE [Seville Market] (FR 1898)
REGIA/DIR: ?. PROD: Lumière Cat. no. 169, 856. RIPRESE/FILMED: 03-04.04.1898, calle Feria (Sevilla). COPIA/COPY: DCP (4K), 57", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 15.5 m., 16 fps, imbibito/*tinted*); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro digitale a 4K realizzato nel 2009 dalla Filmoteca de Catalunya (Progetto Miquel Porter) a partire dalla copia in nitrato della propria collezione Gimeno-Kofler (GK). / *Digital restoration in 4K in 2009 by the Filmoteca de Catalunya, as part of the Miquel Porter Project, from the nitrate print in its GK Collection. [GK = Gimeno-Kofler]*

A Siviglia, gli operatori Lumière hanno ripreso immagini della vita quotidiana, come questa veduta del mercato di "El Jueves" in calle Feria, le cui origini risalgono al Medioevo.

Rosa Cardona Arnau

In Seville, Lumière operators recorded images of daily life, like this view of the "El Jueves" outdoor market in Feria Street, held every Thursday, which dates back to the Middle Ages.

Rosa Cardona Arnau

SORTIE D'UN BAL D'ENFANTS COSTUMÉS EN ESPAGNE [Leaving a Children's Costume Ball in Spain] [FR 1898]
REGIA/DIR: ?. PROD: Lumière, no. 162 (1125). RIPRESE/FILMED: [21.02.1898], Barcelona. COPIA/COPY: DCP (4K), 55" (da/*from* 35mm pos. acet., 17.67 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca Española, Madrid.

Digitalizzazione 4K realizzata nel 2026 dalla Filmoteca de Catalunya a partire da una copia di conservazione in 35mm proveniente dalla collezione dell'Institut Lumière conservata nel Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC). / *Digitized in 4K in 2026 by the Filmoteca de Catalunya from a 35mm preservation print in the collection of the Institut Lumière held in the CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée.*

I bambini in costume formano un cerchio passando sotto l'arco e indossando abiti tipici popolari, regionali e storici. Le riprese potrebbero essere state effettuate in occasione di un evento come un carnevale con la sfilata per bambini; il filmato fu presentato (maggio 1898) al cinematografo Napoleón (Barcellona).

Jean-Claude Seguin

A group of children dressed in elaborate traditional folk, regional, and historical costumes walk under an arch formed by the arms of four children, as their parents watch. The filming likely took place during an event such as a carnival featuring a children's parade. The film was screened in May 1898 at the Cinematógrafo Napoleón in Barcelona. – Jean-Claude Seguin

[DANZA ANDALUZA] [Andalusian Dance] (?, c. 1900)
REGIA/DIR: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: DCP (4K), 56", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 15.5 m., 16 fps, colorazione a mano/*hand-colouring*); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro digitale in 4K realizzato nel 2009 dalla Filmoteca de Catalunya (Projecte Miquel Porter) a partire dalla copia in nitrato della propria collezione GK. / *Digital restoration in 4K in 2009 by the Filmoteca de Catalunya, as part of the Miquel Porter Project, from the nitrate print in its GK Collection.*

Questa scena "sine nomine" di danza andalusa costituisce un prezioso esempio del cinema delle origini e un documento di grande interesse per lo studio della danza spagnola, poiché, secondo la specialista Rosario Rodríguez, le interpreti eseguono delle *sevillanas* con figure oggi in disuso, sebbene documentate in fonti antiche.

ROSA CARDONA ARNAU

This untitled scene of an Andalusian dance is a valuable example of early cinema and a document of great interest for the study of Spanish dance. According to the specialist Rosario Rodríguez, the performers execute a few sevillanas *with moves no longer used today, although they are documented in old sources.*

ROSA CARDONA ARNAU

[VISTA DE LA PLAYA DE SAN LORENZO (GIJÓN) DESDE EL BALNEARIO "LAS CAROLINAS"] [View of San Lorenzo Beach (Gijón) from the "Las Carolinas" Spa]
(ES 1899)
REGIA/DIR: Arturo Truan. PROD: Sociedad Científico-Recreativa Foto-Club (Gijón). RIPRESE/FILMED: 12.08.1899, Playa San Lorenzo (Gijón). COPIA/COPY: DCP (4K), 53" (da/*from* 35mm neg. nitr., 14.6 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro digitale in 4K effettuato nel 2019 dalla Filmoteca de Catalunya a partire dal negativo originale in nitrato della propria collezione GK. / *Digital restoration in 4K in 2019 by the Filmoteca de Catalunya from the original nitrate negative in its GK Collection.*

Durante il regno di María Cristina, la città di Gijón era una località di villeggiatura estiva. Il fotografo Arturo Truan costruì la propria macchina da presa, intrattenne rapporti professionali

During the reign of María Cristina, the city of Gijón was a summer holiday destination. The photographer Arturo Truan built his own camera, maintained professional relations with

[Danza andaluza], 1900? (Filmoteca de Catalunya, Barcelona)

La salida de misa del templo del Pilar, 1899. (Filmoteca de Catalunya, Barcelona)

con Eduardo Gimeno e, tra luglio e agosto, riprese l'Esposizione Regionale e questa veduta dell'affollata spiaggia di San Lorenzo. – Iolanda Ribas Velázquez

Eduardo Gimeno, and, in July and August, filmed the Exposición Regional and this view of the crowded San Lorenzo beach. – Iolanda Ribas Velázquez

LA SALIDA DE MISA DEL TEMPLO DEL PILAR [Leaving Mass at the Basilica del Pilar] (ES 1899)
REGIA/DIR: Eduardo Gimeno Correas. PROD: Eduardo Gimeno (Zaragoza). RIPRESE/FILMED: 5.11.1899, Basílica del Pilar (Zaragoza). USCITA/REL: 06.11.1899 (Cinematógrafo Gimeno, Zaragoza). COPIA/COPY: DCP (4K), 50" (da/*from* 35mm pos. nitr., 13.7 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro digitale in 4K realizzato nel 2026 dalla Filmoteca de Catalunya a partire da una copia e da un frammento di copia in nitrato. / *Digital restoration in 4K in 2026 by the Filmoteca de Catalunya from a nitrate print.*

La storiografia cinematografica del periodo franchista aveva datato questo film al 1896, arrivando a considerarlo il primo film della storia del cinema spagnolo. Ma nel 1998, le ricerche di J.-C. Seguin e J. Letamendi corressero tale errore. Il film riprende l'uscita dei fedeli dalla chiesa, con l'intento di attirarli al Cinematógrafo Gimeno installato in città. – Iolanda Ribas Velázquez

Historians during the Franco era dated this film to 1896, making it what was believed to be the first Spanish film. Research by J.-C. Seguin and J. Letamendi in 1998, however, corrected this error. Shot in Zaragoza, the film records a group of parishioners leaving church in Zaragoza, with the intention of drawing them to the city's Gimeno cinema. – Iolanda Ribas Velázquez

UNA NUEVA SALIDA DE MISA DEL TEMPLO DEL PILAR [Leaving Mass at the Basilica del Pilar a Second Time] (ES 1899)
REGIA/DIR: Eduardo Gimeno Correas. PROD: Eduardo Gimeno (Zaragoza). RIPRESE/FILMED: 19.11.1899, Basílica del Pilar (Zaragoza). USCITA/REL: 24.11.1899 (Cinematógrafo Gimeno, Zaragoza). COPIA/COPY: DCP (4K), 56", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 15.5 m., 16 fps, imbibito/*tinted*); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro digitale a 4K realizzato nel 2006 dalla Filmoteca de Catalunya (Progetto Miquel Porter) a partire dalla copia in nitrato della propria collezione GK. / *Digital restoration in 4K in 2006 by the Filmoteca de Catalunya, as part of the Miquel Porter Project, from the nitrate print in its GK Collection.*

Seconda ripresa dell'uscita dalla messa quattordici giorni dopo. L'atteggiamento della folla è diverso: consapevole della presenza della telecamera, la gente si rivolge ad essa salutando. È possibile riconoscere Eduardo Gimeno Peromarta, padre del regista, che cerca di organizzare l'entusiasmo degli attori improvvisati. – Iolanda Ribas Velázquez

A second filming, 14 days later, of parishioners leaving mass in Zaragoza. The attitude of the crowd is different; very conscious of the presence of the camera, this time they approach it with enthusiastic greetings. We can identify Eduardo Gimeno Peromarta, father of the director, trying to organize the enthusiasm of the impromptu "actors". – Iolanda Ribas Velázquez

LA CONSTRUCCIÓN DE UN PUENTE SOBRE EL RÍO EBRO [Building a Bridge over the Ebro River] (ES 1899)
REGIA/DIR: Eduardo Gimeno Correas. PROD: Eduardo Gimeno (Zaragoza). RIPRESE/FILMED: 14.11.1899, Frente del soto de Almozara/*riverside grove in Almozara* (Zaragoza). USCITA/REL: 24.11.1899 (Cinematógrafo Gimeno, Zaragoza). COPIA/COPY: DCP (4K), 1'13", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 20.7 m., 16 fps, imbibito/*tinted*); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro digitale a 4K realizzato nel 2006 dalla Filmoteca de Catalunya (Progetto Miquel Porter) a partire dalla copia in nitrato della propria collezione GK). / *Digital restoration in 4K in 2006 by the Filmoteca de Catalunya as part of the Miquel Porter Project, from the nitrate print in its GK Collection.*

Eduardo Gimeno girò questo filmato sulla costruzione, sulle rive del fiume Ebro, di un ponte misto realizzato dai pontonieri alla presenza

Eduardo Gimeno shot this view of the construction of a hybrid bridge by pontooners on the banks of the Ebro River, in the

La construcción de un puente sobre el río Ebro, 1899. (Filmoteca de Catalunya, Barcelona)

[Corrida de Fuentes], 1903. (Filmoteca Española, Madrid)

del capitano generale Linares Pombo e del governatore civile Cañizares. La copia, di prima generazione proveniente dalla collezione di Gimeno, presenta problemi di messa a fuoco, circostanza di cui il regista si è rammaricato in un'intervista successiva. – Iolanda Ribas Velázquez

presence of Captain General Linares Pombo and Governor Cañizares. This first-generation print from Gimeno's collection shows signs of problems with the focus, something the director regretted in a later interview. – Iolanda Ribas Velázquez

[CORRIDA DE FUENTES] [Fuentes Bullfight] (ES? FR?, 1903)
REGIA/DIR: ?. CAST: Antonio Fuentes y Algabeño (*padre*). USCITA/REL: 30.05.1903 (Cinematógrafo el Recreo de Salamanca, 10.06.1903). COPIA/COPY: DCP (2K), 3'07", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 63.9 m., 16 fps, imbibito/*tinted*); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca Española, Madrid.

Restauro digitale a 2K realizzato nel 2023 dalla Filmoteca Española a partire da un elemento di conservazione ottenuto nel 2007 presso un laboratorio esterno dalla copia originale in nitrato presente nei propri fondi (Collezione Sagarmínaga). / *Digital 2K restoration in 2023 by the Filmoteca Española from a preservation print made at the Centro de Conservación y Restauración, Pozuelo de Alarcón, Madrid, in 2007 from the original nitrate print in the Filmoteca's Sagarmínaga Collection.*

In occasione della festività di San Fernando, il 30 maggio 1903, l'arena di Aranjuez ospita una corrida in cui i famosi matador Antonio Fuentes e José García (Algabeño) si affronteranno in un mano a mano con sei combattivi tori. Il filmato riprende i diversi *tercios* della lidia di un toro, ma con la particolarità che, per il montaggio, utilizza riprese della corrida di almeno quattro tori diversi. – Encarnación Rus Aguilar

On the occasion of the San Fernando festivities on 30 May 1903, the Aranjuez arena hosted a bullfight in which the renowned matadors Antonio Fuentes and José García (Algabeño) took on six fierce bulls in a head-to-head contest. The footage captures the various stages of a bullfight, but with the peculiarity that the editing uses shots from bullfights with at least four other bulls. – Encarnación Rus Aguilar

PROCESIÓN DE LAS HIJAS DE MARÍA DE LA IGLESIA DE SANS [Procession of the Daughters of Mary from the Church of Sans] (ES, [1902])
REGIA/DIR: Fructuós Gelabert. PROD: [Diorama (Barcelona)]. RIPRESE/FILMED: 05.1902, Sants (Barcelona). COPIA/COPY: DCP (4K), 2'23" (da/*from* 35mm neg. nitr., 47.3 m., 18 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro digitale in 4K realizzato nel 2019 dalla Filmoteca de Catalunya a partire dal negativo originale in nitrato presente nella propria collezione (Tresserra). / *Digital 4K restoration in 2019 by the Filmoteca de Catalunya from the original nitrate negative in its Tresserra Collection.*

Fructuós Gelabert riprese, durante le feste in onore della Vergine Maria nel quartiere di Sants a Barcellona, questa processione di bambine vestite con abiti da prima comunione che uscivano dalla chiesa parrocchiale e scendevano lungo calle Sagunto. Si tratta di uno dei rari casi in cui è conservato il negativo originale. – Rosa Cardona Arnau

During the May celebrations of the Virgin Mary in the Sants district of Barcelona, Fructuós Gelabert filmed this procession of girls in their First Communion dresses walking from the church down Sagunto Street. This is one of the rare cases in which the original negative has been preserved. – Rosa Cardona Arnau

BARCELONE, PARC AU CRÉPUSCULE (US: **Park in Barcelona; Barcelona Park by Moonlight; Park in Barcelona by Moonlight)** (FR 1904)

REGIA/DIR: [Segundo de Chomón], Henri Vallouy. PROD: Pathé Frères, no. 1124. RIPRESE/FILMED: prima di/*before* 15.09.1904, Parque de la Ciutadella (Barcelona). COPIA/COPY: DCP (4K), 2', col. (da/*from* 35mm interneg. acet., 40.5 m., 18 fps, imbibito/*tinted*); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro digitale in 4K realizzato nel 2026 dalla Filmoteca de Catalunya a partire da un internegativo di conservazione della copia in nitrato 35mm proveniente dalla collezione del Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC). / *Digital 4K restoration in 2026 by the Filmoteca de Catalunya from a preservation internegative of the 35mm nitrate print in the collection of the CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée.*

Filmato di viaggio sul Parco della Ciutadella di Barcellona girato nel 1904 per la Pathé dal suo operatore Vallouy, forse coadiuvato da Chomón, operatore della filiale di Barcellona. Il film, girato da una barca che solca il lago del parco, trasmette una suggestiva sensazione di profondità spaziale. La rivista specializzata britannica *The Optical Lantern and Cinematograph Journal* (11.1904) definì il film "una vera e propria poesia, in cui l'effetto crepuscolare risulta particolarmente evidente, dovuto alla colorazione della pellicola, mentre gli effetti stereoscopici sono così intensi che sembra di guardare direttamente attraverso il telo su cui viene proiettata l'immagine, come se si guardasse invece attraverso una vetrata". – Daniel Sánchez Salas

A travelogue of the Parque de la Ciutadella in Barcelona shot in 1904 for Pathé by its camera operator Vallouy, perhaps assisted by Chomón, a camera operator in its Barcelona office. The film, shot from a boat crossing the park's lake, conveys a striking sensation of spatial depth. The British trade paper The Optical Lantern and Cinematograph Journal *(11.1904) declared the film "a regular poem, the twilight effect being most apparent, owing to the film being stained, whilst the stereoscopic effects are so great that one seems to be staring right through the sheet on which the picture is shown, and looking through a plate-glass window instead." – Daniel Sánchez Salas*

BATALLA DE FLORES [The Battle of Flowers] (ES 1905)

REGIA/DIR: Ángel García Cardona. PROD: Films H.B. Cuesta (Valencia). RIPRESE/FILMED: 08.1905. COPIA/COPY: DCP (4K), 59", col. (da/*from* 35mm interneg. acet., 16 m., 18 fps, imbibito e virato + pochoir/*tinted & toned + stencil-colour*); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca Valenciana.

Restauro digitale in 4K realizzato nel 2026 a partire da un elemento di conservazione ottenuto nel 1996 presso il laboratorio Haghefilm da un originale in nitrato stampato proveniente dalla collezione della Filmoteca Valenciana. / *Digital 4K restoration in 2026 from a preservation element made in 1996 in the Haghefilm laboratory from an original nitrate from the collection of the Filmoteca Valenciana.*

Reportage sulla Battaglia dei fiori tenutasi a Valencia il 1o agosto, come conclusione della Fiera di luglio del 1905. Include la sfilata dei carri lungo l'Alameda e dettagli del carro vincitore del concorso.
Aidé Fernández

Coverage of the Battle of Flowers, celebrated in Valencia on August 1st as the culmination of the July Fair of 1905. The footage includes the procession of floats on the Alameda and details of the prize-winning float. – Aidé Fernández

LA DEL PAÑUELO ROJO [The Girl with the Red Scarf] (ES?, FR?, 1906)
REGIA/DIR: Ignacio Coyne? PROD: Ignacio Coyne?, [Gaumont]. RIPRESE/FILMED: prima di/*before* 12.06.1906. CANTANTE/*singer*: [Carmelo Moreno]. USCITA/REL: 11.06.1906 (Petit Palais, Valencia). COPIA/COPY: DCP (4K), 1'47", sd. (da/*from* 35mm interneg. + sd. neg. acet., 46.6 m., 24 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro digitale in 4K realizzato nel 2026 dalla Filmoteca de Catalunya a partire da un internegativo di immagine e da un negativo sonoro in acetato da 35mm della propria collezione (Col·lecció J.G. Tharrats). / *Digital 4K restoration in 2026 by the Filmoteca de Catalunya from a 35mm picture internegative and a 35mm acetate sound negative in its J.G. Tharrats Collection.*

Figlio di un fotografo residente a Saragozza, Ignacio Coyne aprì nel 1905 una sala cinematografica. Nel 1906, con l'aiuto dell'operatore Antonio de P. Tramullas, introdusse un Chronophone Gaumont (che chiamò "Cine Parlante Coyne"), con il quale proiettò film sincronizzati, come "Quella del fazzoletto rosso" qui presentato e relativo alla popolare canzone basca. – Rosa Cardona Arnau

Ignacio Coyne, the son of a Zaragoza photographer, opened a film theatre in 1905. In 1906, with the help of the camera operator Antonio de P. Tramullas, he incorporated into it a Chronophone Gaumont (which he called a "Cine Parlante Coyne"), using it to show synchronized films such as that featuring this popular Basque song. – Rosa Cardona Arnau

[REGATAS EN BILBAO] [Regattas in Bilbao] (ES?, FR?, 1902-1906)
REGIA/DIR: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: DCP (2K), 1'59", col. (da/*from* 35mm interneg. acet., 38 m., 16 fps, imbibito/*tinted*); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Filmoteca Española, Madrid.

Restauro digitale a 2K realizzato nel 2023 dalla Filmoteca Española a partire da un elemento di conservazione ottenuto nel 2007 in un laboratorio esterno dalla copia originale in nitrato (Collezione Sagarmínaga). / *Digital 2K restoration in 2023 by the Filmoteca Española from a 35mm preservation internegative made in 2007 in an external laboratory from the original nitrate print in the Sagarmínaga Collection.*

Regata di balandri nell'Abra di Bilbao. Diverse imbarcazioni si avvicinano alla torre di segnalazione e al molo di ferro di Portugalete nel porto di Bilbao. – Encarnación Rus Aguilar

A regatta of yachts and sailboats on the bay of Bilbao. A number of boats approach the signal tower and the Portugalete iron pier in the port of Bilbao. – Encarnación Rus Aguilar

[CARNAVAL EN LA CASTELLANA] [Carnival on the Castellana] (ES? FR?, 1900-1903)
REGIA/DIR: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: DCP (2K), 1'42", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 34.5 m., 16 fps, imbibito/*tinted*); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca Española, Madrid.

Restauro digitale a 2K realizzato nel 2023 dalla Filmoteca Española a partire da un elemento di conservazione ottenuto nel 2007 in un laboratorio esterno dalla copia originale in nitrato (Collezione Sagarmínaga). / *Digital 2K restoration in 2023 by the Filmoteca Española from a 35mm preservation internegative made in 2007 in an external laboratory from the original nitrate print in the Sagarmínaga Collection.*

Veduta all'aperto, su un ampio viale, che sembra essere stata girata da un carro. Davanti alla cinepresa sfilano carrozze trainate da cavalli, carri allegorici decorati e passanti, mentre la folla che assiste al loro passaggio lancia loro festose stelle filanti.
Encarnación Rus Aguilar

An outdoor view on a major thoroughfare [the Paseo de la Castellana in Madrid ?]. Horse-drawn carriages with liveried coachmen, decorated floats, and pedestrians file past the camera, while the crowds toss festive streamers.
Encarnación Rus Aguilar

ALFONSO XIII EN SEVILLA [Alfonso XIII in Seville] (ES 1904)
REGIA/DIR: ?. PROD: ?. RIPRESE/FILMED: [08.05.]1904, Sevilla. COPIA/COPY: DCP, 3'04" (da/from 35mm dupl. neg. acet., 54.3 m., 16 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Filmoteca Española, Madrid.

Digitalizzazione e montaggio realizzati nel 2025 dalla Filmoteca Española, a partire dal duplicato negativo dell'immagine, proveniente dalla Filmoteca Española (Colección Archivo No-Do). / *Digitized and published in 2025 by the Filmoteca Española from a duplicate negative of the film in its No-Do Archive Collection.*

Il re Alfonso XIII (1886-1941) visita diversi luoghi emblematici di Siviglia accompagnato da [sua sorella] l'infanta María Teresa de Borbón (1882-1912). All'uscita dalla cattedrale, preceduto dalla gerarchia ecclesiastica, si accorge della presenza della telecamera e posa davanti ad essa prima di proseguire. – Daniel Sánchez Salas

King Alfonso XIII (1886-1941) visits various iconic locations in Seville, accompanied by his sister, Infanta María Teresa (1882-1912). Leaving the cathedral, preceded by high-ranking clerics, he is aware of the camera's presence and poses for it before continuing on. – Daniel Sánchez Salas

LE TANGO / DANSES ANDALOUSES: TANGO (The Tango; Andalusian Dances: The Tango) (FR/GB, 1905-1906)

REGIA/DIR: Alice Guy?. PROD: Gaumont?/Urban?. COPIA/COPY: DCP (2K), 2'19", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 41 m., 16 fps, pochoir/*stencil-colour*); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca Española, Madrid.

Restauro digitale in 2K realizzato nel 2017 dalla Filmoteca Española, effettuato a partire dalla copia originale in nitrato conservata nei fondi della Filmoteca Española. / *Digitized 2K restoration in 2017 by the Filmoteca Española from the original nitrate print in its collection.*

Spettacolo di danza spagnola girato alla Casa de Pilatos (Siviglia, Spagna) dalla compagnia di danza del Maestro Otero, realizzato probabilmente da Alice Guy per la casa di produzione Gaumont nel 1905. Le ultime ipotesi del 2026 indicano un autore sconosciuto e la casa di produzione Urban, nell'anno 1906. – Aidé Fernández

A performance of the tango by the Spanish dance company of maestro Otero, filmed at the Casa de Pilatos, an Andalusian palace in Seville. The film may have been made by Alice Guy for the Gaumont company in 1905. The latest hypotheses in 2026 suggest an unknown filmmaker working for the Urban production company in the year 1906. – Aidé Fernández

FÊTES EN L'HONNEUR DE S.M. ALPHONSE XIII À L'OCCASION DE SON MARIAGE. MARIAGE DU ROI D'ESPAGNE / CASAMIENTO DEL REY DE ESPAÑA S.M. ALFONSO XIII (US: **Marriage of Princess Ena and the King of Spain)** (FR 1906)

REGIA/DIR: Segundo de Chomón. PROD: Pathé Frères, no. 1472. CON/WITH: Victoria Eugenia de Battenberg, Alfonso XIII, Maria Cristina de Habsburgo-Lorena, Infanta Isabel de Borbón y Borbón. RIPRESE/FILMED: 31.05.1906, Iglesia de San Jerónimo el Real (Madrid). USCITA/REL: 03.06.1906 (Cinematógrafo Clavé, Barcelona), 05.06.1906 (Teatro Tívoli, Barcelona), 21.06.1906 (Cinematógrafo Pascualini, Granada). COPIA/COPY: DCP (4K), 7'52" (da/*from* 35mm pos. nitr., 168 m., 18 fps); titolo di testa spagnolo imbibito/*Spanish main title tinted*, senza did./*no intertitles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro digitale a 4K realizzato nel 2026 dalla Filmoteca de Catalunya a partire dalla copia in nitrato della propria collezione (GK). / *Digital 4K restoration in 2026 by the Filmoteca de Catalunya from the nitrate print in its GK Collection.*

Il matrimonio reale fu filmato da diverse case di produzione, tra cui la Urban, l'unica a riprendere i momenti successivi all'attentato, quando l'anarchico catalano Mateo Morral lanciò una bomba nascosta in un mazzo di fiori al passaggio della carrozza reale, causando numerose vittime, sebbene i re ne uscissero illesi. Anche Escobar e Pathé girarono il matrimonio; quest'ultima affidò le riprese a Segundo de Chomón, operatore della propria filiale di Barcellona. Posizionata ai piedi della scalinata, la telecamera riprese l'arrivo e la partenza delle carrozze degli invitati. L'ultima inquadratura mostra i novelli sposi. – Rosa Cardona Arnau

The royal wedding of King Alfonso XIII and Princess Victoria Eugenie of Battenberg was filmed by various producers, such as the Urban company, the only one to capture the moments following the attack by the Catalan anarchist Mateo Morral, who threw a bomb hidden in a bouquet of flowers at the royal carriage as it passed. The attempt killed numerous people, although the royals were unharmed. Escobar and Pathé also filmed the wedding, with Pathé entrusting the filming to Segundo de Chomón, camera operator at its Barcelona office. Situated at the foot of the church steps, the camera recorded the arrival and departure of the guests' carriages. The final shot shows the newlyweds. – Rosa Cardona Arnau

[ESCENA DE LA HUERTA] [Scene in the Vegetable Garden] (ES, c. 1900)
REGIA/DIR: [Ángel García Cardona]. PROD: ?. COPIA/COPY: DCP (4K), 47" (da/*from* 35mm neg. nitr., 11.3 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro digitale in 4K realizzato nel 2005 dalla Filmoteca de Catalunya (Progetto Miquel Porter) a partire dal negativo originale in nitrato della propria collezione (Col·lecció Miquel Porter i Moix). / *Digital 4K restoration in 2005 by the Filmoteca de Catalunya as part of the Miquel Porter Project, from the original nitrate negative in its Miquel Porter i Moix Collection.*

Questa "scena dell'orto" ci mostra la preparazione di una paella in chiave comica. Il film è ancora da identificare, ma il fatto che sia stato conservato il negativo originale suggerisce che si tratti di una produzione locale più straniera. – Rosa Cardona Arnau

This film of the preparation of a paella *in a comic vein by farmers outdoors has not yet been identified. The fact that the original camera negative has been preserved suggests, however, that the film was produced locally and not by a foreign company.* *Rosa Cardona Arnau*

LOS HÉROES DEL SITIO DE ZARAGOZA [The Heroes of the Siege of Zaragoza] (ES 1905)
REGIA/DIR: Segundo de Chomón. PROD: [Macaya-Marro (Barcelona)]. CAST: Joaquin Carrasco, Josep Balaguer. RIPRESE/FILMED: prima di/*before* 05.11.1905 [Barcelona]. USCITA/REL: 05.11.1905 (Emilio Pascual, Málaga), 11.11.1905 (Circo Labarta, Pamplona). COPIA/COPY: DCP (4K), 3'56" (incomp., da/*from* 35mm pos. nitr., 70.1 m., 16 fps); did./*titles*: SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro digitale a 4K realizzato nel 2022 dalla Filmoteca de Catalunya a partire dalla copia in nitrato della propria collezione (GK). / *Digital 4K restoration in 2022 by the Filmoteca de Catalunya from the nitrate print in its GK Collection.*

Ricostruzione storica dei momenti e degli eroi della resistenza di Saragozza contro le truppe napoleoniche nel 1808. Il film riprende l'estetica degli spettacoli di pantomima, molto popolari a Barcellona, con compagnie come quelle di Onofri o Ibáñez, di cui faceva parte Joaquín Carrasco, attore in questa produzione. – Rosa Cardona Arnau

A historical reconstruction of moments and heroes of the resistance to Napoleon's forces in Zaragoza in 1808. The film adopts the aesthetic of the pantomime shows popular in Barcelona by companies such as those of Onofri and Ibáñez. An actor in the film, Joaquín Carrasco, was a member of the Ibáñez troupe. – Rosa Cardona Arnau

EL AMIGO DEL ALMA [The Best Friend] (ES 1905)
REGIA/DIR: Antonio G. Escobar. PROD: Casa Escobar. CAST: Loreto Prado, Enrique Chicote. USCITA/REL: 17.11.1905 (Teatro Eslava, Madrid). COPIA/COPY: DCP (4K), 2'05" (incomp., da/*from* 35mm pos. nitr., 30 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca Española, Madrid.

Restauro digitale a 4K realizzato nel 2025 dalla Filmoteca Española (Madrid) a partire dalla copia in nitrato. / *Digital 4K restoration in 2025 by the Filmoteca Española from the nitrate print.*

Girato da Antonio G. Escobar in occasione della prima madrilena della zarzuela comica del 1905 *El amigo del alma* (L'amico del cuore). Il film fa parte dell'opera teatrale, che include un cinematografo come scenario drammatico essenziale. Il protagonista vi si reca e si scandalizza nel vedere nel film come sua moglie e il suo migliore amico civettino tra loro. – Patricia Uceda Gil, Daniel Sánchez Salas

Shot by Antonio G. Escobar for the Madrid premiere of the comic zarzuela El amigo del alma *(1905). This example is one of a body of films which includes a movie theatre as an essential element of the dramatic scene. There the protagonist is scandalized by the on-screen sight of his wife and best friend flirting. – Patricia Uceda Gil, Daniel Sánchez Salas*

L'HEREU CAN PRUNA / EL HEREDERO DE CASA PRUNA [The Heir of the Casa Pruna] (ES 1904)
REGIA/DIR: Segundo de Chomón. PROD: Macaya e Marro (Barcelona). CAST: Eduardo Pinto? (*Hereu Pruna*), [Jesús Soriano (*ciclista/cyclist*)]. RIPRESE/FILMED: 28.10.1904-20.12.1904, Horta (Barcelona). USCITA/REL: 20.12.1904 (Cinematógrafo Beliograff, Barcelona), 21.12.1904 (Electrocinemágico, Barcelona). COPIA/COPY: 35mm, 128.9 m. (incomp., da/*from* 35mm pos. nitr.), 6'22" (18 fps); did./*titles*: SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona; Museu del Cinema de Girona (Col·lecció Tomàs Mallol).

Copia in poliestere 35mm ottenuta nel 2014 dalla Filmoteca de Catalunya presso il laboratorio Image Film, a partire da un duplicato negativo di conservazione della copia in nitrato di proprietà del Museu del Cinema - Col·lecció Tomàs Mallol (Girona). / *35mm polyester print obtained in 2014 by the Filmoteca de Catalunya at the Image Film laboratory, from a duplicate preservation negative of the nitrate print belonging to the Museu del Cinema de Girona's Tomàs Mallol Collection.*

Il giovane erede di una famiglia contadina annuncia il proprio desiderio di sposarsi ma, sopraffatto dal numero di pretendenti, fugge a gambe levate. Questa produzione reinterpreta in chiave locale film americani del 1904 come *Personal* (American Mutoscope & Biograph Company) o *How a French Nobleman Got a Wife Through the New York Herald Personal Columns* (Edison). – Iolanda Ribas Velázquez

A young Catalan farmer posts an announcement that he is an heir and wants to marry. The results are immediate, and he is quickly pursued through the countryside by a crowd of interested women. Overwhelmed, he flees as fast as he can. Alas, the film is incomplete, so his fate is unknown. This film gives a local Spanish flavour to American films shown in 1904, such as Personal *(American Mutoscope & Biograph) or* How a French Nobleman Got a Wife Through the New York Herald Personal Columns *(Edison). – Iolanda Ribas Velázquez*

[FACIAL CONTORSIONS] [Facial Contortions] (ES?, c.1904)
REGIA/DIR: ?. PROD: Sala Mercè (Barcelona)?. CAST: Eduardo Pinto?. COPIA/COPY: 35mm, 27.3 m., 1'36" (16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Copia in 35mm conservata presso il British Film Institute nel 1977 a partire da una copia in acetato della propria collezione acquisita nel 1954. / *35mm print preserved at the British Film Institute in 1977 from an acetate print in its collection acquired in 1954.*

Il British Film Institute acquisì nel 1954 una copia in acetato di questo film, catalogato con l'indicazione "Spain, 1904". Per la sua identificazione si lavora sulla seguente ipotesi: il legame con la Spagna potrebbe basarsi sul fatto che il film sembra avere lo stesso protagonista di *L'Hereu de Can Pruna*, e potrebbe essere collegato ai cortometraggi della Sala Mercè di Barcellona, ai quali partecipò anche Chomón.
Rosa Cardona Arnau

In 1954 the British Film Institute acquired an acetate print of this film, which was catalogued under the reference Spain, 1904. *To identify it the following hypothesis has been employed: the association with Spain may be based on the fact that the film appears to share a protagonist with Segundo de Chomón's* L'Hereu de Can Pruna*, and may be connected to short films on Barcelona's Sala Mercè, to which Chomón also contributed. – Rosa Cardona Arnau*

Prog. 2

EL CIEGO DE LA ALDEA (L'Aveugle du village) [The Blind Man of the Village] (ES 1906)
REGIA/DIR, PHOTOG: Ángel García Cardona. PROD: Films H.B. Cuesta (Valencia). USCITA/REL: 07.01.1907 (Salón Novedades, Valencia), 21.02.1907 (Cinematógrafo Sport, Girona). COPIA/COPY: 35mm, 202 m. (da/*from* 35mm pos. nitr.), 11'01" (16 fps); titolo di testa francese imbibito/*French main title tinted*, senza did./*no intertitles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Copia in poliestere 35mm ottenuta nel 2010 dalla Filmoteca de Catalunya e dalla Filmoteca Valenciana, presso il laboratorio ANIM (Lisbona), a partire da un duplicato negativo di conservazione della copia in nitrato della collezione della Filmoteca de Catalunya (Col·lecció Miquel Porter i Moix). / *35mm polyester print obtained in 2010 by the Filmoteca de Catalunya and the Filmoteca Valenciana in the ANIM laboratory in Lisbon from a duplicate preservation negative of the nitrate print in the Filmoteca de Catalunya's Miquel Porter i Moix Collection.*

El ciego de la aldea (Il cieco del villaggio) apre la strada al naturalismo cinematografico spagnolo. Ispirato ai racconti popolari, il dramma combina la dimensione rurale con quella urbana, il banditismo, il costumbrismo e i riferimenti autoctoni per attirare il crescente pubblico popolare. Come in altri cinema europei, il film sperimenta

El ciego de la aldea *[The Blind Man of the Village] was a pioneering effort in naturalism in Spanish cinema. Drawing on popular stories, the drama combined rural and urban scenes, banditry,* costumbristo *(the depiction of local and regional customs and manners), and indigenous points of reference in order to attract cinema's growing working-class audiences.*

inquadrature che preannunciano una (nuova) organizzazione dello spazio scenico, il superamento della piattezza delle riprese in interni e accenna, nel momento dell'inseguimento, a un montaggio parallelo embrionale. Questo fu il primo film narrativo del pioniere valenciano Ángel García Cardona (1856-1923) e della casa di produzione Cuesta, anch'essa valenciana, attiva tra il 1905 e il 1915. Il suo approccio innovativo ebbe successo, poiché ne conosciamo l'esistenza grazie a una copia incompleta con titolo in francese, su supporto di nitrato, conservata dalla Filmoteca de Catalunya. – Juan Ignacio Lahoz

Like other films in Europe at that time, it experiments with framing that foreshadows a new organization of scenic space, filming mainly outdoors, although the story's climax takes place in a painted interior, and hints at an embryonic parallel montage, cross-cutting during the chase sequence. This was the first narrative film by the Valencian pioneer Ángel García Cardona (1856-1923) and Valencia producer H.B. Cuesta, who was active between 1905 and 1915. Its innovative approach was successful, as we know the film through an incomplete nitrate French print, which is preserved at the Filmoteca de Catalunya. – Juan Ignacio Lahoz

[INAUGURACIÓN DEL BARRIO OBRERO "VICTORIA EUGENIA" (MADRID)] [Inauguration of the Working-Class Neighbourhood "Victoria Eugenia" (Madrid)] (ES 1906)
REGIA/DIR: ?. PROD: ?. RIPRESE/FILMED: 07.06.1906, Madrid. COPIA/COPY: DCP (4K), 1'30" (da/*from* 35mm pos. nitr., 29.1 m., 18 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro digitale in 4K realizzato nel 2026 dalla Filmoteca de Catalunya a partire dalla copia in nitrato della propria collezione (GK). / *Digital 4K restoration in 2026 by the Filmoteca de Catalunya from the nitrate print in its GK Collection.*

Il 7 giugno 1906, il re Alfonso XIII si reca con la moglie Vittoria Eugenia a inaugurare ufficialmente un quartiere operaio a Madrid, battezzato con il nome della nuova regina. Si tratta, senza dubbio, di uno dei primi atti ufficiali della coppia poco dopo il matrimonio celebrato il 31 maggio. I giovani monarchi sono accompagnati da Maria Cristina, madre del re, e dalla principessa Beatrice [sorella della regina Maria di Romania]. L'operatore cinematografico, lungi dall'occupare una posizione privilegiata, deve riprendere l'evento da una distanza considerevole. Dietro la folla, riusciamo a vedere i re arrivare sotto il baldacchino e prendere posto sul palco da cui presiedono l'evento. – Daniel Sánchez Salas

On 7 June 1906, King Alfonso XIII, with his wife Victoria Eugenia, officially inaugurated a working-class neighbourhood in Madrid bearing the new queen's name. This was undoubtedly one of the couple's first official acts since being married on 31 May. The young monarchs were accompanied by María Cristina, the king's mother, and Princess Beatriz, the sister of Queen Marie of Romania. Far from taking up a special position, the camera operator had to film the event from a considerable distance. Behind the crowd, we are able to see the monarchs arrive under a canopy and take up their positions on the dais from which they preside over the event. – Daniel Sánchez Salas

LA GUERRA EN EL RIFF. DESEMBARQUE DE LOS HERIDOS EN VALENCIA [The Rif War. Disembarkation of the Wounded in Valencia] (ES 1909)
REGIA/DIR: Ángel García Cardona. PROD: Films H.B. Cuesta (Valencia). PHOTOG: Ángel García Cardona. RIPRESE/FILMED: 01.09.1909 (Puerto marítimo, Valencia). USCITA/REL: 10.09.1909 (Cine Moderno, Valencia). COPIA/COPY: DCP (4K), 4'27", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 79 m., 16 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles*: SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro digitale in 4K realizzato nel 2026 dalla Filmoteca de Catalunya a partire dalla copia in nitrato della propria collezione (Francisco Javier Goñi). / *Digital 4K restoration in 2026 by the Filmoteca de Catalunya from the nitrate print in its Francisco Javier Goñi Collection.*

Questo documentario trasmette il dramma e la tensione che caratterizzarono quell'evento: dopo la "Settimana tragica", che vide reprimere sanguinosamente le rivolte popolari barcellonesi contro la guerra del Rif, a questo "Sbarco dei feriti" presero parte il presidente del Senato, numerose autorità e migliaia di cittadini. Il pioniere valenciano García Cardona costruisce il suo reportage con inquadrature diagonali e ravvicinate che mostrano la sofferenza dei feriti anche in primo piano, l'attività della Croce Rossa e la vigilanza di una

This documentary footage conveys the drama and tension of this emotional event. After the Semana Trágica, *with its bloody repression of popular uprisings in Barcelona against the Rif War in Morocco in North Africa, this disembarkation of the wounded returning from the War was attended by the President of the Senate, numerous officials, and thousands of citizens. The Valencian film pioneer Ángel García Cardona constructed his reportage using diagonal angles and close framing, which shows the suffering of some of the wounded in*

folla presente in tutte le inquadrature. Inoltre, lo stacco del piano prima che la nave esca dall'inquadratura, con passaggio alle autorità in attesa introduce un notevole espediente narrativo attraverso il montaggio. – Juan Ignacio Lahoz

close-up, the work of the Red Cross, and the watching crowd, visible in every shot. In addition, cutting from the shot of the ship before it leaves the frame to show the waiting officials introduced a noteworthy narrative touch through editing. – Juan Ignacio Lahoz

LA DOLORES [Dolores] (ES 1910)

REGIA/DIR: Enric Giménez, Fructuós Gelabert. PROD: Films Barcelona. CAST: Dolores Marsal (*Dolores*), Enric Giménez (*Lázaro*), Sr. Barjol (*Melchor*), Alfonso Muñoz (*Sargento/Sargeant Rojas*). RIPRESE/FILMED: 1910. USCITA/REL: 26.08.1910 (Cine Diorama, Barcelona). COPIA/COPY: DCP (4K), 11'21" (da/*from* 35mm pos. acet., 231 m., 18 fps); did./*titles*: SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro digitale in 4K realizzato nel 2026 dalla Filmoteca de Catalunya sulla base del lavoro di conservazione effettuato nel 1992 dalla Filmoteca Española su una copia in nitrato 35mm, proveniente dalla collezione del SODRE (Montevideo). / *Digital 4K restoration in 2026 by the Filmoteca de Catalunya from the 1992 preservation safety print at the Filmoteca Española of a 35mm nitrate print in the collection of SODRE, Montevideo.*

Prima versione cinematografica del mito popolare spagnolo di "La Dolores", incentrata sul tema dell'onore femminile. Il mito è stato trasposto con successo in diversi formati artistici a partire dal XIX secolo. In questo adattamento cinematografico del 1910 tratto da una precedente opera teatrale, la giovane Dolores non riesce a cambiare lo sfortunato destino che la perseguita da quando, un giorno, la sua relazione con Melchor ha suscitato dubbi sul suo onore nell'ambito familiare e sociale. Il film è stato co-diretto da Fructuós Gelabert (1874-1955), pioniere di spicco del cinema spagnolo delle origini. Gelabert dimostra la sua abilità nell'utilizzare spazi in prospettiva e nello sviluppare azioni corali, all'interno di un'ambiziosa produzione che mescola fondali, scenografie costruite e ambientazioni reali. – Daniel Sánchez Salas

The first film version of the popular Spanish legend of "La Dolores," which centres on the theme of a woman's honour. The legend successfully took form in various arts beginning in the 19th century. In this film adaptation from 1910 of an earlier stage play, the young Dolores does not succeed in changing the unfortunate fate which has dogged her since the day her relationship with Melchor cast doubts about her honour among her family and in her social circles. The film was co-directed by Fructuós Gelabert (1874-1955), a very highly regarded pioneer of early Spanish cinema. Gelabert demonstrates his skill in utilizing spaces in perspective and in developing group scenes and naturally concerted actions in an ambitious production which mixes backdrops, three-dimensional built sets, and real locations. – Daniel Sánchez Salas

[MADRID: VISTAS CINEMATOGRÁFICAS] [Madrid: Cinematograph Views] (ES, 1910-1919?)

REGIA/DIR: ?. PROD: ? COPIA/COPY: DCP (4K), 4'30" (da/*from* 35mm pos. nitr., 82 m., 18 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca Española, Madrid.

Restauro digitale in 4K realizzato nel 2018 dalla Filmoteca Española, effettuato a partire dalla copia originale in nitrato. / *Digital 4K restoration in 2018 by the Filmoteca Española from the original nitrate print.*

Vedute cinematografiche di Madrid durante gli anni Dieci con strade, monumenti emblematici, tram e passanti. Vediamo esterni della città come la Carrera de San Jerónimo, con immagini della facciata del Congresso e della chiesa dei Jerónimos; la Plaza de Cibeles, il Paseo del Prado, il Banco de España, calle Alcalá e il Quartier generale dell'Esercito; la Puerta de Alcalá, con un'inquadratura che si allarga fino al Palazzo di Linares; il monumento a Castelar dall'asse della Castellana; il fiume Manzanares con inquadrature dei lavatoi fino al Ponte di Segovia; per concludere con la Puerta del Sol fino al lato di calle Preciados. – Aidé Fernández

Cinematograph views of Madrid, Spain, in the 1910s, with its streets, iconic monuments, trams, and passers-by. We see outdoor locations in the city such as the Carrera de San Jerónimo, including views of the façade of the Congreso [Congress of Deputies of the Spanish Parliament] and the Church of San Jerónimo; the Plaza de Cibeles, the Paseo del Prado, the Banco España, Alcalá Street, and the Army Headquarters; the Puerta de Alcalá, opening onto the Palacio de Linares; the monument to the statesman Emilio Castelar, from the Paseo de Castellana; the Manzanares River, and the historic Segovia Bridge, with shots of clothes-washing areas; ending at the large, bustling public square the Puerta del Sol, where Preciados Street begins. – Aidé Fernández

[TEMPORAL EN BARCELONA] [Storm in Barcelona] (ES 1911)
REGIA/DIR: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: DCP (4K), 3'13", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 65 m., 18 fps, imbibito e virato/*tinted & toned*); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca Española, Madrid (deposito del /*deposited by* Museo Nacional de Ciencia y Tecnología).

Restauro digitale in 4K realizzato nel 2026 dalla Filmoteca Española, effettuato a partire dalla copia originale in nitrato proveniente dal deposito istituzionale del Museo Nacional de Ciencia y Tecnología. / *Digital 4K restoration in 2026 by the Filmoteca Española from the original nitrate print, deposited by the Museo Nacional de Ciencia y Tecnología, Madrid.*

Immagini del mare durante una violenta tempesta che si scatenò sulle coste di Barcellona nei primi mesi del 1911. La violenta tempesta si abbatté sulla costa della città catalana, dove almeno 140 pescatori e marinai persero la vita e si verificarono gravi disastri e danni materiali. Il film, depositato presso la Filmoteca Española dal Museo Nazionale della Scienza e della Tecnologia con il titolo [*Temporal en Barcelona*], mostra diverse immagini del molo e della spiaggia della città durante le avversità meteorologiche. I due cartelli che compaiono all'inizio del materiale conservato indicano che potrebbe trattarsi di un servizio di attualità, forse tratto dalla Revista Pathé di Barcellona, poiché il loro stile è molto simile a quello del film *Entierro de Pere Falqués i Urpí. 9 de agosto de 1916* (Pathé frères Barcelona). – AIDÉ FERNÁNDEZ

Views of the sea during a storm unleashed on the shores of the Catalan city Barcelona in the early part of 1911. The violent storm lashed the city's coastline, where at least 140 fishermen and sailors lost their lives, along with major material damage. The film, deposited with the Filmoteca Española by the Museo Nacional de Ciencia y Tecnología with the title [Temporal en Barcelona]*, shows various images of the city's waterfront and beach during the storm, with waves crashing. The two original title cards at the beginning of the preserved material indicate that it could have been a newsreel, possibly made by Revista Pathé in Barcelona, given that their style is very similar to that of the film* Entierro de Pere Falqués i Urpí. 9 de agosto de 1916 *(Pathé Frères Barcelona). – AIDÉ FERNÁNDEZ*

EXCURSIONES POR MALLORCA. DE PALMA AL PUERTO DE SÓLLER [Excursions to Mallorca. From Palma to Puerto de Sóller] (ES 1913) (frammento/*fragment*)
Pt. 1: Salida de Palma [Departure from Palma]; Pt. 2: Llegada a Sóller [Arrival in Sóller].
REGIA/DIR: Josep Truyol i Otero. PROD: Cinta Balear. RIPRESE/FILMED: 04.10.1913. USCITA/REL: 09.10.1913. COPIA/COPY: DCP (4K), 7'03", col. (incomp., da/*from* 35mm pos. nitr., 143 m., 18 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles*: SPA. FONTE/SOURCE: Arxiu del So i la Imatge de Mallorca (ASIM), Palma de Mallorca.

La Dolores, 1910. (Filmoteca de Catalunya, Barcelona)

[Temporal en Barcelona], 1911 (Filmoteca Española, Madrid)

Restauro digitale a 4K realizzato nel 2024 dalla Filmoteca de Catalunya a partire dalla copia in nitrato di proprietà dell'Arxiu del So i la Imatge de Mallorca (Palma di Maiorca). / *Digital 4K restoration in 2024 by the Filmoteca de Catalunya from the nitrate print belonging to the Arxiu del So i la Imatge de Mallorca (Palma de Mallorca).*

Josep Truyol i Otero (Palma di Maiorca, 1868-1949) fu uno dei pionieri del cinema a Maiorca. Nel 1903 inaugurò il Cinematógrafo Truyol, primo spazio a Palma dedicato esclusivamente alle proiezioni cinematografiche, attivo fino al 1910. Il frammento conservato appartiene a *Excursiones por Mallorca. De Palma al Puerto de Sóller*, di cui si conservano negativi, copie e materiale scartato. Le immagini mostrano l'arrivo del treno a Sóller e l'inaugurazione del primo tram elettrico di Maiorca, il 4 ottobre 1913, che collegava la località al suo porto. Compare anche un altro operatore della Società di assicurazioni La Protectora, che filmò a sua volta l'evento. Il film uscì pochi giorni dopo al Teatro Principal di Palma.

Magdalena Brotons Capó

Josep Truyol i Otero (Palma de Mallorca, 1868-1949) was one of the pioneers of cinema in Mallorca. In 1903 he opened the Truyol cinema, the first space in Palma dedicated exclusively to screening films, which operated until 1910. The fragment that has been preserved is part of Excursiones por Mallorca: De Palma al Puerto de Sóller*, of which negatives, prints, and discarded material have been preserved. "Phantom ride" footage takes us by train from Palma to Sóller, followed by the inauguration of the first electric tramway in Mallorca on 4 October 1913, connecting the town with its port. We see another camera operator, with the La Protectora insurance company, also filming the event. The film was shown days after shooting in Palma's Teatro Principal. – Magdalena Brotons Capó*

BENÍTEZ QUIERE SER TORERO [Benítez Wants to be a Bullfighter] (ES 1910)
REGIA/DIR: Ángel García Cardona. PROD: Films H.B. Cuesta (Valencia). PHOTOG: Ángel García Cardona. COPIA/COPY: DCP (4K), 5'19", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 101.5 m., 18 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles*: SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro digitale in 4K realizzato nel 2025 dalla Filmoteca de Catalunya in collaborazione con la Filmoteca Valenciana a partire dalla copia in nitrato della collezione della Filmoteca de Catalunya (Col·lecció Miquel Porter i Moix). / *Digital 4K restoration in 2025 by the Filmoteca de Catalunya in collaboration with the Filmoteca Valenciana from a nitrate print in the Filmoteca de Catalunya's Miquel Porter i Moix Collection.*

Excursiones por Mallorca: de Palma a Puerto de Sóller, 1913.
(Arxiu del So i la Imatge de Mallorca, Palma de Mallorca)

Benítez quiere ser torero, 1910. (Filmoteca de Catalunya, Barcelona)

Benítez quiere ser torero è una parodia della "fiesta" che inaugura nel cinema spagnolo la finzione a tema taurino ed è uno dei primi esempi di cinema comico incentrato sugli inseguimenti. Inoltre, *Benítez…* introduce nel cinema ispanico una concezione innovativa dell'inquadratura che risulterà fondamentale per lo sviluppo della narrazione cinematografica. Ispirato ad André Deed, Benítez è un grottesco appassionato di tauromachia che si comporta come se fosse un torero, provocando continui disastri fino a ricevere la sua umiliante punizione. Le sue esilaranti bravate sono messe in scena in inquadrature che focalizzano l'azione e sono collegate spazialmente e temporalmente dal continuo spostamento di Benítez, che genera un ritmo di crescente intensità ed efficacia cambiando inquadratura prima che tutti i suoi inseguitori siano usciti dalla stessa. – Juan Ignacio Lahoz

Benítez quiere ser toreros*, a parody of the "fiesta", inaugurated bullfighting fiction in Spanish cinema, and is one of the earliest examples of the comic chase film in Spain. It also introduced to Spanish cinema a novel conception of the shot that would be integral to the development of film narrative. Drawing on the work of André Deed, the Benítez character is an absurd fan of bullfighting who acts as if he actually were a matador, causing constant amusement and disaster until he finally receives his humiliating punishment. His comic excesses are dramatized in shots that focus on the action and remain connected spatially and temporally by Benítez's constant movement, creating a rhythm of increasing intensity and effectiveness in the chase sequences as the camera cuts to each new shot before all his pursuers leave the frame. The film ends with a close-up of our humbled protagonist. – Juan Ignacio Lahoz*

CARRERAS DE "VOITURETTES", VILAS[S]AR-ARGENTONA MATARÓ. COPA CATALUÑA Y [IMÁGENES DEL REAL CLUB DE REGATAS DE BARCELONA c.1910] ["Voiturette" Races, Vilassar-Argentona Mataró. Catalunya Cup and (Images of the Royal Yacht Club of Barcelona c. 1910)] (ES 1910)

REGIA/DIR: [Ricardo de Baños]. PROD: Hispano Films (Barcelona). RIPRESE/FILMED: 25.05.1910, Vilassar de Mar (Barcelona). USCITA/REL: 28.05.1910 (Cine Popular, Barcelona). COPIA/COPY: DCP (4K), 2'06" (da/*from* 35mm neg. nitr., 41.5 m., 18 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro digitale in 4K realizzato nel 2023 dalla Filmoteca de Catalunya a partire dal negativo originale in nitrato presente nella sua collezione (Ajuntament d'Avinyó). / *Digital 4K restoration in 2023 by the Filmoteca de Catalunya from the original nitrate negative in its Ajuntament d'Avinyó [Avinyó City Council] Collection.*

Il materiale conservato è il negativo immagine non montato di un film prodotto dalla Hispano Films riguardante una gara automobilistica tenutasi il 25 maggio 1910. La competizione si svolse sul circuito chiuso di Vilassar de Mar (Barcellona), attraversando i comuni di Cabrera de Mar, Mataró e Argentona, mostrando il passaggio del pilota Álvaro de Loma al volante di una Sizaire et Naudin e una vista della tribuna.

Il film fu distribuito in Francia con il titolo *Coupe de Catalogne* (*Course automobile*). Il materiale conservato contiene anche scene del porto di Barcellona con l'antico edificio galleggiante dell'attuale club nautico della città. La prima corsa automobilistica della Coppa di Catalogna, promossa dal "Reale Automobile Club di Catalogna", si tenne nel 1908. Il circuito di 9 miglia ripreso in questo film era iniziato a Mataró e proseguiva verso Vilassar del Mar per poi addentrarsi nell'entroterra fino ad Argentona, tornando infine a Mataró. "Voiturette" era un termine d'epoca per indicare un'autovettura da corsa leggera.

Iolanda Ribas Velázquez

The preserved material is an unedited picture negative of a film produced by Hispano Films about an automobile race that took place on 25 May 1910. The competition was held on the closed circuit of Vilassar de Mar in Barcelona, through the local municipalities of Cabrera de Mar, Mataró, and Argentona. The footage follows the route of the driver Álvaro de Loma at the wheel of a Sizaire-Naudin, a French automobile, along dirt roads, with a glimpse of the grandstand. The film was distributed in France under the title Coupe de Catalogne (Course automobile). *The first Copa Catalunya (Catalan Cup) motor race, started by the Royal Automobile Club of Catalunya, was held in 1908. The 9-mile circuit in this film began in Mataró and proceeded to Vilassar del Mar and then inland to Argentona and back to Mataró. "Voiturette" was an early term for a lightweight racing car. The last part of the footage contains scenes of the port of Barcelona, with the old floating building that is now the city's sailing club.*

Iolanda Ribas Velázquez

Carmen o la hija del contrabandista, 1911. (Filmoteca Española, Madrid)

Burgos, 1911? 1918? (Filmoteca de Catalunya, Barcelona)

CARMEN O LA HIJA DEL CONTRABANDISTA / CARMEN O LA HIJA DEL BANDIDO [Carmen, or The Smuggler's Daughter / Carmen, or The Bandit's Daughter] (ES 1911)
REGIA/DIR: Ricardo de Baños, Alberto Marro. PROD: Hispano Films (Barcelona). USCITA/REL: 04.01.1912 (Teatro Condal, Gran Cine Bohemia, Teatro Circo Barcelonés, Barcelona) CAST: Concepción Llorente? Angelina Villar? (*Carmen*), Domènec Ceret (*Diabolino*), Josep Durany (*Salvador*). COPIA/COPY: DCP (2K), 18'09", col. (incomp., da/*from* 35mm pos. nitr., 333.5 m., 16 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles*: SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca Española, Madrid.

Restauro digitale in 2K realizzato nel 2022 dalla Filmoteca Española, effettuato a partire dalla copia originale in nitrato proveniente dalla Filmoteca Española e da una copia in acetato proveniente dalla Filmoteca de Catalunya. / *Digital 2K restoration in 2022 by the Filmoteca Española from its original nitrate print and an acetate print from the Filmoteca de Catalunya.*

Uno dei primi film della "Hispano Films", casa di produzione di spicco del decennio degli anni Dieci, nella sua nuova fase come società per azioni a partire dal 1911. Questa "Carmen" si distinse all'epoca per la sua originalità, non rifacendosi ai mitici personaggi di Merimée né a quelli di Bizet. L'azione è ambientata nel XVII secolo e racconta la storia d'amore tra Carmen, capo di una banda di ladri, e il pittore Salvador. Il film ci è pervenuto incompleto. La porzione preservata e digitalizzata corrisponde all'inizio e alla fine del film, mentre manca la trama centrale. In essa, Carmen e Salvador fuggono dalle truppe del Viceré, ma lei finisce per essere catturata e condannata a morte. Un riassunto della sezione mancante viene fornito in un cartello creato a partire da una sinossi pubblicata su *Arte y Cinematografía* (15.12.1911). Carmen viene graziata, i due amanti fuggono e alla fine si ritrovano. Tutto si conclude lietamente nel periodo di carnevale.

Aide Fernández, Daniel Sánchez Salas

One of the first films by Hispano Films, a leading Spanish production company of the 1910s, during its new phase as an incorporated company beginning in 1911. This "Carmen" stands out for its originality by not following the legendary characters created by Mérimée and Bizet. In this version the action takes place in the 17th century, recounting the story of the romance between Carmen, the leader of a band of thieves, and the painter Salvador. The film that survives today is incomplete. The beginning and end of the film constitute the largest preserved section; the central part is missing. In this storyline, Carmen and Salvador flee Virrey's troops, but she is eventually captured and sentenced to death. A summary of the missing section is supplied in an intertitle created from a synopsis published in Arte y Cinematografía *(15.12.1911). Carmen is pardoned, the two lovers escape, and are eventually reunited. All ends happily, at carnival time.*

Aide Fernández, Daniel Sánchez Salas

PAMPLONA. CONGRESO VITÍCOLA DE 1912. SU MAJESTAD EL REY VISITANDO LAS INSTALACIONES DE LOS SRES. ARRIETA HERMANOS [Pamplona. Winemaking Congress of 1912. His Majesty The King Visits the Facilities of the Arrieta Brothers] (ES 1912)

REGIA/DIR: José Gaspar, Enrique Blanco. PROD: Iberia Cines (Madrid). RIPRESE/FILMED: 07.1912. USCITA/REL: 07.1912 (Cinema Actualidades, Pamplona). COPIA/COPY: DCP (4K), 2'22" (da/*from* 35mm pos. acet., 52 m., virato/*toned*, 18 fps); did./*titles*: SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Navarra, Pamplona (Depósito/*Deposit* Alberto Zozaya [SAIDE]).

Digitalizzazione 4K realizzata nel 2026 dalla Filmoteca de Catalunya in collaborazione con la Filmoteca de Navarra a partire dalla copia in acetato della Filmoteca de Navarra. / *Digitized in 4K in 2026 by the Filmoteca de Catalunya in collaboration with the Filmoteca de Navarra from the Filmoteca de Navarra's acetate print.*

Riprese della visita di Alfonso XIII alla cantina dei fratelli Arrieta a Pamplona. La visita ebbe luogo nel luglio del 1912, in occasione del Congresso vitivinicolo tenutosi in quella città, sotto il patrocinio del monarca. Le riprese furono affidate alla Iberia Cines, casa di produzione e laboratorio della famiglia Blanco, con sede a Madrid. In questa occasione, José Gaspar, operatore della società, ed Enrique Blanco si recarono a Pamplona per filmare il re durante il suo viaggio. Nel filmato si può osservare Alfonso XIII mentre attraversa i vigneti, sale su un belvedere da cui osserva la tenuta e, in compagnia dei proprietari della cantina, visita infine la zona della pigiatura dell'uva e altre attività legate alla produzione del vino.

Daniel Sánchez Salas

Footage of the visit by King Alfonso XIII to the Arrieta Brothers winery in Pamplona. The visit took place in July 1912 on the occasion of the Winemaking Congress held in that city under the patronage of the monarch. The filming was carried out by Iberia Cines, a producer and laboratory owned by the Blanco family in Madrid. On this occasion, the company's camera operator José Gaspar and Enrique Blanco travelled to Pamplona to film the king's travels. In the film we can observe how Alfonso XIII crosses the vineyards, climbs a lookout to survey the estate, and finally, in the company of the winery's owners, visits the area where the grapes are pressed and other activities associated with making wine are carried out.

Daniel Sánchez Salas

BURGOS (FR? ES?, 1911?/1918?)

REGIA/DIR: [Segundo de Chomón]. PROD: Pathé Frères, no. 8215. RIPRESE/FILMED: Burgos. USCITA/REL: [23.03.1911 (Cine Victoria, Barcelona)]. COPIA/COPY: DCP (4K), 4'38", col. (da/*from* 35mm pos. acet., 83.2 m., 16 fps, pochoir/*stencil-colour*); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro digitale in 4K realizzato nel 2026 dalla Filmoteca de Catalunya a partire da una copia in acetato 35mm, ottenuta nel 1999 presso il CNC (Bois d'Arcy) da una copia positiva in nitrato 35mm colorata a pochoir della propria collezione. / *Digital 4K restoration in 2026 by the Filmoteca de Catalunya from a 35mm acetate print obtained in 1999 at the CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée from a stencil-coloured 35mm nitrate print in its collection.*

Questo film, colorato con il sistema Pathécolor, è stato attribuito a Chomón e datato al 1911, durante il suo periodo presso la Ibérico Films, filiale della Pathé a Barcellona. La stampa spagnola documenta nel 1911 l'uscita di un film intitolato *Burgos*, senza tuttavia collegarlo esplicitamente alla Pathé. Nel catalogo della società figura inoltre *Burgos* n. 8215, datato 1918. È possibile che si tratti della stessa opera, uscita in Spagna nel 1911 e successivamente riedita e inserita nel catalogo del 1918, durante la prima guerra mondiale. Il film mostra la vita e i monumenti della città, tra cui la chiesa di San Esteban, il monastero di Las Huelgas, plaza de la Libertad, la cattedrale e il fiume Arlanzón.

Mariona Bruzzo Llaberia, Rosa Cardona Arnau

This film, which was coloured using the Pathécolor stencil system, has been attributed to Segundo de Chomón and dated as being from 1911, during his time with Ibérico Films, the Pathé subsidiary in Barcelona. The Spanish press covered the premiere of a film called Burgos *in 1911, without however explicitly linking it to Pathé. The company's catalogue lists a film called* Burgos*, no. 8215, from 1918. It is possible that this is the same film, first seen in Spain in 1911 and re-edited and included in the 1918 Pathé catalogue during the First World War. The film showcases the city's life and landmarks, such as the Church of San Esteban (St. Stephen), the Las Huelgas monastery, the Plaza de la Libertad, the Cathedral, and the Arlanzón River.*

Mariona Bruzzo Llaberia, Rosa Cardona Arnau

LA CHAMBRE ENSORCELÉE / LA HABITACIÓN ENCANTADA [The Enchanted Room] (FR/ES, 1911)
REGIA/DIR: Segundo de Chomón. PROD: [Ibérico Films, per/*for* Pathé Frères], Cat. no. 4154. RIPRESE/FILMED: prima di/*before* 31.03.1911, Barcelona. USCITA/REL: 31.03.1911 (Cinema Pathé-Omnia, Brest), 05.04.1911 (Cinématographe du "Petit Journal", París). COPIA/COPY: DCP (4K), 6'12" (da/*from* 35mm neg. nitr., 135 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris.

Restauro digitale in 4K realizzato dalla Fondation Jérôme Seydoux-Pathé (Parigi) presso il laboratorio l'Image Retrouvée (Parigi) a partire dal negativo originale in nitrato della propria collezione. / *Digital 4K restoration by the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé (Paris) at the laboratory L'Image Retrouvé in Paris from an original nitrate negative in its collection.*

La Biblioteca Nazionale Francese conserva in deposito legale le sinossi dei film, accompagnate in alcuni casi da una striscia di fotogrammi: una documentazione determinante per l'attribuzione delle opere. Grazie a questa fonte è stato identificato questo titolo di Chomón, risalente al suo periodo barcellonese. L'attribuzione si basa sulla coincidenza del luogo delle riprese, casa Brías, nelle vicinanze del suo teatro di posa, nonché sulla presenza dell'attore Christian, interprete ricorrente nelle produzioni della Ibérico Films. Questo film a trucchi costituisce una nuova variante del motivo del viaggiatore che alloggia in una casa stregata ed è sottoposto a una successione di fenomeni insoliti. Tra questi spiccano sparizioni improvvise, *déshabillages* impossibili, visioni allucinatorie e oggetti che sembrano acquistare autonomia mediante tecniche di animazione *stop motion*.

Mariona Bruzzo Llaberia, Rosa Cardona Arnau

The Bibliothèque nationale de France (BNF) preserves, as part of its legal deposit collection, film synopses and scripts, in some cases accompanied by a strip of frames, all of which are decisive documents for attributing films. Thanks to this source, this film has been identified as being by Segundo de Chomón, from his time in Barcelona. This attribution is supported by the fact that the location is the Casa Pere Brías, a distinctive Art Nouveau *house which was near his glass-roofed film studio, and by the presence of the actor Christian, a frequent performer in productions by Ibérico Films. This trick film was a new variant on the theme of someone staying in an enchanted room, who is subjected to a series of unusual phenomena. These include sudden disappearances, impossible undressing scenes, hallucinatory visions, and objects that appear to take on a life of their own by means of stop-motion animation techniques.*

Mariona Bruzzo Llaberia, Rosa Cardona Arnau

Prog. 3

INAUGURACIÓN DE LA GALERÍA DE HORTA EL 1º DE ENERO DE 1915 [Inauguration of the Glass Film Studio at La Horta on 1 January 1915] (ES 1915)
REGIA/DIR: [Andreu Cabot]. PROD: Cabot Films (Barcelona). RIPRESE/FILMED: 01.01.1915, Horta (Barcelona). COPIA/COPY: DCP (4K), 2'12" (da/*from* 35mm neg. nitr., 43.6 m., 18 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Restauro digitale in 4K realizzato nel 2015 dalla Filmoteca de Catalunya a partire dal negativo originale in nitrato della propria collezione (Col·lecció Famiglia Padró Vall). / *Digital 4K restoration in 2015 by the Filmoteca de Catalunya from an original nitrate negative in its Familia Padró Vall Collection.*

Andreu Cabot Puig (1871-1937) fu un distributore, produttore e gestore di sale cinematografiche. Nel 1911 fondò la società Cabot Films, specializzata nella produzione di documentari, alla cui attività partecipò il pioniere del cinema catalano Fructuós Gelabert. Tra il 1912 e il 1914, la società si dedicò alla stampa di titoli, alla realizzazione di copie positive e al noleggio di film. Nel 1912 acquisì lo studio precedentemente di proprietà di Segundo de Chomón e Joan Fuster (Chomón-Fuster, Barcellona). Successivamente, con l'obiettivo di ampliare la produzione di film di finzione, promosse la costruzione di un nuovo studio nel quartiere di Horta. In tali strutture furono realizzate diverse riprese in collaborazione con il regista italiano Godofredo Mateldi, che non sono state conservate.

Andreu Cabot Puig (1871-1937) was a film distributor, producer, and exhibitor. In 1911 he founded the company Cabot Films, which specialized in the production of documentaries, in which the pioneer of Catalan cinema, Fructuós Gelabert, was involved. From 1912 to 1914, the company focused on developing intertitles and the production of film prints, and the rental of films. In 1912 Puig acquired the glass-roofed film studio previously owned by Segundo de Chomón and Joan Fuster (Chomón-Fuster, Barcelona). Later, with the aim of expanding fiction film production, he promoted the construction of a new glass studio in the rural Horta district. In these facilities, opened in 1915, the company shot a variety of films in collaboration with the Italian director Godofredo Mateldi, which unfortunately have not survived.

Le immagini di questo frammento provengono dal negativo originale di ripresa non montato conservato dagli eredi della famiglia Cabot. Il materiale documenta l'inaugurazione del teatro di posa e del laboratorio. Alla cerimonia furono presenti familiari, dipendenti dell'azienda e vari professionisti legati al settore cinematografico catalano.
ROSA CARDONA ARNAU

The images in this fragment are from the unedited camera negative preserved by the heirs of the Cabot family. This footage documents the inauguration of the studio and the laboratory. The event was attended by family members, company employees, and various professionals associated with the Catalan film industry.
ROSA CARDONA ARNAU

ASESINATO Y ENTIERRO DE DON JOSÉ CANALEJAS [Assassination and Burial of Don José Canalejas] (ES 1912) (frammento/*fragment*)
REGIA/DIR:: Adelardo Fernández Arias. PROD: Iberia Films (Madrid). PHOTOG: Enrique Blanco. CAST: Rafael Arcos (*José Canalejas, presidente del governo/Prime Minister*), José Isbert (*Manuel Pardinas, anarchico/anarchist*); nella parte di se stessi/*appearing as themselves (actuality footage)*: Su Alteza Infante Don Carlos de Borbón, General Valeriano Weyler Nicolau, Su Alteza Infante Don Fernando de Borbón, General Ángel Aznar Butigieg, Melquíades Álvarez González Posada. RIPRESE/FILMED: 12-13.11.1912 (Madrid). USCITA/REL: 15.11.1912 (Kursaal, Barcelona). COPIA/COPY: DCP (2K), 2'44" (da/*from* Betacam digital, da/*from* 35mm pos. polyester, 43.6 m.); did./*titles*: SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca Española, Madrid.

Restauro digitale a 2K realizzato nel 2022 dalla Filmoteca Española a partire da Betacam digitale, da una copia in poliestere 35mm (2009) di 149 m. / 7'14". Viene proiettata solo la prima parte, l'omicidio, 2'44". / *Digital 2K restoration realized in 2022 by the Filmoteca Española from a digital Betacam original, made in 2009 from a 35mm polyester print, 149 m., 7'14". Only the first part, the assassination, 2'44", will be shown.*

Il materiale più antico conservato è un duplicato negativo (1957) senza titolo e con didascalie flash. Da questo è stata ricavata una copia alla quale l'archivio ha aggiunto il titolo *Asesinato y entierro de Don José Canalejas* (Assassinio e sepoltura di don José Canalejas). In questa occasione viene proiettata solo la prima parte, l'assassinio avvenuto a Madrid il 12 novembre 1912. L'inizio è una ricostruzione dello sparo al presidente Canalejas e del successivo suicidio dell'anarchico. Questa ricostruzione cinematografica viene pubblicata identica e con gli stessi attori sulla stampa tramite fotografie. Il resto del filmato è costituito da immagini reali. A Barcellona, il 15 novembre 1912, erano già in proiezione sette copie il cui titolo menzionava il funerale, due che menzionavano solo l'assassinio e una che univa attentato e funerale nello stesso film. Le riprese sono attribuite al giornalista Adelardo Fernández Arias, che nel 1914 si trasferì a Torino dove recitò, diresse e produsse film fino al 1920. – BEGOÑA SOTO VÁZQUEZ

The oldest surviving material is an untitled duplicate negative (1957) with intertitles. A print was made from this negative, to which the archive added a title, Asesinato y entierro de Don José Canalejas. *At that time, only the first part was shown, the assassination which occurred in the Puerta del Sol in Madrid on 12 November 1912. The opening scene is a re-enactment of the shooting of Prime Minister Canalejas and the anarchist's subsequent suicide. This cinematic reconstruction was published in the press in the form of photographs, showing the scene exactly as it appeared in the film, featuring the same actors. The rest of the footage consists of actual images. By 15 November 1912, seven prints which mentioned the burial were already being screened in Barcelona, with titles referring to the funeral; two other prints mentioned only the assassination; and one print combined the assassination and burial in the same film. The film is attributed to the journalist Adelardo Fernández Arias, who in 1914 moved to Turin, where he acted in, directed, and produced films until 1920. – BEGOÑA SOTO VÁZQUEZ*

PASIONARIA [A Passionate Woman] (ES 1915)
REGIA/DIR: Joan María Codina. PROD: Condal Films (Barcelona). PHOTOG: Joan Solà Mestres. LAB: Studio-Films. CAST: Carmen Tórtola Valencia (*Adriana, "Tórtola Valencia"*), Gerardo Peña. USCITA/REL: 04.09.1915 (Teatro Imperio, Barcelona), 12.11.1915 (Cine Apolo, Valencia). COPIA/COPY: DCP, 19'14", col. (da/*from* 35mm dupl. neg., 471 m. [orig. l: 1500 m.], imbibito/*tinted*, 18 fps); did./*titles*: SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca Valenciana.

Restaurata dalla Filmoteca Valenciana nel 2025 con la collaborazione della Filmoteca de Catalunya a partire da un duplicato negativo in 35mm incompleto ottenuto negli anni Sessanta, conservato presso la Filmoteca Valenciana. / *Restored by the Filmoteca Valenciana in 2025 with the collaboration of the Filmoteca de Catalunya from an incomplete duplicate 35mm negative obtained in the 1960s preserved at the Filmoteca Valenciana.*

Pasionaria offre una delle prime rappresentazioni della natura perversa dell'onore, un attributo maschile che vittimizza nuovamente le donne e attraversa la storia del cinema. Qui, una giovane borghese viene violentata da un nobile e ripudiata dal padre. Dopo aver raggiunto il successo come artista, avrà ancora bisogno del perdono paterno. Il dramma si regge sulle qualità narrative ed estetiche di Codina che, con successive case di produzione valenciane e catalane, sviluppò un cinema popolare che lo consacrò come il cineasta spagnolo più moderno del decennio del 1910. *Pasionaria* ottenne un grande successo nazionale e internazionale, grazie anche alla crescente fama della sua sobria protagonista, la ballerina esotica Carmen Tórtola Valencia (1882-1955). Di *Pasionaria* conserviamo solo 471 metri, riprodotti in modo imperfetto su triacetato negli anni '60, ma che racchiudono l'essenziale della trama nonché una danza splendidamente alterata dal deterioramento del nitrato.

Juan Ignacio Lahoz

Pasionaria *is an early illustration of the perverse nature of honour, a masculine attribute which re-victimizes women and runs throughout film history. Here an innocent young bourgeois woman is raped by a nobleman and disowned by her father. After achieving success as a dancer, she still craves her father's forgiveness. The drama is maintained by the narrative and aesthetic virtues of the direction by Codina, who, with successive Valencian and Catalan producers, developed a popular cinema which confirmed him as the most modern Spanish filmmaker of the 1910s.* Pasionaria *met with great success in Spain and abroad, thanks also to the growing fame of the restrained natural acting of its protagonist, the exotic dancer Carmen Tórtola Valencia (1882-1955). Only 471 metres of* Pasionaria *survive; they were poorly copied onto triacetate in the 1960s, but they include the basic storyline and a dance sequence beautifully affected by nitrate decomposition. – Juan Ignacio Lahoz*

AUTOMÓVIL A HÉLICE [Propeller-Powered Automobile] (ES 1913)
REGIA/DIR: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: DCP (2K), 1'08" (da/*from* 35mm pos. acet., 24 m., 16 fps); did./*titles*: SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca Española, Madrid (Colección "Planos seleccionados" de NO-DO [S-109]).

Restauro digitale in 2K realizzato nel 2012 dalla Filmoteca Española, a partire da un elemento di conservazione ricavato da una copia in nitrato della Collezione "Planos seleccionados" di NO-DO, conservata presso la Filmoteca Española. / *Digital 2K restoration in 2012 by the Filmoteca Española from a preservation element derived from a nitrate print in the NO-DO Archive "Planos Seleccionados" Collection preserved at the Filmoteca Española.*

Filmato che presenta la nuova invenzione di Rómulo Bosch e dei fratelli Fabregat del 1913, consistente in un'automobile azionata da un'elica situata nella parte posteriore e in grado di raggiungere gli 80 km/h (*El Mundo Deportivo*, 23 ottobre 1913). Le immagini mostrano l'avvio del motore, la sua circolazione per le strade di Barcellona e due uomini che sollevano il veicolo, mettendone in evidenza il peso ridotto (circa 173 kg, secondo la stampa). Questo titolo è riportato nel "*Catálogo de Planos seleccionados*" (S-109) del NO-DO (Notiziari e Documentari): il servizio di diffusione di notiziari e reportage girati in Spagna e all'estero, la cui proiezione era obbligatoria durante il franchismo (dal 1943 al 1975) nei cinema del Paese, nei possedimenti e nelle colonie. Da parte sua, il "*Catálogo de Planos seleccionados*", ancora in fase di catalogazione, è costituito da riprese non montate di varie tematiche ed epoche, utilizzate come risorse audiovisive nel NO-DO. – Aidé Fernández

*This film shows a new invention by Rómulo Bosch and the Fabregat brothers in 1913: an automobile which reached 80 km per hour, powered by a rear propeller (*El Mundo Deportivo*, 23.10.1913). The images show the motor being started, the car travelling on the streets of Barcelona, and two men lifting the vehicle, demonstrating how light it was (around 173 kg, according to the press). This title is included in the "Catálogo de Planos seleccionados" (S-109) of the NO-DO (Noticiarios y Documentales) Archive, the distribution service for newsreels and documentaries filmed in Spain and abroad which had to be exhibited under Franco's rule (1943-1975) in the cinemas of Spain, its possessions, and its colonies. For its part, the "Catálogo de Planos Seleccionados", which is still in the process of being catalogued, is made up of unedited shots on a variety of topics and from different eras which were used as audiovisual resources in NO-DO. – Aidé Fernández*

FAMILIA NAVARRO NIETO EN LA PLAYA DE LAS CANTERAS. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
[The Navarro Nieto Family on the Beach at Las Canteras. Las Palmas in the Canary Islands] (ES 1915)
REGIA/DIR: Gustavo y Félix Navarro Nieto. RIPRESE/FILMED: Playa de Las Canteras en Las Palmas de Gran Canaria, Islas Canarias. COPIA/COPY: DCP (4K), 2'42" (da/*from* 28mm pos. acet., 61 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca Canaria, Santa Cruz de Tenerife.

Restauro digitale in 4K realizzato nel 2026 dalla Filmoteca de Catalunya in collaborazione con la Filmoteca Canaria a partire dalla copia in 28 mm della Filmoteca Canaria (Deposito Gustavo Navarro). / *Digital 4K restoration carried out in 2026 by the Filmoteca de Catalunya in collaboration with the Filmoteca Canaria, based on the 28mm print held by the Filmoteca Canaria (Gustavo Navarro Deposit).*

Filmato amatoriale girato nel 1915 dai fratelli Gustavo e Félix Navarro Nieto sulla spiaggia di Las Canteras a Las Palmas de Gran Canaria. Questo rullino da 28 mm, della durata di 3 minuti, è stato depositato presso la Filmoteca de Canarias nel 2009 da un nipote di Gustavo Navarro. Della collezione familiare originale si conservano solo due bobine; il resto è andato distrutto in un incendio divampato nella loro residenza di Las Palmas nel 1980. Si tratta dei filmati amatoriali più antichi rinvenuti finora nell'arcipelago delle Canarie. I militari Félix e Gustavo Navarro Nieto, originari di Ávila (Spagna), si imbarcarono nel 1898 per partecipare alla guerra di Cuba. Durante lo scalo della nave nel porto di Las Palmas, il conflitto bellico giunse al termine e decisero di stabilirsi definitivamente nell'arcipelago delle Canarie. Gustavo Navarro Nieto fondò il quotidiano *La Provincia* e il *Club Náutico de Gran Canaria*. – María González Calimano

A home movie filmed in 1915 by the brothers Gustavo and Félix Navarro Nieto on Las Canteras beach in Las Palmas de Gran Canaria. This 28mm reel, lasting 3 minutes, was deposited at the Filmoteca Canaria in 2009 by a grandson of Gustavo Navarro. Only 2 reels remain of the original family collection; the rest were destroyed in a fire at their home in Las Palmas in 1980. These are the oldest home movies discovered to date in the Canary Islands. The soldiers Félix and Gustavo Navarro Nieto, who were born in Ávila, Spain, left the country in 1898 to fight in the war in Cuba. However, the war ended during the ship's stopover in Las Palmas, and they decided to settle permanently in the Canary Islands. Gustavo Navarro Nieto founded the daily newspaper La Provincia *and the Club Náutico de Gran Canaria, the island's yacht club. – María González Calimano*

MISS LEDYIA (ES 1916)

REGIA/DIR: Rafael López de Haro, José Gil. PHOTOG: José Gil. PROD: Junta de Protección de la Infancia (Pontevedra). CAST: Fefa Sandoval (*Miss Ledyia*), Marina Fonseca (*Márgara*), Petra Gaztambide, Lola Quiñones, Margarita Berbén (*Señorita Katia*), Clara Sobrino, Fausto Otero (*Ruskin*), Alfonso R. Castelao (*Pastor protestante/Protestant pastor*), Víctor C. Mecadillo (*Señor Katzon*), Isidoro Millán, Félix Rojas, Manuel Espárrago, Antonio Blanco Porto (*Carlos*). RIPRESE/FILMED: 02.1916. COPIA/COPY: DCP (4K), 18'11", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 412.5 m., imbibito e virato/*tinted & toned*, 20 fps); did./*titles*: SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Galicia, A Coruña.

Digitalizzazione 4K realizzata dalla Filmoteca de Galicia a partire dalla copia restaurata nel 1996 dalla Filmoteca Española e dalla Filmoteca de Galicia sulla base di una copia in nitrato conservata dal Museo Provinciale di Pontevedra. / *Digitized in 4K by the Filmoteca de Galicia from a print restored in 1996 by the Filmoteca Española and the Filmoteca de Galicia from a nitrate print preserved by the Museo Provincial de Pontevedra.*

Miss Ledyia è un'eccentrica giovane americana che soggiorna con lo zio milionario nell'hotel dell'isola di La Toja, nella provincia spagnola di Pontevedra. Lì si troverà coinvolta nella trama di un attentato anarchico contro un altro illustre ospite dell'hotel, il re di Svevia. Il film, a metà strada tra l'amatoriale e il professionale, imita i serial cinematografici, così popolari all'epoca. Fu prodotto a scopo benefico dalla Commissione per la Protezione dell'Infanzia di Pontevedra e interpretato da membri di spicco della società borghese di quella provincia. Uno di questi membri, Rafael López de Haro (1876-1967), ricoprì il ruolo di regista e sceneggiatore occasionale. Il contributo professionale venne invece dall'operatore cinematografico del film, l'illustre fotografo e cineasta José Gil (1870-1937). Dopo una prima uscita il 3 marzo del 1916, i responsabili girarono nuove sequenze e rimontarono il film, che fu riproposto il 15 maggio 1916. – Daniel Sánchez Salas

Miss Ledyia is an eccentric young American woman staying with her millionaire uncle in a hotel on the island of La Toja in the Spanish province of Pontevedra. There she becomes embroiled in an anarchist assassination plot against another inhabitant of the hotel, the King of Suavia. The film, part amateur and part professional, imitates the serials that were enjoying such popularity at the time. It was produced with the goal of raising money for the Pontevedra Child Protection Committee, and its actors were distinguished members of the province's bourgeoisie. One of these, Rafael López de Haro (1876-1967), occasionally performed the duties of film director and scriptwriter. The professional element was the work of the film's camera operator, the renowned photographer and filmmaker José Gil (1870-1937). Following an initial screening on 3 March 1916, its makers shot new sequences and re-edited the film, screening it again on 15 May 1916. – Daniel Sánchez Salas

Hipnotismo, 1910-1920?. (Filmoteca Española, Madrid)

Una visita a la fábrica de galletas Patria, 1913. (Filmoteca Española, Madrid)

HIPNOTISMO [Hypnotism] (ES, 1910-1920)
REGIA/DIR: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: DCP (4K), 4'45" (da/*from* 35mm pos. nitr., 82.3 m., 18 fps); did./*titles*: SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca Española, Madrid.

Restauro digitale in 4K realizzato nel 2025 dalla Filmoteca Española, effettuato a partire dalla copia originale in nitrato presente nella sua collezione. */ Digital 4K restoration in 2025 by the Filmoteca Española from an original nitrate print in its collection.*

Dimostrazione delle sedute di suggestione ipnotica del medico-psichiatra militare Julio Camino Galicia (1882-1956). Le immagini mostrano il dottore mentre ipnotizza un uomo e fa una dimostrazione degli effetti ottenuti, come recitano le didascalie nel materiale originale conservato: "Una seduta di ipnotismo scientifico sperimentale del dottor Camino (del Servizio di Sanità Militare di Madrid). Fenomeni di magnetismo, personalità, catalessi e suggestione sentimentale (allegria, tristezza improvvisa e rabbia suggerita)".
Il dottor Camino nacque a Tábara (Zamora, Spagna), studiò medicina all'Università Centrale di Madrid e nel 1906 entrò nel Corpo Sanitario Militare, specializzandosi in psicoterapia ipnotica. Esercitò la professione a Tetouan, in Marocco, e a Madrid e fu membro della Société de Psychologie d'Hypnologie et de Psychothérapie di Parigi. Il dottore fu un grande divulgatore, pubblicando due testi sull'ipnotismo: *Hipnotismo e hipnoterapia* (1919) e *Cómo se hipnotiza* (1928) e realizzando diverse dimostrazioni pratiche in pubblico riportate dalla stampa dell'epoca. Secondo le ricerche condotte ad oggi (2026), questo è l'unico filmato conservato delle dimostrazioni di ipnotismo del famoso medico spagnolo. – Aidé Fernández

A demonstration of his work in hypnotic suggestion by the military doctor and psychiatrist Julio Camino Galicia (1882-1956). The images show the doctor hypnotizing a man and demonstrating the effects achieved, as the credits in the original preserved material describe: "A scientific experiment in hypnotism by doctor Camino (of the Military Health Service of Madrid). Phenomena of magnetism, personality, catalepsy, and emotional suggestion (sudden happiness and sadness and suggested rage)."
Dr. Camino was born in Tábara in the province of Zamora, Spain. He studied medicine at the Universidad Central de Madrid and in 1906 joined the Military Health Service, specializing in hypnotic psychotherapy. He worked in Tetuán, Marruecos, and Madrid, and was a member of the Societé de Psychologie d'Hipnologie et de Psichothérapie of París. The doctor was a great educator, publishing two texts on hypnotism, Hipnotismo e hipnoterapia *(1919) and* Cómo se hipnotiza *(1928), and giving various practical public demonstrations which were covered in the press of the day. Research carried out to date (2026) indicates that this is the sole preserved film of demonstrations of hypnotism by the renowned Spanish doctor. – Aidé Fernández*

INAUGURACIÓN DEL CAMPO DEL ATHLETIC [Inauguration of Athletic's Stadium] (ES 1913)
REGIA/DIR: Julián López Oliva. PROD: Pathé Frères. RIPRESE/FILMED: 21.08.1913, Bilbao. USCITA/REL: 01.09.1913 (Teatro Trueba, Bilbao). COPIA/COPY: DCP (4K), 2'15" (da/*from* 35mm pos. acet., 54 m., 16 fps); did./*titles*: SPA. FONTE/SOURCE: Euskadiko Filmategia/ Filmoteca Vasca, Donostia/San Sebastián.

Digitalizzazione in 4K realizzata dalla Filmoteca Vasca a partire da una copia restaurata nel 1997 dalla Filmoteca de Zaragoza in collaborazione con la Filmoteca Vasca, sulla base di una pellicola al nitrato proveniente dalla collezione della Filmoteca de Zaragoza (Colección Tartaj). / *Digitized in 4K by the Filmoteca Vasca (Basque Film Archive) from a print restored in 1997 by the Filmoteca de Zaragoza in collaboration with the Filmoteca Vasca from a nitrate print in the Filmoteca de Zaragoza's Tartaj Collection.*

Girato da Julián López Oliva per Pathé Frères, questo film d'attualità documenta l'inaugurazione dello stadio di San Mamés il 21 agosto 1913, in concomitanza con le feste di Bilbao. L'incontro tra l'Athletic Club e il Racing Club di Irún inaugurò ufficialmente uno stadio destinato a diventare uno dei grandi simboli del calcio spagnolo. Il film costituisce, inoltre, la più antica testimonianza cinematografica conservata del calcio in Spagna. López Oliva, rappresentante della Pathé a Bilbao tra il 1910 e il 1917, realizzò numerosi film d'attualità sulla vita politica, sociale e industriale della Biscaglia, di cui ci sono giunti solo tre titoli: *Inauguración del campo del Athletic, Visita del Rey a Bilbao* (1916) y *Botadura del Galea* (1917). – PATRICIA UCEDA GIL

This actuality film, shot by Julián López Oliva for Pathé Frères, documents the inauguration of the San Mamés athletic ground on 21 August 1913, coinciding with the fiestas in Bilbao. The match between Athletic Bilbao and the Racing Club of Irún officially opened the stadium, which would go on to become one of the great symbols of Spanish football. The film is also the oldest surviving cinema record of football in Spain. López Oliva, Pathé's representative in Bilbao from 1910 to 1917, made numerous actuality films on the political, social, and industrial life of Vizcaya, of which only three titles survive today: Inauguración del campo del Athletic *(1913),* Visita del Rey a Bilbao *(1916), and* Botadura del Galea *(1917). – PATRICIA UCEDA GIL*

UNA VISITA A LA FÁBRICA DE GALLETAS PATRIA [A Visit to the Patria Biscuit Factory] (ES 1913)
REGIA/DIR: Antonio de P. Tramullas. PROD: Sallumart Films. COPIA/COPY: DCP (4K), 9'50" (da/*from* 35mm pos. nitr., 205 m., 18 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca Española, Madrid (Colección Tramullas).

Restauro digitale in 4K realizzato nel 2025 dalla Filmoteca Española, effettuato a partire dalla copia originale in nitrato. / *Digital 4K restoration in 2025 by the Filmoteca Española from the original nitrate print.*

Percorso attraverso i diversi reparti e processi produttivi che costituivano la produzione dei biscotti nella Fábrica Patria situata a Saragozza (Spagna). Il filmato mostra immagini di carri carichi di scatole di biscotti, operai che escono dalla fabbrica, riprese degli interni con uomini e donne al lavoro ai tavoli e sulle linee di montaggio o le macchine in funzione. Si osservano, inoltre, un uomo che assaggia i biscotti e un cartellone pubblicitario della fabbrica. Sul quotidiano *Heraldo de Aragón* del 29 giugno 1913 il filmato viene annunciato al Gran Salón La Alhambra, pertanto è possibile datarne la produzione nei giorni o nei mesi precedenti. È stato girato da Antonio de P. Tramullas ed è uno dei primi esempi di cinema industriale spagnolo. Fa parte della "Colección Tramullas", acquisita dalla Filmoteca Española e dalla Filmoteca de Zaragoza, che comprende riprese che documentano la vita quotidiana nella regione dell'Aragona all'inizio del XX secolo. – PATRICIA UCEDA GIL, AIDÉ FERNÁNDEZ

A tour of the various departments and manufacturing processes involved in the production of biscuits at the Fábrica Patria [Patria Factory] in Zaragoza, Spain. The film shows images of horse-drawn carts loaded with crates containing boxes of biscuits, workers leaving the factory, shots inside the factory of men and women working at tables and on assembly lines, and machinery at work. We also see a man tasting the biscuits and an attractive advertising poster for the factory's product. It was announced in the newspaper Heraldo de Aragón *on 29 June 1913 that the footage would be screened at the Gran Salón La Alhambra, making it possible to date its production as taking place in the previous days or months. The film was shot by Antonio de P. Tramullas, and is one of the earliest examples of an industrial film in Spain. It forms part of the Tramullas Collection acquired by the Filmoteca Española and the Filmoteca de Zaragoza, which contains filmed materials documenting everyday life in the Aragón region in the early 20th century. – PATRICIA UCEDA GIL, AIDÉ FERNÁNDEZ*

Peladilla en el football, 1916. (Filmoteca de Catalunya, Barcelona)

[Propaganda publicitaria para el Salón Doré], 1916. (Filmoteca Española, Madrid)

PELADILLA EN EL FOOTBALL [Peladilla Plays Football] (ES 1916)
REGIA/DIR: Benito Perojo. PROD: Patria Films. PHOTOG: Armando Pou. MONT/ED: Benito Perojo. CAST: Benito Perojo (*Peladilla*), María Moreno (*Clarita*), Pedro Zorrilla (*acosador bigotudo/mustachioed stalker*), Alberto Romea. USCITA/REL: 25.5.1916. COPIA/COPY: DCP, 11'24" (incomp., da/*from* 35mm nitr., 73 m., 18 fps, imbibito/*tinted*, + 35mm pos. acet., 242 m. [orig. l: c.300 m.], 18 fps, b&w); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca Valenciana.

Restauro digitale realizzato dalla Filmoteca de Catalunya sulla base dei materiali della Filmoteca de Zaragoza, della Filmoteca Valenciana e della Filmoteca Española. Studio e proposta di ricostruzione: Juan Ignacio Lahoz e José Manuel Vales. / *Digital restoration carried out at the Filmoteca de Catalunya from materials from the Filmoteca de Zaragoza, the Filmoteca Valenciana, and the Filmoteca Española. Study and reconstruction proposal: Juan Ignacio Lahoz and José Manuel Vales.*

"Peladilla" è un personaggio che imita Charlot, creato, diretto e interpretato dall'allora esordiente cineasta Benito Perojo (1894-1974). Efficace nella caratterizzazione e nella gestualità, Peladilla fa ricadere sulla fidanzata le conseguenze della propria cattiveria e semina caos e risate con la sua irruzione collerica nel gioco. Perojo, che cercò sempre di innovare sul piano estetico e formale il cinema popolare spagnolo, cura in *Peladilla en el football* la costruzione della gag e l'articolazione narrativa, innestando su riferimenti autoctoni le risorse comiche ereditate dal Charlot della Keystone e della Essanay. In quella che è, con ogni probabilità, la prima opera di finzione spagnola sul calcio, Perojo integra immagini reali di una partita e ricorre al paradosso per rappresentarlo come uno spettacolo tanto di massa quanto esasperato. Tuttavia, il cattivo stato di conservazione del film impedisce di apprezzarne pienamente le qualità: la perdita dei materiali originali e una sonorizzazione che ha suddiviso e alterato l'ordine delle inquadrature e aggiunto sequenze tratte da altri film gravano su questa ricostruzione. – Juan Ignacio Lahoz

"Peladilla" is a character imitating Chaplin's Tramp, and was created, directed, and played by the then-novice filmmaker Benito Perojo (1894-1974). Spot-on in his characterization and gestures, "Peladilla" uses his girlfriend as a shield for his mischief and sows chaos and laughter with his bad-tempered intrusion into the game. Perojo, who always sought to bring aesthetic and formal innovation to Spanish popular cinema, carefully handles the construction of the film's gag and narrative structure, weaving local references into the comic resources inherited from Chaplin's films at Keystone and Essanay. In what is surely the first Spanish fiction film about football, Perojo incorporates real footage of a match and employs absurdity to portray it as a spectacle that is as massive as it is exasperating. However, the film's poor state of preservation hinders our appreciation of its qualities: the loss of original materials and a sound track that split and disrupted shots, while adding sequences from other films, weigh down this reconstruction. – Juan Ignacio Lahoz

Prog. 4

[PROPAGANDA PUBLICITARIA PARA EL SALÓN DORÉ] [Advertisements for the Salón Doré cinema] (ES 1916)
REGIA/DIR: Antonio de P. Tramullas. PROD: Sallumart Films (Zaragoza). COPIA/COPY: DCP (4K), 4'21" (da/*from* 35mm pos. nitr., 86.1 m., 18 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Filmoteca Española, Madrid (Colección Tramullas).

Restauro digitale in 4K realizzato nel 2025 dalla Filmoteca Española, effettuato a partire dalla copia originale in nitrato. / *Digital restoration in 4K realized in 2025 by the Filmoteca Española, made from the original nitrate print.*

Annunci del programma cinematografico del Cinema "Salón Doré" (Saragozza, Spagna) relativi alle proiezioni previste nel mese di gennaio 1916.
Il Salón Doré fu inaugurato sul Paseo de la Independencia il 10 ottobre 1914 e sia l'installazione del cinematografo sia l'esercizio della sala furono curati dall'operatore Antonio P. Tramullas, dopo aver lavorato al Cinema Alhambra (Saragozza). Tramullas, oltre a gestire il Salón Doré, vi proiettava le proprie produzioni, dimostrando quanto per lui la produzione e la proiezione fossero attività strettamente connesse.
In questo splendido esempio di cinema pubblicitario viene presentata una sequenza di diversi annunci relativi alla programmazione del Salón Doré. Vengono promosse proiezioni di film come *Odette* (Giuseppe de Liguoro, 1916) con Francesca Bertini; un annuncio di un film con Lyda Borelli; *Maciste* (Luigi Romano Borgnetto e Vincenzo Denizot, 1915), presentato in anteprima in questa sala il 3 gennaio 1916; *La dama de las camelias* (*La signora dalle camelie*, o nella versione di Baldassarre Negroni o in quella di Gustavo Serena, entrambe del 1915); o il serial *La moneda rota* (*The Broken Coin*, Francis Ford, 1915), annunciato da un bambino travestito da Charlot con il suo cane. A metà del filmato si vede un'inquadratura del modello del busto di Alfonso XIII, scultura inaugurata quello stesso anno nei giardini dell'Accademia Militare di Saragozza.
Il film appartiene alla "Colección Tramullas", che comprende riprese documentali di grande valore realizzate da Antonio de P. Tramullas e da suo figlio Antonio Tramullas Beltrán, datate approssimativamente tra il 1910 e il 1928, per lo più nella regione dell'Aragona (Spagna), che presentano temi di cinema non di finzione, soprattutto film d'attualità, scientifici, industriali o amatoriali. La "Collezione" è stata acquisita congiuntamente dalla Filmoteca Española e dalla Filmoteca de Zaragoza nel 1981 e conta più di 140 contenitori. La maggior parte sono negativi su supporto nitrato da 35mm; in molti casi non sono stati conservati né l'ordine di ripresa, né i titoli, né gli intertitoli originali. – Aidé Fernández

Announcements of upcoming films being screened at the Salón Doré cinema in Zaragoza, Spain, throughout the month of January 1916.
The Salón Doré cinema opened on the Paseo de la Independencia on 10 October 1914. It was set up and run by the camera operator Antonio P. Tramullas after working at the Alhambra cinema, also in Zaragoza. Tramullas, in addition to managing the Salón Doré, projected his own films there, demonstrating the extent to which film production and exhibition were closely connected.
This fine example of the publicity film presents a series of different advertisements of the Salón Doré's programme, promoting films such as Odette *(Giuseppe de Liguoro, 1916), starring Francesca Bertini; an advertisement for an unidentified film starring Lyda Borelli;* Maciste *(Luigi Romano Borgnetto and Vincenzo Denizot, 1915), screened at the Salón Doré on 3 January 1916;* La dama de las camelias *(*La signora dalle camelie*, either the version directed by Baldassarre Negroni, or that by Gustavo Serena, both made the same year, 1915); and the film serial* La moneda rota *(*The Broken Coin*, Francis Ford, 1915), promoted by a boy dressed as Charlie Chaplin with his dog. Halfway through the film we see a shot of a clay model of a bust of King Alfonso XIII, a sculpture unveiled that same year in the gardens of the Zaragoza military academy.*
This film is part of the Tramullas Collection, which includes work of great documentary value filmed by Antonio de P. Tramullas and his son Antonio Tramullas Beltrán dating approximately from 1910 to 1928. Most of the films are set in the Spanish region of Aragón, and address non-fiction topics, especially actualities, scientific and industrial films, and home movies. The Tramullas Collection was acquired jointly by the Filmoteca Española and the Filmoteca de Zaragoza in 1981, and includes more than 140 film cans. Most are 35mm nitrate picture negatives, in many cases unedited, with shots not in the order in which they were filmed, and without their original titles or intertitles. – Aidé Fernández

VOLUNTAD QUE VENCE (L'Indomptée) [A Will That Conquers; The Untamed] (ES 1919)
Titoli delle parti/*Part Titles* (ES): Prólogo [Prologue]. Pt. 1: Circo Castellani [The Circus Castellani]; Pt. 2: La lucha en la sombra [The Struggle in the Shadows]; Pt. 3: El vuelo del "Motor aguila" [The Flight of the "Motor Eagle"].
Titoli delle parti/*Part Titles* (FR): Pt. 1: La tireuse du cirque; Pt. 2: Entre les mains du destin; Pt. 3: La lutte dans l'ombre; Pt. 4: Le suprême effort.
REGIA/DIR, PHOTOG: Salvador Castelló. PROD: Sociedad Anónima Sanz (Barcelona). CAST: Alba Tiberio (*Araceli, Alba, Pedro*), Ettore Tiberio ([*Castellani*] *Tiberio*), Bruna Tiberio (*Bruna*), Maria Serra, Lucia N. Lay (*Esther*), José Vico (*Herbert*), Manuel Aliacar (*ingegnere/Engineer Smith*), Mariano Mayorga. DIST: Empresa Cinematográfica (Barcelona, per/*for* Spain and Portugal); Phócea Films Location (Marseille, *per Francia e resto d'Europa/for France + all Europe*). RIPRESE/FILMED: 1918 [Barcelona]. PREMIÈRE: 24.04.1919 (Salón Cataluña, Barcelona). USCITA/REL: 26.02.1920 (Teatro El Dorado, Barcelona; Palace Cine, Barcelona), 18.04.1920 (Diana-Argentina-Excelsior, Barcelona), 21.04.1920 (Empresa Bohemia, Barcelona), 23.04.1920 (Empresa Bohemia, Barcelona), 22,23.01.1921 (Kursaal Cinema, Gaillac). COPIA/COPY: DCP, 78'14", col. (incomp., da/*from* 35mm pos. nitr., 1625 m., 18 fps, imbibito/*tinted*; orig. l: 3,500 m.); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: La Cinémathèque française, Paris.

Restaurata nel 2026 dalla Cinémathèque française in collaborazione con la Filmoteca de Catalunya, a partire dalla copia incompleta in nitrato della collezione della Cinémathèque française. / *Restored in 2026 by the Cinémathèque française in collaboration with the Filmoteca de Catalunya from the incomplete nitrate print in the collection of the Cinémathèque française.*

Voluntad que vence fu la prima delle tre produzioni della Sociedad Anónima Sanz, fondata a Barcellona nel 1917 dai tecnici Julio Sanz e Salvador Castelló e dai distributori Ramón e Pedro Vallescar Pallí. I soci acquisirono lo studio e i laboratori dell'ex Argos Films nel 1919, quando il settore viveva un momento di espansione con la creazione di numerose case di produzione. La neutralità spagnola nella Guerra Mondiale fu percepita, proprio come preannunciava l'articolo "Ahora o nunca" (*El Cine*, 29.08.1914), come un'opportunità commerciale di fronte al blocco delle potenze cinematografiche dei paesi in guerra.
Voluntad que vence costituì una dichiarazione d'intenti dei soci, come sottolineava la stampa: "Sono tutti giovani, persone colte che si liberano da preoccupazioni ormai obsolete per cercare il successo sulla strada del cinema di oggi" (*Arte y Cinematografía*, 31 gennaio 1919). Quel "cinema di oggi" era, in quel momento, un cinema prevalentemente dominato dai modelli statunitensi, che stavano soppiantando le formule precedenti.
Concepito come un film in due giornate con un prologo e tre parti, il film ha come protagonista Araceli, figlia del banchiere León Reynal, che, ingannata dal fidanzato Herbert e in seguito alla morte del padre e alla rovina della famiglia, è costretta a lavorare in un circo come tiratrice con il nome di Alba Tiberio. Per caso, si imbatte nel suo ex fidanzato e, dopo uno scontro, fugge e si nasconde sotto l'identità maschile di Pedro, imbarcandosi su un peschereccio. In seguito, Pedro viene accolto dall'ingegnere Robert Smith e da sua figlia Esther. Nel frattempo, Herbert entra a far parte di una banda criminale che intende sabotare il motore dell'aereo progettato da Smith per l'esercito. Quando la banda rapisce Esther, Pedro, con l'aiuto di ex compagni del circo, in particolare del forzuto Castellani, cerca di impedirlo.
Il ruolo da protagonista fu affidato ad Alba Tiberio (Trieste 1898 - Parigi 1961), stella della compagnia circense di famiglia insieme ai genitori e ai suoi tre fratelli. Nel 1915 la famiglia si stabilì a Barcellona,

Voluntad que vence *was the first of three films produced by the firm Sanz, founded in Barcelona in 1917 by the technicians Julio Sanz and Salvador Castelló and the distributors Ramón and Pedro Vallescar Pallí. The partners acquired the studio and laboratories of the former Argos Films in 1919, when the industry was undergoing a period of expansion with the founding of numerous production companies. Spain's neutrality in the First World War was seen as a commercial opportunity, as foreseen in the article "Ahora o nunca" ("Now or Never,"* El Cine*, 29.08.1914), given that the film industries of the countries at war were at a standstill.*
Voluntad que vence *was a mission statement for the partners, as noted in the press (*Arte y Cinematografía*, 31.01.1919): "They are all cultured young men, who are ridding themselves of outmoded concerns and are seeking success through the path of cinema today." At the time, this "cinema today" was a cinema overwhelmingly dominated by models from the United States, which had taken the place of earlier formulas.*
Conceived as a film taking place over two days in three parts and a prologue, the film has as its protagonist Araceli, daughter of the banker León Reynal. Cheated on by her fiancé Herbert and following the death of her father and her family's ruin, she is forced to work in a circus as a sharpshooter under the name Alba Tiberio. By chance, she meets her former fiancé, and following a confrontation she flees and conceals herself as a man under the name Pedro, signing on to work on a fishing boat. Later Pedro is taken in by the engineer Robert Smith and his daughter Esther. Meanwhile, Herbert joins a group of criminals who plan to sabotage the engine of the airplane designed by Smith for the military. When the criminals kidnap Esther, Pedro, with the help of old friends from the circus, in particular the strongman Castellani, try to prevent it. The lead role fell to Alba Tiberio (Trieste 1898-Paris 1961), star of the family circus troupe alongside her parents and

dove Alba, artista poliedrica (giocoliera, tiratrice, trasformista, strumentista, ballerina, disegnatrice, cantante ed equilibrista), presentò con grande successo spettacoli in tutta la Spagna, alternandoli a tournée in Sudamerica e negli Stati Uniti. La Sanz seppe sfruttare la popolarità di Alba, ma anche quella di suo padre, Tiberio Castellani, pubblicizzato come l'attore che aveva interpretato lo schiavo Ursus in *Quo Vadis* (Guazzoni, 1913).

Girato a Barcellona e nei dintorni, con la fotografia di Salvador Castelló e sotto la supervisione tecnica di Julio Sanz, le riprese si conclusero nel dicembre 1918. Tuttavia, il film non uscì nelle sale fino all'aprile del 1920. Questo ritardo potrebbe essere spiegato dalla grave crisi del cinema spagnolo nel dopoguerra. La crescente egemonia delle produzioni statunitensi, unita alla scarsa integrazione della Spagna nei circuiti europei del dopoguerra, limitò le possibilità di distribuzione. A loro volta, le difficoltà nell'ottenere pellicola vergine e attrezzature tecniche ostacolarono la produzione cinematografica.

Ciononostante, la Sanz fu una delle poche case di produzione spagnole a disporre di rappresentanti all'estero. La casa di distribuzione francese Phocéa Location, con sede a Marsiglia e concessionaria in esclusiva del film, lo presentò come un "interessante film d'avventura spagnolo" (*Le Memorial de Gaillac*, 22.01.1921). *L'Indomptée* fu proiettato a Tolosa, dove coincise con lo spettacolo del circo di famiglia nell'agosto del 1920, nonché in diverse località dell'Occitania.

La perdita di patrimonio cinematografico ha segnato profondamente la storia del cinema muto spagnolo. Nel caso della Catalogna, principale centro di produzione dell'epoca, dei circa 200 film di finzione realizzati nel decennio del 1910 se ne sono conservati ad oggi soltanto 38, dei quali appena 9 possono essere considerati completi. Emblematico è il caso della Studio Films di Barcellona, una delle case di produzione più importanti del periodo: degli 83 titoli realizzati ne è giunto fino a noi soltanto uno. La Sanz era invece una delle case di produzione di cui non si riteneva conservato alcun titolo.

Mariona Bruzzo Llaberia, Rosa Cardona Arnau,
Iolanda Ribas Velázquez

Voluntad que vence, 1919. Alba Tiberio. (Filmoteca de Catalunya, Barcelona)

three brothers. In 1915, the family settled in Barcelona. Alba, an encyclopaedic performer (she was a juggler, sharpshooter, quick-change artist, musician, dancer, cartoonist, vocalist, and tightrope walker), put on highly successful shows throughout Spain, alternating with tours of South America and the United States. The Sanz company was able to capitalize on Alba's popularity, and also on that of her father Castellani Tiberio, whom they advertised as the actor who had played the slave Ursus in the film Quo Vadis *(Guazzoni, 1913).*

*Photographed by the camera operator Salvador Castelló under the technical supervision of Julio Sanz, the film was shot in Barcelona and its environs and completed in December 1918. It was not released, however, until April 1920. This delay can be accounted for by the serious crisis in Spanish cinema after the war. The growing dominance of American cinema, in tandem with Spain's poor integration into post-war European distribution circuits, limited its possibilities. At the same time, the difficulty in obtaining raw film stock and technical equipment hindered film production. Even so, the Sanz company was one of the few Spanish producers with representatives abroad. The French distributor Phocéa Location, based in Marseille and the film's exclusive sales agent, advertised it as an "interesting Spanish adventure film" (*Le Mémorial de Gaillac*, 22.01.1921).* L'Indomptée *could be seen in Toulouse, where it coincided with performances by the family circus in August 1920, and in a few locations in Occitanie in southern France.*

The loss of cultural heritage has profoundly affected the history of Spanish silent cinema. In the case of Catalunya, the centre of production at the time, of the 200 fiction films made in the 1910s only 38 titles have been preserved today, of which only 9 can be considered complete. An example of this can be seen in the case of Studio Films of Barcelona, one of the most important producers of its day with 83 titles, of which only one survives. Sanz is one of the production companies of whose titles none has been preserved.

Mariona Bruzzo Llaberia, Rosa Cardona Arnau,
Iolanda Ribas Velázquez

La Cinémathèque française conservava da più di quarant'anni una copia incompleta su supporto nitrato di un film, di cui occorreva esaminare il primo rullo – l'unico mancante dei sette originali – per confermare il titolo francese, *L'Indomptée*.
Il 5 settembre 2024, in occasione della visita di Rosa Cardona Arnau e Iolanda Ribas Velázquez alle collezioni della Cinémathèque française, è stato infine possibile identificare il film come *Voluntad que vence* sulla base dei manifesti, recanti la dicitura "Alba Tiberio", che compaiono nella scenografia.
Si è potuto allora programmare congiuntamente, tra la Filmoteca de Catalunya e la Cinémathèque française, il restauro di un film spagnolo identificato, girato a Barcellona, di cui questa sembra essere l'unica copia. Questa copia presenta una gamma di sei imbibizioni differenti, tra cui un'imbibizione fucsia per le didascalie in francese. Dopo le operazioni di ripristino meccanico e digitalizzazione in 4K, l'opera di correzione del colore è consistita in particolare nel restituire fedelmente i colori e le sfumature relativamente ben conservati della copia nitrato. Mediante strumenti digitali è stato possibile ritrovare l'originaria stabilità dell'immagine e rimuovere cautamente i difetti provocati dal tempo e da manipolazioni accidentali.
Il recupero di *L'Indomptée*, la versione destinata al mercato francese di *Voluntad que vence*, risulta particolarmente prezioso per la storiografia spagnola, poiché offre una nuova prospettiva sul decennio 1910. Rispetto a gran parte del cinema conservato di quel periodo, il film presenta forme narrative e visive più moderne, dinamiche e vicine ai modelli statunitensi che i giovani professionisti della Sanz ammiravano e che, nonostante i loro limiti, cercavano di imitare.

Mehdi Taïbi

Accompagnamento musicale di *L'indomptée* A Barcellona, durante la prima guerra mondiale e nell'immediato dopoguerra, il jazz si affermò come una delle espressioni più visibili di una nuova cultura americana del tempo libero. In quanto città portuale dal carattere cosmopolita, Barcellona accolse i ritmi, i balli e le mode statunitensi che circolavano in tutta Europa: foxtrot, jazz band, sale da ballo, bar americani e cabaret, oltre a un nuovo cinema che si sarebbe presto affermato. Il jazz divenne così non solo una forma musicale, ma anche un segno dei tempi: il suono di una città che scopriva la vita notturna moderna. Questa stessa energia attraversava il cinema dei serial, le intrepide eroine, il circo, i teatri e gli spettacoli di varietà del Paral·lel, e persino le abitudini più ambigue di quel mondo frenetico, come la cocaina, legata ai circuiti notturni della Barcellona in tempo di guerra. In questo contesto, la Filmoteca de Catalunya ha invitato la jazz band Croscat-Ramblers a fornire l'accompagnamento musicale, con l'obiettivo non solo di accompagnare un film del 1919, ma anche di immaginare il paesaggio sonoro di una Barcellona che stava iniziando a ballare, guardare e ascoltare in modo diverso. – *Mariona Bruzzo Llaberia*

For more than 40 years the Cinémathèque française has preserved an incomplete nitrate print whose French title L'Indomptée *could not be authenticated without examining the first reel, the only one missing of the film's original 7 reels. On 5 September 2024, during a visit by Rosa Cardona Arnau and Iolanda Ribas Velázquez to the film collections of the Cinémathèque française, the identification of* Voluntad que vence *was finally made possible by posters appearing in the film's decor mentioning Alba Tiberio.*
The restoration of an identified Spanish film shot in Barcelona, of which this appears to be the sole print, could now be envisioned as a joint project of the Filmoteca de Catalunya and the Cinémathèque française. The print has six different colour tints, including fuchsia for the French intertitles. Following the operations of re-establishing the film's mechanical condition and digitizing it in 4K, work on the colour timing consisted in particular in faithfully reproducing these colours and tones, which were relatively well preserved on the nitrate print. Using digital tools, it was possible to recover the original stability of the image and to sparingly clean up problems created by the damage caused by time and the way the film had once been handled.
The recovery of L'Indomptée, *the version of* Voluntad que vence *for the French market, was especially valuable for Spanish film history, as it provides us with a new view of the 1910s. In comparison with much of the cinema from this period that has been preserved, the film demonstrates narrative and visual forms that are more modern, more dynamic, and closer to the American models that the young professionals at Sanz admired, and which, despite the company's limitations, they tried to imitate.*

Mehdi Taïbi

***Musical Accompaniment for* L'indomptée** *In Barcelona during the First World War and the immediate post-war period, jazz arrived as one of the most visible expressions of a new American culture of leisure. As a port city with a cosmopolitan character, Barcelona embraced the North American rhythms, dances, and fashions that were circulating throughout Europe: foxtrots, jazz bands, dance halls, American bars, and cabarets, as well as a new cinema that would soon establish itself. Jazz thus became not only a form of music, but also a sign of the times: the sound of a city awakening to modern nightlife. This same energy ran through the cinema of serials, adventurous heroines, the circus, the theatres and variety shows of Paral·lel, and even the more ambiguous habits of that accelerated world, such as cocaine, linked to the nocturnal circuits of wartime Barcelona. Within this context, the Filmoteca de Catalunya invited the jazz band Croscat-Ramblers to provide the musical accompaniment, with the aim not only of accompanying a 1919 film, but of imagining the soundscape of a Barcelona that was beginning to dance, watch, and listen in a different way.*

Mariona Bruzzo Llaberia

LAZIO

Programma a cura di / *Programme curated by* Elena Beltrami, Gabriele Angelo Perrone

Dopo Sicilia e Liguria l'appuntamento con la rappresentazione delle regioni italiane nel cinema muto ci conduce nel Lazio, o meglio, a Roma e nel Lazio. Nella struttura del programma si è infatti deciso di destinare uno spazio esclusivo all'Urbe, per il legame che saldamente la unisce al cinema fin dalle sue origini, dedicando poi alla provincia un'intera sezione; in questo modo si è cercato di dare alla "città eterna" il giusto peso, mantenendo al tempo stesso uno sguardo sulla regione che non fosse esclusivamente incentrato sulla capitale.
Un'ulteriore scelta compiuta nel costruire la rassegna è stata quella di riunire all'interno dei diversi programmi film non-fiction e di finzione. Partendo dalla distinzione tra paesaggio narrativo e paesaggio pittorico proposta da Sandro Bernardi in *Il paesaggio nel cinema italiano* (2002) abbiamo scelto di offrire alla visione del pubblico alternativamente film a soggetto e "dal vero" concordando con quanto afferma lo studioso e cioè che "i luoghi usati per la messa in scena di una storia non sono ancora pienamente rielaborati e trasformati in spazi diegetici, narrativi, anzi conservano ancora una certa autonomia rispetto alla narrazione".
Data la ricchezza dei materiali, a Roma sono dedicati due programmi. L'avvio dell'industria cinematografica italiana avvenne proprio nell'Urbe dove, verosimilmente nel 1905, fu fondata la Alberini & Santoni, che quello stesso anno realizzò il primo film a soggetto nazionale, *La presa di Roma* (non presentato qui). L'anno successivo da questa stessa "manifattura" sorse la Cines, destinata a diventare la più rilevante casa di produzione del Paese. Oltre a consolidarsi come polo produttivo, la capitale si trasformò da subito in un set cinematografico a cielo aperto. Le rovine di Roma antica vennero utilizzate dalla nuova industria in maniera simbolica poiché, dopo la breccia di Porta Pia e il

After Sicily and Liguria, our third appointment with Italian regions in silent cinema brings us to Lazio, or rather Rome and Lazio. We decided to dedicate an exclusive space in the programme to the capital itself, given its strong ties to cinema since the industry's birth; this is followed by sections exploring the provinces. We are thus able to give due weight to the Eternal City while studying the region without an exclusive focus on Rome.
Another structural decision for this section was to bring together non-fiction and fiction films within each programme. Starting from the distinction between narrative and pictorial landscape put forward by Sandro Bernardi in Il paesaggio nel cinema italiano *(2002), we chose to offer an alternating selection of feature films and actualities, agreeing with the scholar's statement that "the places used to stage a story have not yet been fully integrated and transformed into diegetic, narrative spaces; rather, they still retain a certain independence from the narrative."*
Given the wealth of material, the first two programmes are dedicated to Rome. The birth of the Italian film industry took place there with Alberini & Santoni, founded ca. 1905, the date of the first national film, La presa di Roma *(not in our programme). In 1906, this "factory" was reborn as Cines, destined to become Italy's most important production company. In addition to consolidating its position as a film-making centre, Rome now became an open-air set.*
The ruins of the ancient city were used symbolically by the nascent industry because – as Ivo Blom writes – after the

trasferimento della capitale nell'Urbe, come scrive Ivo Blom ("Roma antica, reale e ricostruita, nei film della Cines (1909-1924). Luoghi, architettura, oggetti di scena" in *Immagine*, n. 27, 2023): "il nuovo Stato … era alla ricerca non solo di nuovi spazi urbani in cui distendersi, ma anche di una nuova mitologia, di un nuovo paesaggio urbano simbolico, basato cioè non tanto sul vecchio, politicamente imbarazzante, passato di sede papale, quanto piuttosto su quello ben precedente, della Roma caput mundi di imperiale memoria" ("Roma antica, reale e ricostruita, nei film della Cines (1909-1924). Luoghi, architettura, oggetti di scena" in *Immagine*, n. 27, 2023). Roma antica è presente con questa funzione in film "dal vero", come *Rome antique* (Pathé Frères, 1911), e tuttavia è presente anche in non-fiction "turistiche" come attrazione, è il caso delle scene iniziali e finali del documentario [Rome] (Kineto Company of America, 1921), o in film "industriali", dove diventa splendido teatro di eventi (come nelle ultime scene di [Presentazione della Fiat 509 a Roma] (1925). Non solo l'antico, ma anche le epoche successive della storia della città entrano nella produzione cinematografica, sia essa di finzione o "dal vero" nelle sue diverse accezioni. Se la non-fiction dei film di questo primo programma ci accompagna fra le fontane di Roma (*Passeggiate romane*, Cines, 1922), a una festa a Villa Borghese, all'epoca Villa Umberto I (*Natale di Roma - Festa di bambini a Villa Umberto I*, Cines, 1910), o all'ippodromo ad ammirare le corse dei cavalli in compagnia di Vera Vergani e Hesperia ([Scorrerie nell'Olimpo dell'eleganza] (1920? 1922?), così la fiction che presentiamo ci porta ad ammirare i luoghi che, come afferma il già citato Bernardi "conservano ancora una certa autonomia rispetto alla narrazione". Possiamo ammirare quindi fra gli altri, Castel Sant'Angelo e la cupola di San Pietro in *Tosca* (Caesar, 1918), la scultura della Navicella in *Refugium peccatorum* (Pineschi, 1908) e un florilegio di vie, piazze, fontane e monumenti in *Capriccio di miliardario* (Cines, 1914), nel cui finale diviene evidentissimo che i luoghi non sono il mero set delle vicende messe in scena dalla narrazione, ma sono essi stessi il soggetto del racconto. Siamo infatti negli stabilimenti Cines, la casa di produzione celebra se stessa, facendo entrare il protagonista della vicenda negli edifici dove avvengono le riprese, fra un set e l'altro, per terminare con un'inquadratura in campo lungo dello stabilimento dall'esterno, dove campeggia la scritta "Società Italiana Cines".

Questa casa di produzione, come accennato sopra, la più importante in Italia e sorta proprio a Roma, naturalmente ebbe un ruolo fondamentale nella realizzazione dei film di cui si occupa questo programma. Nella scelta delle opere da proporre si è tenuto conto di questo elemento e si è cercato di controbilanciare la presenza della casa romana. Dei 31 film della sezione 13 sono Cines, 8 sono di altre case di produzione italiane (5 delle quali romane), e 6 sono produzioni straniere. La sezione dedica inoltre uno spazio ai film amatoriali o di famiglia, presentandone 4 per offrire allo spettatore anche sguardi privati sulla regione laziale.

Alla terza sezione approdiamo volando, a bordo di un asino e di un aeroplano, con Tontolini, che cavalcando un ciuco vola sopra i

surrender of the Papal States and the transfer of Italy's capital to Rome, "the new state was not only seeking expansion into new urban spaces but also a new mythology, a new symbolic urban landscape, based not so much on its old and politically inconvenient past as seat of the papacy, but rather on a far earlier one, the Roma caput mundi *[capital of the world] of imperial memory." ("Roma antica, reale e ricostruita, nei film della Cines (1909-1924). Luoghi, architettura, oggetti di scena",* Immagine *27, 2023). Ancient Rome embodies this concept in actualities such as* Rome antique *(Pathé Frères, 1911), as well as in non-fiction travelogues, as an element of attraction, for example in the opening and closing scenes of the documentary* [Rome] *(Kineto Company of America, 1921), or in "industrial" films, where it becomes a splendid backdrop, as in the conclusion of* [Presentazione della Fiat 509 a Roma, 1925].

*Not only antiquity but later eras of the city's history make their appearance in film, both fictional and "taken from life", in all its various meanings. While the non-fiction films in the first two programmes lead us to the fountains of Rome (*Passeggiate romane*, Cines, 1922), to a children's party at the Villa Borghese, then known as the Villa Umberto I (*Natale di Roma – Festa di bambini a Villa Umberto I*) (Cines, 1910), or to the hippodrome to attend the races with Vera Vergani and Hesperia (*[Scorrerie nell'Olimpo dell'eleganza]*, 1920? 1922?), the fictional titles take us to the places that (once again citing Bernardi) "still retain a certain independence from the narrative." We can thus admire Castel Sant'Angelo and the dome of Saint Peter's in* Tosca *(Caesar, 1918), the sculpture of the Navicella in* Refugium peccatorum *(Pineschi, 1908), and a compilation of streets, squares, fountains, and monuments in* Capriccio di miliardario *(Cines, 1914), where the finale makes it clear that the locations are not merely settings for the events of the narrative, but are themselves its subject. In the latter we find ourselves in the actual Cines studios: the company is celebrating itself, with the protagonist entering the buildings where filming takes place, moving from one set to another, and ending with a long shot of the studios from the outside, clearly identified by the "Società Italiana Cines" sign.*

As can be expected, the Cines production company played a fundamental role in the making of the films in this programme. We took this into account in selecting the titles, trying to counterbalance the weight of the Roman studio. Of the 31 films in this section, 13 are from Cines, 8 from other Italian companies (5 of which are Roman), and 6 are foreign. We also give some space to amateur or home movies, offering viewers four private glimpses of Lazio.

The third programme begins in the air, flying on a donkey and then a plane. Tontolini's mount soars over the rooftops of Rome

tetti di Roma e si allontana dalla città (*Tontolini e l'asino*, Cines, 1911) e accompagnati dalle prime riprese realizzate da un aeroplano (*Un Voyage en aéroplane avec Wilbur Wright à Rome,* Éclipse, 1909).
Il programma cerca di estendere lo sguardo il più possibile e di offrire una panoramica esaustiva sull'intera regione. Da Roma ci allontaniamo gradualmente, muovendoci dapprima nella campagna laziale dove compiamo un excursus storico che illustra l'agro romano e pontino prima e dopo i lavori di bonifica. Il compito è affidato sia a opere di fiction (*Ferocetti domatore*, Latium, 1910) che ai "dal vero" (*Paludi Pontine*, Helios, 1909; *La tenuta di Isola sacra; Ninfa: le pittoresche rovine della cosiddetta "Pompei medievale": un itinerario archeologico)*. Rallegrano quindi lo sguardo e la visione i giochi d'acqua di Villa d'Este a Tivoli (*Le pittoresche cascate d'Italia*, Luca Comerio, 1914) e i sorrisi e saluti degli invitati a una festa che si tiene nei giardini di Villa Torlonia, a Frascati ([Festa al teatro delle acque nei giardini di villa Torlonia a Frascati], 1915-1919?).
La Ciociaria è rappresentata da due "dal vero" di timbro diverso. Il primo, turistico, mette in risalto le bellezze della città di Alatri, l'altro, industriale e "di particolare pregio", come notava già la stampa dell'epoca (*The Bioscop*e, 23.12.1909) illustra la produzione della carta nell'Isola del Liri.
Come alla Ciociaria così alle altre due province sono dedicati due film ciascuna. Se a rappresentare Rieti e il territorio che la circonda è esclusivamente la non-fiction (*Alle sorgenti del Peschiera*, Cines, 1913 e *Rieti*, Cines, 1915), al connubio di "dal vero" e fiction è affidata la narrazione di Viterbo, che è mostrata in maniera attrattiva in *Viterbo medioevale* (Cines, 1910) e si fa ammirare, al di là della vicenda del film, in *La bella Galleana* (Cines, 1911).
Chiude il programma la quarta sezione, quasi completamente dedicata a una fiction realizzata nel 1928, *Villa Falconieri*, ambientata presso l'omonima villa a Frascati. Il suggerimento di inserire il film in programma è venuto dal professor Luca Mazzei, che ci ha offerto spunti di riflessione sui film da includere nel programma, in virtù della collaborazione che, proprio a partire da questa edizione, abbiamo voluto attivare con il progetto RevIS. Ci sembrava infatti che la similitudine degli intenti, quella cioè di raccontare il paesaggio che viviamo attraverso il cinema del passato, potesse rendere il dialogo fra noi e questo progetto interuniversitario (a cui collaborano Università di Torino, Università di Roma "Tor Vergata", Università di Padova, Università Iuav di Venezia) proficuo e reciprocamente stimolante. In virtù di questa collaborazione la stesura di alcune schede è stata affidata alla competenza di dottorandi che prendono parte al gruppo di ricerca.
Siamo certi che la partnership continuerà in futuro, a cominciare dalla regione a cui dedicheremo il programma il prossimo anno e dove abbiamo scelto di farci accompagnare dal film che chiude il programma di quest'anno, un 8mm di famiglia: il viaggio dei signori Forte percorre vari luoghi laziali da Ostia Lido a Albano, Tivoli, Civita Castellana, Viterbo, Bracciano per concludersi "nnanze â 'O Vesuvio".
Arrivederci al 2027! – Elena Beltrami, Gabriele Angelo Perrone

*and beyond the city (*Tontolini e l'asino*, Cines, 1911); this is paired with the first moving picture filmed from an aircraft (*Un Voyage en aéroplane avec Wilbur Wright à Rome*, 1909).*
*This programme aims to broaden our horizons as much as possible and offer a comprehensive overview of the entire Lazio region. We move away from Rome gradually, first visiting the countryside, with a look at the Roman and Pontine Marshes before and after the historic episodes of land reclamation. The topic is treated in both fiction (*Ferocetti domatore*, Latium, 1910) and actualities (*Paludi Pontine*, Helios, 1909;* La tenuta di Isola sacra*; and* Ninfa: le pittoresche rovine della cosiddetta "Pompei medievale": un itinerario archeologico*). The theatrical fountains of the Villa d'Este in Tivoli (*Le pittoresche cascate d'Italia*, 1914) and the smiles and greetings of guests at a party in the gardens of Villa Torlonia in Frascati (*[Festa al teatro delle acque nei giardini di villa Torlonia a Frascati]*, 1915-1919?) are a feast for the eyes.*
*The Ciociaria (a historically impoverished hilly area south-east of Rome) is represented by two actualities, each with an approach of its own: the first, a travelogue, highlights the beauty of Alatri; the other, "an industrial subject of unusual merit", as was noted at the time (*The Bioscope*, 23.12.1909), illustrates paper manufacturing in Isola del Liri. Two other provinces of Lazio are each the subject of two films. While Rieti and its environs are depicted exclusively through non-fiction (*Alle sorgenti del Peschiera*, Cines, 1913, and* Rieti*, Cines, 1915), the treatment of Viterbo is entrusted to a pairing of actualities and fiction, appealingly depicted in* Viterbo medioevale *(Cines, 1910) and, beyond the plot, admired through* La bella Galleana *(Cines, 1911).*
The fourth and final programme is almost entirely dedicated to the 1928 drama Villa Falconieri*, set in the noted villa in Frascati. The proposal to include this film came from Professor Luca Mazzei, who offered further food for thought about which titles to add to this programme, thanks to a collaboration we initiated with the RevIS project, starting with this edition. It seemed to us that our shared goals – narrating the landscape we live in through the cinema of the past – could create a fruitful and mutually stimulating dialogue with the intercollegiate project involving the Universities of Turin, Rome "Tor Vergata", Padua, and the IUAV in Venice. The authorship of some of the film notes has thus been entrusted to doctoral students who form part of the research group.*
We're confident this partnership will continue, and we're guided to next year's theme in our closing film, an 8mm home movie that follows the Forte family's travels through Lazio, visiting Ostia Lido, Albano, Tivoli, Civita Castellana, Viterbo, and Bracciano, and concluding "nnanze â 'O Vesuvio" – facing Vesuvius.
See you in 2027! – Elena Beltrami, Gabriele Angelo Perrone

Prog. 1 Roma tra antichità, paesaggi, automobili e asini / *Rome through Antiquities, Landscapes, Cars, and Donkeys*

[VILLA PACELLI] (IT 1910)
CAST: Ernesto Pacelli, Eugenio Pacelli, Francesco Pacelli, Anna Maria dei principi Borghese, Alfonso Ruffo della Scaletta, Giulio Sacchetti, Teresa e Piero dei marchesi Gerini. PROD: Cines, Roma. USCITA/REL: 1910. COPIA/COPY: DCP, 6'23", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 18 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles*: ITA; titolo di testa mancante/*no main title*. FONTE/SOURCE: CSC - Cineteca Nazionale, Roma (Fondo Pacelli).

Il film documenta un ricevimento di villa Pacelli a Roma in via Aurelia 290, poi passata al presidente della Roma Calcio Franco Sensi e oggi sede dell'ambasciata delle Filippine. Il cartello iniziale riporta la data 7 maggio 1910, presumibilmente quella dell'evento. Le immagini mostrano l'arrivo degli invitati in carrozza, la villa, e i giardini con ponticelli e giochi d'acqua e momenti di vita mondana: gruppi in conversazione, camerieri che servono da bere e gli ospiti che danno da mangiare a un gruppo di cerbiatti. Tra le persone riprese abbiamo il banchiere Ernesto Pacelli, presidente del Banco di Roma e della Cines, nonché padrone di casa e il cugino Eugenio Pacelli, allora giovane sacerdote, futuro papa Pio XII. Il film ci presenta la villa non soltanto una dimora privata, ma anche come luogo di incontro dell'élite economica e politica della capitale, residenza della famiglia che, attraverso Ernesto Pacelli, occupava una posizione di primo piano nell'industria cinematografica italiana del tempo.
[Villa Pacelli] era destinato a un uso privato e può essere considerato un "film di famiglia" sui generis perché realizzato su committenza diretta del presidente della Cines e secondo gli standard della produzione professionale: la pellicola positiva (con marchio Cines ai lati) è in formato 35mm, imbibita e presenta un cartello in testa con il titolo e uno finale con logo Cines; il negativo è su pellicola Pathé 35mm mono perforata e, oltre alle parti montate, sono presenti anche tagli e riprese non incluse nella versione finale. – VALENTINA ROSSETTO

The film documents a reception at the Villa Pacelli in Rome, on Via Aurelia 290, a property later owned by Rome Football Club president Franco Sensi and now housing the Embassy of the Philippines. The title card bears the date 7 May 1910, presumably when the event took place. We see guests arriving by carriage, the villa and gardens with bridges and water features, and moments of social life: people chatting, waiters serving drinks, and guests feeding fawns. Among those present are the host Ernesto Pacelli, president of the Banco di Roma and the Cines studio, and his cousin Eugenio Pacelli, the future Pope Pius XII, then a young priest. The villa is shown not only as a private residence, but as a meeting place for the financial and political elite of the capital and the residence of the family who occupied a prominent position in the Italian film industry through Ernesto Pacelli.
The footage was intended for private use and can be considered a unique "family film" because it was commissioned by the president of Cines himself, and produced according to professional standards. The positive print (with the Cines logo on the sides) is in 35mm, tinted, and features an opening title card and the logo at the end; the negative is on Pathé 35mm mono perforated film. Edited segments are supplemented by cuts and takes not included in the final version. – VALENTINA ROSSETTO

CAPRICCIO DI MILIARDARIO (Der Millionenläufer) (GB: **A Multimillionaire's Caprice)** (IT 1914)
PROD: Cines, Roma. V.C./CENSOR DATE: 03.01.1914 (2170). USCITA/REL: 01.1914.
COPIA/COPY: DCP, 41'42" (da/*from* 35mm, orig. l: 909 m./1295 m., 22 fps); did./*titles*: GER. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

Come scrisse un recensore della *Vita Cinematografica* (22.02.1914), "si tratta di un capriccio un po' costoso e parecchio fantastico, ma, trattandosi però di un miliardario, possiamo anche permetterglielo. Questo tale miliardario dunque stabilisce il premio di un milione per chi è capace di percorrere Roma nella sua maggiore lunghezza, in linea retta, su uno spazio non maggiore di dieci metri [di larghezza]". La critica dell'epoca apprezzò molto il film, per l'originalità del soggetto e per la buona esecuzione. Possiamo leggere su *Kinematograph and Lantern Weekly* (29.01.1914): "Che la Cines

As described in Vita Cinematografica *(22.02.1914), "It's a somewhat expensive whim, and rather fantastical, but as it's about a billionaire, we can allow him to do what he wants with his money. He announces a prize of one million for whoever can cross Rome in a straight line along its greatest extent, within a path no wider than ten metres." Contemporary critics praised the film for its originality and execution. As the* Kinematograph and Lantern Weekly *(29.01.1914) stated, "That the Cines Co. are masters of the art of production is evidenced by the variety*

sia maestra nell'arte della produzione lo dimostra la varietà dei suoi soggetti – classici, storici, drammatici, di viaggio, di attualità e comici – che tratta tutti allo stesso modo, dedicando la stessa cura e attenzione a ogni genere di film che produce. "Il capriccio di miliardario" è una vera novità, che unisce una trama drammatica, avventure straordinarie e una forte storia d'amore."
Quello che oggi ammiriamo in questo film, che continua ad apparirci originale, non è tanto la mescolanza di generi, quanto la scelta degli spazi attraversati dalla narrazione. Per vincere il premio in palio, i concorrenti tagliano Roma da un estremo all'altro. La macchina da presa si muove così tra i monumenti celebri della Capitale – da Piazza San Pietro all'Altare della Patria, da Fontana di Trevi alle Terme di Traiano, fino a San Pietro in Vincoli – ma si spinge anche in una dimensione meno turistica, esplorando Monte Mario, i Prati di Castello e i sotterranei nascosti del Quirinale. E poi c'è la Roma del teatro e del cinema. Uno dei due protagonisti, Peter Danner, entra prima al Teatro Apollo di via Nazionale (l'odierno Teatro Eliseo) salutando dal loggione gli attori in prova, per poi fare irruzione negli stabilimenti della Cines. Qui ammira il set di un *peplum* scambiando saluti con il cast, viene applaudito dalle maestranze e finisce sul set di una comica, dove "si intravedono brevemente i comici Giuseppe Gambardella e Raymond Frau" ("Il capriccio del miliardario", vederelinvisibile.org). La Cines mette in scena il teatro, bacino d'oro da cui attinge molti dei propri attori quando potenzia la produzione, e celebra se stessa esaltando la grandezza dei suoi set, il numero delle persone che impiega e il proprio nome: un'inquadratura in campo lungo mostra lo stabilimento dall'esterno, dominato dall'insegna "Società Italiana Cines" e in questo modo la casa di produzione diventa, nelle inquadrature che dedica a se stessa, contemporaneamente lo sfondo e la vera protagonista della storia.
Restaurato dalla Cineteca di Bologna.

Andrea Meneghelli, Elena Beltrami

in their subjects – classical, historical, dramatic, travel, topical and comic – all come alike to them, and the same amount of care and attention appears to be expended upon each class of film they produce ... 'A Multi-Millionaire's Caprice' is a distinct novelty, combining a dramatic story, remarkable adventures, and a strong love episode."
What we now admire in this film, in addition to its originality, is not so much the blend of genres as the choice of locations spanned by the narrative. To win the prize, the contestants must cut across Rome from one end to the other. The camera passes by the capital's famed monuments, from Saint Peter's Square to the Victor Emmanuel Monument, from the Trevi Fountain to the Baths of Trajan, all the way to San Pietro in Vincoli – but also shifts into a less touristy mode, exploring Monte Mario, the Prati di Castello, and the underground passages of the Quirinale. Then there's the Rome of theatre and cinema. One of the two protagonists, Peter Danner, first enters the Teatro Apollo (now the Teatro Eliseo) on Via Nazionale, greeting rehearsing actors from the gallery, before bursting into the Cines studios. There he admires the set of a historical epic, exchanging greetings with the cast, is applauded by the crew, and ends up on the set of a comedy, where "we catch a glimpse of the comedians Giuseppe Gambardella and Raymond Frau" ("Il capriccio del miliardario", vederelinvisibile.org). Cines was a goldmine from which many of its actors benefited when it scaled up production; here, the studio celebrates itself, showing off the grandeur of its sets, its numerous employees, and its own name: a long shot shows the studio from the outside, dominated by the "Società Italiana Cines" sign, and in the shots dedicated to itself, the company thus simultaneously becomes the backdrop and the true protagonist of this story.
The film was restored by the Cineteca di Bologna.

Andrea Meneghelli, Elena Beltrami

[ROME] (US 1921)
PROD: Kineto Company of America. USCITA/REL: 1921. COPIA/COPY: DCP, 4'53", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 72 m., 15 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles*: ENG; titolo di testa mancante/*no main title*. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

All'indomani del primo conflitto mondiale Charles Urban rientrò negli Stati Uniti dove continuò a produrre film educativi e non-fiction. Nel 1917 fondò la Kineto Company of America e nel 1919 lanciò "Movie Chats", una serie di cortometraggi che fino al 1922 produsse film di viaggio e scientifico-didascalici. Scrive *The Bioscope* (12.02.1920): "Una varietà infinita di soggetti è stata utilizzata nella creazione di queste interessanti immagini "da rivista", proprio il meglio dei 1.300.000 piedi [quasi 400 mila metri] di negativo girati da Charles Urban in un periodo di ventitré

In the aftermath of the First World War, Charles Urban returned to the United States, where he continued to produce educational and non-fiction films. In 1917 he founded the Kineto Company of America, and in 1919 launched "Movie Chats", a series of shorts with travel and scientific-educational subjects that lasted until 1922. The Bioscope *(12.02.1920) announced it thus: "An infinite variety of subject-matter has been drawn upon in the composition of these interesting 'magazine' pictures, which represents the best of 1,300,000 ft. of negative taken by Charles Urban, over*

anni." *[Rome]* è uno dei cortometraggi della serie e, come rivelano gli *edge codes* delle didascalie, fu realizzato nel 1921. L'opera comprende sette "vedute" che, con ogni probabilità, erano state girate alcuni anni prima per *Rome, Modern and Ancient* (Kineto, 1915) e qui riutilizzate.
La loro "Roma" inizia dai due mausolei romani, Castel Sant'Angelo e la tomba di Cecilia Metella, per poi condurci a San Pietro: la cinepresa sale sulla cupola, mostrando la Spina di Borgo prima della demolizione del 1936. Chissà se proprio lì furono filmate le persone della scena che segue; il dubbio sorge poiché il riuso delle immagini poteva portare a sviste importanti, come quella che notiamo quando siamo condotti fra le statue e le fontane; oltre a Fontana di Trevi possiamo infatti ammirare una delle Fontane dei Mostri Marini, che però si trova a Firenze. Il cortometraggio chiude con il Monumento a Vittorio Emanuele II, ancora privo delle quadrighe che lo sormontano, e i fasti di Roma antica.
La copia 35mm nitrato del film è stata donata alla Cineteca del Friuli dal Bundesarchiv di Berlino. Nel 2020 il laboratorio digitale della Cineteca ha restaurato digitalmente la copia realizzandone un DCP.

Elena Beltrami

a period of twenty-three years." Rome is one of the shorts in the series, and, as the edge codes of the intertitle tell us, it was made in 1921. The work includes seven "views" which, in all likelihood, had been shot a few years earlier for Rome, Modern and Ancient *(Kineto, 1915) and reused here.*
Their "Rome" begins with two ancient mausoleums, Castel Sant'Angelo and the tomb of Cecilia Metella, and then leads us to Saint Peter's, where the camera ascends to the dome, with a view of the Spina di Borgo neighbourhood before its demolition in 1936. Could the people seen have been filmed there? The question arises because the series reused pre-war material from Urban productions, potentially causing significant oversights, as in the sequence with statues and fountains, where in addition to the Trevi Fountain, we admire one of the sea monster fountains in Florence. The film closes with views of the Victor Emmanuel II Monument, still missing its topmost bronze quadrigas, and the splendours of Ancient Rome.
The 35mm nitrate print was a gift of the Bundesarchiv in Berlin to the Cineteca del Friuli, which digitally restored it in 2020 and created a DCP. – Elena Beltrami

[SCORRERIE NELL'OLIMPO DELL'ELEGANZA] [A Journey through the Olympus of Elegance] (IT, 1920? 1922?)
PROD: ?. USCITA/REL: 1920?/1922? COPIA/COPY: DCP, 6'02" (da/*from* 35mm pos. acet., 110 m., 16 fps); did./*titles*: ITA; titolo di testa mancante/*no main title*. FONTE/SOURCE: CSC – Archivio Nazionale Cinema Impresa, Ivrea.

Riprese del pubblico all'Ippodromo dei Parioli di Roma con attenzione all'eleganza degli spettatori presenti. Vengono mostrati prima la tribuna Reale e poi alcuni personaggi famosi negli anni Venti: le attrici Vera Vergani e Hesperia, il commediografo e capocomico Dario Niccodemi, i nobili e imprenditori Don Marino Torlonia e il conte Negroni, inventore dell'omonimo cocktail, lo scrittore Guido da Verona. Il filmato si chiude con le immagini di donne e bambini che ironicamente sembrano ispirati ai romanzi del Da Verona. Il film è parte della collezione di film muti di Ranuccio Sodi, conservata e digitalizzata da CSC - Archivio Nazionale Cinema Impresa di Ivrea.

CSC - Archivio Nazionale Cinema Impresa

[Scorrerie nell'Olimpo dell'eleganza], 1920-1923. Dario Niccodemi, Vera Vergani. (CSC – Archivio Nazionale Cinema Impresa, Ivrea)

This footage of a day at Rome's Parioli racecourse focuses on the elegance of the spectators. The film shows the Royal Grandstand and several famous figures of the 1920s: the actresses Vera Vergani and Hesperia, the playwright and theatre manager Dario Niccodemi, the noblemen-entrepreneurs Don Marino Torlonia and Count Camillo Negroni (inventor of the Negroni cocktail), and the writer Guido da Verona. The short concludes with images of women and children who seem wittily inspired by Da Verona's own novels. The film forms part of the Ranuccio Sodi collection, preserved and digitized by the CSC - Archivio Nazionale Cinema Impresa di Ivrea.

CSC - Archivio Nazionale Cinema Impresa

IL ROMANZO DI MADDALENA (Le Roman de Magdalena / Le Roman de la danseuse) [The Tale of Maddalena] (IT 1913)
REGIA/DIR: ?. PROD: Film d'Arte Italiana. CAST: Stefano Bissi (*Auguste Jandella / Jandolo*), Mercedes Brignone (*Magdalena / Maddalena*). USCITA/REL: 26.12.1913. COPIA/COPY: incomp., DCP, 30'08", col. (da/*from* 35mm pos. diacet., 533 m., imbibito/*tinted*, 16 fps; orig. l: 910 m.); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: La Cinémathèque de Toulouse.

"La Film d'Arte Italiana può annoverare una nuova vittoria cinematografica con *Il Romanzo di Maddalena*, commedia drammatica in tre parti che unisce all'interesse dell'intrigo e all'emozione della recitazione la bellezza dei siti e il pittoresco dei paesaggi italiani" (*Le Courrier Cinématographique*, 20.12.1913).
Il Romanzo di Maddalena è una delle prime produzioni in cui la Film d'Arte Italiana, società italo-francese legata a Pathé Frères e a Le Film d'Art, estende il suo campo d'azione dai drammi storici e dagli adattamenti di opere letterarie a film più moderni, commedie e drammi borghesi ambientati in epoca contemporanea.
Maddalena, una povera fioraia, incontra un pittore promettente, Jandolo, e ne diviene modella, musa e amante. Dopo un periodo spensierato le difficoltà economiche spingono Maddalena ad allontanarsi dal pittore per non ostacolarne la carriera. La giovane, ormai artista di music-hall, incontra un ricco uomo maturo, ma alla fine ritorna al vero amore.
Le metamorfosi della protagonista femminile e il suo percorso di vita attraversano la topografia di Roma, di cui i monumenti e le strade simbolizzano l'ascensione sociale e il cambiamento psicologico del personaggio. La scalinata che porta da Piazza di Spagna alla Villa Medici è il luogo ideale per la sua prima apparizione, in costume folklorico, mentre lo studio del pittore

"Another cinematic victory for Film d'Arte Italiana in the three-part drama Le Roman de Magdalena*, in which an interesting plot and expressive acting is combined with beautiful scenery and picturesque landscapes of Italy." (*Le Courrier Cinématographique*, 20.12.1913)*
Il Romanzo di Maddalena *was one of the first productions in which Film d'Arte Italiana, an Italian-French company linked to Pathé Frères and Le Film d'Art, expanded its focus from historical dramas and literary adaptations to more modern films, comedies, and bourgeois dramas set in contemporary times.*
Maddalena, a poor flower girl, meets Jandolo, a promising painter, and becomes his model, muse, and lover. After a carefree period, financial difficulties force her to distance herself from him so as not to hinder his career. Now a music-hall performer, young Maddalena meets a wealthy older man, but eventually returns to her true love.
The protagonist's metamorphoses and her life journey stretch across the topography of Rome, whose monuments and streets symbolize her social ascension and psychological transformation. The Spanish Steps, leading up to the Villa Medici, provide the ideal setting for her first appearance, in folk costume, while the painter's studio on Via Margutta symbolizes the beating heart of Rome's bohemian life during the Belle Époque. Maddalena

Il romanzo di Maddalena, 1913. Mercedes Brignone, Stefano Bissi. (Cinémathèque de Toulouse)

in via Margutta, è simbolo del cuore pulsante della bohème romana della Belle Epoque. Maddalena compie il primo passo verso l'ascesa percorrendo esitante la strada che rappresentava l'essenza della vita artistica della città.
Piazza del Popolo, con la prospettiva di via del Corso e San Pietro in lontananza, rappresenta lo spazio urbano nel quale l'eroina e il suo ricco ammiratore evolvono: la conversazione telefonica tra Maddalena e il commendatore Rostri si svolge in un trittico piuttosto originale: la giovane, circondata da fiori, pizzi e belletti, è a destra del quadro, il commendatore nel suo studio pieno di libri è a sinistra, e al centro del piano si staglia la Roma capitale d'Italia, con l'obelisco Flaminio. Infine, la Galleria d'arte moderna fa da sfondo al trionfo mondano dell'eroina, che giunge davanti all'imponente monumento in auto e ne percorre le sale al braccio del commendatore. Il ritorno al vero amore significa infine il ritorno a Via Margutta e al ruolo di modella e musa, non più di artista.
Il solo elemento conosciuto del film, incompleto, è conservato dalla Cinémathèque de Toulouse, che l'ha digitalizzato e ne ha effettuato un restauro leggero. Grazie a Tamara Shvediuk, l'identificazione dell'attrice protagonista è stata corretta: Maddalena è interpretata da Mercedes Brignone e non da Madeleine Céliat, come indicato nelle filmografie.

Francesca Bozzano

takes her first step toward social ascension by hesitantly walking along the street that represented the essence of the city's artistic spirit.
Piazza del Popolo, with the view of Via del Corso and Saint Peter's in the distance, represents the urban space in which the heroine and her wealthy admirer evolve – the telephone conversation between Maddalena and Commendatore Rostri unfolds in an original tripartite frame: the young woman, surrounded by flowers, lace, and makeup, is on the right of the triptych, the Commendatore, in his book-filled study, is on the left, and Italy's capital Rome stands in the center of the scene, with the Flaminio obelisk. Finally, the Galleria d'Arte Moderna provides the backdrop to the heroine's social triumph, as she arrives in front of the imposing monument by car and wanders through its halls on the arm of the Commendatore. The return to true love ultimately means a return to Via Margutta and to her role as model and muse, no longer as artist.
The only known element of this incomplete print is in the Cinémathèque de Toulouse, which digitized it and carried out a light restoration. Thanks to Tamara Shvediuk, the identification of the lead actress has been corrected: Maddalena is played by Mercedes Brignone, not Madeleine Céliat, as indicated in filmographies.

Francesca Bozzano

Prog. 2 Roma tra attualità e finzione / *Rome through Actualities and Fiction*

ACTUALITÉS ÉCLAIR JOURNAL 1929/10, N. 42 Marino (Italie) [Marino, Italy] (FR 1929)
PROD: Eclair. USCITA/REL: 1929. COPIA/COPY: DCP, 1'33" (da/*from* 35mm pos., 16 fps); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: Cinematek/ Cinémathèque royale de Belgique, Bruxelles.

"Lo vedi, ecco Marino, la sagra c'è dell'uva. Fontane che danno vino, quant'abbondanza c'è", recita *Nannì*, la celebre canzone dei tardi anni '20, manifesto dei Castelli Romani. Quella che vediamo in questo film di attualità è una delle prime edizioni della Sagra dell'uva, che ogni anno si tiene a Marino, una cittadina della provincia sud di Roma. Ufficialmente istituita nel 1925, questa sagra è una delle più antiche ricorrenze d'Italia dedicate all'uva. Essa si configura come una grande festa per scongiurare la carestia e onorare la vendemmia appena conclusa: ogni prima domenica d'ottobre, migliaia di persone da tutta la provincia e non solo, accorrono a Marino per mangiare l'uva e bere il vino locale offerto dalle fontane del centro storico. Ancora oggi essa rappresenta uno degli eventi più conosciuti e apprezzati del territorio dei Castelli Romani.

Ludovica Posti

"Here's Marino, with its festival of grapes. Fountains spouting wine, so plentiful!", go the Roman-dialect lyrics of Nannì, *the late 1920s signature tune of the Castelli Romani (the district of castles and vineyards south-east of Rome). This actuality records one of the first editions of the Sagra dell'uva, the grape festival held annually in Marino, in the Roman* campagna. *Officially established in 1925, the event has far deeper roots, designed as a grand celebration to ward off famine and honour the recently concluded harvest. Every first Sunday in October, thousands of people from across the province and beyond flock to Marino to munch on grapes and drink the local wine flowing from the fountains in the town centre. Even today, it remains one of the best-known and much-loved events in the Castelli Romani area.*

Ludovica Posti

Actualités Éclair Journal, No. 42, 1929. (Cinematek/Cinémathèque royale de Belgique, Bruxelles)

ACTUALITÉS ÉCLAIR JOURNAL 1929/11, N. 46 Rome: des pompiers escaladent l'Obélisque [Firemen Climbing the Obelisk] (FR 1929)
PROD: Eclair. USCITA/REL: 1929. COPIA/COPY: DCP, 1'17" (da/*from* 35mm dupl. neg., 16 fps); did./*titles*: FRA/NLD. FONTE/SOURCE: Cinematek/Cinémathèque royale de Belgique, Bruxelles.

Il curioso evento mostrato che vede impegnati due ex vigili del fuoco arrampicarsi sull'obelisco Flaminio di piazza del Popolo (alto più di 35 m), è avvenuto nel novembre del 1929 e riguarda la rimozione della bandiera italiana che era stata posta alla sua sommità per celebrare la marcia su Roma. Tra le varie riprese, tutte molto suggestive, possiamo notare sullo sfondo la Fontana della Dea Roma e il Pincio. Da notare che la didascalia francese-olandese dell'attualità Eclair anticipa l'evento con una nota ironica, senza nessun riferimento al contesto politico del periodo: "la lastra è pendente, ma gli anziani pompieri sono ancora agili". – GABRIELE ANGELO PERRONE

This actuality shows the curious scene of two former firefighters climbing the Flaminio obelisk (115 feet high) in Piazza del Popolo in November 1929 in order to take down the Italian flag that had been planted at its summit for the annual celebration of Mussolini's March on Rome. Some evocative views reveal the Fountain of the Goddess Roma and the Pincian Hill in the background. Note that the French/Dutch Eclair intertitle prefaces the event with witty words that make no reference to the contemporary political context: "On the slope – but the old firefighters are still nimble." – GABRIELE ANGELO PERRONE

ACTUALITÉS ÉCLAIR JOURNAL 1929/08 – B Rome: nettoyage de la gigantesque statue équestre de S.M. Victor Emmanuel [Cleaning of the Giant Equestrian Statue of H.M. Victor Emmanuel] (FR 1929)
PROD: Eclair. USCITA/REL: 1929. COPIA/COPY: DCP, 1'20" (da/*from* 35mm pos., 16 fps); did./*titles*: FRA/NLD. FONTE/SOURCE: Cinematek/Cinémathèque royale de Belgique, Bruxelles.

Con una certa disinvoltura diversi operai si muovono e si arrampicano sulla statua equestre di Vittorio Emanuele II. Lo scopo ultimo è la pulizia e manutenzione ordinaria della statua colossale. Alta 12 metri, lunga 10 e pesante ben 50 tonnellate, la sua costruzione è stata affidata allo scultore Enrico Chiaradia, ma terminata da Emilio Pasquale Gallori. Ottenuta dalla fusione del bronzo proveniente dai

Moving with ease, workers climb on and around the equestrian statue of King Victor Emmanuel II in Rome. Their goal is cleaning and routine maintenance of the colossal statue, 12 metres high, 10 metres long, and weighing some 50 tons. Its construction was entrusted to the sculptor Enrico Chiaradia, but completed by Emilio Pasquale Gallori, and it was made from bronze cast

cannoni del Regio Esercito, prima del suo completamento e della sua successiva posa nel complesso del Vittoriano, è stata luogo di due brindisi: uno istituzionale, l'altro legato agli artigiani che lo hanno realizzato. Il montaggio è alternato da dettagli e alcune viste totali prima su Piazza Venezia, poi sul complesso statuario del Vittoriano.

Gabriele Angelo Perrone

from Italian army cannons. Before its completion and unveiling on the Vittoriano memorial, it was celebrated with two toasts, one official, the other dedicated to its craftsmen. This actuality film alternates details and some panoramic views of Piazza Venezia and the grand national monument.

Gabriele Angelo Perrone

ROME ANTIQUE (Roma antiga) (FR 1911)
PROD: Pathé Frères. USCITA/REL: 12.1911. COPIA/COPY: 35mm, 120 m. (orig. l: 125 m.), 6'27" (16 fps); did./*titles*: POR. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

Il film corrisponde esattamente alla descrizione di Henri Bousquet nel suo *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914* (1994): "L'antica Roma e i suoi quartieri meridionali, il Palatino, l'Aventino, il Celio e il Testaccio, si dispiegano davanti ai nostri occhi tra le grandi rovine dell'antichità, come il Colosseo, l'Arco di Costantino, il Tempio di Vesta e il Foro. A fare da cornice sono vicoli erbosi, pascoli in cui brucano le capre e mendicanti laceri ma fieri."
L'opera unisce così la celebrazione della capitale dell'Impero, mostrata nella bellezza e nella grandezza delle sue vestigia, al racconto di un presente fatto di umili attività quotidiane: contadini che guidano carri di fieno trainati da buoi o un carretto delle Regie Poste che attraversa i ruderi. L'ammirazione per la grandezza passata si riflette nei gesti di un uomo e di due piccoli contadini in visita al Colosseo e nella mano di un fiero mendicante che accarezza gli antichi resti.
Restaurato nel 1993 dalla Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia su supporto nitrato proveniente dalla Cinemateca Brasileira.

Andrea Meneghelli, Elena Beltrami

The film corresponds precisely to Henri Bousquet's description in his Catalogue Pathé des années 1896 à 1914 *(1994): "Ancient Rome and its southern districts – the Palatine, Aventine, Celian, and Testaccio – unfold before our eyes amidst the great ruins of antiquity such as the Colosseum, Arch of Constantine, Temple of Vesta, and Forum, etc., with their grassy paths, goat pastures, and ragged, dignified beggars."*
The celebration of the beauty and grandeur of the Imperial capital's past is combined with a present-day story made of humble quotidian activities: peasants driving ox-drawn hay carts or a Royal Postal cart passing among the ruins. Admiration for past grandeur is reflected in the gestures of a man and two peasant children visiting the Colosseum, and in the hand of a proud beggar caressing the ancient remains.
Restored by the Cineteca di Bologna at the laboratory L'Immagine Ritrovata from a nitrate print in the Cinemateca Brasileira.

Andrea Meneghelli, Elena Beltrami

PASSEGGIATE ROMANE [Roman Walks] (IT 1922)
PROD: Cines / Unione Cinematografica Italiana, Roma. DIST: Unione Cinematografica Italiana, Roma. USCITA/REL: 1922. COPIA/COPY: DCP, 11'33", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 18 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles*: ITA. FONTE/SOURCE: CSC – Cineteca Nazionale, Roma.

Passeggiate romane si presenta come una guida storico artistica alla città di Roma attraverso una successione di vedute dei suoi monumenti più celebri, dei resti archeologici, dei luoghi caratteristici e di scorci urbani. Le sequenze dedicano particolare attenzione alle fontane monumentali che caratterizzano la città, da piazza Navona a piazza Barberini, da piazza del Popolo alla Fontana di Trevi e all'Acqua Paola al Gianicolo, affiancandole a luoghi come il Cimitero Acattolico, Castel Sant'Angelo, Santa Maria in Cosmedin, i Palazzi Vaticani e la basilica di San Pietro, il Pincio e Villa Umberto I (l'odierna Villa Borghese).

Passeggiate romane *stands as an art-historical guide to Rome, featuring a succession of celebrated monuments, archaeological remains, distinctive sites, and urban views. The sequences pay special attention to the grand fountains that define the city, in Piazza Navona, Piazza Barberini, Piazza del Popolo, the Trevi Fountain, and the Acqua Paola on the Janiculum Hill, together with sites such as the Non-Catholic Cemetery (Protestant Cemetery), Castel Sant'Angelo, Santa Maria in Cosmedin, the Vatican Palaces and Saint Peter's, the Pincian Hill, and Villa Umberto I (now Villa Borghese). The footage*

Passeggiate romane sembra essere la versione filmica delle guide turistiche e delle raccolte di cartoline prodotte tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento per illustrare le città e le loro bellezze. Questa somiglianza non è data soltanto dai soggetti rappresentati, ma anche dall'impostazione estetica del film, evidente nel taglio delle inquadrature, nella loro quasi completa staticità e nell'uso dei mascherini rotondi, che rimandano proprio a quel tipo di immagini. Anche la descrizione dettagliata e ricca di informazioni storico artistiche rimanda a queste guide.

Passeggiate romane, 1922. (CSC – Cineteca Nazionale, Roma)

Le didascalie del film sono di due tipi: alcune riportano nella cornice sia la scritta Cines che quella Unione Cinematografica Italiana, altre solo quest'ultima. Si tratta con ogni probabilità della riedizione del film *Passeggiate romane* prodotto dalla Cines in due versioni, una approvata in censura nel 1913 e l'altra nel 1914. Questa riedizione è invece stata realizzata dopo la fusione con l'Unione Cinematografica Italiana ed è probabilmente quella presentata in censura il 25 giugno 1922. – Valentina Rossetto

is like a film version of the guidebooks and postcard collections produced in the late 1800s and early 1900s to illustrate cities and their wonders. This similarity lies not only in the subjects but also in the film's aesthetic approach, evident in the framing of the views, their almost completely static quality, and the use of circular mattes, which recall such published images. The detailed descriptions, rich in art-historical information, also echo those guides.

The intertitles are of two kinds: some feature the logos of both Cines and Unione Cinematografica Italiana, others only the latter. This is most likely a re-release of the film Passeggiate romane *produced by Cines in two versions, one approved by the censors in 1913, the other in 1914. The present re-release was produced after Cines' merger with Unione Cinematografica Italiana, and is likely the one submitted to the censors on 25.06.1922. – Valentina Rossetto*

SAN PAOLO (GB: **St. Paul**; **The Life of St. Paul)** (IT 1910)
REGIA/DIR: Giuseppe De Liguoro, Rodolfo Kanzler. SCEN: Adolfo Padovan. SCG/DES: Sandro Properzi. CAST: Giuseppe De Liguoro (*Saulo/San Paolo*). PROD: Milano Films, Milano. USCITA/REL: 1910. COPIA/COPY: 35mm, 145 m./453 ft. (orig. l. GB: 975 ft.), 6'54" (18 fps), did./*titles*: GER, + DCP, 1'05", una did./*one intertitle*: ITA; titolo di testa mancante/*no main title.* FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London (35mm); CSC – Cineteca Nazionale, Roma (DCP).

Il film si articola in due parti distinte. Nella prima Paolo, ancora Saulo mercante di Tarso, è il crudele persecutore dei cristiani. Venuto a sapere di un'adunanza cristiana, alla testa di alcuni seguaci, li sorprende e causa la lapidazione di Giacomo il Minore (così nella didascalia, in realtà si tratta di S. Stefano martire). Partito da Tarso verso Damasco, sulla strada è accecato da una luce improvvisa e ode la voce del Signore. Dopo questo episodio Saulo si converte e riacquista la vista. Nella seconda parte abbiamo un salto temporale e geografico: siamo a Roma anni dopo. Paolo entra nelle catacombe sulla via Appia, dove battezza una schiava di Nerone e un soldato romano. Paolo con i cristiani assiste all'incendio di Roma avvenuto nel

The film is divided into two distinct parts. In the first, Paul – still Saul, a merchant from Tarsus – is the cruel persecutor of Christians. Hearing of a gathering, he leads some of his followers to an ambush, and prompts the stoning of Saint James the Less (misidentified in the intertitle, in error for Saint Stephen the martyr). On his way from Tarsus to Damascus, he is blinded by a sudden light and hears the voice of the Lord. He then converts and regains his sight. The second part leaps forward in time and location. Years later in Rome, Paul enters the catacombs on the Appian Way, where he baptizes one of Nero's slaves and a Roman soldier. With other Christians,

64 d. C. sotto Nerone ricreato con un modellino della città e un effetto di sovraimpressione. Infine, viene arrestato fuori dalle catacombe insieme ad alcuni fedeli e giustiziato. La copia si conclude con i fedeli che portano fiori e palme sul luogo del suo martirio.
San Paolo, dramma biblico sulla figura del santo ispirata agli Atti degli Apostoli e le lettere di San Paolo, vince nell'ottobre 1910 il premio per il miglior film al primo concorso mondiale di cinematografia di Milano nella sezione dedicata ai film di contenuto religioso, notizia inserita subito nei titoli di testa. Per le riprese della seconda parte la Milano Film si sposta a Roma per ambientare gli eventi sui luoghi storici come l'Appia Antica all'altezza del mausoleo di Cecilia Metella e del circo di Massenzio.
Un annuncio pubblicitario apparso sulla rivista *Lux* (11-12.12.1910) costituisce inoltre una fonte preziosa per ricostruire la parte finale, oggi incompleta nelle copie superstiti.
La copia proiettata proviene dal BFI, ma essendo priva del finale, la proiezione viene integrata con il finale della copia dell'AIRSC – Associazione Italiana per le ricerche di Storia del Cinema - conservata in Cineteca Nazionale.

Valentina Rossetto

Paul witnesses the great fire of Rome in 64 A.D. under Nero, recreated with superimpositions and a model of the city. He is finally arrested outside the catacombs together with other believers, and executed. The footage ends with the faithful bringing flowers and palm fronds to the site of his martyrdom.
San Paolo*, a biblical drama inspired by the Acts of the Apostles and the letters of Saint Paul, won the award for best film in the section dedicated to religious narratives at the first Milan World Film Competition in October 1910, as stated in the opening credits. For the second part, Milano Film moved to Rome so as to set the scenes in historical locations such as the Appian Way, near the Mausoleum of Cecilia Metella and the Circus of Maxentius. An advertisement in* Lux *(11-12.12.1910) offers a valuable source for reconstructing the final part of the film, which is currently incomplete in surviving materials. The present print comes from the BFI, but as it lacks the ending, the screening is supplemented with the ending from the print held by the AIRSC (Associazione Italiana per le Ricerche di Storia del Cinema) in the Cineteca Nazionale, Rome.*

Valentina Rossetto

NATALE DI ROMA – FESTA DI BAMBINI A VILLA UMBERTO I (**Fest kleiner Knaben in Villa Borghese am 21 Aprile 1910)** [The Birthday of Rome – Children's Festival at the Villa Umberto I] (IT 1910)
PROD: Cines, Roma. USCITA/REL: 05.1910. COPIA/COPY: 35mm, 115 m. (orig. l: 120 m.), 5'28" (18 fps); did./*titles*: GER. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Il film viene girato nel 1910, più precisamente il 21 aprile, giorno in cui, per tradizione, Roma festeggia la propria fondazione. Per l'occasione, a piazza di Siena, nel parco di Villa Borghese (all'epoca Villa Umberto I) è stata organizzata una grande festa, con la partecipazione di migliaia di studenti delle scuole elementari romane. Bambini e bambine in uniforme sfilano davanti alle tribune affollate e al palco d'onore, dove, tra gli altri, con baffi e cappello a cilindro siede il sindaco Ernesto Nathan. Si alternano giochi ed esercizi ginnici, seguiti da una dimostrazione della "scuola all'aperto", un esperimento promosso dall'assessore Gustavo Canti e condotto dal maestro Orlandi. I piccoli alunni, armati di banchi-zaino, insieme al loro insegnante simulano lo svolgimento di una lezione. Sullo sfondo si distinguono il Casino dell'Orologio, allora sede dell'Associazione degli Acquarellisti romani, e il Tempio (settecentesco) di Antonino e Faustina. La festa si chiude con tutti i bambini che, disposti per file ordinate, compongono sul prato la scritta "Ave Roma".

Chiara Trinchese

The film was made in 1910, specifically on April 21st, the day Rome traditionally celebrates its founding. For the occasion, a grand celebration was held in the Piazza di Siena, set in the park of Villa Borghese (then known as Villa Umberto I), with thousands of children from Rome's elementary schools. Boys and girls in uniform parade past the spectators and the grandstand, where the dignitaries include Mayor Ernesto Nathan, sporting a moustache and top hat. Games alternate with gymnastics, followed by a demonstration of an "open-air school", an experiment promoted by city councillor Gustavo Canti and led by their teacher Orlandi. Using portable desks, the young students and their teacher simulate a lesson. In the background one can see the Casino dell'Orologio, at that time home to the Roman Watercolourists' Association, and the 18th-century folly known as the Temple of Antoninus and Faustina. The festivities close with the children standing in orderly rows, spelling out the words "Ave Roma" (Hail Rome) on the grass.

Chiara Trinchese

TOSCA (IT 1918)
REGIA/DIR: Alfredo De Antoni. SCEN: Giuseppe Paolo Pacchierotti, dall'omonimo dramma di/*from the play by* Victorien Sardou (première 24.11.1887, Théâtre de la Porte Saint Martin, Paris). PHOTOG: Alberto G. Carta. SCG/DES: Alfredo Manzi. CAST: Francesca Bertini (*Floria Tosca*), Gustavo Serena (*Mario Cavaradossi*), Alfredo De Antoni (*Vitellio Scarpia*), Olga Benetti (*marchesa/marquise Attavanti*), Luigi Cigoli (*il sagrestano/the sacristan*), Vittorio Bianchi *(Sciarrone)*, Franco Gennaro *(conte/Count Angelotti)*. PROD: Caesar-film, Roma. V.C./CENSOR DATE: 01.02.1918 (13309). PREMIÈRE: 18.02.1918 (Roma). COPIA/COPY: incomp., DCP, 10'36", col. (da/*from* 35mm pos. nitr. incomp., orig. l: 2105 m., imbibito e virato/*tinted & toned*, 18 fps); did./*titles*: SPA/ENG, subt. ITA; titolo di testa mancante/*no main title*. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

Il dramma di Victorien Sardou (e soprattutto l'opera di Giacomo Puccini) è reso in questo film come sintetizzano Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli in *Il cinema muto italiano 1918. I film della Grande Guerra* (1991): "È la nota storia di Floria Tosca che nella speranza di salvare Mario Cavaradossi, il pittore-patriota di cui è innamorata, si concede al barone Scarpia. Ma quando apprende che il suo sacrificio è stato inutile, poiché il perfido barone ha fatto uccidere Cavaradossi, la donna uccide il traditore e poi si getta dall'alto di Castel Sant'Angelo". Sebbene di questa trasposizione cinematografica sia sopravvissuto solo il finale possiamo comunque apprezzare gli aspetti che già una recensione dell'epoca metteva in luce: "Girato proprio nei luoghi in cui il celebre drammaturgo ha ambientato l'azione, il film conferisce all'opera teatrale un carattere di verità storica che il teatro non è mai riuscito a darle… La massa imponente e cupa di Castel Sant'Angelo, fortezza romana che si staglia nella penombra del mattino, gli interni profondi e magnifici della basilica, la sala del palazzo dove la regina Carolina riceve i suoi cortigiani, costituiscono altrettanti affreschi colorati dall'ammirevole e luminosa fotografia resa possibile dal luce italiano" (*Ciné-Journal*, 12.10.1918). Infatti, fra i luoghi che per fortuna possiamo ancora ammirare nel frammento sopravvissuto, vi sono la Basilica di Santa Maria in Montesanto e la Chiesa di Santa Maria dei Miracoli riprese dal Pincio, Castel Sant'Angelo, il Passetto di Borgo, la cupola di San Pietro.

Tosca, 1918. Francesca Bertini. (Fondo Vittorio Martinelli / Cineteca di Bologna)

Il restauro: Restaurato nel 2018 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia su supporto nitrato incompleta proveniente da UCLA Film & Television Archive. – ANDREA MENEGHELLI

Victorien Sardou's play (and above all Giacomo Puccini's opera) is captured in this film, as Aldo Bernardini and Vittorio Martinelli summarize in Il cinema muto italiano 1918. I film della Grande Guerra *(1991): "This is the well-known story of Floria Tosca, who, hoping to save Mario Cavaradossi, the painter-patriot with whom she is in love, gives herself to Baron Scarpia. But when she learns that her sacrifice was in vain, as the wicked baron has had Cavaradossi killed, she stabs the traitor and then throws herself from the top of Castel Sant'Angelo." Although only the ending of this film adaptation survives, we can still appreciate the aspects highlighted by a contemporary review: "Shot in the very locations where the famous playwright set the action, the film allows the dramatic work to take on a character of historical truth, which the theatre has always been powerless to give it… The heavy, sombre mass of Castel Sant'Angelo, a Roman fortress half-lit by the dawn, the deep and magnificent interior of the Basilica, the palace hall where Queen Caroline receives her courtiers, are all colourful frescoes, illuminated by the admirable, luminous cinematography made possible by the Italian light." (*Ciné-Journal, 12.10.1918)*

Among the places we can fortunately still admire in the surviving fragment are the Basilica of Santa Maria in Montesanto and the Church of Santa Maria dei Miracoli seen from the Pincio, Castel Sant'Angelo, the Passetto di Borgo, and the dome of Saint Peter's.

Restored in 2018 by the Fondazione Cineteca di Bologna at the laboratory L'Immagine Ritrovata, from an incomplete nitrate print in the UCLA Film & Television Archive. – ANDREA MENEGHELLI

REFUGIUM PECCATORUM (La figlia del carraio) (US: **An Unforgiving Father)** (IT 1908)
PROD: Società Italiana Pineschi, Roma. USCITA/REL: 09.1908. COPIA/COPY: DCP, 11'26", col. (da/*from* 35mm, 196 m., orig. l: 150 m./265 m., 15 fps, imbibito e virato/*tinted & toned*); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Degli oltre trenta titoli realizzati dalla Società Italiana Pineschi fra il 1907, anno della sua fondazione, alla metà del 1909, quando divenne Latium Film, *Refugium Peccatorum* è uno dei pochi che risulti esistente negli archivi. Al momento della sua uscita lo recensiva Luigi Marone su *La Cine-Fono* (01.11.1908): "È stata una vera rivelazione. Non un difetto in quella pellicola. Né tecnico, né artistico. Tutta una esecuzione precisa, ambienti di rara bellezza, scelta di artisti adatti alla scena che rappresentavano". Il film racconta la storia della giovane figlia di un carraio che, accettando il corteggiamento di un uomo ricco, abbandona la casa paterna per passare da una vita di stenti a un'esistenza agiata. In seguito alla sua partenza la madre si ammala, ma non sappiamo come si concluda la vicenda poiché, purtroppo, la copia della pellicola è incompleta.
La copia sopravvissuta è un positivo nitrato 35mm imbibito e colorato a stencil con titolo e didascalie in inglese donato nel 2003 dalla Library of Congress alla Cineteca del Friuli. Se da un lato il titolo della distribuzione statunitense, *An Unforgiving Father,* non è stato utile nell'identificazione dell'opera, dall'altro sono stati proprio gli ambienti esterni visibili nel film, come la scultura della Navicella (trasformata in fontana nel 1931) e i resti dell'acquedotto neroniano, a orientare le ricerche verso una casa di produzione romana. La conferma è arrivata grazie alla somiglianza fra la vicenda e il titolo alternativo *La figlia del carraio*, riportato in *Il cinema muto italiano 1905-1909: I film dei primi anni* (1995).
Nel 2020, a partire dalla copia nitrato originale, sono stati stampati su supporto di sicurezza un internegativo, quindi scansionato e restaurato digitalmente, e una copia positiva a colori. L'intervento fotochimico è stato compiuto dal laboratorio olandese Haghefilm, quello digitale dal laboratorio della Cineteca del Friuli. – Elena Beltrami

Of the more than 30 titles made by the Società Italiana Pineschi between 1907, the year of its foundation, and mid-1909, when it became Latium Film, Refugium Peccatorum *is one of the few still extant in archives. Luigi Marone reviewed it in* La Cine-Fono *(01.11.1908): "It was a true revelation. Not a single flaw in this film, neither technical nor artistic. It's all precisely crafted, with settings of rare beauty and artists well suited to their respective scenes." The story is that of a young cartwright's daughter who, accepting the courtship of a wealthy man, leaves her family home to move from hardship to a life of ease. After her departure, her mother falls ill, but we don't know how the story ends as the print is unfortunately incomplete.*
What survives is a tinted and stencil-coloured 35mm nitrate positive with the English title and intertitles, donated in 2003 by the Library of Congress to the Cineteca del Friuli. While the US distribution title, An Unforgiving Father*, was not helpful in identifying the film, it was the exterior settings such as the sculpture of the Navicella (turned into a fountain in 1931) and the remains of Nero's aqueduct, that led researchers to a Roman production company. This was confirmed by the similarity between the story and the alternative title,* La figlia del carraio*, listed in* Il cinema muto italiano 1905-1909: I film dei primi anni *(1995).*
The restoration: In 2020, the original nitrate copy was used to print an internegative on safety stock, which was then scanned and digitally restored, and a colour positive copy. The photochemical process was carried out by the Haghefilm laboratory in the Netherlands, and the digital process by the Cineteca del Friuli laboratory. – Elena Beltrami

[PRESENTAZIONE DELLA FIAT 509 A ROMA] [Presentation of the FIAT 509 in Rome] (IT 1925)
COPIA/COPY: DCP, 14'53", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 244 m., 15 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles*: ENG; titolo di testa mancante/*no main title*. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

La FIAT 509, prodotta nei nuovi stabilimenti del Lingotto, debuttò ufficialmente nell'aprile del 1925 al Salone dell'automobile di Milano. Il mese successivo il modello venne presentato a Roma. L'evento fu immortalato dai cineasti scelti dalla casa torinese per promuovere il marchio sia in Italia che all'estero, come dimostra la versione con didascalie in inglese del documentario qui proposto. Nelle immagini, probabilmente guardate con estasi dai

The Fiat 509, produced in Turin's new Lingotto factory, made its official debut in April 1925 at the Milan Motor Show. The following month, the model was presented in Rome. The event was immortalized by filmmakers selected by the Turin-based manufacturer to promote the brand both in Italy and abroad, as proven by the English captions in the documentary presented here. In the images, no doubt viewed with excitement

contemporanei, la modernità delle auto fiammanti e delle autorità radunate al Campidoglio e nella filiale romana della Fiat, si fonde con il fascino antico di Roma, dove la 509 sfreccia con assoluta naturalezza. Un positivo nitrato 35mm imbibito è stato donato dal National Film and Sound Archive di Canberra alla Cineteca del Friuli che nel 2026 l'ha digitalizzato nel proprio laboratorio per realizzarne un DCP.
Di questo film esiste un'altra versione, priva di didascalie e con un montaggio non-sequenziale, custodita presso l'Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa e inclusa nel solo programma on line del festival con relativa scheda consultabile sul sito delle Giornate. – Elena Beltrami

by contemporaries, the modern, shiny automobiles and the dignitaries gathered before city hall and FIAT's Rome branch blend with the charm of ancient Rome, with the 509 whisking through the city with absolute ease. A tinted 35mm nitrate print was donated to the Cineteca del Friuli by the National Film and Sound Archive in Canberra; it was digitized in 2026 by the Cineteca's own laboratory to create a DCP.
Another version of this film exists, lacking intertitles and with non-sequential editing, in the Archivio Nazionale del Cinema d'Impresa, which is being shown only in our streaming programme. A separate note can be found on our website.
Elena Beltrami

Prog. 3 In volo verso le province / *Flying to the Provinces*

TONTOLINI E L'ASINO (GB: **Tontolini and the Donkey**; US: **Jenkins and the Donkey)** (IT 1911)
CAST: Ferdinand Guillaume (*Tontolini*). PROD: Cines, Roma. V.C./CENSOR DATE: 15.07.1914 (3914). USCITA/REL: 24.11.1911. COPIA/COPY: DCP, 5'44" (da/*from* 35mm dupl. pos., 107 m., 18 fps, orig. l: 148 m.); senza did./*no titles*; titolo di testa mancante/*no main title*. FONTE/SOURCE: CSC – Cineteca Nazionale, Roma.

Tontolini, vestito da scolaro, torna a casa contento perché ha vinto un premio; i genitori lo abbracciano e gli regalano del denaro. Felice della sua ricompensa esce e va a spasso per Villa Borghese dove incontra una sfilata di carrozzelle, vuole inserirsi, cerca di salire sui carretti, ma viene respinto. Tontolini è attratto in particolare da un asinello, il padrone lo allontana più volte quindi, approfittando di un momento di distrazione, lo ruba. Tontolini passeggia per la città in groppa all'asino e compra dei palloncini che lo spingono verso l'alto: volando sopra Roma, mostrata con una panoramica realizzata dal Gianicolo, raggiunge le nuvole dove incontra gli angeli e infine precipita a terra.
Tontolini e *l'asino* contemporaneo di *Pinocchio* (Giulio Antamoro, 1911), primo film da protagonista di Ferdinand Guillaume che non a caso veste i panni dello scolaro diligente alle prese con un asino. La sfilata dei carretti a Villa Borghese non è messa in scena ma filmata durante un evento folklorico: i partecipanti indossano dei costumi tipici sardi ed è probabile che questo evento si sia svolto durante manifestazioni dell'Esposizione Universale che si tenne a Roma (e contemporaneamente a Torino e Firenze) nel 1911 per il cinquantenario dell'Unità d'Italia. Le immagini del volo su Roma sono state realizzate con un trucco di sovraimpressioni di notevole perizia tecnica. Tontolini fu per Guillaume un personaggio fortunato e proprio grazie alla popolarità di queste comiche e al successo di *Pinocchio* lascerà la Cines per la Pasquali dando vita a un altro famoso personaggio, Polidor. – Valentina Rossetto

Dressed as a schoolboy, Tontolini comes home delighted after having won a prize, and his parents reward him with money. He strolls happily through Villa Borghese, where he comes across a parade of carriages, but isn't allowed to join in. He's particularly attracted to a donkey, whose owner repeatedly pushes him away, and then, benefiting from a momentary distraction, he steals it. Tontolini wanders through the city on the donkey and buys balloons that lift them into the air. They float above Rome, seen in a panoramic view from the Janiculum Hill, reach the clouds where they meet angels, and finally plummet to the ground.
Tontolini e l'asino *is contemporary with* Pinocchio *(Giulio Antamoro, 1911), the first film starring Ferdinand Guillaume in the far from coincidental role of a diligent schoolboy struggling with a donkey. The carriage parade in the Villa Borghese park was not staged but filmed during a folkloric event: the participants wear traditional Sardinian dress, and the occasion was probably prompted by the Universal Exposition held in Rome (and simultaneously in Turin and Florence) in 1911 for the 50th anniversary of Italian Unification. The images of the flight over the city were created using a highly sophisticated superimposition technique. Tontolini earned Guillaume a flourishing career, and thanks to these popular comedies and the success of* Pinocchio*, he left Cines for Pasquali, creating another famous character, Polidor. – Valentina Rossetto*

UN VOYAGE EN AÉROPLANE AVEC WILBUR WRIGHT À ROME (Wilbur Wright und seine Flugmaschine)
[A Trip by Airplane with Wilbur Wright in Rome] (FR 1909)
PROD: Eclipse. PHOTOG: ?. USCITA/REL: 05.10.1909. COPIA/COPY: 35mm, 75 m. (orig. l.: 160 m.), 4'07" (16 fps); did./*titles*: GER.
FONTE/SOURCE: Filmarchiv Austria, Wien.

"I fotografi sono già a posto, con una infinità di macchine di tutte le dimensioni e delle forme più inverosimili e due cinematografari (si dice così?) il Pineschi e l'Alberini hanno già impiantato i loro apparecchi" (*Il Giornale d'Italia*, 16.04.1909). Così un giornalista descrive l'attesa al campo di Centocelle nel giorno del primo volo a Roma di Wilbur Wright. L'aviatore statunitense resterà in città fino alla fine del mese e molti sono i quotidiani che raccontano nel dettaglio ogni giornata di volo, spesso descrivendo anche le interazioni tra l'aviatore e le cineprese sul campo. Lo stesso accade per il 24 aprile, quando un operatore della Eclipse, dopo aver ripreso da terra un entusiasta re Vittorio Emanuele III e le evoluzioni del velivolo nei pressi della torre di Centocelle, prende posto accanto a Wright per filmare quelle che saranno probabilmente le prime immagini in movimento mai riprese da un aeroplano. Tenendo sulle ginocchia la macchina da presa (*La Stampa*, 25.04.1909), riprende il decollo, la torre del Fiscale e alcuni tratti degli acquedotti Felice e Claudio. Diverse fonti, molte argentine, identificano l'operatore come Federico Valle.

CHIARA TRINCHESE

"The photographers are in place, with countless cameras of every size and most unlikely shape, and Pineschi and Alberini, two cinematographerers *(is that how one says it?), have already set up their equipment" (*Il Giornale d'Italia*, 16.04.1909) – thus wrote a journalist describing the expectant scene at Centocelle airfield on the day of Wilbur Wright's first flight in Rome. The American aviator stayed in the city until the end of April, and the daily newspapers ran detailed coverage of each successive flight, often also describing the interactions between Wright and the cameras on the ground. The event was repeated on 24 April, when an Eclipse cameraman – having filmed an enthusiastic King Victor Emmanuel III and the plane's manoeuvres near the Centocelle tower – took his place next to Wright to make what are believed to be the first moving images taken from an aircraft. Holding the camera on his knees (*La Stampa*, 25.04.1909), he filmed the takeoff, the Torre del Fiscale, and views of the Felice and Claudian aqueducts. Various sources, many of them Argentine, identify this cameraman as Federico Valle.*

CHIARA TRINCHESE

Un voyage en aéroplane avec Wilbur Wright à Rome, 1909.
(Filmarchiv Austria, Wien)

Ferocetti Domatore, 1910. (CSC – Cineteca Nazionale, Roma)

FEROCETTI DOMATORE (GB: **He Would Be a Tamer)** (IT 1910)
PROD: Latium Film, Roma. CAST: ? (*Ferocetti*). USCITA/REL: 08.1910. COPIA/COPY: DCP, 6'14", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., b&w, did. imbibite/*titles tinted;* orig. l. GB: 375 ft.); did./*titles*: ITA. FONTE/SOURCE: CSC – Cineteca Nazionale, Roma.

Ferocetti vuole diventare un domatore di belve feroci. Si presenta quindi al circo e dichiara "sono un domatore!" ma non viene preso sul serio ed è anzi allontanato. Il protagonista non si arrende e compra un costume da domatore e, frusta alla mano, vuole domare tutto quello che gli capita a tiro sul suo cammino: i passanti, dei cani, un gregge di pecore, una capretta. Il film costruisce così una rocambolesca successione di gag e inseguimenti giocati sul contrasto tra le aspettative del protagonista, la figura del domatore e la realtà rappresentata da un mondo rurale e poco esotico. Infatti nel corso del film Ferocetti attraversa il paesaggio delle campagne laziali dei primi del Novecento, restituendone alcuni vivaci scorci di vita. Ferocetti è un tentativo di maschera comica della Latium Film, nata nel 1907 come Società Italiana Pineschi, diventata nel 1909, in seguito a cambi societari, Latium Film Manifattura Cinematografica. *Ferocetti domatore* è l'unica comica con questo personaggio di cui abbiamo traccia il cui interprete è ancora da identificare. – Valentina Rossetto

Ferocetti wants to become a wild animal tamer, and shows up at a circus. "I'm a tamer!" he declares, but isn't taken seriously and gets turned away. He doesn't give up, buys a tamer's costume, and, whip in hand, sets out to tame everything he comes across: passersby, dogs, a flock of sheep, a little goat. The film constructs a daring succession of gags and chases that play on the contrast between Ferocetti's expectations, the figure of the tamer, and the realities of a rural, unexotic world. Throughout the film, Ferocetti offers us views of the Lazio countryside, with vivid glimpses of its life in the early 1900s. "Ferocetti" was an attempt to create a comic character by Latium Film, founded in 1907 as Società Italiana Pineschi, which became Latium Film Manifattura Cinematografica in 1909 following a change in ownership. Ferocetti Domatore *is the only comic film we know of featuring this character, and the actor has yet to be identified.*

Valentina Rossetto

PALUDI PONTINE (GB: **The Pontine Marshes**; US: **Pontine Marshes, Italy)** (IT 1909)
PROD: Helios Film, Velletri. USCITA/REL: 1909. COPIA/COPY: 35mm, 156 m., 7'38" (18 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Il *dal vero* della Helios ritrae scorci naturali e centri e attività rurali dell'attuale Agro Pontino, a sud di Roma, prima della bonifica degli anni '30. Grazie a un'alternanza tra riprese panoramiche e a camera fissa, passiamo rapidamente dal litorale di Terracina all'entroterra rappresentato da Sonnino, i resti dell'antica Ninfa fino all'abbazia gotico-cistercense di Fossanova. La camera si ferma e dà particolare enfasi agli sguardi umani rappresentati nei loro abiti tradizionali e nelle attività tipiche del luogo, come l'addestramento di cavalli e tori, così come l'attraversamento delle paludi su piccole imbarcazioni. Il viaggio termina di fronte a un suggestivo tramonto sul lago di Fogliano. Sul *Kinematograph Weekly* (01.07.1909) si fa preciso riferimento a sezioni imbibite, che nella nostra pellicola sono visibili solo in bianco e nero.

Gabriele Angelo Perrone

This Helios actuality film shows views of nature and rural locations and activities of the present-day Agro Pontino, the plains south of Rome, before land reclamation took place in the 1930s. With an alternation of panoramic and fixed-camera shots, we move quickly from the coast at Terracina to the hinterland with Sonnino, the Gothic-Cistercian abbey of Fossanova, and the ruins of ancient Ninfa. The camera dwells especially on individuals, with people shown in traditional dress and engaged in typical local activities such as breaking in a horse and a bull, as well as crossing the marshes in small boats. The journey ends with an evocative sunset over Lake Fogliano. The British trade paper Kinematograph Weekly *(01.07.1909) makes specific reference to tinted sections, which are only visible in black & white in our print.*

Gabriele Angelo Perrone

[NINFA: LE PITTORESCHE ROVINE DELLA COSIDDETTA "POMPEI MEDIEVALE": UN ITINERARIO ARCHEOLOGICO] [Ninfa: The Picturesque Ruins of the So-Called "Medieval Pompeii": An Archaeological Tour] (IT, 1924-1930)
PROD: Istituto Nazionale Luce, Roma. USCITA/REL: ?. COPIA/COPY: DCP, 9'04", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 15 fps, imbibito e virato/*tinted & toned*); did./*titles*: ITA; titolo di testa mancante/*no main title*. FONTE/SOURCE: Archivio Storico Luce – Cinecittà, Roma.

Nel 2017 al Liceo Dante di Firenze vengono ritrovate 139 pellicole, dimenticate in un sottoscala. Il liceo contatta l'Archivio Storico Luce, che si attiva immediatamente per andarle a recuperare e metterle in sicurezza. Una volta trasferito a Roma il "fondo Dante" viene indagato; dei 139 film che lo compongono 125 sono prodotti dall'Istituto Nazionale Luce, 11 della Natura Film Milano, 1 dell'Istituto Italiano Proiezioni Luminose/Gaumont e 2 da altre produzioni; dei 125 titoli Luce 26 non erano ancora presenti in archivio, così come non era presente nessuna delle altre 14 opere. L'intero corpus è composto quasi esclusivamente da copie positive in nitrato in 35mm; si tratta di soggetti muti dei primi anni Venti, nella maggior parte dei casi imbibiti e virati. "Ninfa" è uno dei titoli del fondo che ancora non era presente in archivio. Tutto è malinconia in questo film: lo scorrere del tempo e la vegetazione incolta nascondono la grandezza della Norba romana, mentre della Ninfa medievale rimangono solo le vestigia. La natura appare assopita nella sua pausa autunnale e le presenze vive sono rarissime: un gruppo di donne che lava i panni nel fiume, mandrie che si abbeverano negli stagni e alcuni carretti che attraversano viottoli deserti. – Elena Beltrami

In 2017, 139 films were discovered forgotten in a basement at the Liceo Dante in Florence. The high school contacted the Archivio Storico Luce, which promptly recovered them and ensured their safety. Once transferred to Rome, a study of the "Dante collection" revealed that the films consisted of 125 titles produced by the Istituto Nazionale Luce, 11 by Natura Film Milano, one by the Istituto Italiano Proiezioni Luminose/Gaumont, and 2 by other production companies. Of the 125 Luce titles, 26 were not present in the national archive, nor were any of the remaining 14. The entire collection of prints, composed almost exclusively of 35mm nitrate positives, are silent films from the early 1920s, mostly tinted and toned. [Ninfa] *is among the titles new to the archive. All is melancholy in this film: the passage of time and the overgrown vegetation obscure the grandeur of Roman Norba, while only traces of the medieval Ninfa remain. Nature appears dormant in its moment of autumnal pause, and living presences are rare – a group of women washing clothes in the river, cattle drinking from ponds, and some carts crossing deserted paths. – Elena Beltrami*

LA TENUTA DI ISOLA SACRA [The Isola Sacra Estate] (IT, 1924-1931)
PROD: Istituto Nazionale Luce, Roma. USCITA/REL:?. COPIA/COPY: DCP, 29'58" (da/*from* 35mm pos. nitr., 510 m., 16 fps); did./*titles*: ITA. FONTE/SOURCE: Archivio Storico Luce – Cinecittà, Roma.

Il catalogo storico Luce illustra così, nel 1937, il film (soggetto numero 766): "La malsana palude dell'Agro Romano: la raccolta dei giunchi, il bestiame allo stato brado; i fabbricati in rovina, i lavori di bonifica iniziati nel 1920 dall'Opera Nazionale Combattenti, i canali, la rete stradale, vaccherie e stalle per il bestiame, tettoie per macchine, case poderali, impianti di irrigazione, fervore di vita nella tenuta bonificata: aratura meccanica, allevamento del bestiame, mietitura e trebbiatura, i prodotti del suolo, vari tipi di grano e prodotti agricoli". Il documentario apre facendo vedere, per mezzo di ampie panoramiche, dove si trova l'Isola Sacra, che sorge nel tratto di terra dell'Agro Romano circoscritto dal Mar Tirreno e dai due rami che il Tevere forma prima di sfociare nel mare stesso. Continua illustrando, sempre con l'uso di panoramiche, le scoperte archeologiche di Ostia e Porto, testimonianza

The Istituto Luce catalogue of 1937 describes the film (subject no. 766) as follows: "The unhealthy marshland of the Agro Romano: harvesting rushes, free-range cattle; ruined buildings, reclamation projects begun in 1920 by the Opera Nazionale Combattenti [Veterans' charitable organization], canals, the road network, cowsheds and stables for livestock, sheds for machinery, farmhouses, irrigation systems, the fervour of life on a reclaimed estate: mechanical ploughing, raising livestock, harvesting and threshing, products of the soil, and various types of grain and agricultural produce." The documentary opens with wide panoramic shots of the Isola Sacra, the plain in the Agro Romano [Ager Romanus] bordered by the Tyrrhenian Sea and the two branches of the Tiber before the river flows into the sea. The footage continues, again with panoramas, showing the archaeological discoveries at Ostia and Porto,

della prosperità di quei luoghi all'epoca dell'Impero. Come recita una didascalia del film, la decadenza e il degrado furono causati dall' "invasione dei vandali", che resero quei luoghi paludosi e insalubri. Furono gli autoproclamati eredi di Roma antica a risanare l'Isola e a riportarla al suo antico splendore, promettendo un radioso futuro e un nuovo sviluppo. I lavori di bonifica e la nuova prosperità sono illustrati da inquadrature spesso statiche, molte delle quali riservate alle macchine agricole, che hanno sostituito il lavoro degli animali e che proiettano alla modernità. – Elena Beltrami

La tenuta di Isola Sacra, 1924-1931. (Archivio Storico Luce – Cinecittà, Roma)

bearing witness to their prosperity during the Empire. As one of the intertitles states, the decay and degradation were caused by the "invasion of the Vandals", who made those sites marshy and unhealthy. It was the self-proclaimed inheritors of ancient Rome who reclaimed the Isola Sacra and restored it to its former splendour, with the promise of a bright future and new development. Reclamation work and renewed prosperity are illustrated by often static shots, many of which focus on agricultural machinery, which replaced animal labour and projected the idea of modernity. – Elena Beltrami

LE PITTORESCHE CASCATE D'ITALIA [The Picturesque Waterfalls of Italy] (IT 1914)
PROD: Luca Comerio, USCITA/REL: 1914. COPIA/COPY: DCP, 1'58", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., Kinemacolor); did./*titles*: ITA, subt. ENG. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

Dietro un titolo amabilmente ingannevole si cela, con ogni probabilità, una scelta ponderata di Luca Comerio. Già nel 1909, infatti, il pioniere del cinema aveva omaggiato Villa d'Este, i suoi lussureggianti giardini e le spettacolari architetture con il dal vero *Cascate di Tivoli*. Nel 1914 il regista fa ritorno in questo scenario suggestivo e questa volta impreziosisce la bellezza delle fontane e dei garruli e scintillanti giochi d'acqua con l'utilizzo del Kinemacolor.
Restaurato nel 2017 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da un positivo nitrato d'epoca, bianco e nero realizzato con sistema Kinemacolor conservato dalla Cineteca di Bologna e depositato dalla Fondazione Ansaldo.
Andrea Meneghelli

In all likelihood, Luca Comerio good-naturedly chose the misleading title for this short ("The Waterfalls of Italy"). The pioneering director had already paid tribute to the lush gardens and spectacular architecture of the Villa d'Este in Tivoli in 1909, in his actuality film Cascate di Tivoli. *In 1914 he returned to this evocative scenery, now enhancing the beauty of the fountains and the babbling, sparkling displays of water with Kinemacolor. Restored in 2017 by the Fondazione Cineteca di Bologna at the laboratory L'Immagine Ritrovata from a b&w period nitrate positive, printed using the Kinemacolor system, held in the Cineteca di Bologna on deposit from the Ansaldo Foundation.*
Andrea Meneghelli

[FESTA AL TEATRO DELLE ACQUE NEI GIARDINI DI VILLA TORLONIA A FRASCATI] [Celebration at the Teatro delle Acque in the Gardens of Villa Torlonia in Frascati] (IT, 1915-1919?) (frammento/*fragment*)
COPIA/COPY: DCP, 1'48", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 25 m., 16 fps, imbibizione/*tinting*); senza did./*no titles*; titolo di testa mancante/*no main title*. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Questo frammento di poco più di venti metri, privo di didascalie, iscrizioni o loghi di case di produzione, destina alle sole

This fragment of just over 20 metres, lacking intertitles, inscriptions, or production company logos, leaves the

[Festa al teatro delle Acque nei giardini di Villa Torlonia a Frascati], 1915-1919? (Museo Nazionale del Cinema, Torino)

L'industria della carta nell'isola del Liri, 1909. (Cineteca di Bologna)

immagini qualsiasi ipotesi di interpretazione. Il luogo delle riprese è il giardino di Villa Torlonia a Frascati, l'ultima tra le residenze del territorio di Roma a testimoniare le ambizioni del mecenatismo romano dell'Ottocento. Il film si apre su un gruppo di fanciulle in abiti d'epoca impegnate in una danza storica, pochi secondi dopo la macchina da presa coglie l'arrivo di un gruppo di invitati in abiti borghesi e il giardino della villa animato da uomini, donne e bambini in abiti da festa che divertiti rivolgono sguardi e saluti a favore di camera. Tra i presenti spicca un uomo con abito scuro, baffi e paglietta, nelle veci di un possibile ospite, e compaiono alcuni ragazzini con una divisa simile a quella degli scout CNGEI (Corpo Nazionale Giovani Esploratori ed Esploratrici Italiani). Se l'osservazione degli abiti può suggerire la seconda metà degli anni Dieci come momento delle riprese, è arduo stabilire di che evento si tratti, se di un garden party di fine estate legato alla raccolta dell'uva o se invece si possa azzardare un momento con qualche attinenza con il cinema. Villa Torlonia fu infatti luogo di riprese sicuramente in occasione di almeno due pellicole: il celebre *Madame Tallien*, interpretato da Lyda Borelli e diretto nel 1916 da Enrico Guazzoni per la Palatino Film, e *Il demone occulto* del 1918, con la regia di Valentino Soldani, regista di origini toscane chiamato dalla Volsca Film nell'estremo tentativo di rilancio della casa di produzione di Velletri.

Digitalizzazione realizzata dal Museo Nazionale del Cinema di Torino a partire da una copia 35mm nitrato imbibita conservata dal Museo. L'intervento è stato compiuto nel 2026 dal Laboratorio Digitale del Museo Nazionale del Cinema. – Stefania Carta

images open to interpretation. The location is the garden of Villa Torlonia in Frascati, the last of the noble residences in the Roman area to bear witness to ambitious 19th-century Roman patronage. The footage begins with a group of young women in period dress engaged in a historical dance. A few seconds later, the camera captures the arrival of guests in formal attire, and the villa's garden is seen bustling with festively-dressed men, women, and children, who smile and wave at the camera.

Among those present, a man in a dark suit, moustache, and straw hat stands out, another possible guest, and several boys in scout-like uniforms like those of the CNGEI (National Corps of Young Explorers). While the clothing suggests the filming took place in the second half of the 1910s, it's hard to determine what event this was: perhaps a late-summer garden party linked to a harvest festival, or might there be some connection to cinema? Villa Torlonia was the location for at least two films: the celebrated Madame Tallien *with Lyda Borelli, directed in 1916 by Enrico Guazzoni for Palatino Film, and* Il demone occulto *of 1918, directed by Valentino Soldani, a Tuscan-born director hired by Volsca Film in a last-ditch effort to relaunch the Velletri-based production company.*

Digitization was carried out by the Museo Nazionale del Cinema in Turin from a tinted 35mm nitrate print held by the Museum. Work was completed in 2026 by the Digital Laboratory of the Museo Nazionale del Cinema. – Stefania Carta

ALATRI (IT 1910) (frammento/*fragment*)
PROD: Cines, Roma. USCITA/REL: 1910. COPIA/COPY: DCP, 1'33", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 16 fps, imbibizione/*tinting*); senza did./*no titles*.FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

Questo frammento è tratto da una copia che monta assieme, in estrema libertà, scorci variegati delle bellezze italiche. Con un gruppetto di turisti, si va in visita alla città ciociara, senza trascurare una sosta doverosa all'acropoli preromana.
Come suggerisce il cartello il nostro film è molto probabilmente *Alatri* (Cines), uscito nel Regno Unito il 15.10.1910 e in Francia nella stessa data con il titolo *Alatri et la Chartreuse de Trisulti*, entrambe versioni di 128 metri circa. Nell'ottobre del 1911 un film intitolato *Trisulti, Collepardo and Alatri* fu distribuito dalla Cosmopolitan nel Regno Unito (345 piedi, o 105 metri circa), descritto su *The Bioscope* (05.10.1911) con un accenno alla Porta della Città e alle gigantesche mura, che appaiono nella copia qui presente. È probabile che il film della Cines sia stato poi riutilizzato e distribuito dalla Cosmopolitan.
Restaurato nel 2015 da Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata a partire da una copia su supporto nitrato proveniente dalla Deutsche Kinemathek.
ANDREA MENEGHELLI, ELENA BELTRAMI

This fragment comes from a print that freely assembles various views of Italian scenic wonders. With a small group of tourists, we visit Alatri, a city in the Ciociaria region south-east of Rome, with a mandatory stop at the pre-Roman acropolis.
As the title suggests, our film is most probably Alatri *(Cines), released in the UK on 15.10.1910, and in France on the same date as* Alatri et la Chartreuse de Trisulti*, both versions were ca. 128 metres. In October 1911, a film entitled* Trisulti, Collepardo and Alatri *was released by Cosmopolitan in the UK (345 feet, or about 105 metres), described in* The Bioscope *(05.10.1911) with a mention of the city gate and giant walls, which appear in the present print. It is likely that the Cines film was later reused and distributed by Cosmopolitan.*
Restored in 2015 by the Fondazione Cineteca di Bologna at the laboratory L'Immagine Ritrovata from a nitrate print in the Deutsche Kinemathek. – ANDREA MENEGHELLI, ELENA BELTRAMI

L'INDUSTRIA DELLA CARTA NELL'ISOLA DEL LIRI (GB: **Paper Manufacturing)** (IT 1909)
PROD: Cines, Roma. USCITA/REL: 1909. COPIA/COPY: 35mm, 8', 147 m., orig. l: 160 m., 16 fps (da/*from* 35mm pos. nitr.); did./*titles*: GER; titolo di testa mancante/*no main title.* FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

The Bioscope (23.12.1909) lo giudica "un soggetto industriale di particolare pregio, interessante dall'inizio alla fine". L'inizio è una panoramica sugli stabilimenti nel frosinate e l'arrivo di carichi di tronchi pronti a essere lavorati. La fine vede le operaie prelevare i loro bambini all'asilo infantile dell'azienda. In mezzo, tutto il processo che porta alla carta è percorso con dovizia di particolari ed eccellente livello estetico.
Restaurato nel 1993 da EYE Filmmuseum e Fondazione Cineteca di Bologna presso il laboratorio Haghefilm a partire da una copia su supporto nitrato proveniente da EYE Filmmuseum.
ANDREA MENEGHELLI

The Bioscope *(23.12.1909) deemed this "an industrial subject of unusual merit, and the interest is sustained right to the end." The opening is a panoramic view of the paper factories near Frosinone, with the arrival of loads of logs for processing. The conclusion shows workers picking up their children from the company's nursery. In between, the entire process leading to the creation of paper is depicted in meticulous detail and with excellent aesthetic quality.*
Restored in 1993 by EYE Filmmuseum and the Fondazione Cineteca di Bologna at the Haghefilm laboratory from a nitrate print from EYE Filmmuseum. – ANDREA MENEGHELLI

ALLE SORGENTI DEL PESCHIERA (GB: **The Source of the River Peschiera)** (IT 1913)
PROD: Cines, Roma. USCITA/REL: 1913. COPIA/COPY: 35mm, 83 m. (orig. l: 90 m.), 4'35" (16 fps), col. (imbibito e virato/*tinted & toned*); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Distribuito in Inghilterra nell'agosto 1913, questo "dal vero" della Cines venne accolto dalla stampa britannica come un "travel picture": così lo definivano il *Bournemouth Graphic* (15.08.1913) e lo

Released in the UK in August 1913, this Cines actuality was welcomed by the British press as a "travel picture", in the words of the Bournemouth Graphic *(15.08.1913) and the*

Staffordshire Newsletter (4.10.1913). In questo film la bellezza della natura si intreccia profondamente con la grandezza e la tragicità della storia, che tuttavia non è sempre citata in maniera corretta (una didascalia riporta infatti che l'imperatore Vespasiano morì nel 69 a.C., mentre egli visse nel 1o secolo dopo Cristo, lasciando la vita nel 79). Si legge su *The Bioscope* (7.08.1913): "Un viaggio panoramico di grande bellezza, che mostra incantevoli cascate, laghi e torrenti, oltre alla famosa Via Salaria e alla Bocca Petrella (teatro della tragedia di Shelley, Beatrice Cenci). Il famoso lago sacrificale di Paterno è solo uno dei tanti splendidi scenari. Un film panoramico unico nel suo genere e un memento storico". È proprio questo a rendere unico il documentario: dietro la facciata turistica e le inquadrature suggestive, il film unisce la bellezza dei luoghi a memorie di dolore e di morte, allontanando lo spettatore da sentimenti di gioia e leggerezza. – Elena Beltrami

Staffordshire Newsletter *(4.10.1913). In this film the beauty of nature is profoundly intertwined with the grandeur and tragedy of history, which nevertheless is not always cited correctly (an intertitle erroneously states that Emperor Vespasian died in 69 B.C., when he lived after Christ and died in 79 A.D.). As we read in* The Bioscope *(07.08.1913): "A very fine scenic travel, showing lovely waterfalls, lakes and streams, also the famous Via Salaria, the Bocca Petrella (scene of Shelley's tragedy, 'Beatrice Cenci'). The famous sacrificial lake of Paterno is only one of a series of splendid scenes. A unique scenic, and a historical 'memento'." This is precisely what makes the documentary unique: behind the tourist façade and evocative views, the film combines the beauty of locations with memories of sorrow and death, distancing viewers from feelings of joy or lightheartedness.*

Elena Beltrami

RIETI (GB: **Rieti, Italy)** (IT 1915)
PROD: Cines, Roma. USCITA/REL: 1915. COPIA/COPY: DCP, 5'25", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 90 m., orig. l: 103 m., imbibizione/*tinting,* 15 fps); did./*titles:* ENG; titolo di testa mancante/*no main title.* FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Dove si trova Rieti? Il documentario lo mostra subito, indicando sulla mappa la sua posizione e la distanza che la separa da Roma. All'immagine da cartolina della città, attraversata dal placido scorrere del fiume Velino, seguono poi le inquadrature della campagna. Qui il fiume, ingrossato dalle piogge, perde la sua pacatezza e inonda i campi; queste terre, tuttavia, sono così fertili da permettere all'uomo di sperimentare nuove tecniche di coltivazione. Le immagini di Villa Potenziani e del suo parco, dove una giovanissima residente corre spensierata giocando con i cani, chiudono il filmato.

Restauro conservativo realizzato dalla Cineteca del Friuli a partire da una copia 35mm nitrato imbibita dono del Bundesarchiv-Filmarchiv di Berlino. A partire da questa copia nel 2018 sono stati stampati su supporto di sicurezza un controtipo negativo, quindi scansionato e restaurato digitalmente, e una copia positiva colorata con il metodo Desmet. L'intervento fotochimico è stato compiuto dal laboratorio olandese Haghefilm, quello digitale dal laboratorio della Cineteca del Friuli.

Elena Beltrami

Rieti, 1915. (La Cineteca del Friuli, Gemona)

Where is Rieti? We're told right away, its location shown on a map, with its distance from Rome. The postcard-like image of the city, crossed by the tranquil flow of the Velino, is then followed by shots of the countryside. Swollen by rain, the river loses its calm and floods the fields; however, these are so fertile that they readily adapt to new farming techniques. The footage closes with images of Villa Potenziani and its park, where a carefree local girl is seen playing with dogs.

Conservation by the Cineteca del Friuli was from a tinted 35mm nitrate print donated by the Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin. From this print, a dupe negative was printed on safety stock in 2018, then scanned and digitally restored, and a positive print coloured using the Desmet process. The photochemical process was carried out by the Haghefilm laboratory in the Netherlands, and the digital process by the Cineteca del Friuli laboratory.

Elena Beltrami

VITERBO MEDIOEVALE (GB: **The Ancient City of Viterbo/Mediæval Viterbo)** (IT 1910)
PROD: Cines, Roma. USCITA/REL: 1910. COPIA/COPY: 35mm, 70 m. (orig. l: 86 m.), 3'35" (18 fps); una didascalia/*one intertitle*: GER; titolo di testa mancante/*no main title*. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Distribuito nel 1910 tra Francia, Germania e Gran Bretagna, è indicato nel catalogo Cines del 1911 con la numerazione 416. Il breve *dal vero* mostra i principali panorami urbani della Viterbo medievale. La città fu per diverso tempo sede del papato; qui l'operatore alla camera porta lo spettatore tra gli scorci più caratteristici del centro urbano: il Palazzo dei Papi, con la sua scenografica loggia e la grande scalinata accanto alla quale sorge la Cattedrale di San Lorenzo, con il campanile gotico, dal quale si vede un panorama dall'alto della cittadina. Tornando tra le strade del centro urbano, è possibile vedere numerose fontane; tra queste la Fontana di San Tommaso o di Piazza della Morte, che regala allo spettatore uno spaccato folcloristico con un'anziana donna che indugia sorridente di fronte alla macchina da presa portando un otre da riempire.
GABRIELE ANGELO PERRONE

Distributed in 1910 in France, Germany, and the UK, this actuality is listed in the 1911 Cines catalogue as no. 416. It shows the main urban views of medieval Viterbo, long a seat of the papacy. Spectators are led through the most characteristic parts of the city centre: the Palace of the Popes, with its scenic loggia and the grand staircase, and the nearby Cathedral of San Lorenzo, with its Gothic bell tower, which offers a bird's-eye view of the city. The focus then shifts to Viterbo's fountains, including the Fontana di San Tommaso (also known as the Fontana di Piazza della Morte), with a touch of folklore as we see an older woman posing and smiling at the camera as she waits to fill her wineskin. – GABRIELE ANGELO PERRONE

LA BELLA GALLEANA (De Schoone Galiana) (GB: **Beautiful Galliana)** (IT 1911)
REGIA/DIR: ?. PROD: Cines, Roma. CAST: Lola Visconti-Brignone (*la Galleana*), Gastone Monaldi (*Papa Urbano IV/Pope Urban IV*). USCITA/REL: 05.1911. V.C./CENSOR DATE: 18.09.1914 (4455). COPIA/COPY: 35mm, 247.4 m. (orig. l: 285 m.), 13'34" (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles*: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

La vicenda narra della tragica storia della bella Galleana, innamorata e ricambiata da Ferdinando, ma desiderata dal conte Gherardo. I fatti si svolgono nella Viterbo di papa Urbano IV in un contesto storico nel quale si cerca di far tornare Roma come unica sede del pontificato. Il confronto tra le due realtà dà seguito a uno scontro militare, occasione utilizzata dal Conte Gherardo per far assassinare Galleana. L'atteggiamento del conte turba in particolare l'esercito pontificio, che lo consegnerà ai viterbesi; sarà processato e condannato a morte. Da segnalare l'abile utilizzo di interni ricostruiti ed esterni reali; si vedono gli scorci principali della Viterbo medievale, ad esempio il Palazzo dei Papi e il chiostro della Chiesa di Santa Maria della Verità. Il film trova sbocco in diversi mercati esteri; oltre quello olandese vale la pena anche menzionare anche quello inglese, dove è stato distribuito nell'aprile del 1911. *The Bioscope* lo descrive come "Un film storico avvincente, intensamente drammatico e ben realizzato." – GABRIELE ANGELO PERRONE

The story tells the tragic tale of the beautiful Galleana, in love with Ferdinando, who returns her love, but is desired by Count Gherardo. The events unfold in Pope Urban IV's Viterbo, when attempts were made to restore Rome as the sole seat of the papacy. The confrontation between the two sides leads to a military clash, an opportunity used by Count Gherardo to have Galleana assassinated. The Count's attitude particularly unsettles the papal army, who hand him over to the people of Viterbo; he is tried and sentenced to death. Noteworthy is the skillful use of reconstructed interiors and real exteriors; key views of medieval Viterbo are visible, such as the Palazzo dei Papi and the cloister of the Church of Santa Maria della Verità. The film found its way into several foreign markets, including the Netherlands and the UK, where it was released in April 1911. The Bioscope *(27.04.1911) described it as "A thrilling historical film, intensely dramatic, and finely staged." – GABRIELE ANGELO PERRONE*

Prog. 4 Villa Falconieri e arrivederci nel 2027 / ***Villa Falconieri and Arrivederci until 2027***

VILLA FALCONIERI (GB: **At the Villa Falconer)** (DE/IT, 1928)
REGIA/DIR: Richard Oswald. SCEN: Alfred Halm, dall'omonimo romanzo di/*based on the novel by* Richard Voß (1896). PHOTOG: Giovanni Vitrotti. SCG/DES: Heinrich Richter. CAST: Maria Jacobini (*Maritza Kolniss*), Hans Stüwe (*Cola Campana*), Clifford MacLaglen [McLaglen] (*Victor Kolniss*), Elena Sangro (*Assunta Neri*), Angelo Ferrari (*Jack/Jake Edwards*), Eve Gray (*Mildred Edwards*), Oreste Bilancia *(Daniele)*, Joop van Hülsen (*Belcampo, aspirante poeta/a would-be poet*). PROD: Richard Oswald-Produktion GmbH, Berlin/Soc. Anon. Stefano Pittaluga, Torino. RIPRESE/FILMED: 1928. V.C./CENSOR DATE: 20.09.1928 (B.20173) [DE], 28.02.1929 (24723) [IT]. PREMIÈRE: 12.11.1928 (Ufa-Pavillon am Nollendorfplatz, Berlin), 03.11.1929 (Roma). COPIA/COPY: DCP, 95'31", col. (da/*from* 35mm neg. nitr., orig. l: 2266 m., imbibizione/*tinting*); did./*titles*: ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca Milano.

Tratto dall'omonimo romanzo di Richard Voß (1896), *Villa Falconieri* di Richard Oswald dal punto di vista della narrazione si presenta come una corretta, a tratti magniloquente, riproduzione di un libro che in area tedesca era molto noto. Il conte Cola Campana, celebre ma tormentato autore teatrale, passa i suoi giorni cavalcando senza meta nella campagna romana. Attratto dalla bellezza di una villa che non conosce (e che scopriamo adesso essere il parco di Villa Falconieri) decide di affittarvi un appartamento. Nello stesso luogo abitano però anche Victor, un uomo bieco dedito all'alcol e al gioco, e sua moglie, la dolce Maritza. Per proteggerla da un grave oltraggio, Cola si trova coinvolto in una colluttazione in cui è Maritza rimane ferita. Convinto di averla uccisa, Victor fugge, precipitando in un dirupo e morendovi. La situazione potrebbe sembrare favorevole ai due sopravvissuti, ma, per quanto Maritza sia già da tempo innamorata di Cola, questi è invaghito della frivola Mildred, con cui vagheggia una fuga d'amore. Quando questa lo respinge, sconvolto, Cola sviene e si ferisce gravemente. È solo ora che, curato con dedizione e affetto da Maritza, finisce per innamorarsene, lasciandosi alle spalle la passione infelice per la Mildred. La copia tedesca qui presentata cambia il nome della Principessa di Sora in Mildred Edwards (e quello del marito, il Principe, in Jack/Jake Edwards). Il motivo di questo radicale cambiamento di status rimane sconosciuto, ma potrebbe essere dovuto alla volontà di Pittaluga, e non della censura, di de-italianizzare e declassare (da nobile dell'aristocrazia laziale a plebei) i personaggi negativi.
Seppur il film prevede varie riprese d'interni, un ruolo centrale è occupato dalle sequenze in esterni, fotografate con grande maestria dal pioniere della cinematografia dal vero Giovanni Vitrotti. Vi si vedono Castel Sant'Angelo, il parco degli Acquedotti (con sullo sfondo le rovine dell'edificio romano della Villa dei Sette Bassi), il Mausoleo di Casal Rotondo sull'Appia antica, e molti stupefacenti scorci della villa e del suo giardino all'italiana. La ragione di tale scelta è politica. Appena dopo l'uscita del libro, in Germania iniziano infatti a circolare gravi notizie sullo stato in cui ormai versa Villa Falconieri. Ciò porta a una battente campagna di stampa per salvarla con capitali tedeschi. Nel 1905 il miliardario berlinese Ernst von Mendelssohn-Bartholdy, nipote del noto compositore e fervente nazionalista, compra a sue spese la villa, facendone dono al Kaiser, che vi fonda una "Scuola di Germania" su modello di quanto

Based on the 1896 novel by Richard Voß, Richard Oswald's Villa Falconieri *comes across narratively as an accurate, at times magniloquent, version of a book at one time very familiar to German readers. The famous but tormented playwright Count Cola Campana spends his days wandering through the Roman* campagna *on horseback. Drawn to the beauty of a country estate he doesn't know (which is revealed as the park of the Villa Falconieri), he decides to rent an apartment there. Living on the same property, however, are Victor, a sinister man addicted to alcohol and gambling, and his wife, the gentle Maritza. To protect her from serious harm, Cola becomes embroiled in a struggle in which Maritza is injured. Convinced that he's killed her, Victor flees, falling to his death in a ravine. The situation might seem favourable to the two survivors, but, although Maritza has long been in love with Cola, he is infatuated with the frivolous Mildred, with whom he longs to elope. When she rejects him, the distraught Cola passes out and is gravely injured. Only now, cared for by Maritza with dedication and affection, does he finally fall in love with her. The German print presented here changes the name of the Principessa di Sora to plain Mildred Edwards (and that of her husband the Prince to Jack/Jake Edwards). The reason for this radical change in social status is unknown, but may have been enacted by Pittaluga, and not the censors, in order to remove the overtones of an Italian noble name from the plot's negative characters.*
Although the film features numerous interior sequences, the exteriors, masterfully photographed by the actualities pioneer Giovanni Vitrotti, play a key role. They include Castel Sant'Angelo, the Parco degli Acquedotti (with the now ruined Roman Villa dei Sette Bassi in the background), the Mausoleum of Casal Rotondo in the Appian Way, and stunning views of the villa and its Italianate garden. The choice of location was politically motivated. Shortly after the book's release, reports began circulating in Germany about the decaying state of Villa Falconieri, which led to a lively press campaign to save it with German finances. In 1905 the Berlin millionaire Ernst von Mendelssohn-Bartholdy, nephew of the famous composer and a fervent nationalist, purchased the villa at his own expense, donating it to the Kaiser, who founded a German academy there, along the lines of what the French did

Villa Falconieri, 1929. Clifford McLaglen. (Cineteca Milano)

Villa Falconieri, 1929. Maria Jacobini. (Cineteca Milano)

fatto dalla Francia con Villa Medici. Nel 1915 però l'Italia entra in guerra e nel 1922 la Villa è definitivamente espropriata dal Governo italiano. Nel 1924 si vagheggia addirittura di affittarla per dieci anni a Gabriele D'Annunzio, che però rifiuta.

Intanto, Oltralpe, nel novembre dello stesso anno, il produttore austriaco Friedrich Zelnick dichiara di aver comprato per tutto il mondo i diritti di riproduzione del libro di Voss a favore della sua Phoebus Film. A dirigere il film dovrebbe essere lui stesso, mentre la moglie Lya Mara dovrebbe assumere la parte di protagonista. Nei mesi successivi, a causa del dissesto che ha colpito la Phoebus o per altri motivi che non conosciamo, di questo progetto non si sa però più niente. Ecco allora che a inizio del 1926 il testimone passa alla Società Anonima Stefano Pittaluga. A dirigere il film dovrebbe essere ora Gennaro Righelli, mentre la protagonista dovrebbe essere Maria Jacobini. Anche stavolta però il progetto si inabissa. Tutto riparte nel 1928. Ora il regista è Oswald, mentre il cast sarà misto italiano e tedesco. A Maria Jacobini (che va a Berlino a firmare il contratto ai primi di luglio) si affiancano Hans Stüwe ed Elena Sangro, Eve Gray e Angelo Ferrari, Clifford McLaglen e Oreste Bilancia.

La SASP è entrata cioè ufficialmente in quella che oggi chiameremmo un "coproduzione". Come recita un contratto del 21 giugno 1928 conservato presso il Fondo Pittaluga (Archivio Storico MNC, SASP 673, *Villa Falconieri*), la SASP si impegna a comprare i diritti di distribuzione del film in Italia e vari altri paesi per 24.000 dollari sui 55/60.000 che si stima costerà, la Oswald GmbH si impegna invece a girare due scene di interni in stabilimenti SASP con *décor* e maestranze forniti dalla stessa, ma anche a girare tutti gli esterni in Italia; inoltre farà conoscere in anticipo la sceneggiatura alla SASP – sempre

with the Villa Medici in Rome. In 1915, however, Italy entered the war, and in 1922 the Villa was irrevocably expropriated by the Italian government. In 1924 there was even talk of renting it for ten years to Gabriele D'Annunzio, but he declined.

Meanwhile, north of the Alps, in November 1924 the Austrian producer Friedrich Zelnick announced he had purchased the worldwide rights to the book by Voß for his company Phoebus Film. Zelnick was to direct the film himself and his wife Lya Mara was to play the lead. However, in the following months, perhaps due to the financial crisis that struck Phoebus, nothing more was heard about the project. In early 1926 the baton passed to Società Anonima Stefano Pittaluga (SASP). Gennaro Righelli would now be the director, with Maria Jacobini in the starring role. Yet the project foundered once again, and everything resumed in 1928, with Oswald as director, and the cast a mix of Italians and Germans: Maria Jacobini (who went to Berlin to sign the contract in early July) was joined by Hans Stüwe, Elena Sangro, Eve Gray, Angelo Ferrari, Clifford McLaglen, and Oreste Bilancia.

SASP officially entered into what we would now call a co-production: according to a contract in the Pittaluga Collection (21.06.1928, MNC / Museo Nazionale del Cinema Archives, SASP 673, Villa Falconieri), the studio agreed to purchase the film rights in Italy and other countries for $24,000 (out of an estimated $55,000–$60,000). For its part, Oswald GmbH agreed to shoot two interior scenes in the SASP studios, with settings and crew provided by the company, as well as to shoot all exteriors in Italy. Furthermore, it would provide SASP with the script in advance – again according to the contract of 1928 – "because,

secondo il contratto del 1928 – "perché trattandosi di un soggetto prettamente italiano noi potremmo dare suggerimenti ed apportarvi eventuali varianti per rendere il film perfettamente aderente al suo carattere e alla sua ambientazione italiana". Sia il controllo delle *locations* quale segno della Rinascita cinematografica italiana sia la celebrazione della Kultur come *genius loci* segreto di Villa Falconieri, nascondono dunque un quadro produttivo che, salomonicamente, cerca di accontentare tutti. D'altronde dal 5 novembre 1928 (ma lo si sapeva già da luglio) Villa Falconieri è diventata la sede dell'Istituto Internazionale per la Cinematografia Educativa, emanazione della Società delle Nazioni.
Più divisiva la ricezione italiana: se *Kine*, rivista ferocemente avversa alla SASP, attacca duramente la componente tedesca del film, chiedendosi come possa essere proiettato in Italia un film del genere (Raoul Quattrocchi, 03.11.1929), *La Rivista Cinematografica* invece lo elogia (15.04.1929 e 15.11.1929), perché promuove il dimenticato patrimonio delle ville romane nel mondo. – Luca Mazzei

since this is a purely Italian subject, we could propose suggestions and make possible changes to ensure the film perfectly reflects its Italian character and setting". Both control over locations, a sign of Italy's cinematic renaissance, and the celebration of German culture as the genius loci *of Villa Falconieri, therefore concealed a production framework that sought to please all involved. Moreover, since 05.11.1928 (although this was known in the preceding July), Villa Falconieri became the headquarters of the International Institute for Educational Cinematography, one of the fruits of the League of Nations.*
Italian reactions were more divisive: while Kines*, a journal fiercely opposed to SASP, made harsh attacks on the German component of the production, asking how such a film could be screened in Italy (Raoul Quattrocchi, 03.11.1929),* La Rivista Cinematografica *instead praised it (15.04.1929 and 15.11.1929), because it promoted the forgotten heritage of Roman villas throughout the world. – Luca Mazzei*

[HOME MOVIE GIACOMO FORTE] (IT, c.1936)
PHOTOG: Giacomo Forte. COPIA/COPY: DCP, 14'16" (da/*from* 8mm pos., 45 m., 16 fps); senza did./*no titles*; titolo di testa mancante/*no main title*. FONTE/SOURCE: Fondazione Home Movies - Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna.

Giacomo Forte è un cineamatore che ha lavorato in formato 8mm (23 bobine da circa 15' ciascuna) e fin dagli anni dalla sua creazione: il formato esce nel 1932 e le sue prime pellicole sono datate 1934. Il movimento caratterizza una buona fetta delle sue riprese, pianificate e realizzate da un treno o auto in corsa. Forte fin dai primi anni Trenta viaggia incessantemente con la sua piccola CineKodak Model 20 3,5 e mappa il territorio italiano, come un geografo.
Ostia Lido è ben descritta, si vedono le colonie estive, le infrastrutture balneari, e il "Collegio IV Novembre", un enorme edificio in stile razionalista inaugurato a Lido di Ostia Levante nel 1936, affiancato da un grande veliero, la "Santa Maria", nave scuola in cemento armato.
Addentrandoci nel Lazio, un rapido montaggio ci porta a Tivoli, con l'antico tempio della Sibilla arroccato sopra le cascate, lavandaie piegate sui panni, e la scritta "SIBILLA" sul noto ristorante accanto al tempio. Ci spostiamo poi nella bellezza romantica delle fontane nei giardini della vicina Villa d'Este. Segue Civita Castellana con la sua imponente Fortezza del Sangallo e il castello Orsini di Soriano nel Cimino.
Ma la contemporaneità è ben visibile con le grandi scritte sui muri antichi "W IL DUCE", "DUX". Si prosegue poi verso Viterbo, con la Fontana del Palazzo dei Priori e la vista sul Palazzo dei Papi medievale, sulla Cattedrale e sulla chiesa della Santissima Trinità. Successivamente, si raggiunge il Lago di Bracciano e il suo celebre Castello Odescalchi. Il finale di bobina è in Campania. Accanto alla via Partenope di Napoli, vediamo musicisti e cantanti in un ristorante, e infine il Vesuvio e Pompei. Così si chiude questa vorticosa selezione geografica. – Mirco Santi

Giacomo Forte was an amateur filmmaker working in 8mm, the format established in 1932; his first footage dates from 1934, and 23 reels of approximately 15 minutes each survive. The idea of movement lies behind much of his footage, planned and shot from a train or car. Starting in the early 1930s, Forte travelled incessantly with his small CineKodak Model 20 3.5, mapping Italian territory like a geographer. The present excerpt, taken from a reel that also includes the Veneto, brings us to Lazio.
Rome's Ostia Lido is the initial focus, with its summer community and beach resorts, and the "Collegio IV Novembre", a large rationalist building in Lido di Ostia Levante inaugurated in 1936, with the naval training ship Santa Maria *cemented in place nearby. Moving deeper into Lazio, rapid editing takes us to Tivoli, with its ancient temple of the Sibyl perched above the waterfalls, washerwomen bent over their clothes, and the sign "SIBILLA" on the well-known restaurant next to the temple. We move to the romantic beauty of the fountains in the gardens of the nearby Villa d'Este. Then comes Civita Castellana and its grand fortress by Sangallo, and the Orsini castle at Soriano nel Cimino. Here, the contemporary world is clearly visible, writ large on ancient walls: "LONG LIVE THE DUCE" and "DUX" (referring to Mussolini). Viterbo comes next, with the Fontana del Palazzo dei Priori and views of the medieval Palace of the Popes, the Cathedral, and the church of the Santissima Trinità. Subsequently we're taken to Lake Bracciano and its celebrated Castello Odescalchi. The footage ends in Campania, along Naples' Via Partenope, with musicians and singers performing in a restaurant. This whirlwind geographical selection concludes with a glimpse of Vesuvius and Pompeii. – Mirco Santi*

AVANGUARDIA CECA

CZECH AVANT-GARDE

Programma a cura di / *Programme curated by* Sylva Poláková, Alena Horníčková, Jiří Horníček

Passeggiate senza meta tra i generi: l'avanguardia ceca nella fotografia, nel cinema, nel teatro e nella pubblicità

Il cinema sperimentale ceco del periodo tra le due guerre ebbe sin dall'inizio stretti legami con la fotografia. L'evento fondamentale che ne influenzò lo sviluppo fu *Film und Foto*, l'esposizione internazionale tenuta a Stoccarda nel 1929. Alexander Hackenschmied, che la visitò e ne riferì sulla stampa ceca, poco dopo il ritorno in patria organizzò a Praga un'esposizione sulla fotografia ceca moderna, insieme alla prima mostra del cinema di avanguardia, nel cui ambito proiettò per la prima volta il suo film del 1930 *Bezúčelná procházka* (Passeggiata senza scopo). Il mondo della fotografia e quello del cinema si intrecciavano in termini di organizzazione, di stile e di persone. Jiří Lehovec espose le sue foto accanto a quelle di Hackenschmied, ed entrambi trassero ispirazione dalle tendenze presentate a Stoccarda. Insieme manifestarono ammirazione per l'opera di Man Ray e László Moholy-Nagy, oltre che per il cinema sovietico, e assorbirono l'influenza ideologica del Bauhaus (in particolare del funzionalismo e del costruttivismo).

Il concetto di film indipendente propugnato da Hackenschmied – un'opera in cui il cineasta perseguiva non uno stile unificato, ma piuttosto una perfetta padronanza della tecnica cinematografica subordinata alla libera intenzione dell'autore – consentì alle espressioni di avanguardia di diffondersi tra movimenti, gruppi e generi che contribuirono allo sviluppo innovativo del linguaggio cinematografico. Ribadì inoltre l'affinità tra cinema d'avanguardia e cinema indipendente, nonché i nessi di queste forme d'arte con la fotografia e il cinema pubblicitari, attività che nel periodo tra le due guerre mostravano una spiccata tendenza progressista. Limitazioni

Aimless Walks Between Genres: Czech Avant-Garde Photography, Film, Theatre, and Advertising

Czech interwar experimental film had close ties to photography from the very outset. The key event influencing their development was Film und Foto, the international exhibition staged in Stuttgart in 1929. Alexander Hackenschmied, who visited the exhibition and reported on it in the Czech press, organized an exhibition of Modern Czech Photography in Prague soon after his return, together with the first show of avant-garde cinema, at which he premiered his film Aimless Walk *(1930). The realms of photography and film were interwoven in terms of organization, style, and people. Jiří Lehovec also exhibited photographs alongside Hackenschmied, and both drew inspiration from the trends presented in Stuttgart. Together, they expressed appreciation for the work of Man Ray, László Moholy-Nagy, and Soviet cinema, and absorbed the ideological influence of the Bauhaus, particularly functionalism and constructivism.*

Hackenschmied's notion of independent film – in which a filmmaker did not pursue a unified style but rather a perfect command of film technique subordinated to the free intention of its author – allowed avant-garde expression to spread across the movements, groups, and genres that contributed to the innovative development of film language. It also underlined the closeness of avant-garde and independent film, as well as their ties to the advertising branch of photography and film, which was highly progressive in the interwar period. Various kinds of limitations – whether related to production or technology, or stemming from socio-political constraints

di vario tipo – connesse a fattori produttivi o tecnologici, oppure derivanti da ostacoli sociopolitici – unite alla consapevolezza della propria posizione periferica e al desiderio di entrare in contatto con i centri della vita artistica, indussero negli anni tra le due guerre i rappresentanti dell'avanguardia, proprio come successivamente avrebbero fatto i cineasti amatoriali (oppure indipendenti o sperimentali), a elaborare strategie per superare queste difficoltà. La ricerca di sostegno in attività a base comunitaria e interdisciplinare, parallelamente alla cinematografia professionale, è una delle caratteristiche distintive delle attività sperimentali delle avanguardie tra le due guerre. Nella Cecoslovacchia di quegli anni esposizioni, proiezioni e spettacoli teatrali multimediali presentavano regolarmente una varietà di generi e discipline.

La fotografia sociale o funzionalista appariva accanto a fotografie scientifiche o pubblicitarie, e la medesima permeabilità si osservava nelle opere di natura professionale, artistica e amatoriale. Le brillanti strategie commerciali dell'azienda francese Pathé e dell'americana Kodak, che all'inizio degli anni Venti avevano introdotto, indipendentemente l'una dall'altra, sistemi tecnicamente completi destinati ai cineasti amatoriali, costituirono il fondamentale prerequisito del dinamico sviluppo del cinema amatoriale negli anni successivi. Il costante incremento del numero di coloro che possedevano attrezzature cinematografiche e le crescenti ambizioni creative dei cineasti principianti stimolarono di per sé la domanda di condivisione delle conoscenze pratiche in materia, ad esempio tramite riunioni di club o sulle pagine di riviste specializzate. Tra la fine degli anni Venti e la metà degli anni Trenta l'Europa occidentale e centrale fu investita da una possente ondata di cinefili entusiasti intenti a formare associazioni. Questo fenomeno si propagò anche alla Cecoslovacchia, dove i primi club di cineasti amatoriali vennero fondati a Brno e Praga nell'autunno del 1932. Spesso i soci di questi club avevano già accumulato un'esperienza di fotografia amatoriale, utilizzabile non soltanto nell'attività cinematografica vera e propria ma anche nell'organizzazione delle attività sociali, come la preparazione di seminari comuni e la presentazione di film in occasione di concorsi. Il parallelismo tra fotografia e cinema amatoriali fu sottolineato dallo storico del cinema Karel Smrž, entusiastico divulgatore che esortò i cineasti a dimostrare il medesimo coraggio creativo di cui i fotografi amatoriali avevano già dato prova in passato: "I praticanti amatoriali hanno esplorato i processi artistici portandoli all'odierno livello di perfezione e plasticità. Sono sempre stati in prima linea nella ricerca di nuovi metodi e strumenti di espressione, e hanno dimostrato di saper combattere per far sbocciare un'arte autentica dal terreno della meccanica, dell'ottica e della chimica" (Karel Smrž, *Film v rukou amatéra*, 1928). Tra i creatori cechi di straordinario talento inventivo che non esitarono a raccogliere la sfida di Smrž, c'erano Vladimír Šmejkal e Čeněk Zahradníček, i cui film travalicarono i limiti del cinema amatoriale. Nel 1936 Zahradníček, che già nelle

– together with an awareness of their own peripheral position and a longing for contact with the centres of artistic life, led the interwar avant-garde, much like the later amateur (or independent or experimental) film, to develop strategies for overcoming these difficulties. The search for support in community-based and interdisciplinary activities, running parallel to professional cinematography, is one of the defining characteristics of the experimental pursuits of the interwar avant-garde. A variety of genres and disciplines were commonly seen at exhibitions, screenings, and multimedia theatre performances in interwar Czechoslovakia.

Social or functionalist photography appeared alongside scientific or advertising photographs, and the same permeability applied to professional, artistic, and amateur work. The successful business strategies of the French company Pathé and the American firm Kodak, which independently introduced new, technically complete systems aimed at amateur filmmakers in the early 1920s, were the basic prerequisite for the dynamic development of amateur filmmaking in the following years. With the ever-increasing number of film equipment owners and the growing creative ambitions of novice filmmakers, the demand for sharing practical knowledge naturally grew, for instance, through club meetings or on the pages of specialized magazines. A strong wave of film enthusiasts forming associations swept through Western and Central Europe from the late 1920s to the mid-1930s. This development was also mirrored in Czechoslovakia, where the first amateur filmmaking clubs were established in Brno and Prague in the autumn of 1932. Many members of these clubs had prior experience with amateur photography. This experience could be used not only in the filmmaking process itself, but also in organizing club activities, such as preparing joint workshops and presenting films at competitions. The parallel between amateur photography and cinema was emphasized by their enthusiastic popularizer, film historian Karel Smrž, who urged filmmakers to exhibit the same creative courage that amateur photographers had already demonstrated in the past: "Amateurs pointed out artistic processes and brought them to today's level of perfection and plasticity. They were always in the front lines of searching for new ways and means of expression, and they knew how to fight so that true art could grow from mechanical, optical, and chemical soil…" (Karel Smrž, Film v rukou amatéra, *1928). The exceptionally inventive Czech creators who were not intimidated by Smrž's challenge included the duo Vladimír Šmejkal and Čeněk Zahradníček, whose films reached beyond the limits of amateur film. Zahradníček, who had already shown an interest in collage in his amateur films, shot film*

sue opere amatoriali aveva dimostrato interesse per la tecnica del collage, girò scene cinematografiche per una produzione teatrale multimediale del regista di avanguardia E. F. Burian, basandosi sul lavoro di Jiří Lehovec, che l'anno precedente aveva collaborato all'opera di Burian in qualità di regista cinematografico.

Questa varietà di generi è rispecchiata anche dai film del nostro primo programma "Passeggiate senza meta tra i generi: l'avanguardia ceca nella fotografia, nel cinema, nel teatro e nella pubblicità", che comprende cortometraggi del periodo tra le due guerre tratti da un progetto di restauro digitale attualmente in corso presso il Národní filmový archiv di Praga. Le ricerche sulla storia della produzione, della proiezione e della distribuzione dei film (elemento indispensabile di qualsiasi progetto di restauro) possono contribuire non soltanto a una migliore comprensione di queste opere, ma anche a una presentazione maggiormente informata. Ancora una volta pertanto l'avanguardia si rivela un progetto mai portato a termine.

La seconda parte del nostro programma è incentrata sulle intersezioni fra cinema industriale e cinema d'avanguardia, due attività mai isolate l'una dall'altra, come hanno dimostrato gli storici del cinema. Molti cortometraggi pubblicitari si possono considerare film d'avanguardia, o almeno è corretto scorgervi tendenze d'avanguardia. In termini sia di contenuto che di forma i filmati pubblicitari, nella loro celebrazione della vita moderna, ricordavano da vicino le "sinfonie delle città", che emersero come genere in un'epoca in cui, nel contesto dell'Europa centrale, l'avanguardia cinematografica stava ancora prendendo forma. Le città e le "loro" avanguardie (o le avanguardie e le "loro" città) si svilupparono dal grembo di profonde trasformazioni sociali, politiche ed economiche: processi in cui svolsero un ruolo attivo, e che a loro volta mutarono il volto dell'esperienza urbana. Le basi documentarie di questi film, il loro potenziale promozionale legato all'immagine delle città, e l'ampia possibilità di inserirvi effetti di animazione e collage tipografici, intrinseca in essi, li rendevano un ideale banco di prova per le più caratteristiche manifestazioni del cinema d'avanguardia che sarebbero giunte in seguito.

Allo stesso modo molti film promozionali rispecchiavano dinamiche sociali, politiche ed economiche e recepivano tecniche dell'avanguardia come il collage, le dissolvenze incrociate, le originali angolazioni della cinepresa e la tipografia come elemento visivo. In tale contesto risulta evidente la continuità in termini storici e di personale. Dopo la nascita della Cecoslovacchia nel 1918, grandi e piccole imprese dell'industria ceca iniziarono a sfruttare il crescente potenziale del cinema: una tendenza connessa anche alla diffusione di esposizioni e fiere commerciali, come la Fiera campionaria di Praga che si tenne dal 1920, l'imponente Esposizione della cultura contemporanea di Brno nel 1928, e molte altre. Il cinema pubblicitario si affermò quindi come elemento centrale nel competitivo panorama dell'industria cinematografica, fungendo altresì da banco di prova per i cineasti emergenti che potevano applicarvi il proprio ingegno e trarre ispirazione dalle tendenze internazionali.

scenes in 1936 for a multimedia stage production by the avant-garde director E. F. Burian, thereby building on the work of Jiří Lehovec, who had collaborated on Burian's production a year earlier as film director.

This genre diversity is also reflected in our first film programme, "Aimless Walks Between Genres: Czech Avant-Garde Photography, Film, Theatre, and Advertising", comprising interwar short films from an ongoing digital restoration project of the Národní filmový archiv in Prague. The research in production, exhibition, and distribution histories, a much-needed component of any restoration project, can contribute not only to a better understanding of these works, but also to a more informed presentation. The avant-garde thus reveals itself, once again, as a never-finished project.

The second part of our programme focuses on the intersections of industrial and avant-garde film, which – as film historians have demonstrated – were never isolated from one another. Many advertising shorts can be regarded as avant-garde films, or at the very least it is appropriate to attribute avant-garde tendencies to them. In terms of both content and form, promotional films closely resembled "city symphonies" in their celebration of modern life.

City symphonies emerged as a genre at a time when the film avant-garde was still taking shape within the Central European context. Cities and "their" avant-gardes (or avant-gardes and "their" cities) grew out of profound social, political, and economic transformations – processes in which they played an active role, and which also reshaped the urban experience. Their documentary foundations, their promotional potential linked to city branding, and the scope they offered for incorporating animated effects or typographic collages, made them ideal proving grounds for the more distinctive manifestations of the film avant-garde that would follow.

Many promotional films likewise reflected social, political, and economic dynamics, absorbing avant-garde techniques and forms such as collage, cross-dissolves, unconventional camera angles, and typography as a visual element. Historical and personnel continuity is clearly evident in this context. Following the establishment of Czechoslovakia in 1918, both large enterprises and smaller companies in Czech industry began to tap into the growing potential of cinema. This was also connected with the expansion of trade fairs and exhibitions, such as the Prague Sample Fairs held from 1920, the monumental Exhibition of Contemporary Culture in Brno in 1928, and many others. Promotional filmmaking thus emerged as a pivotal discipline within the competitive film industry, while simultaneously serving as a testing ground for emerging filmmakers to apply their ingenuity and draw inspiration from international trends.

Tra i soggetti più attivi in questo settore tra le due guerre, vi furono case di produzione come la Elekta-Journal (fondata nel 1927) in cui maturarono brillanti future personalità creative nei campi della regia (per esempio Svatopluk Innemann), della fotografia (per esempio Václav Vích), dell'animazione (Karel Dodal), e in altri campi ancora. A questi si possono aggiungere altre importanti realtà quali Propaga, Favorit Film, oppure le case di produzione Legiafilm e Terra Film con sede a Brno. Purtroppo non ci sono sempre pervenute informazioni precise sulla paternità delle singole opere, ma nonostante l'"anonimato" esse non sono meno notevoli, e rappresentano una parte essenziale della nostra selezione.

Sylva Poláková, Alena Horníčková, Jiří Horníček
(Národní filmový archiv, Praha)

Among the most active players in this field during the interwar period were production companies such as Elekta-Journal (established in 1927), which nurtured prominent future creators in the fields of directing (e.g., Svatopluk Innemann), cinematography (e.g., Václav Vích), animation (Karel Dodal), and others. Other key entities included Propaga, Favorit Film, or the Brno-based companies Legiafilm and Terra Film. Precise information regarding authorship by specific creators has not always been preserved, alas. However, these "anonymous" works are no less remarkable, and form an essential part of this selection.

Sylva Poláková, Alena Horníčková, Jiří Horníček
(Národní filmový archiv, Praha)

Prog. 1 Avanguardia, teatro e circoli amatoriali / *Avant-garde, theatre, and amateur circles*

BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA [Passeggiata senza scopo / Aimless Walk] (CZ 1930)
REGIA/DIR, SCEN, PHOTOG, MONT/ED: Alexander Hackenschmied. CAST: Bedřich Votýpka. PROD: Ladislav Kolda. PREMIÈRE: 11.1930.
COPIA/COPY: DCP, 9'23" (da/*from* 35mm dupl. neg., 22 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

Bezúčelná procházka, studio cinematografico muto di Alexander Hackenschmied (1907–2004), uno dei pionieri dell'avanguardia audiovisiva ceca, segue la passeggiata di un pedone dal trambusto del centro di Praga fino alla tranquillità di un sobborgo. Nel suo primo film d'autore, realizzato nel 1930, Hackenschmied evoca il dilemma modernista soggettivandolo: da un lato la celebrazione della città, dall'altro la critica sociale. Il protagonista – che in qualche misura è l'alter ego del cineasta – osserva da un tram in movimento il graduale passaggio dalle strade più vivaci al degrado della periferia, e rimane lacerato tra questi due mondi. Il montaggio sfrutta in maniera innovativa i contrasti tra gli ambienti e la capacità della cinepresa di confondere deliberatamente lo spettatore. Hackenschmied fu uno dei

Aimless Walk*, a silent film study by Alexander Hackenschmied (1907–2004), one of the pioneers of the Czech audiovisual avant-garde, follows a pedestrian travelling from the bustling centre of Prague to a quiet suburb. In his first* auteur *film, made in 1930, Hackenschmied evokes the modernist dilemma through subjectivization: a celebration of the city on the one hand, and social criticism on the other. The protagonist – to some extent the filmmaker's alter ego – watches the lively streets from a moving tram as they give way to the shabbiness of the periphery, remaining torn between the two worlds. The editing makes innovative use of the contrasts between environments and of the camera's ability to deliberately confuse the viewer. Hackenschmied was a leading*

Bezúčelná procházka, 1930. Bedřich Votýpka. (Národní filmový archiv, Prague)

principali fotografi e cineasti della Cecoslovacchia tra le due guerre. Emigrato negli Stati Uniti nel 1939, fu attivo nel cinema d'avanguardia americano con il nome di Alexander Hammid; riprese il motivo dello sdoppiamento in *Meshes of the Afternoon* (1943), che realizzò con Maya Deren.
Hackenschmied girò *Bezúčelná procházka* con una cinepresa Kinamo 35, e lo presentò per la prima volta nel novembre 1930 alla prima Settimana del cinema d'avanguardia, manifestazione che egli organizzò al cinema Kotva di Praga per far conoscere agli spettatori locali le opere di valore artistico prodotte dall'avanguardia francese, i documentari e il cinema ceco. Il restauro digitale del film è stato effettuato nel 2025. Secondo il desiderio dell'autore, lo presentiamo senza accompagnamento musicale. – Sylva Poláková

photographer and filmmaker in interwar Czechoslovakia. After emigrating to the U.S. in 1939 he became involved in American avant-garde cinema under the name Alexander Hammid; he returned to the motif of duality in Meshes of the Afternoon *(1943), which he made with Maya Deren.*
Hackenschmied shot Aimless Walk *with a Kinamo 35 camera, and premiered it in November 1930 at the First Week of Avant-Garde Film, a showcase he organised at Prague's Kotva cinema with the aim of introducing local audiences to works of artistic merit from the French avant-garde, documentary film, and Czech cinema. The film was digitally restored in 2025. In accordance with the author's wish, it is presented without musical accompaniment. – Sylva Poláková*

ATOM VĚČNOSTI [L'atomo dell'eternità / The Atom of Eternity] (CZ 1934)
REGIA/DIR: Čeněk Zahradníček, Vladimír Šmejkal. SOGG/STORY: Vladimír Šmejkal, Jaroslav Šmejkal. SCEN: Vladimír Šmejkal. PHOTOG: Čeněk Zahradníček. ASST: František Bílek. MONT/ED: Čeněk Zahradníček, Vladimír Šmejkal. CAST: Laková (giovane donna/*young woman*), Čeněk Zahradníček (uomo/*man*). COPIA/COPY: DCP, 6'35" (da/*from* 16mm pos., 66.5 m., 24 fps); did./*titles*: CZE. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

Primo dei tre film amatoriali girati da Vladimír Šmejkal e Čeněk Zahradníček, *Atom věčnosti* (L'atomo dell'eternità) si avvale di straordinarie metafore visive per descrivere l'incontro di due giovani che cedono a un'infatuazione improvvisa. Il film rende le impressioni e i sentimenti dei protagonisti mediante due categorie di immagini: le situazioni cui i personaggi assistono, e le immagini delle loro visioni. Prima di unirsi per realizzare questo progetto, i due creatori avevano perseguito ciascuno in maniera indipendente le proprie ambizioni artistiche: scrivendo e dirigendo spettacoli per il teatro delle marionette (Šmejkal) oppure girando film per il club cinematografico amatoriale di Praga (Zahradníček). Nell'ambito della loro collaborazione creativa, Šmejkal scrisse il soggetto e la sceneggiatura.

The first of three amateur films by Vladimír Šmejkal and Čeněk Zahradníček, Atom věčnosti *uses impressive visual metaphors to depict the meeting of two young people who succumb to the moment of sudden infatuation. The impressions and feelings of the main characters are conveyed by two categories of images: situations seen by the characters, and images of their visions. Before the two creators came together for this project, they had each pursued their artistic ambitions independently, either through writing and directing plays for puppet theatre (Šmejkal) or by shooting films within the amateur film club in Prague (Zahradníček). In the process of creative collaboration, Šmejkal was the author of the subject and script.*

Atom věčnosti, 1934. Laková, Čeněk Zahradníček. (Národní filmový archiv, Prague)

Atom věčnosti, 1934. (Národní filmový archiv, Prague)

Zahradníček, in qualità di operatore e co-regista, trasformò le idee originali in una funzionale struttura visiva, decisamente influenzata dall'avanguardia francese degli anni tra le due guerre, cui si richiama la citazione di Jean Epstein che appare nei titoli di apertura: "Non esistono storie, esistono soltanto situazioni senza un inizio e senza una fine". Parte del pubblico ceco accolse il film con diffidenza, anche a causa di un'interpretazione eccessivamente letterale dei simboli impiegati, che banalizzava la lettura di alcune scene dell'opera. All'opposto il film ebbe successo all'estero, ove *Atom věčnosti* ricevette diversi premi in occasione di festival del cinema amatoriale (Vienna, Budapest e Barcellona). Il restauro digitale del film è stato effettuato nel 2025. – Jiří Horníček

Zahradníček, as cameraman and co-director, transformed the original ideas into a functional visual structure, strongly influenced by the French interwar avant-garde, to which the quote by Jean Epstein in the opening credits refers: "There are no stories, there are only situations without a beginning and without an end." Part of the Czech audience received the film with distrust, also based on an overly literal interpretation of the symbols it employed, vulgarizing the reading of some of the film scenes. This was in contrast to its reception abroad, where The Atom of Eternity *received several awards at festivals of amateur films (Vienna, Budapest, and Barcelona). The film was digitally restored in 2025. – Jiří Horníček*

RUCE V ÚTERÝ [Mani di martedì / Hands on Tuesday] (CZ 1935)
REGIA/DIR: Čeněk Zahradníček, Vladimír Šmejkal. SCEN: Vladimír Šmejkal. PHOTOG: Čeněk Zahradníček. MONT/ED: Vladimír Šmejkal, Čeněk Zahradníček. CAST: Vladimír Šmejkal (*uomo/man*). ASST: František Bílek, Jaroslav Tuček, Věra Tučková, Milena Chlapcová. USCITA/REL: 1935. COPIA/COPY: DCP, 12'34", col. (da/*from* 16mm pos., parzialmente imbibito/*partially tinted*, 24 fps); did./*titles*: CZE. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

Un mattino, avviandosi al lavoro in tram, un impiegatuccio ottiene un appuntamento da una ragazza sconosciuta: gradita distrazione dalla ripetitiva routine quotidiana del lavoro e della vita, descritta dettagliatamente nel secondo film di Šmejkal e Zahradníček. Se la narrazione di *Atom věčnosti* (L'atomo dell'eternità) si basava su una sequenza di simboli visivi più o meno efficaci, in questa, che è la loro opera successiva, i cineasti decisero di utilizzare i dettagli come fondamentale strumento di espressione narrativa cinematografica, e di raccontare la trama del film esclusivamente mediante inquadrature delle mani.
Šmejkal e Zahradníček non furono i primi cineasti amatoriali a scegliere questo metodo narrativo, ma in loro difesa si dovrebbe

On his way to work in the morning by tram, an ordinary clerk makes a date with an unknown girl as a welcome distraction from the stereotypical everyday routine of work and life, as it is described in detail in the second film by Šmejkal and Zahradníček. If the narrative of The Atom of Eternity *was based on a sequence of more or less successful visual symbols, in the case of their next work,* Hands on Tuesday, *the filmmakers decided to use film details as the basic means of cinematic narrative expression, and to tell the plot of the film exclusively through shots of hands.*
Šmejkal and Zahradníček were not the first amateur filmmakers to choose this method of narration, but in their defense it

Ruce v úterý, 1935. (Národní filmový archiv, Prague)

ricordare che, nel momento in cui preparavano *Ruce v úterý* /Mani di martedì), essi non conoscevano il cortometraggio statunitense muto *I'd Be Delighted to!* (regia di S. W. Childs Jr., 1932), che descrive un appuntamento romantico senza mai mostrare i volti della coppia, ma solo le mani e i piedi. Inoltre i cineasti cechi trattano la forma scelta con inventiva assai maggiore; usano per esempio la doppia esposizione per illustrare la trama di un libro di avventure e di una trasmissione radio, inseriscono sequenze imbibite per rendere più intensa l'atmosfera della scena al ristorante e delle riprese notturne, e rendono la surreale sequenza conclusiva del cabaret con le immagini visivamente stilizzate di un negativo in bianco e nero. *Ruce v úterý* si aggiudicò il primo posto nella categoria dei cosiddetti film di "genere" (ossia sperimentali) al concorso internazionale per film amatoriali che si tenne a Berlino nel luglio 1936. Il restauro digitale del film è stato effettuato nel 2025, utilizzando una copia d'epoca imbibita a 16mm preservata da Cinémathèque16 di Parigi. – Jiří Horníček

should be noted that at the time they were preparing Hands on Tuesday *they did not know the American silent short* I'd Be Delighted To! *(dir. S. W. Childs Jr., 1932), a film about a romantic date in which we never see the couple's faces, only their hands and feet. Moreover, the Czech filmmakers worked with the chosen form much more inventively – for example, by using double exposure to illustrate the plot of an adventure book and a radio broadcast, by including tinted material to enhance the atmosphere of a visit to a restaurant and night scenes, and by visually stylizing the final dreamy cabaret sequence in the image of a black & white negative.* Hands on Tuesday *won first place in the category of so-called "genre" (i.e., experimental) films at the International Amateur Film Competition held in Berlin in July 1936. The film was digitally restored in 2025, using a vintage tinted 16mm print preserved by Cinémathèque16, Paris. – Jiří Horníček*

PŘÍBĚH VOJÁKA [Storia di un soldato / The Story of a Soldier] (CZ 1935)
REGIA/DIR: Čeněk Zahradníček, Vladimír Šmejkal. SCEN: Vladimír Šmejkal. PHOTOG: Čeněk Zahradníček. MONT/ED: Vladimír Šmejkal, Čeněk Zahradníček. CAST: Vladimír Šmejkal (Poeta-Soldato/*Poet-Soldier*), Milena Chlapcová (Ballerina-Musa/*Ballet Dancer-Muse*), Anna Suchardová-Podzemná (*Medical Nurse*). USCITA/REL: 1935. COPIA/COPY: DCP, 8'38" (da/*from* 16mm pos., 24 fps, b&w, con/*with* colorazione a mano/*hand-colouring*); una didascalia/*one intertitle*: CZE. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

Il terzo e ultimo film che Šmejkal e Zahradníček girarono insieme dà voce alla paura di un altro conflitto militare, in un momento in cui le ripercussioni interiori dei traumi della Prima guerra mondiale non si erano ancora placate. Ricorrendo a immagini simboliche il film racconta il modo in cui la mobilitazione sconvolge la vita delle giovani reclute. Benché il film sia girato senza sonoro, le scene di cannonate, incursioni aeree e urla evocano l'elemento del suono grazie all'attento montaggio e il film acquista una notevole carica emotiva.

The third and final film that Šmejkal and Zahradníček shot together portrays fears of further military conflict, while repercussions of the traumas of World War I continued to resonate within. Using symbolic images, the film tells how mobilization changes the lives of young recruits. Despite the fact that the film was shot silent, the scenes of gunfire, air raids, and screaming evoke an element of sound through thoughtful editing, and the film becomes very emotional.

Příběh vojáka, 1936. Vladimír Šmejkal, Milena Chlapcová. (Národní filmový archiv, Prague)

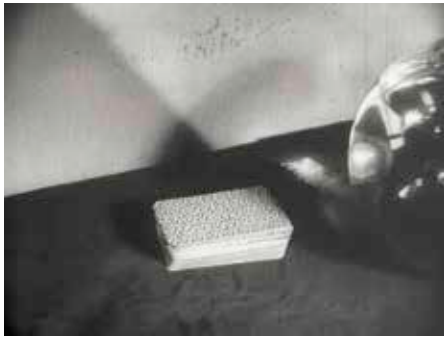
Tra gli elementi di narrazione cinematografica più espressivi rientrano anche le gocce di sangue rosso colorate a mano, che scorrono sul lato destro dell'immagine e rendono più immediato agli occhi dello spettatore il tragico fato del soldato-poeta. La colorazione rossa applicata manualmente è forse ispirata alla bandiera rossa del famoso dramma di Eisenstein *Bronenosets Potëmkin* (1925). Per Eisenstein questo colore preannuncia l'avvento della rivoluzione bolscevico-comunista, mentre Šmejkal e Zahradníček ne fanno il simbolo delle sofferenze umane provocate dalla gelida e spietata macchina della guerra. Come *Ruce v úterý*, anche *Příběh vojáka* rappresentò la Cecoslovacchia al concorso internazionale per film amatoriali di Berlino nel 1936. Mentre *Ruce v úterý* vinse nella propria categoria, il cortometraggio antimilitarista *Příběh vojáka* si classificò al sesto posto nella sua, in una Germania già schiava dell'ideologia nazista. Il restauro digitale del film è stato effettuato nel 2025. – Jiří Horníček

The category of more expressive narrative film elements also includes hand-coloured drops of red blood, which flow down in the right side of the film image for a few seconds and intensify the tragedy of the poet-soldier's fate in the viewer's perception. The hand-made red colour refers to a possible inspiration from the red flag in Eisenstein's famous drama Battleship Potemkin *(1925). For Eisenstein, this colour foreshadows the impending Bolshevik/Communist revolution, whereas Šmejkal and Zahradníček use it as a symbol of human suffering caused by the cold, ruthless war machine.* The Story of a Soldier*, like* Hands on Tuesday*, also represented Czechoslovakia at the International Amateur Film Competition in Berlin in 1936. While* Hands on Tuesday *won in its category, the anti-war short* The Story of a Soldier *finished sixth in its, in a Germany that was already fully subjugated by Nazi ideology. The film was digitally restored in 2025. – Jiří Horníček*

BURLESKA [Burlesque] (CZ 1932)
REGIA/DIR: Jan Kučera. PHOTOG: Karel Kopřiva. PROD: Pečený. USCITA/REL: 1932. COPIA/COPY: 35mm, 153.9 m., 5'27" (24 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

Burleska (Burlesque) è quanto ci resta di un film incompiuto, ispirato ai metodi di montaggio di Dziga Vertov. In armonia con il tono antimilitarista dell'opera, il filone centrale di immagini – un mazzo di carte e una "partita a carte" – si intreccia da un lato con riprese di battaglie ed equipaggiamenti militari, dall'altro con fugaci composizioni poetiche.
Jan Kučera realizzò questo cortometraggio sperimentale all'età di 24 anni, quando lavorava già come montatore, operatore e regista per il cinegiornale ceco *Elektajournal*. Ben presto divenne direttore del montaggio per un altro cinegiornale settimanale, *Aktualita*, e dopo la guerra passò all'azienda statale di cinegiornali Zpravodajský film. L'approccio di Kučera ai documentari e ai reportage cinematografici

Burlesque *is the torso of an unfinished film inspired by the montage methods of Dziga Vertov. In keeping with the film's anti-war tone, the central line of images – cards and a "card game" – is confronted partly with shots of scenes of battle and military equipment, and partly with fleeting poetic compositions. Jan Kučera made this short experimental film at the age of 24, at a time when he was already working as an editor, cameraman, and director for the Czech newsreel* Elektajournal. *He soon rose to become editor-in-chief of another weekly newsreel,* Aktualita*, and after the war worked for the state newsreel company Zpravodajský film. Kučera's approach to film*



Burleska, 1932. (Národní filmový archiv, Prague)

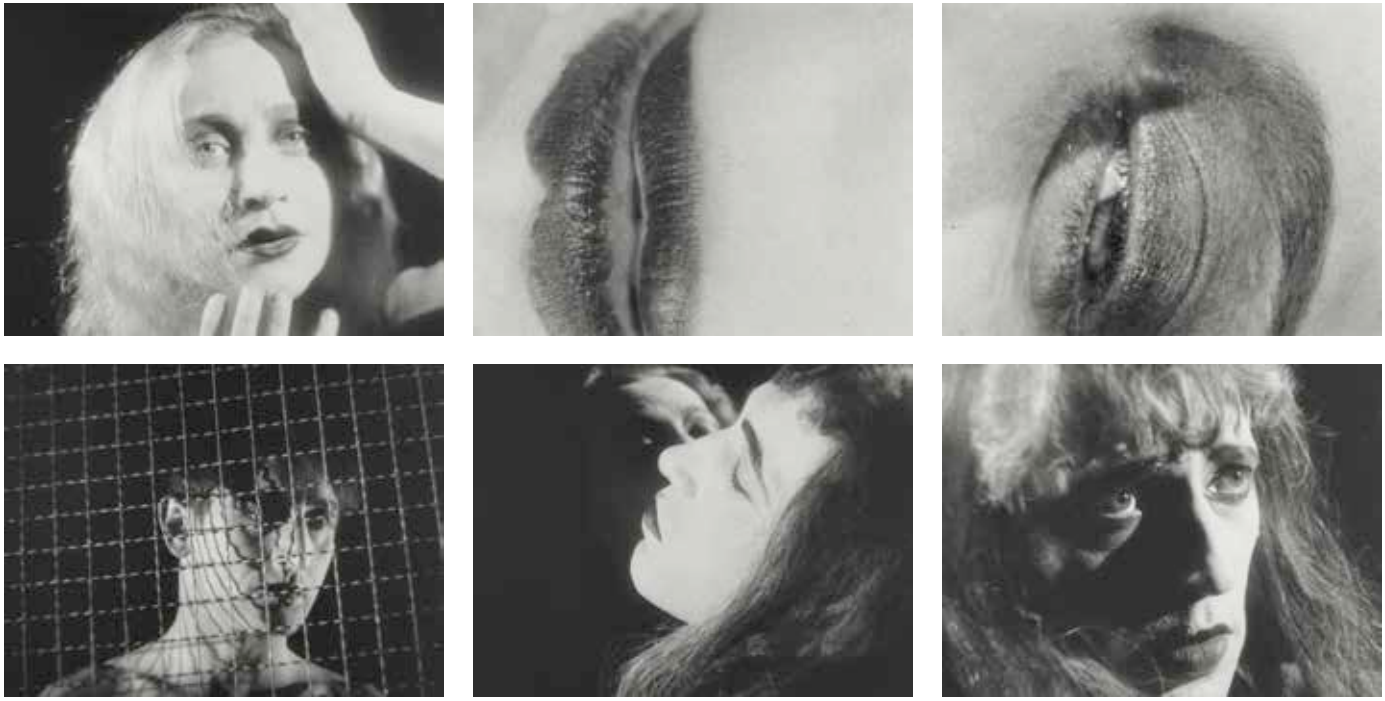
subiva l'influenza della scuola di montaggio sovietica e dell'avanguardia francese. Come studente della facoltà di discipline delle arti all'Università Carolina di Praga, si formò anche con le lezioni di Jan Mukařovský, studioso di estetica, teorico della letteratura e importante esponente dello strutturalismo ceco. Queste influenze, unite all'esperienza di cineasta, trovarono successivamente espressione nella sua attività di insegnante, in particolare alla Scuola di cinema e televisione dell'Accademia di arti dello spettacolo di Praga (FAMU), dove fondò un dipartimento specialistico per il montaggio cinematografico. Dedicò inoltre varie opere teoriche ai temi del cinema e del montaggio, e fu un attivo critico cinematografico.
È probabile che Kučera abbia lasciato incompiuto *Burleska* , che non è mai stato proiettato in pubblico. Il suo inserimento in un panorama dell'avanguardia cinematografica ceca rimane comunque un illuminante esempio di montaggio sperimentale. – Sylva Poláková

reportage and documentary was shaped by the Soviet montage school and the French avant-garde. As a student at the Faculty of Arts of Charles University in Prague, he was also formed by the lectures of Jan Mukařovský, the aesthetician, literary theorist, and leading Czech structuralist. These influences, together with his own filmmaking experience, later found expression in his teaching, particularly at the Film and TV School of the Academy of Performing Arts in Prague (FAMU), where he initiated the establishment of a dedicated department of film editing. He also published a number of theoretical works on editing and film theory and was active as a film critic.
Kučera probably left Burlesque *unfinished, and it never had a public premiere. Even so, its inclusion in a survey of Czech avant-garde film is illuminating as an example of montage experimentation. – Sylva Poláková*

MÁJ [Maggio / May] (CZ, 1936/1976)
REGIA/DIR: Čeněk Zahradníček, E. F. Burian. SCEN: E. F. Burian. PHOTOG, MONT/ED: Čeněk Zahradníček. CAST: Vladimír Šmeral (*prisoner*), Jiřina Stránská (prigioniera, donna/*prisoner, woman*), Václav Vaňátko. PREMIÈRE: 06.06.1936. USCITA/REL: 1936/1976. COPIA/COPY: DCP, 10'33" (da/*from* dupl. neg., 24 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

Lo spettacolo teatrale multimediale del 1935-36 *Máj* (Maggio) del regista teatrale E. F. Burian nacque dalla complessa visione dell'avanguardia propugnata dal teatro sintetico D 34, che integrava proiezioni cinematografiche nelle esibizioni della leggendaria *Voice Band*. I film di scena – girati nel 1935, per la prima stagione dello spettacolo, da Jiří Lehovec e l'anno successivo da Čeněk Zahradníček – costituiscono un esempio della surreale morfologia dell'avanguardia ceca tra le due guerre. *Máj* si ispirava all'omonimo poema di Karel Hynek Mácha, un classico della letteratura ceca che descrive la pressione esercitata dalla società sull'individuo. Lo spettacolo esprimeva,

The multimedia stage performance May *(*Máj, *1935–1936) by the theatre director E. F. Burian grew out of the complex avant-garde vision of the synthetic Theatre D 34, combining the legendary voice band with integrated film projection. The scenic films – shot in 1935 for the first season of the production by Jiří Lehovec, and a year later by Čeněk Zahradníček – exemplify the surreal morphology of the Czech interwar avant-garde. The production was inspired by the classic Czech poem of the same name by Karel Hynek Mácha, which speaks of the pressure society exerts on the individual.*



Máj, 1936/1976. Jiřina Stránská, Vladimír Šmeral. (Národní filmový archiv, Prague)

attraverso la danza e il cinema, la rivolta del singolo contro una moralità pietrificata e altre forme di repressione sociale. Le movenze del corpo – sia nella coreografia che nei primi piani cinematografici – erano la materia prima espressiva per comunicare la sessualità. Il teatro D collaborava con vari rappresentanti di scuole della danza moderna che si ispiravano a concetti di riforma psicologica e sociale. Nel Teatro D questa tendenza si rispecchiava sia nella scelta del repertorio, sia nella maniera esplicita in cui i momenti di intimità erano descritti nei film di scena. In particolare, nella versione di Zahradníček i primi piani dei volti esprimono eccitazione o tensione, mentre le inquadrature di frammenti del corpo umano nudo e i movimenti della coreografia evocano scene d'amore. Durante lo spettacolo le scene filmate erano proiettate separatamente su uno schermo semi-trasparente sospeso, e quindi nell'ambito della produzione teatrale avevano forse un effetto assai più smorzato di quello delle stesse scene presentate al cinema. Del materiale girato da Lehovec sopravvivono solo pochi frammenti, ma Zahradníček curò nel 1976 una nuova edizione della sua versione, sotto forma di cortometraggio d'avanguardia. Il restauro digitale del film è stato effettuato nel 2025. – Sylva Poláková

The revolt of the individual against ossified morality and other forms of social repression was expressed in the performance through an expressive vocabulary of dance and film. The body in motion – both in the choreography and in cinematic close-up – served as raw expressive material for conveying sexuality. Theatre D collaborated with several exponents of modern dance movements rooted in reformist psychological and social concepts. At Theatre D, this tendency was reflected both in the choice of repertoire and in the openness with which moments of intimacy were depicted in the scenic films. In Zahradníček's version in particular, close-ups of faces express arousal or tension, while shots of fragments of the naked human body and choreographed movement evoke love scenes. During the performance, the film scenes were separately projected onto a suspended semi-transparent scrim, so their effect within the theatrical apparatus may have been more muted than when these scenic films are presented in the cinema. Whereas only fragments of Lehovec's material survive, Zahradníček re-edited his own version in 1976 as a short avant-garde film. The film was digitally restored in 2025. – Sylva Poláková

Prog. 2 Architettura, elettrificazione, pubblicità, modernità / *Architecture, Electrification, Advertising, and Modernity*

PRAHA, MĚSTO STA VĚŽÍ [Praga, la città delle cento torri / Prague, City of a Hundred Spires] (CZ 1928)
REGIA/DIR: Jaroslav Hesoun. PHOTOG: Václav Vích. MONT/ED: František Horký. USCITA/REL: 1928. COPIA/COPY: DCP, 15'11" (da/*from* 35mm pos., 24 fps); did./*titles*: CZE. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

Questa pellicola, realizzata su commissione dell'ente Fiera commerciale campionaria di Praga, è uno dei primi esempi di film promozionali realizzati in Cecoslovacchia. Al suo esordio registico, il giovane architetto Josef Hesoun attinse ai propri interessi per gli edifici e l'architettura storica della capitale. La sua opera non si limita a registrare le vedute più consuete e tradizionali, ma cerca piuttosto di mettere in luce le bellezze ancora misconosciute di Praga. Secondo il modello delle sinfonie delle città, ci presenta la giornata di un *flâneur* che attraversa passeggiando una città in cui il vecchio mondo aleggia ancora, mentre il mondo nuovo e moderno sta avanzando inesorabile. Hesoun fu non solo architetto, ma anche designer, scenografo teatrale, tipografo e artista grafico. In qualità di designer collaborò con la famosissima fabbrica di mobili Thonet e creò numerosi manifesti per esposizioni e fiere commerciali, ancor oggi apprezzatissimi. Seguiva con grande interesse gli sviluppi internazionali, e partecipò a mostre di architettura in Germania, Italia e Belgio. Proprio come Alexander Hackenschmied, che nel 1929 organizzò a Praga un'esposizione sulla fotografia ceca moderna al ritorno da Stoccarda, dove aveva visitato l'esposizione *Film und Foto*, Hesoun nel 1934 e nel 1941 curò varie mostre specializzate di architettura a Praga. Abile organizzatore e versatile figura di artista, egli si può annoverare tra i fondatori della moderna concezione ceca della progettazione di spazi espositivi. Oltre a *Praha, město sta věží* (Praga, la città delle cento torri), collaborò a molti altri film in qualità di architetto; ma le sue principali attività professionali rimasero l'architettura e la progettazione di spazi espositivi. – SYLVA POLÁKOVÁ

This film was made to fulfil a commission from the Prague Sample Trade Fairs company, and stands as one of the first examples of a branding film in Czechoslovakia. In his directorial debut, the young architect Josef Hesoun drew on his interest in the capital's buildings and historic architecture. His film does not aim merely to record the same old familiar sights, but rather to seek out Prague's as yet unrecognized beauties. In the manner of city symphonies, it is framed as a single day spent in flâneur*-like wandering through a city where the Old World still lingers while the new, modern one is inexorably awakening. Hesoun was not only an architect but also a designer, stage designer, typographer, and book graphic artist. As a designer he collaborated with the world-renowned furniture company Thonet, and created a number of posters for exhibitions and trade fairs that remain highly regarded to this day. Keenly interested in international developments, he took part in architecture exhibitions in Germany, Italy, and Belgium. Much like Alexander Hackenschmied, who organized an exhibition of Modern Czech Photography in Prague soon after returning from the Film und Foto exhibition in Stuttgart in 1929, Hesoun arranged several specialist architecture exhibitions in Prague in 1934 and 1941. An able organizer and artistically versatile figure, he ranks among the founders of the modern conception of Czech exhibition design. Besides* Prague, City of a Hundred Spires*, he worked on several other films as an architect; his principal domain, however, remained architecture and exhibition design. – SYLVA POLÁKOVÁ*

Praha, město sta věží, 1928. (Národní filmový archiv, Prague)

ÚTOK NA PRAHU [Attacco a Praga / Attack on Prague] (CZ 1930)
REGIA/DIR: ?. USCITA/REL: 1930. COPIA/COPY: DCP, 6'38" (da/*from* 35mm pos., 24 fps); did./*titles*: CZE. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

Nel maggio 1930 un lungo convoglio di trattori fabbricati dalle famose Officine Škoda di Pilsen si avviò solennemente verso l'annuale fiera agricola di Praga. A testimonianza dell'evento ci sono pervenuti numerosi filmati, tra cui un reportage in stile militare realizzato dalla Favorit Film che immortala l'arrivo dei possenti veicoli sulle strade della capitale. L'arrivo dei trattori, fastosamente adornati di striscioni pubblicitari, si trasformò in una grande ed efficace esibizione della moderna agricoltura meccanizzata. Dal punto di vista della storia del cinema è interessante osservare che questi filmati pubblicitari, realizzati su commissione all'inizio degli anni Trenta, utilizzavano spesso un bagaglio di immagini visive analogo a quello dell'avanguardia o delle opere di critica sociale dell'epoca. Il parallelismo è evidente nell'attenzione per i giganteschi slogan, la relazione dinamica tra uomo e macchina e gli esperimenti visivi. Questa convergenza artistica è legata senza dubbio alla circostanza per cui molti giovani talenti creativi di tendenze decisamente progressiste iniziarono la propria carriera nell'ambito dell'industria pubblicitaria, servendosene poi come piattaforma per la sperimentazione estetica. La Favorit Film e il suo dipartimento Al Holm Film sono un buon esempio di questo fenomeno. J. A. Holman – regista cinematografico, produttore e affermato responsabile delle attività pubblicitarie delle Officine Škoda – fu la figura più importante di questo dipartimento tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta, ed è possibile che egli abbia partecipato direttamente alla realizzazione di *Útok na Prahu* (Attacco a Praga). Purtroppo l'assenza di fonti d'archivio non ci consente di identificare con certezza gli autori del film.

ALENA HORNÍČKOVÁ

In May 1930, a grand convoy of tractors manufactured by the renowned Škoda Works in Pilsen was ceremonially dispatched to the annual Prague agricultural fair. Several films documenting this event have survived to this day, including a military-style reportage made by the Favorit Film company capturing the arrival of massive vehicles on the streets of the capital. The arrival of the tractors, heavily adorned with promotional banners, effectively transformed into a powerful manifestation of modern mechanized agriculture. From a film-history perspective, it is remarkable how these commissioned promotional films of the early 1930s frequently utilized visual imagery that was similar to contemporary avant-garde or socially critical works. This parallelism is evident in the focus on giant slogans, the dynamic relationship between man and machine, and visual experiments. Such artistic convergence is undoubtedly related to the historical fact that many young, highly progressive creators first established their careers within the advertising industry, which served as a platform for aesthetic experimentation. Favorit Film and its Al Holm Film department serves as a good example of this phenomenon. J. A. Holman – a film director, producer, and established commercial creator for the Škoda Works – was the key figure of this department in the late 1920s and early 1930s. It is possible that Holman was directly involved in the creation of the film Attack on Prague. *Unfortunately, due to the lack of archival sources, we do not know the specific creators of the film with certainty.*

ALENA HORNÍČKOVÁ

Útok na Prahu, 1930. (Národní filmový archiv, Prague)

PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL [Praga nello sfavillio delle luci / Prague in the Glow of Lights] (CZ 1928)
REGIA/DIR: Svatopluk Innemann. SCEN: František Horký. PHOTOG: Jaroslav Blažek, Max Jonák, Karel Kopřiva, Václav Vích. USCITA/REL: 1928. COPIA/COPY: 35mm, 629 m., 27'31" (20 fps); did./*titles*: CZE. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

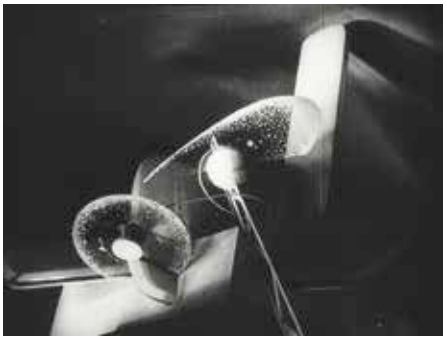
Praha v září světel (Praga nello sfavillio delle luci) fu commissionato dall'azienda municipale per l'energia elettrica di Praga. Fu diretto da Svatopluk Innemann, attivo nel cinema ceco fin dagli anni Dieci in un ampio ventaglio di generi. In questo breve documentario realizzato su commissione egli colse l'atmosfera di una città che si risveglia dal suo "antico" stile di vita, e al calar della sera abbraccia un dinamismo moderno. A Praga lo sviluppo di un paesaggio urbano gremito di luci era strettamente legato alla crescita commerciale della capitale della giovane repubblica alla fine degli anni Venti. L'elettrificazione e le pubblicità luminose erano argomenti scottanti per l'avanguardia ceca dell'epoca, che del resto toccavano da vicino la vita di tutti i cittadini. Quando girò *Praha v září světel*, Innemann era già un regista esperto. Aveva iniziato come proiezionista negli anni Dieci e lavorò come operatore per la casa di produzione Illusion a partire dal 1914. Durante la Prima guerra mondiale fu inviato al fronte in qualità di operatore cinematografico, e dopo la guerra iniziò a girare brevi cinegiornali. L'avvento del sonoro segnò l'apice della sua carriera: fra il 1931 e il 1933 fu il regista più ricercato, e giunse a realizzare fino a cinque film all'anno.
Le riprese di *Praha v září světel* si devono a Václav Vích, che aveva lavorato come direttore della fotografia dalla seconda metà degli anni Venti in poi. Tra i suoi collaboratori ricordiamo Gustav Machatý, con cui realizzò *Erotikon* (1929), film famoso a livello internazionale, e il duo del teatro d'avanguardia Voskovec & Werich (Jiří [George] Voskovec e Jan Werich); fu tra l'altro il direttore della fotografia dei loro film comici sonori *Polvere e benzina* (*Pudr a benzin*, 1931) e *La borsa o la vita* (*Peníze nebo život*, 1932). Vích ricevette numerose offerte di lavoro dall'estero, e dagli anni Trenta in poi lavorò in Italia come tecnico e direttore della fotografia; trascorse il resto della sua vita a Roma. – SYLVA POLÁKOVÁ

Prague in the Glow of Lights *was commissioned by the Prague Municipal Electricity Corporation. It was directed by Svatopluk Innemann, who had been active in Czech cinema since the 1910s, working across a range of film genres. In this short commissioned documentary, he captured the atmosphere of a city awakening from its "old" ways, gathering a modern dynamism as evening falls The development of Prague's illuminated urban landscape was closely tied to the commercial growth of the young republic's capital in the late 1920s. Electrification and illuminated advertising were subjects that preoccupied the Czech avant-garde at the time, while also touching the life of every city dweller. By the time he made* Prague in the Glow of Lights, *Innemann was already an experienced director. He had started out as a projectionist in the 1910s and worked as a cameraman for the Illusion company from 1914. During the First World War he served as a frontline cameraman, and after the war he initially shot short newsreels. The peak of his career came with the arrival of sound: as the busiest director of the years 1931–1933, he made up to five feature films a year.*
The film was shot by Václav Vích, who had worked as a cinematographer since the second half of the 1920s. His collaborators included Gustav Machatý, with whom he shot the internationally renowned film Erotikon *(1929), and the avant-garde theatre duo Voskovec & Werich (Jiří [George] Voskovec & Jan Werich); he filmed their sound comedies* Powder and Petrol *(*Pudr a benzin, *1931) and* (Your) Money or Your Life *(*Peníze nebo život, *1932). Vích received numerous offers from abroad, and from the 1930s onwards worked in Italy as a cinematographer and technician; he lived out his days in Rome.*
SYLVA POLÁKOVÁ

Praha v září světel, 1928. (Národní filmový archiv, Prague)

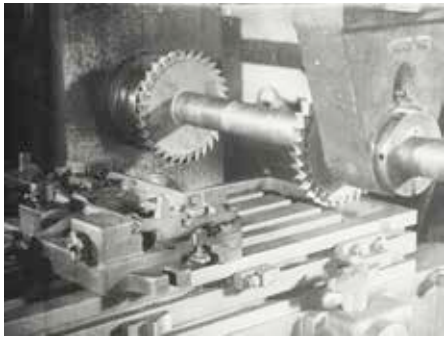
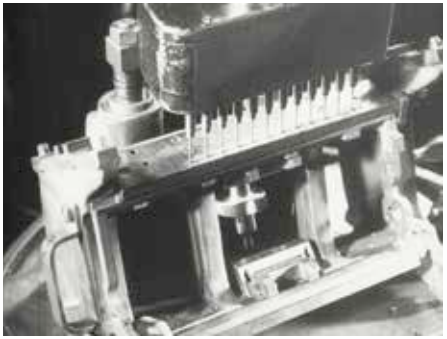
SVĚTLO PRONIKÁ TMOU [La luce penetra nell'oscurità / The Light Penetrates the Dark] (CZ 1930)
REGIA/DIR: Otakar Vávra. SCEN: Otakar Vávra, Jaroslav R. Vávra. PHOTOG: František Pilát. ASST: Zdeněk Pešánek. USCITA/REL: 1930.
COPIA/COPY: 35mm, 112.4 m. (orig. l.: 127 m.), 4'40" (24 fps); did./*titles*: CZE. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

Nel 1928 Zdeněk Pešánek, pioniere ceco del luminocinetismo, realizzò una scultura lumino-cinetica denominata "Edisonka", che installò in una stazione di trasformazione dell'azienda per l'energia elettrica di Praga. Ispirato da questa scultura moderna, il regista cinematografico Otakar Vávra, insieme al direttore della fotografia František Pilát, dedicò un film al gioco di luci di una metropoli moderna. Usando tecniche d'avanguardia i cineasti catturarono l'atmosfera pulsante dello scenario notturno cittadino, costellato di insegne pubblicitarie al neon. Le pubblicità luminose avevano cominciato a modificare l'aspetto di Praga negli anni Venti; fecero la loro prima comparsa soprattutto sulle piazze e sui viali dello shopping. In un primo momento i rappresentanti dell'avanguardia ceca ne furono affascinati e celebrarono la spontanea crescita del paesaggio urbano notturno. Ben presto tuttavia adottarono un atteggiamento più cauto, e iniziarono a considerare varie forme di regolamentazione. Pešánek fu colui che dedicò a questo campo l'impegno più approfondito e sistematico, cercando di introdurre l'urbanistica della luce come disciplina indipendente nell'ambito dell'istruzione artistica superiore. La sua Edisonka rappresentava una forma di pubblicità luminosa che rispettava l'architettura originale e nelle ore diurne non si riduceva a una mera costruzione. Entrambi i cineasti furono molto attivi sulla scena dell'avanguardia tra le due guerre. Otakar Vávra abbandonò gli studi di architettura per collaborare con il regista teatrale d'avanguardia E. F. Burian, e con vari film sperimentali iniziò gradualmente una lunga carriera di regista cinematografico. In seguito fu uno dei fondatori dell'accademia cinematografica di Praga FAMU, del cui dipartimento registico fu il primo direttore. Vávra aveva incontrato František Pilát, studente di ingegneria elettrica, nel corso degli studi a Brno; li univa il comune interesse per il cinema e le nuove tecnologie. Il tirocinio presso la Baird Television Company di Londra (allora all'avanguardia nella tecnologia televisiva) esercitò un'influenza cruciale e indelebile nella vita di Pilát. Dopo un periodo di lavoro nel dipartimento "Cinema e promozione" del calzaturificio Bat'a, divenne uno dei riconosciuti pionieri delle trasmissioni televisive. – SYLVA POLÁKOVÁ



Světlo proniká tmou, 1930.
(Národní filmový archiv, Prague)

In 1928, Zdeněk Pešánek, the Czech pioneer of luminokineticism, created a light-kinetic sculpture nicknamed "Edisonka", installed at a transformer station of Prague's electrical enterprises. Inspired by this modern sculpture, film director Otakar Vávra, together with cinematographer František Pilát, shot a film about the play of lights in a modern metropolis. Using avant-garde techniques, the filmmakers captured the pulsating atmosphere of the city's night scenery decorated with neon advertisements. Illuminated advertising had begun to make its mark in Prague in the 1920s, initially appearing above all on shopping boulevards and squares. The representatives of the Czech avant-garde were at first captivated by it, celebrating the spontaneous growth of the nocturnal cityscape. Before long, however, they adopted a more sober attitude and began to consider various forms of regulation. It was Pešánek who devoted himself to this field most thoroughly, seeking to establish "light urbanism" as an independent discipline within higher art education. His Edisonka represented a form of illuminated advertising that respected the original architecture and did not, in daylight hours, decline into a mere construction. Both filmmakers were actively involved in the interwar avant-garde scene. Otakar Vávra abandoned his studies of architecture to collaborate with avant-garde theatre director E. F. Burian, and through several experimental films gradually worked his way towards a long career as a film director. He later co-founded the Prague film academy FAMU, where he served as the first head of the directing department. Vávra had met František Pilát, a student of electrical engineering, during their studies in Brno; they were united by a shared interest in film and new technologies. Pilát was influenced for life by an internship at the Baird Television Company in London, then at the forefront of television technology. After working in the film and promotion department of the Bat'a shoe company, he went on to become a recognized pioneer of television broadcasting. – SYLVA POLÁKOVÁ

Jak vzniká psací stroj?, 1934. (Národní filmový archiv, Prague)

JAK VZNIKÁ PSACÍ STROJ? [Come nasce una macchina da scrivere? / How Is a Typewriter Created?] (CZ 1934)
REGIA/DIR: A. Kovářík. PHOTOG: Josef Bůžek. PROD: Terra-Film, Brno. USCITA/REL: 1934. COPIA/COPY: DCP, 9'18" (da/*from* 35mm pos., 24 fps); did./*titles*: CZE. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

Grazie a questo film industriale il pubblico può familiarizzarsi con i dettagli della produzione di macchine da scrivere Remington nello stabilimento della Zbrojovka Brno, una delle più importanti industrie meccaniche della Cecoslovacchia tra le due guerre. Strutturalmente il documentario riprende il consueto modello di altri film industriali dell'epoca. Il succedersi delle inquadrature si sposta sistematicamente da ampie vedute del moderno complesso industriale a precisi primi piani di macchinari specifici e del lavoro umano. In tutte queste scene si vedono lavoratori che forgiano abilmente componenti di macchinari al tornio, alla fresa e con il trapano, prima di assemblarli manualmente in unità funzionali più grandi, verniciarli e trattarli in locali per l'asciugatura ad alte temperature. A differenza di altri film industriali dell'epoca, che si servivano di didascalie descrittive per orientare lo spettatore, *Jak vzniká psací stroj?* (Come nasce una macchina da scrivere?) rinuncia del tutto ai testi. Anche l'uso di scene animate a passo uno, in cui i singoli componenti della macchina da scrivere sembrano riunirsi da soli nel prodotto finito, è alquanto insolito per il periodo. Dietro la macchina da presa, la fotografia del film è curata dal giovane Josef Bůžek, che più tardi si sarebbe affermato come direttore della fotografia e operatore specializzato in trucchi cinematografici. All'opposto, finora non è stato possibile reperire informazioni più dettagliate su A. Kovářík, cui è attribuita la regia. Il film fu prodotto dalla Terra-Film di Brno, che allacciò con la Zbrojovka una lunga e proficua collaborazione, dedicata soprattutto al fiorente settore della produzione automobilistica. – Alena Horníčková

This industrial film familiarises the audience in detail with the production of Remington typewriters within Zbrojovka Brno, one of the most prominent engineering enterprises of interwar Czechoslovakia. Structurally, the documentary shares a well-established scheme with other industrial films of the era. The sequencing of shots moves systematically from wide views of the modern factory complex to precise close-ups of specific machinery and human labor. Throughout these scenes, workers are seen skillfully machining parts with lathes, milling machines, and drills, before manually assembling them into larger functional units, varnishing them, and processing them in high-temperature drying rooms. However, unlike other industrial films of the time, which relied on descriptive intertitles to guide the viewer, this one operates entirely without words. Furthermore, the use of stop-motion animated scenes – where individual typewriter parts seemingly assemble themselves into a finished unit – is also quite unusual for the period. Behind the camera, the film's cinematography was handled by the young Josef Bůžek, who later established himself as a cinematographer and trick cameraman. Conversely, we do not yet possess more detailed information regarding A. Kovářík, who is credited as the director. The film was produced by the Brno-based company Terra-Film, whose lucrative cooperation with Zbrojovka was long-term and focused primarily on the expanding field of automobile production. – Alena Horníčková

Peníze jsou krví hospodářského organismu, 1932. (Národní filmový archiv, Prague)

PENÍZE JSOU KRVÍ HOSPODÁŘSKÉHO ORGANISMU [Il denaro è la linfa vitale dell'organismo economico / Money Is the Lifeblood of the Economic Organism] (CZ 1932)
PROD: Propaga. USCITA/REL: 1932. COPIA/COPY: DCP, 5'19" (da/*from* 35mm pos., 24 fps); did./*titles*: CZE. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

Questo film promozionale e didattico fu prodotto da Propaga, casa cinematografica rinomata per la vasta gamma dei suoi film pubblicitari realizzati per un ampio ventaglio di clienti. Secondo i titoli di chiusura, la copia superstite doveva probabilmente soddisfare le esigenze di una cassa di risparmio della città morava di Přerov. Quest'istituto di credito non è però citato nelle fonti scritte quali cliente originario. In ogni caso, l'ambiziosa retorica del film e il suo stile visivo straordinariamente moderno puntano chiaramente a una platea di destinatari assai più ampia di quella della normale pubblicità di una specifica istituzione finanziaria. Grazie a un coinvolgente apparato di immagini allusive, il film incoraggia il pubblico a depositare il denaro in banca, insistendo sul fatto che ciò non reca soltanto vantaggi pratici al risparmiatore, ma ha anche un'immensa importanza per l'intera economia nazionale. Per illustrare questo concetto, la narrazione instaura un forte contrasto: il denaro accumulato improduttivamente in casa, magari infilandolo in una calza, invece di essere depositato in banca, rimane pericolosamente dormiente. Di conseguenza l'economia è messa a repentaglio, la produzione industriale si blocca bruscamente e inevitabilmente la criminalità prospera. All'opposto, grazie all'adeguata e continua circolazione del denaro attraverso il sistema bancario, le ruote dell'industria moderna ricominciano a girare, consentendo al settore dell'edilizia e all'agricoltura di prosperare. Grazie a questa stabilità economica tutti possono finalmente soddisfare i propri desideri personali, come un viaggio oppure l'acquisto di un'automobile o di una casa. Secondo i documenti della censura coeva che ci sono pervenuti, questo film, risalente all'inizio degli anni Trenta, veniva proiettato a fini didattici in formato a 16mm anche dopo la Seconda guerra mondiale, quando il suo argomento era ancora rilevante. – ALENA HORNÍČKOVÁ

This promotional and educational film was produced by Propaga, a film company renowned for its production of diverse advertising films for a broad range of clients. According to the closing credits, the surviving film print probably served the needs of a savings bank in the Moravian town of Přerov. However, this savings bank is not mentioned in written sources as the original client. In any case, the film's ambitious rhetoric and remarkably modern visual style clearly aim for a much broader social reach than that of a standard advertisement for a specific financial institution. Through compelling imagery, it suggestively encourages the public to deposit their money in banks, emphasizing that it not only yields practical advantages for personal savings but also holds immense significance for the entire national economy. To illustrate this, the narrative introduces a stark contrast: money that is hoarded unproductively in stockings at home instead of being deposited in a bank lies dangerously dormant. Consequently, the economy is endangered, factory production is abruptly halted, and crime inevitably flourishes. Conversely, with the proper and continuous circulation of money through the banking system, the wheels of modern industries begin turning again, causing both the construction sector and agriculture to flourish. As a result of this economic stability, anyone is finally able to fulfill their personal wishes, such as purchasing a car, buying a house, or traveling. According to surviving historical censorship documents, this film from the early 1930s was screened in 16mm format for educational purposes even after World War II, when its topic was still relevant. – ALENA HORNÍČKOVÁ

LE RADICI DELLA COMMEDIA DI SITUAZIONE

THE ROOTS OF SITUATION COMEDY

Programmi a cura di / *Programme curated by* Richard Abel (Drew); Magnus Rosborn (Brunius)

La locuzione "situation comedy" è in uso almeno dall'ultimo decennio dell'Ottocento, come testimonia una recensione del 1893 inserita nella voce che l'*Oxford English Dictionary* dedica a questa espressione. La troviamo applicata ai film almeno dal 1915, quando si opera una netta distinzione tra il caotico e turbolento slapstick e la sua più "garbata" cugina comica. Nel suo manuale del 1920, *Photoplay Writing, Simplified and Explained*, Frederick Palmer così definisce il termine: "In senso stretto la 'situation comedy' è quella che si fonda su situazioni comiche senza fare ricorso a 'gag' ". In questa sezione non intendiamo sostenere che i coniugi Drew abbiano dato origine a questa forma di comicità, ma i due sono stati pionieri nello sfruttare quel tipo di battute e malintesi quotidiani con cui gli spettatori della classe media potevano immediatamente riconoscersi. Come scrisse Harry Carr in *Photoplay* (10.1918), "Sfiorano la vita così com'è. Sfiorano un'esperienza universale. Spalancano nuovi percorsi di vera satira. Ciò che avviene nelle loro comiche sarebbe potuto accadere a voi e a me, a uno qualunque di noi". L'accostamento dei Drew a Pauline Brunius ci invita a considerare il dialogo transatlantico dei maestri della commedia di situazione, proprio come abbiamo fatto in passate edizioni per lo slapstick. – Jay Weissberg

The category "situation comedy" has been in use since at least the 1890s, as testified by an 1893 review included in the Oxford English Dictionary *entry for the term. One can find it applied to films at least as early as 1915, when a clear distinction is made between rough-and-tumble slapstick and its more "polite" comedy cousin. In his 1920 manual* Photoplay Writing, Simplified and Explained, *Frederick Palmer defined the term thus: "Purely 'situation comedy' is comedy depending upon humorous situations without the use of 'gags.' " Our section "The Roots of Situation Comedy" doesn't claim that Mr. and Mrs. Sidney Drew originated the form, but the couple were pioneers in mining the kind of everyday jokes and misunderstandings that were immediately relatable to middle-class audiences. As described by Harry Carr in* Photoplay *(10.1918), "They touch upon life as it really is. They touch upon universal experience. They open up lanes of real satire. Their comedies might have happened to you and to me – to every one." Grouping the Drews alongside Pauline Brunius encourages us to consider the transatlantic dialogue of situation comedy masters, much as we've done in past editions with slapstick. – Jay Weissberg*

Le commedie di Mrs. Sidney Drew, 1915-1919

Perché dovremmo occuparci dei cortometraggi comici di Mr. e Mrs. Sidney Drew? Benché costantemente apprezzate dal pubblico nella seconda metà degli anni Dieci, le loro comiche sembrarono svanire nei decenni successivi. Il bizzarro umorismo che deliziava gli spettatori impallidì ben presto di fronte alle fragorose risate provocate da comici rivali come Charlie Chaplin, "Fatty" Arbuckle,

Mrs. Sidney Drew's Comedies, 1915-1919

Why should we care about the short comic films of Mr. and Mrs. Sidney Drew? Although continually popular with audiences in the mid-to-late 1910s, their comedies seemed to disappear in the following decades. The droll humor that delighted audiences quickly grew faint compared to the raucous laughter provoked by rival comedians such as Charlie Chaplin, "Fatty" Arbuckle,

Lucille McVey, Sidney Drew (Mr. & Mrs. Sidney Drew), 1910s. Photo di/*by* Lewis Smith. (AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

Mack Sennett, Marie Dressler, Louise Fazenda, Mabel Normand e altri. La differenza più ovvia è che i loro film offrivano al pubblico una valida alternativa alla comicità "bassa" di questi interpreti. I Drew praticavano invece un tipo di "comicità alta" analogo a quello delle commedie leggere che Maggie Hennefeld ha indicato come "le ammiraglie della campagna per la rispettabilità sociale condotta dall'industria cinematografica". Un buon esempio, interpretato da "una graziosa attrice comica", è *A Pair of Silk Stockings* (1918) con Constance Talmadge.

Nei loro cortometraggi i Drew incarnano una coppia di coniugi bianchi del ceto medio che litiga su questioni spesso, ma non sempre, di poco conto; i loro disaccordi si risolvono di solito grazie ad abili inganni. In questi astuti scioglimenti uno dei partner deve spesso subire un lieve contrappasso.

Mack Sennett, Marie Dressler, Louise Fazenda, Mabel Normand, and others. The most obvious distinction was how their films offered moviegoers a viable counter to the "low" comedy of those performers. The Drews instead made a kind of "high comedy" paralleling that of the light comic features that Maggie Hennefeld has plumped as the "flagships of the film industry's campaign for social respectability." A good example, starring a "pretty comedienne," was Constance Talmadge's A Pair of Silk Stockings *(1918).*

In their short films the Drews played a white middle-class married couple who squabbled over issues or disagreements, usually minor but sometimes not, often resolved through deft deceptions. In those sly resolutions one of the partners often experienced a mild comeuppance.

L'autentico punto di forza di questo duo comico era la signora Drew, la cui importanza fra tutte le figure femminili attive con insolito spirito di iniziativa sia davanti che dietro la macchina da presa, nell'industria del cinema negli anni Dieci, non è ancora abbastanza riconosciuta. Non fu solo un'interprete comica di talento: scrisse i copioni di quasi tutte le commedie della coppia, ne diresse o co-diresse altrettante e alla fine assunse il ruolo di produttrice. Sullo schermo la signora poteva essere la moglie apparentemente convenzionale, ma fuori dal set elaborò vicende che costituivano una bonaria satira della vita domestica della classe media bianca, e spesso sfidavano, con lieve spirito trasgressivo, il patriarcato predominante all'epoca.

Nel 1896 Sidney Drew (1863-1919), attore teatrale già noto, formò insieme a Gladys Rankin (1870-1914), la prima Mrs. Drew, una coppia che introdusse nel vaudeville i filoni teatrali più tradizionali, e in particolare le commedie di satira sociale. Nel 1911 iniziarono a lavorare insieme nel mondo del cinema, soprattutto alla Vitagraph. Dopo la morte improvvisa di Rankin nel 1914, Sidney fece ben presto coppia con Lucille McVey (1890-1925), la seconda Mrs. Drew, una sceneggiatrice della Vitagraph che usava lo pseudonimo di Jane Morrow. In una serie di comiche da un rullo di crescente popolarità, in cui apparivano di solito come marito e moglie, spesso con i nomi di Polly e Henry, crearono una comicità peculiare che proponeva con leggerezza una satira della vita matrimoniale della classe media bianca. La collaborazione fra i Drew aveva forme particolarissime: Mrs. Drew non si limitava a scrivere gran parte dei copioni, ma diresse o co-diresse singoli film. Alla fine del 1915 la Vitagraph inaugurò un "Sidney Drew Day", che aveva luogo ogni venerdì, per soddisfare il desiderio degli "esercenti e degli appassionati di cinema di tutto il paese".

All'inizio del 1916 la Vitagraph si riorganizzò, sciolse la propria compagnia stabile e adottò il sistema di pagare i dipendenti in base alle singole produzioni. I Drew si affrettarono a passare alla Metro per realizzare una serie di comiche settimanali, quasi sempre ancora della lunghezza di un rullo. Ben presto acquisirono un'importante immagine pubblica corrispondente al loro status divistico, che tuttavia, dato il maschilismo dell'epoca, metteva in primo piano Sidney, il quale era essenzialmente il volto noto della coppia. Nel 1918, dopo aver recitato insieme in una tournée di *Keep Her Smiling*, i Drew fondarono la propria casa di produzione, V.B.K. Film, per realizzare comiche da due rulli distribuite attraverso la Paramount.

Nell'aprile del 1919 Sidney morì improvvisamente a causa di una malattia forse scatenata dalla morte del suo unico figlio, caduto verso la fine della Grande Guerra mentre prestava servizio nell'aviazione francese. La signora Drew proseguì tuttavia la propria attività, scrivendo, producendo, dirigendo e recitando in una mezza dozzina o più di commedie per la Paramount, e successivamente in diverse altre per la Pathé Exchange (di cui, a quanto pare, non è sopravvissuta alcuna copia). L'ultimo film nei cui credits ella compare fu l'apprezzato lungometraggio *Cousin Kate* (1920), che per breve tempo ridiede vita alla carriera di Alice Joyce. Due anni dopo fu protagonista di una "commedia

The real force in this comedy team was Mrs. Sidney Drew, still too-little-known as an important female figure among all the women, behind the scenes as well as on screen, unusually active in the movie industry in the 1910s. Not only a star comic performer, she scripted nearly all of the partners' domestic comedies, but also directed or co-directed just as many, and eventually took on the role of producer. On screen, Mrs. Drew may have played a seemingly conventional wife, but behind the scenes she created stories that poked gentle fun at white middle-class domestic life, and often challenged, however lightly transgressive, the prevailing patriarchy of the period.

Already a well-known stage actor, in 1896 Sidney Drew (1863-1919) and Gladys Rankin (1870-1914), the first Mrs. Drew, teamed up to introduce legitimate drama, notably society comedies, to vaudeville. In 1911, they began working together in the movies, mainly at Vitagraph. After Rankin died unexpectedly in 1914, Sidney soon partnered with Lucille McVey (1890-1925), the second Mrs. Drew, a Vitagraph scriptwriter using the name of Jane Morrow. In an increasingly popular series of one-reel comic films, usually as a husband and wife, and often as Polly and Henry, they created a unique kind of comedy that gently satirized white middle-class married life. The Drews formed a relatively unique collaborative team, with Mrs. Drew not only writing many of the scenarios but also directing or co-directing individual films. By the end of 1915, Vitagraph inaugurated a "Sidney Drew Day" every Friday, to satisfy the desires of "theatre managers and motion picture fans all over the country."

In early 1916, Vitagraph reorganized, disbanded its stock company, and adopted the system of paying employees by individual productions. The Drews quickly left for Metro to make a weekly series of comedies, most of them still one reel in length. Soon they were the subject of a lengthy profile that befitted their stardom, although, given the male bias of the time, it focused chiefly on Sidney, who essentially served as a familiar front man. In 1918, after performing together in a touring production of Keep Her Smiling*, they formed their own production company, V.B.K. Film, to make two-reel comedies released through Paramount.*

In April 1919, Sidney suddenly died, from an illness perhaps brought on by his only son's death while serving with the French Flying Corps near the end of the Great War. Mrs. Drew carried on, however, writing, producing, directing, and acting in half a dozen or more comedies for Paramount, and then several for Pathé Exchange (no prints apparently survive). Her last credited film was the admired feature, Cousin Kate *(1920), which briefly rejuvenated the career of Alice Joyce. Two years later she starred in a "domestic comedy" on the vaudeville stage. In late 1925, Lucille McVey Drew died relatively young, of cancer.*

The Swooners, 1916. Lucille McVey, Sidney Drew. Questo film è considerato perduto / *The film is believed lost.*
(Robert S. Birchard collection, AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

domestica" sui palcoscenici del vaudeville. Alla fine del 1925 Lucille McVey Drew si spense, ancora in giovane età, per un tumore.
Numerose giornaliste dedicarono lunghi articoli elogiativi alle comiche dei Drew. Sulla *New York Tribune* (20.04.1919), per esempio, Virginia Tracy definisce sinteticamente questi film come lievi satire della vita delle coppie bianche del ceto medio. Le sceneggiature (non si fa il nome di Mrs. Drew) prendono spunto "dall'avvenimento più insignificante, dall'emozione più effimera", che possono essere anche irrilevanti nella vita di Henry e Polly, "sviluppano questo contrasto e poi lo risolvono: questo è tutto". Tracy mette in rilievo un'ambientazione specifica: attorno a Henry e Polly si sviluppa "tutta una vita suburbana, in generale veramente umana e in particolare veramente americana", che evoca ricordi del "quartiere in cui siamo cresciuti". È sintomatico che Tracy veda uno stretto legame tra queste comiche e gli spettatori della classe media i quali, dopo la guerra, cominciavano

Several newspaperwomen wrote lengthy columns praising the Drews' comedies. In the New York Tribune *(20.04.1919), for instance, Virginia Tracy succinctly summarized the films as mild satires of white middle-class couples. The scenarios (without naming Mrs. Drew) take "the slightest occurrence, the lightest emotion," no matter how tiny the discord in Henry and Polly's life, "develop the discord and resolve it – that is all." And she points to a specific location: for what grows up around Henry and Polly is "a whole suburban life, so human in general and so American in particular," evoking memories of "the neighborhood we were brought up in." Revealingly, Tracy aligns the comedies with very middle-class audiences, one linked, after the war, with those beginning to move into the suburbs that were emerging around cities. She also has an astute sense of Henry and Polly as typical middle-class*

a spostarsi nelle zone residenziali che stavano sorgendo intorno ai centri urbani. Ella inoltre inquadra acutamente Henry e Polly come tipiche figure della classe media. "Come marito di tutte", Henry continua a "dibattersi in situazioni familiari acutamente dolorose ..., a invischiarsi in difficoltà e assilli, in follie", nelle quali solo la buona indole della moglie gli concede un po' di comprensione. Polly è infatti colei che, con il suo "fascino femminile" ravvivato dalla saggezza del buon senso, spesso "pronuncia l'ultima parola, compie un gesto saggio e ottiene un piccolo, garbato trionfo".

Diversamente da Tracy, Genevieve Harris, scrivendo due mesi prima sul *Chicago Post* (01.02.1919), era andata dietro le quinte per descrivere la lavorazione di una comica dei Drew. Aveva quindi potuto elogiare l'operato di Mrs. Drew quale "forza dominante" non solo nella regia ma anche nella stesura dei copioni: "Fin dall'inizio la sceneggiatura e la regia delle comiche dei Drew sono state attribuite a Mrs. Drew. Bisogna però vedere da vicino il lavoro di questa donna di talento, per comprendere in che misura esse siano una sua autentica creazione. Mrs. Drew controlla il set, dà istruzioni agli attrezzisti, agli elettricisti e agli operatori. Ella … segue meticolosamente ogni dettaglio". Harris ci svela anche quanto le confida Mrs. Drew: "Amo soprattutto mettermi alla macchina da scrivere e sviluppare le mie idee. Qui sta il mio vero lavoro".

Sia Tracy che Harris ignorano una caratteristica essenziale su cui Mrs. Drew insisteva: le didascalie. Vedendo oggi questi film, alcuni riferimenti specifici potrebbero essersi affievoliti. Non è così, tuttavia, per certe questioni che turbavano le loro famiglie borghesi bianche ed eteronormative. Una suocera o un fratello possono sconvolgere il rapporto consolidato di marito e moglie, come accade in *Fox Trot Finesse* e in *By Might of His Right*. Lo stesso effetto lo producono i bambini su una coppia di innamorati in *Boobley's Baby* o su due coniugi in *A Case of Eugenics*. Ne è il caso della critica bonariamente indulgente rivolta agli svaghi della classe media. In *His Wife Knew About It* e in *Her Obsession* questa critica si estende ai vari aspetti di ciò che era considerato di buon gusto in una società definita in modo sempre più marcato dai consumi. La questione che ritorna con maggiore frequenza è forse quella delle relazioni di genere all'interno della classe media bianca. È vero che, nell'affrontare le fisime dei mariti interpretati da Mr. Drew, le mogli interpretate da Mrs. Drew hanno spesso l'ultima parola grazie al loro caratteristico buon senso. Il fatto che Sidney indulga in tante sarcastiche battute, sottolinea quanto astutamente questi film mettano alla berlina i pregiudizi patriarcali dell'epoca. In battaglia, tra marito e moglie vince chi dà prova dell'astuzia più sottile; offrendo scioglimenti talvolta ingegnosi, come in *His Wife Knew About It*, le comiche dei Drew rivelano la fine abilità di sceneggiatrice di Mrs. Drew.

In un'intervista (*Photoplay*, 09.1917) si legge che "i Drew hanno praticamente monopolizzato il settore della commedia domestica" e che a Mrs. Drew andava "il 75 per cento del merito per l'ideazione delle comiche con la coppia". Due anni dopo un altro articolo, "The Return of

figures. As "Every-woman's Husband," Henry keeps "stumbling among the sharp familiar miseries [...] winding himself up in difficulties and twisting himself up in perturbations, in follies" in which only his wife's good nature allows him some empathy. For Polly is the one whose "feminine charm," leavened with good common sense, is often "left with the last word, the wise gesture, the gracious little triumph."

Unlike Tracy, Genevieve Harris, two months earlier in the Chicago Post *(01.02.1919), went behind the scenes to describe the making of a Drew comedy. And that let her praise the work of Mrs. Drew as "the dominant force" not only in directing on set but also in writing the film scenarios: "The Drew comedies have, from the first, been announced as written and directed by Mrs. Drew. But one must see this talented lady at work to realize how much they are her creation. She supervises each set, gives instructions to property men, electricians and camera men. She [...] is a stickler for detail." Harris also shares Mrs. Drew's confession that "The thing I love best is to work out my ideas before my typewriter. That's where my real work is." Both Tracy and Harris, however, miss one essential feature that Mrs. Drew insisted on: intertitles. Viewed from a current vantage point, the specific references for some may have faded. That is not the case, however, with certain issues troubling their heteronormative white middle-class families. A mother-in-law or a brother can disrupt the settled conditions of a husband and wife, as in* Fox Trot Finesse *and* By Might of His Right. *Likewise, so can babies for a courting couple in* Boobley's Baby *or for a husband and wife in* A Case of Eugenics. *Nor is it the case with the gently indulgent critiques of middle-class leisure activities. In* His Wife Knew About It *and* Her Obsession*, that critique covers various kinds of good taste in a society increasingly defined by consumption. Perhaps the most consistent issue, however, involves white middle-class gender relations. It's true that, in contending with the foibles of Mr. Drew's husbands, Mrs. Drew's wives, with typical good sense, often have the last word. That Sidney indulges in so many silly and sarcastic intertitles also underscores how slyly these films mock the patriarchal assumptions of the times. In staging battles, the slighter the better, between a husband and wife and coming up with sometimes ingenious resolutions, as in* His Wife Knew About It*, the Drews' comedies subtly reveal Mrs. Drew's own cleverness as a scenario writer behind the scenes.*

*An interview (*Photoplay*, 09.1917) claimed that "The Drews had the field of domestic comedy almost to themselves," and estimated that Mrs. Drew deserved "75 per cent of the credit for the conception of the Drew comedies." Two years later, another article, "The Return of 'Polly'," confirmed that she was more than a "Charm Leader," and made that tantalizingly specific:*

'Polly'", confermava che ella era ben più di una "reginetta del fascino", argomentando questa tesi con la descrizione di un ideale irraggiungibile: "Già prima della morte di Mr. Drew non era più un segreto per nessuno che la vera forza motrice del sodalizio dei Drew erano il talento e l'abilità di Mrs. Drew. Era lei a leggere gran parte dei copioni presentati per la produzione delle comiche; era lei quasi sempre a rielaborarli per adattare le sceneggiature alle particolari esigenze dei Drew; era lei a dirigere la produzione di questi inserti umoristici. Assolti questi compiti, balzava in scena e recitava da co-protagonista di Mr. Drew in tutte le produzioni della coppia" (*Washington Herald*, 20.07.1919).
Al tirar delle somme la carriera di Mrs. Drew ci offre un eloquente esempio della classica dicotomia che definiva la posizione di queste donne nell'industria del cinema. Ella assolveva innumerevoli funzioni cruciali dietro le quinte, ma sullo schermo interpretava abitualmente la parte della convenzionale casalinga bianca del ceto medio. Non sempre però: in *His Wife Knew About It* Polly escogita e dirige l'astuto stratagemma con cui lei stessa conserva la "felicità" di una famiglia della medio-alta borghesia, agendo proprio come il doppio di Mrs. Drew. – Richard Abel

*"It has long been an open secret, prior to Mr. Drew's death, that his talented and accomplished wife was the real directing force behind the Drew organization. It was Mrs. Drew who read the great majority of the scenarios submitted for comedy production. It was she who did most of the re-writing necessary to adapt scenarios to the peculiar needs of the Drews. It was Mrs. Drew who directed the production of these same bits of humor and when she had finished those duties she jumped in and acted a co-star part with Mr. Drew in each and every one of the Drew productions." (*Washington Herald*, 20.07.1919)*
In the end, Mrs. Drew's career offers a telling instance of the classic dichotomy that defined such women in the movie industry. While she played a myriad of crucial roles behind the scenes, she usually performed as a conventional white middle-class housewife on screen. With this, the caveat of "not always": in His Wife Knew About It, *Polly scripts and directs her own clever deception to maintain a "happy" upper-middle-class household, acting like a double for Mrs. Drew herself. – Richard Abel*

Prog. 1

AUNTIE'S PORTRAIT (US 1915)
REGIA/DIR: George D. Baker. SCEN: Sam Smile? CAST: Sidney Drew (*Henry Honeypet*), Jane Morrow [Lucille McVey] (*Mrs. Honeypet*), Ethel Lee (*zia/Aunt Flora*). PROD: Vitagraph. USCITA/REL: 01.01.1915. COPIA/COPY: DCP, 11'15" (da/*from* 16mm pos., 18 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Il signore e la signora Honeypet attendono ansiosi lo "splendido regalo" della ricca zia Flora che è in viaggio all'estero. Arriva una grande cassa (indirizzo di Brooklyn), ed essi scoprono costernati che il dono è un orrido ritratto della parente. Dal momento che la zia non tornerà a far visita per parecchio tempo, nascondono il quadro in soffitta. Alcuni giorni dopo però la zia giunge senza preavviso e ispeziona tutte le stanze di casa in cerca del ritratto. Ripetutamente frustrato nel tentativo di appendere il quadro, il signor Honeypet ha alla fine un'illuminazione e si allontana con il ritratto. Nel frattempo la zia, sempre più furibonda, litiga con la signora Honeypet, con la cameriera e con la cuoca, poi minaccia indignata di prendere il soprabito e andarsene – e di escludere la coppia dal suo testamento. Ma il signor Honeypet torna giusto in tempo per spiegare che voleva semplicemente trovare una cornice migliore per il ritratto. La zia non viene in alcun modo punita per il suo comportamento; ne soffrono invece le conseguenze gli Honeypet, insieme alla cameriera e alla cuoca che si licenziano, mentre la zia afferma il proprio controllo sulla vita familiare.
Questo film è pieno di spunti comici. C'è il buffo nome degli Honeypet, che scorgiamo all'inizio mentre si sbaciucchiano. Questi spunti dipendono spesso dagli spostamenti orizzontali dei personaggi che entrano ed escono ripetutamente da una stanza all'altra.

Mr. and Mrs. Honeypet anxiously await a "beautiful gift" from his rich Aunt Flora who is traveling abroad. To their chagrin, a huge box arrives (address in Brooklyn) with her frightful portrait. Since Auntie won't return and visit for a while, they hide it in the attic. Yet a few days later, she arrives unannounced and inspects every room in the house, looking for the portrait. Thwarted repeatedly in his attempts to hang the portrait, Mr. Honeypet has an idea and leaves with it. Meanwhile, Auntie gets more and more angry, argues with Mrs. Honeypet, the maid, and the cook, then threatens huffily to grab her coat and go — and leave the couple out of her will. But Mr. Honeypet returns just in time to explain that he simply wanted to get a better frame for the portrait. No comeuppance here for Auntie. Instead, the Honeypets suffer, as do the departing maid and cook, as Auntie asserts her control over their household.
This film is full of comic touches. There is the silly name of the Honeypets, who are introduced canoodling. Those touches often depend on the horizontal movement of characters as they enter and exit one adjacent room after another. While Auntie angrily searches for the portrait (finding dust

Mentre l'iraconda zia è impegnata nella ricerca del ritratto (notando la polvere su un tavolo), il signor Honeypet recupera il ritratto e con la moglie cerca disperatamente di impedire alla zia di vederlo. Poi quando esce con il ritratto, terrorizza il cagnolino di casa e suscita le risate fragorose di due ragazzini di passaggio. Alla fine la zia si impadronisce ghignando del tavolo della cuoca in cucina. – RICHARD ABEL

on a table), Mr. Honeypet retrieves the portrait, and both Honeypets frantically try to keep her from spotting it. Later, as he walks out with the portrait, it badly frightens their pet dog and gets guffaws from two passing boys. In the end, Auntie, with a grimacing smile, has her menacing way with the cook's kitchen table. – RICHARD ABEL

FOX TROT FINESSE (US 1915)

REGIA/DIR: Mrs. Sidney Drew. SCEN: Mrs. Sidney Drew, Maurice Morris. CAST: Sidney Drew (*Ferdie Crosby*), Mrs. Sidney Drew (*sua moglie/His Wife*), Ethel Lee (*la suocera/Mother-in-Law*). PROD: Vitagraph. USCITA/REL: 01.10.1915. COPIA/COPY: DCP, 14'34" (da/*from* 16mm dupl. neg. da/*from* 35mm pos. nitr., orig. l: c.1,000 ft.?, 18 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Blackhawk Films, Burbank, CA.

Una catena di malintesi e/o equivoci genera accessi di collera e inganni, come risulta evidente in *Fox Trot Finesse* (ottobre 1915). All'inizio, mentre Ferdie, sua moglie e la madre di lei stanno facendo colazione, giunge un telegramma in cui si chiede a quest'ultima (che è in visita alla coppia da tre mesi) di tornare a casa per il "compleanno del bambino". Ferdie cela a stento la gioia, ma sua moglie, "afflitta da foxtrotite", lo costringe a ballare sia prima che dopo la partenza della suocera. Invitata a casa di un'amica per provare nuovi passi, lei lo trascina con sé per unirsi a una mezza dozzina di altre coppie "foxtrottanti". Più tardi, nel suo piccolo ufficio, il disperato uomo d'affari legge sul giornale dell'infortunio al piede di una ballerina, e concepisce l'idea di fingere a sua volta un infortunio. Un impiegato e la segretaria gli procurano una stampella per rendere plausibile l'inganno. Ferdie arriva zoppicando a casa e sua moglie lo circonda di premure finché il giorno seguente lui non torna al lavoro. Purtroppo, una volta fuori casa, smette di fingere e lei lo scorge mentre passeggia allegramente lungo il marciapiede. Alla sera cade nella trappola che lei gli tende: per punirlo, scrive una lettera in cui invita la temuta suocera a venire ancora in visita per alcune settimane. Per scongiurare il pericolo, Ferdie si rassegna a ballare ancora. Qui il nuovo status borghese della coppia è segnalato dalla presenza della cameriera, dal fonografo e dal pianoforte nel soggiorno, dagli abiti alla moda della moglie e dalla candida facciata della loro casa a due piani.
Un esercente osservò che questa commedia di ambientazione domestica offre una "divertentissima

Further misunderstandings and/or misrecognitions lead to piques and tricks, so evident in Fox Trot Finesse *(October 1915). It begins with Ferdie, his wife, and her mother eating breakfast when a telegram arrives, asking mother (after her three-month stay) to return home for a "baby's birthday." Ferdie barely conceals his glee, but can't keep his "Foxtrotitis" wife from forcing him to dance before and after the departure. Invited to a friend's home to practice new steps, she drags him off to join half a dozen other "trotting" couples. Later, in his small office, the desperate businessman reads an article about a dancer's injured foot, and he gets the idea to pretend an injury to his as well. His clerk and secretary give him a crutch to cover the deception. After he limps home, his wife pampers him until he goes to work the next day. Unfortunately, Ferdie drops his pretense once away from the house, and she spots him strutting down the sidewalk. That evening he falls for a neat trap she sets, and as punishment, she writes a letter inviting the dreaded mother-in-law to visit again for a few weeks. To avoid that, Ferdie is happy to endure more dancing. Here, the couple's new middle-class status is signaled by a prominent maid, the phonograph and piano in their living room, his wife's fashionable clothes, and the bright white exterior of their two-story house.*
One exhibitor noted how this domestic comedy "most

Fox Trot Finesse, 1915. Sidney Drew. (Blackhawk Films, Burbank, CA)

satira della mania per il ballo" che allora imperversava nel paese (*Moving Picture World*, 16.10.1915). Questa mania consente a Sidney di prodursi in una gamma di espressioni e gesti comici, mentre Mrs. Drew interpreta la parte dell'entusiasta ballerina. Ella se ne sta in silenzio imbronciata quando Ferdie si muove a stento per il presunto infortunio, e poi astutamente si finge triste prima di infliggergli con uno stratagemma la meritata punizione. Fra le didascalie (meno di dieci), una esibisce un pizzo di gergo metaforico, quando Ferdie telefona alla moglie la cattiva notizia. E dalla scena iniziale con la suocera si capisce benissimo quali saranno, alla fine, le conseguenze della lettera di lei alla madre.
La copia Blackhawk qui presentata è con ogni probabilità una riedizione del 1918, leggermente rimontata. La stampa specializzata dell'epoca definiva a volte il foxtrot "tango", che era stato reso popolare dai Castle ed era anche divenuto un termine generico per indicare le danze allora in voga. – Richard Abel

*amusingly satirizes the dance craze" then sweeping much of the country (*Moving Picture World*, 16.10.1915). That craze leads Sidney to indulge in an array of comic expressions and gestures, while Mrs. Drew gets to act the eager dancer, quietly sulk when Ferdie is laid up, and then slyly pretend a little sadness before trapping him into his comeuppance. Among the fewer than ten intertitles, one sports a bit of metaphorical slang, when Ferdie phones his wife with his bad news. And the initial scene with the mother-in-law is all an audience needs to imagine, in the end, just what his wife's letter to her mother portends.*
The Blackhawk print likely is a re-release, slightly re-edited, from 1918. Trade press publicity sometimes referred to the dance as the tango (popularized by the Castles), which also became a generic term for such dance crazes at the time.
Richard Abel

BOOBLEY'S BABY (US 1915)
REGIA/DIR: Mrs. Sidney Drew. SCEN: Mrs. Sidney Drew, Paul West. CAST: Sidney Drew (*Boobley*), Mrs. Sidney Drew (*stenografa/stenographer; moglie/wife*). PROD: Vitagraph. USCITA/REL: 26.04.15. COPIA/COPY: DCP, 14'27", col. (da/*from* 35mm pos. nitr. + 35mm dupl. neg., orig. l: c.1,000 ft., imbibito/*tinted*, 18 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

In *Boobley's Baby* (aprile 1915) Sidney interpreta il ruolo di un impiegato che torna a casa su un tram affollato. Sulla vettura egli si accorge che un uomo con un bambino in braccio ottiene facilmente un posto a sedere; esprime la sua ammirazione a una giovane (Mrs. Drew) rimasta in piedi accanto a lui; ed è l'ultimo a scendere dal tram. Il giorno dopo in ufficio egli mima la propria irritazione a due colleghi, che gli suggeriscono di procurarsi a sua volta un bambino. Sidney acquista quindi un bambolotto avvolto in una coperta, e ovviamente questo gli assicura un posto a sedere. Il capoufficio assume una stenografa che, guarda caso, è la ragazza del tram. La sera stessa ella siede dietro a lui sul tram e nota il "bambino". Il giorno successivo Sidney cerca di avvicinarla ma ella lo respinge, ritenendolo un uomo sposato. I colleghi di Sidney sostituiscono al bambolotto un bambino vero, e ciò conferma i sospetti della stenografa; più tardi egli scopre con stupore che il bambolotto ha preso nuovamente il posto del bambino vero. Quella sera la ragazza rimane esterrefatta vedendolo colpire il "bambino"; Sidney scende dal tram prima del solito, ella lo segue e scorge inorridita ciò che egli si appresta a fare al "bambino". Il colpo di scena giunge un anno dopo, quando la coppia (dopo le necessarie spiegazioni) è ormai sposata.
Boobley (che nome!) e la stenografa sono personaggi della piccola borghesia bianca che si muovono in un ambiente limitato: un ufficio, un tram, una pensione, un piccolo parco pubblico e una casa.

In Boobley's Baby *(April 1915), Sidney plays an office clerk traveling home on a crowded trolley, where he notices that a man with a small child is given a seat, admires a young woman (Mrs. Drew) who stands with him, and is the last person to disembark. The next day in the office, he pantomimes his irritation to two other clerks, who suggest he get his own baby. He buys a doll wrapped in a blanket, and, sure enough, that secures him a seat. The office boss hires a stenographer, who turns out to be the woman on the trolley. That evening she sits across from him and notices the "baby." When he tries to get her attention the next day, she rejects him, believing he is a married man. The clerks substitute a real baby for the doll, which convinces the stenographer of her belief; later he is bewildered to find the doll once more in place of the real baby. That evening she is surprised to see him hit the "baby"; when he gets off the trolley early, she follows and is horrified to see what he does to the "baby." The kicker comes a year later, with the pair (all explained) now married.*
Boobley (what a name) and the stenographer are white lower-middle-class characters who inhabit the limited environs of an office, a trolley, a boarding house, a small park, and a home. While Sidney is often broadly irritated or puzzled, Mrs. Drew is far less emotional, except when she sees him hit

Boobley's Baby. 1915. Lucille McVey, Sidney Drew. (Library of Congress, Culpeper, VA)

Sidney appare spesso irritato o sconcertato, mentre Mrs. Drew fa trasparire assai meno le proprie emozioni, tranne quando lo vede colpire il "bambino". Spiccano alcuni piccoli dettagli: in ufficio egli dapprima culla il "bambino", poi lo getta in braccio ai colleghi; successivamente in tram lo appende a uno dei sostegni; all'inizio un primo piano delle due mani che si intrecciano su un sostegno preannuncia la possibilità di una storia d'amore. Argute didascalie accentuano l'elemento comico: alla fine, "Mi è sembrato di sentire una voce gridare 'Non dormire più!'" – Richard Abel

the "baby." Little details stand out. In the office, he cradles the "baby," then throws it to the other clerks; later he hangs the "baby" on a trolley strap; and an earlier close shot of entwined hands clasped on a strap signals the eventual romance. A few clever intertitles add to the comedy: at the end, "Me thought I heard a voice cry 'Sleep no more!'"

Richard Abel

A CASE OF EUGENICS (US 1915)
REGIA/DIR. Mrs. Sidney Drew. SCEN: Mrs. Sidney Drew, Templer Saxe. CAST: Sidney Drew (*Mr. Newlywed*), Mrs. Sidney Drew (*Mrs. Newlywed*), Bobby Connelly (*il bambino/the baby boy*). PROD: Vitagraph. USCITA/REL: 29.10.1915. COPIA/COPY: DCP, 10'17" (da/*from* 35mm dupl. neg. acet., 748 ft., 20 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Come emerge anche da *Fox Trot Finesse*, le comiche dei Drew dimostravano spesso un insolito interesse per l'attualità, traevano spunto dalle mode più o meno passeggere del momento e ne facevano motivo di satira. *A Case of Eugenics* (ottobre 1915) è un altro esempio di quest'approccio: qui Sidney si impegna in contorsioni ancor più estreme, sottolineate dalle didascalie ancor più spiritose, che erano ormai diventate un marchio di fabbrica delle loro comiche.
Il film è essenzialmente una versione esasperata delle comiche sui bambini terribili. La signora Newlywed organizza a casa propria, insieme alle amiche, un concorso per bambini, cosa che spinge suo marito Tony a darsi al bere. Nel giro di una settimana la signora accetta di prendersi cura del figlioletto di un'amica (che è andata "in campagna a riposarsi"); il pargolo semina il terrore, specie a scapito di Tony. Costretto a dormire nella stanza degli ospiti, Tony si rivolge al dottor Scales, che escogita un piano e telefona alla signora Newlywed per comunicarle che il marito soffre di "una strana malattia [con] grave irritazione emotiva". Quella notte, dopo che Tony si è vendicato della piccola peste, la moglie rivolge tutte le sue attenzioni al bambino urlante. Come un poppante, Tony strilla "Voio che tu conti i miei ditini dei piedi!" La signora Newlywed che corre dall'uno all'altro è talmente esasperata che alla fine telefona agitatissima al dottor Scales, implorandolo di venire subito: "È impazzito!" A quel punto il dottore l'avverte che Tony "rimarrà permanentemente bloccato nel suo stato di regressione infantile", a meno che lei non rispedisca a casa il figlioletto dell'amica. Con l'adolescente Bobby Connelly nei panni del bambino piccolo, il film sembra parodiare il fenomeno degli attori anziani che interpretano personaggi molto più giovani di loro: si giunge al culmine nella scena in cui Sidney, in camicia e berretto da notte, piagnucola: "Voio ninna nanna!".

As Fox Trot Finesse *suggests, the Drews' comedies often were unusually topical, taking up and skewering then-current fads and fashions.* A Case of Eugenics *(October 1915) is another example, in which Sidney engages in even more extreme contortions, underscored by more silly intertitles, now a trademark of their comedies.*
Essentially, the film plays as an exaggerated version of a "bad boy" comedy. Mrs. Newlywed and her lady friends host a baby contest in her house, which drives her husband Tony to drink. Within a week, she has agreed to take care of one friend's baby boy (the friend has gone "to the country for a rest"), and he turns out to be a terror, especially to Tony. Forced to sleep in the guest bedroom, Tony goes to Doc Scales, who comes up with a plan and phones Mrs. Newlywed to say her husband suffers from "a strange malady [of] serious temperamental irritation." That night, after Tony takes revenge on the terror, his wife gives all her attention to the wailing boy. Adopting the guise of a baby, Tony cries, "I want oo to tount my toeseys!" Rushing back and forth between the two so frustrates Mrs. Newlywed that she frantically phones Doc Scales to come at once — "he's gone crazy!" Now Doc warns her that Tony "will become permanently childish," unless she sends the boy back. With adolescent Bobby Connelly acting the baby boy, the film seems to parody the phenomenon of older actors playing far younger characters, which culminates in Sidney donning a long nightgown and frilly nightcap to wail, "I wanna be wocked to sleep!"
Because footage is missing at the beginning of this print, only Vitagraph's synopsis explained why "eugenics" is in the title.

A Case of Eugenics, 1915. Lucille McVey, Bobby Connelly, Sidney Drew. (Library of Congress, Culpeper, VA)

La copia che proiettiamo è mutila delle sequenze iniziali, e soltanto la sinossi fornita dalla Vitagraph ci spiega perché nel titolo compaia la parola "eugenics" (eugenetica). Il vincitore del concorso con cui inizia il film era, manco a dirlo, un "bambino eugenetico". Se questo bambino era veramente un "monello", i Drew – o la signora Drew, in qualità di sceneggiatrice – stavano mettendo alla berlina l'ideologia, adottata da molti a Hollywood, tesa a privilegiare i bambini bianchi. Potrebbe essere questa la spiegazione del commento (ironico?) di un esercente, cui questa comica dei Drew sembrava "abbastanza travagliata" (*Moving Picture World*, 06.11.1915). – Richard Abel

*The prizewinner of the opening contest, unsurprisingly, was "a eugenic baby." If this baby was really a "bad boy," the Drews – or Mrs. Drew as the scenario writer – were sending up the ideology that many in Hollywood had adopted of privileging decidedly white babies. Could that explain one exhibitor's (punning?) comment that this Drew comedy seemed "rather labored" (*Moving Picture World*, 06.11.1915).*

Richard Abel

Prog. 2

BY MIGHT OF HIS RIGHT (US 1915)

REGIA/DIR: Mrs. Sidney Drew. SCEN: Mrs. Sidney Drew, William B. Courtney. CAST: Sidney Drew (*Henry*), Mrs. Sidney Drew (*Polly*), ? (*suo fratello/Polly's brother*). PROD: Vitagraph. USCITA/REL: 31.12.1915. COPIA/COPY: 35mm, 880 ft., 15'09" (16 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY. *Preserved with funds from the National Film Preservation Foundation.*

Con il suo interesse per un tema d'attualità come il pugilato, che ritroviamo anche nel coevo *The Champion* di Charlie Chaplin, *By Might of His Right* (dicembre 1915) offre a Sidney altrettante opportunità di esibirsi nella comicità fisica. Di ritorno a casa dall'ufficio, Henry ode il fratello di Polly che, in vacanza estiva dal college, la intrattiene cantando e suonando il pianoforte. Polly ne è deliziata, ma Henry lo giudica un insopportabile parassita. Il fratellino non si limita ad appropriarsi di sigari e sigarette e del giornale, ma dimostra anche la sua perizia pugilistica mettendo fuori combattimento un impreparato Henry. Quest'ultimo decide che la misura è colma e convince un vecchio amico a organizzare un match contro un minaccioso pugile soprannominato "The Battler" (Il combattente). Di fronte a Polly e al fratellino Henry danza sul ring, ostenta guantoni smisurati, strizza l'occhio e mette ko l'avversario (che è stato pagato per andare al tappeto) senza neppure togliersi lo smoking. Sbalordito e sgomento, e definito persino "taccagno" da Polly, il fratellino finge di aver ricevuto un telegramma dalla mamma come scusa per togliersi di torno. Oltre a trattare un argomento di attualità e a evocare una nozione di mascolinità propria dei ceti popolari, l'incontro di pugilato ribadisce il tono di compassata educazione che i Drew si impegnano a mantenere nei propri film. Qui il cervello trionfa sulla forza bruta, non solo in uno sport come il pugilato, ma anche nelle relazioni familiari della classe media, soprattutto quando entra in scena un ragazzotto pretenzioso e arrogante. A silenziosa conferma della posizione sociale di Henry e Polly, nelle scene iniziali in interni vediamo sullo sfondo la cameriera che apparecchia la tavola per la cena. Tra la ventina abbondante di didascalie che, come avrebbe affermato in seguito Mrs. Drew "rendono la storia intellettuale anziché fisica" (*Photoplay*, 09.1917), molte sono degne di nota. Presentato a Henry, il fratellino chiede sarcastico: "Chi è questo

With its topical interest in boxing, shared by Charlie Chaplin's concurrent The Champion, By Might of His Right *(December 1915) gives Sidney just as much opportunity to indulge in physical comedy. Coming home from his office, Henry hears Polly's brother, on summer vacation from college, regaling her with his singing and piano playing. Though she is delighted, Henry finds him an obnoxious pest. Not only does Brother help himself to his cigarettes, cigar, and newspaper, but he also demonstrates his boxing prowess by knocking the unsuspecting Henry out cold. Fed up, Henry gets an old friend to stage a match with an intimidating boxer, "The Battler." In front of Polly and Brother, Henry dances about, flexing his huge gloves, winks, and floors his opponent — he has paid him to take a dive — without even taking off his tuxedo. Stunned, cowed, and even called a "piker" by Polly, Brother uses the pretense of a telegram from their mother to cut his stay short.*

*Besides being topical and invoking working-class notions of masculinity, the boxing match reinforces the Drews' commitment to gentility. Here, brains triumph over brawn, not only in a sport like boxing, but also in middle-class family relations, especially one involving a pretentious, arrogant whippersnapper. In silent confirmation of Henry and Polly's class status, early interior scenes show a maid in the background setting a dinner table. Among the 20 or more intertitles that Mrs. Drew later claimed "make the story mental rather than physical" (*Photoplay*, 09.1917), several are notable. Meeting Henry, the brother sarcastically asks "Who is this person, sister?", and then ridicules his hat, "Oh, what a funny lid!" In the end, Henry confesses to Polly: "I got tired of*

tizio, sorella?", e poi lo sbeffeggia per il suo cappello, "Oh, che coperchio buffo!" Alla fine Henry confessa a Polly: "Mi sono stufato del suo bluff e ho voluto smascherarlo! Il knockout mi è costato cinquanta dollari, ma la pace non ha prezzo". Per Epes Winthrop Sargent le comiche dei Drew rappresentavano "un tipo, o piuttosto il tipo migliore, di produzione comica" (*Moving Picture World*, 19.08.1916). "The Film Girl" di Syracuse, nello Stato di New York, concordava: pur ammettendo che le scatenate farse della Keystone erano ottime, lei preferiva "esempi di comicità più sottile … come le comiche di Sidney Drew prodotte dalla Vitagraph" (*Syracuse Herald*, 23.03.1916). – Richard Abel

*his bluff and called it! That knockout cost me fifty – but it was peace at any price." For Epes Winthrop Sargent, these Drew comedies stood "for a type – the highest type – of comedy production" (*Moving Picture World, *19.08.1916). "The Film Girl," in Syracuse, New York, agreed: while admitting that the knockabout Keystone farces were very good, she preferred, "for more clever examples of comedy […] the Sidney Drew comedies by Vitagraph" (*Syracuse Herald, *23.03.1916).*

Richard Abel

HIS WIFE KNEW ABOUT IT (US 1916)

REGIA/DIR: Mrs. Sidney Drew. SCEN: Mrs. Sidney Drew, James Montgomery Flagg. CAST: Sidney Drew (*Paul Pantoum*), Mrs. Sidney Drew (*Polly Pantoum*), Kate Price (*cuoca/cook*). PROD: Vitagraph. USCITA/REL: 07.01.1916. COPIA/COPY: DCP, 12'31", col. (da/*from* 35mm pos. acet., imbibito/*tinted*, 20 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

His Wife Knew About It (gennaio 1916), uno degli ultimi film prodotti dalla Vitagraph, non affronta solamente argomenti di attualità con un approccio diverso, ma fa emergere una caratteristica distintiva nel personaggio creato e interpretato da Mrs. Drew. Nella sequenza iniziale Paul e Polly Pantoum provano rispettivamente la diciannovesima, la ventesima e la ventunesima cuoca nella loro casa splendidamente arredata a New Rochelle (stato di New York). Una delle tre porta a tavola un piatto sarcasticamente definito da Paul "sciacquatura di piatti o brodaglia"; la seconda serve una "cotoletta alle pesche con contorno di palline di naftalina"; la terza si limita a un uovo crudo su un letto di pane bianco. Trovano infine una cuoca di loro gradimento, tanto da "arrischiarsi a invitare ospiti a cena". Dopo un mese però la cuoca minaccia di andarsene perché "questo luogo è così solitario". Per trattenerla Polly ha un'idea brillante: Paul "corromperà" la cuoca invitandola a cena e a teatro a New York. Al ristorante Paul guarda con disappunto il modo in cui la cuoca si comporta a tavola; due amici lo scorgono e immaginano che egli abbia una relazione clandestina. Nel frattempo Polly si è accorta che il marito ha dimenticato i biglietti del teatro, arriva al ristorante, affida i biglietti a un cameriere di colore affinché li consegni al marito insieme a una nota, poi si siede per un po' insieme ai due amici per reggere il gioco. Paul si fa sostituire dagli

His Wife Knew About It, 1916. Lucille McVey, Sidney Drew. (Library of Congress, Culpeper, VA)

Not only was one of the Drews' last Vitagraph films, His Wife Knew About It *(January 1916), topical in a different way, but it pointed to something distinctive in the character that Mrs. Drew created and played. The film opens with Paul and Polly Pantoum trying out their 19th, 20th, and 21st cook in their well-appointed house in New Rochelle, New York. One serves up what Paul derides as "Clysmic soup or puree of Apollinaris"; the second, a "peach cutlet with camphor balls"; the third, simply a raw egg settled on white bread. Finally, they find a cook so much to their liking that they can "dare to give dinner parties." After a month, however, she threatens to leave because "it's so lonesome out here." To keep her, Polly has a bright idea: Paul will "bribe" the cook by taking her into New York City for dinner and a show. In a restaurant, Paul grimaces at the cook's manners, and two*

amici come accompagnatore della cuoca, dà loro i biglietti chiedendo di riportarla a casa "sana e salva". A mezzanotte tutti e quattro sono a cena e sorseggiano lo champagne servito dalla cuoca; in qualità di "membri della Società per la protezione dei mariti infedeli", i due amici danno man forte a Paul per far sì che Polly "non venga mai a saperlo". Il primo segno distintivo dell'elevata posizione sociale dei Pantoum è la loro casa a New Rochelle, che all'epoca era diventata il paradiso delle società immobiliari, intente a progettare e sviluppare nuovi quartieri residenziali. L'espressione con cui si definiva questa zona era "una città per la vostra casa". Altri segni compaiono evidenti dentro l'abitazione e al ristorante: il grande tavolo e i pannelli in colori chiari alle pareti della sala da pranzo, la cucina con le piastrelle bianche e i fornelli moderni, il cappotto di velluto di Polly foderato di pelliccia, il suo elegante cappellino e lo sguardo di chi la sa lunga. Altre argute didascalie si susseguono, tanto che il film, come affermò giustamente uno degli sceneggiatori, "è pieno di risate come un panettone è pieno d'uvetta" (*Moving Picture World*, 15.01.1916). Alla terza cuoca al proprio servizio, Paul non ce la fa più: "Toglietemi di torno questi occhi sempre spalancati!" L'ultima cuoca è di estrazione apparentemente popolare e forse di origine irlandese, come sembra suggerire il modo in cui deforma l'inglese nelle didascalie: "Muoio dalla voglia di vedere un vigile", si lamenta la donna nella sua solitudine, "e un teatro… e un po' di vita!" Con un tocco inaspettatamente autoreferenziale lo spettacolo che ella desidera vedere è "Sidney Drew al cinema o Jawn [John] Drew in 'The Chef' ". L'astuto stratagemma escogitato per conservare la felicità di un'"autentica cuoca" costituisce certamente una satira delle fissazioni della medio-alta borghesia; gli amici di Paul, dal canto loro, trasformano quella che si potrebbe definire una forma di corruzione in un immaginario adulterio segreto. Ma l'aspetto più significativo, si può affermare, è la capacità di agire di Polly. Polly, che concepisce e dirige le azioni di Paul, è anche un'affascinante sostituta della stessa Mrs. Drew che, dietro le quinte, fa del personaggio che interpreta sullo schermo una donna della medio-alta borghesia sorprendentemente anticonformista, nonostante la sua posizione sociale. Riesce infatti a tenere i "membri della Società per la protezione dei mariti infedeli" in una beata ignoranza di ciò che ella segretamente conosce. – Richard Abel

male friends spot him, thinking he is having an affair. Meanwhile, Polly realizes he has forgotten the theatre tickets, goes to the restaurant, has a black waiter give the tickets and a note to Paul, then sits briefly with the two friends to maintain the charade. Paul has his friends take his place with the cook, gives them the tickets, and asks them to "see her safely home." By midnight all four are sitting at the dining table and sipping champagne served by the cook; as "fellow members of the Erring Husbands' Protective Society," the two friends join Paul in making sure that Polly supposedly "never knows."

*The first sign of the Pantoums' higher class status is their house in New Rochelle, which at the time had become a haven for real estate companies who were intent on developing new planned residential neighborhoods. The moniker for the suburb was the "City of Homes." Other signs are evident inside the house and in the restaurant: the larger table and the light-colored paneling of the dining room, the white-tiled kitchen with its modern stove, and Polly's fur-lined velvet coat and plush hat – and knowing look. More clever intertitles crop up, making the film, a staff writer aptly claimed, "as full of laughs as a plum pudding is full of raisins" (*Moving Picture World*, 15.01.1916). At the third cook's serving, Paul cannot take it anymore: "Take away these unwinking sleepless eyes!" The final cook apparently is a lower-class ethnic (perhaps Irish?), suggested in her intertitles. "I'm dyin' t' see a traffic cop," moans the lonesome woman, "and a theayter — and a bit o' life!" The show she wants to see, in an unexpectedly reflexive touch, is either "Sidney Drew in the movies or Jawn Drew in 'The Chef'." Concocting a clever means of keeping a "real cook" happy certainly satirizes upper middle-class foibles; Paul's friends, however, turn what could be called a bribe into an imagined secret adultery. Yet, even more significant, arguably, is Polly's agency. In creating and directing Paul's performance, Polly also serves as an intriguing stand-in for Mrs. Drew herself, behind the scenes, making her screen character, despite her status, a surprisingly unconventional upper-middle-class woman. She easily keeps the "Erring Husbands' Protective Society" blithely ignorant of her own secret knowledge. – Richard Abel*

AT A PREMIUM (US 1916)

REGIA/DIR: Mrs. Sidney Drew. SCEN: Mrs. Sidney Drew, Epes Winthrop Sargent. CAST: Sidney Drew, Mrs. Sidney Drew. PROD: Metro. USCITA/REL: 23.09.1916. COPIA/COPY: 35mm, 875 ft., 12'57" (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Academy Film Archive, Los Angeles, CA.
Restauro/*Restored by* Academy Film Archive.

At a Premium ha dei punti di contatto con *His Wife Knew About It*, ma la trama è più semplice e il numero di personaggi e set ricostruiti in studio è minore. La copia Pathescope manca purtroppo di un elenco del cast. Nella sequenza iniziale Mrs. e Mr. Drew cercano

At a Premium *has parallels with* His Wife Knew About It, *but it has a simpler plot and fewer characters and studio sets. The Pathescope print, unfortunately, has no cast list. The film opens with Mrs. and Mr. Drew each hoping to make*

ciascuno di acquistare un articolo differente usando i buoni sconto che hanno raccolto insieme: lei desidera un servizio di cristalleria, lui una sedia imbottita. Mr. Drew propone una partita a poker per decidere chi riuscirà ad accumulare il maggior numero di buoni; naturalmente vince, ma rivolge alla moglie un beffardo complimento. Ciascuno dei due coniugi riceve l'oggetto desiderato, e ora Mrs. Drew inizia a risparmiare per acquistare un pianoforte a mezza coda. Successivamente Mr. Drew sente per caso la moglie parlare al telefono, e immagina che ella abbia una relazione con il loro migliore amico e stia raccogliendo altri buoni grazie a lui. Rimane però sbalordito nel trovarla in una situazione assolutamente non compromettente che le consente, in uno dei consueti astuti scioglimenti, di restituire il "complimento" iniziale in una sorta di contrappasso.

Come film precedenti (per esempio *Fox Trot Finesse*), *At a Premium* volge lo sguardo su un'usanza in voga, quella di raccogliere buoni sconto che coppie e famiglie utilizzavano per fare acquisti. Questa pratica era forse vantaggiosa nel momento in cui il paese si stava preparando a entrare in guerra, ma in questo caso la coppia sta semplicemente ampliando il ventaglio di beni di consumo di cui una famiglia della classe media pensava di aver bisogno. Con l'acquisto del pianoforte a mezza coda Mrs. Drew sembra compiere un vero e proprio salto di qualità. Al pari di *His Wife Knew About It*, anche questo film dirige la sua bonaria satira verso le debolezze del ceto medio nell'emergente società dei consumi americana. Come molte altre comiche dei Drew, anche *At a Premium* affronta il tema della disuguaglianza nei rapporti tra i sessi. Mr. Drew condivide l'opinione stereotipa per cui le donne sarebbero incapaci di svolgere molte attività "maschili" come il gioco del poker. Ma Mrs. Drew gli dimostra il contrario, in una risoluzione che sfida con leggerezza la posizione da lui inconsapevolmente assunta all'interno di un ordine patriarcale stratificato. – Richard Abel

different purchases using their collected store coupons: she a cut glassware set, he an upholstered chair. He suggests they play poker to see who accumulates more coupons; of course, he wins, but offers a snide compliment. Each receives the item they desired, and now Mrs. Drew is saving for a baby grand piano. Later Mr. Drew overhears his wife talking on the phone and soon imagines that she is having an affair with their best friend — and collecting more coupons from him. But he is stunned to find her in a very uncompromising situation, which lets her, in one of those sly resolutions, return his initial "compliment" as his comeuppance.

As in earlier films like Fox Trot Finesse, At a Premium *offers a glimpse of a current practice, that of collecting coupons, which couples and families used to make purchases. The practice could have been beneficial as the country was preparing to enter World War I, but here a couple is simply adding to their supposedly necessary middle-class possessions. Mrs. Drew seems to be going upscale with that baby grand as well. So, like* His Wife Knew About It, *the film mildly skewers an indulgent middle class in the emerging American consumer society. As in many Drew comedies,* At a Premium *also takes up the issue of unequal gender relations. Mr. Drew espouses the stereotypical view that women are not good at lots of "manly" things like playing poker. But Mrs. Drew proves him wrong, in a resolution that lightly challenges his unconsciously assumed position within a stratified patriarchal order. – Richard Abel*

HER OBSESSION (US 1916)

REGIA/DIR, SCEN: Mrs. Sidney Drew. CAST: Sidney Drew (*Mr. Norris*), Mrs. Sidney Drew (*Mrs. Norris*). PROD: Metro. USCITA/REL: 19.02.1917. COPIA/COPY: incomp., finale mancante/*missing ending*, 35mm, 512 ft., 8'04" (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

In archivi e collezioni private continuano a spuntare comiche dei Drew prodotte dalla Metro. Una di queste, *Her Obsession* (febbraio 1916), rende assai più esplicita la satira del consumo ostentativo. Se ne possono trarre anche altre informazioni: la Metro migliorò la qualità dei film, i Drew continuarono a gentrificare i propri personaggi e Mrs. Drew si andò specializzando nella parte della donna borghese apparentemente convenzionale, un ruolo alquanto diverso da quello di gran parte delle attrici comiche del cinema di allora. La storia è assai semplice e a quanto sembra Mrs. Drew non ebbe problemi a scrivere un soggetto che richiama l'attenzione sul suo fisico. Ella interpreta la signora Norris che un bel giorno, seduta alla

More and more of the Drews' Metro comedies are turning up in archives and private collections. One of those, Her Obsession *(February 1916), makes the satire of conspicuous consumption much more explicit. At the same time, it suggests that Metro raised the quality of the films, the Drews continued to gentrify their characters, and Mrs. Drew specialized in portraying a supposedly conventional middle-class woman, a role significantly different from that of most film comediennes of the era. The story is remarkably simple, and Mrs. Drew seems to have happily written a script that calls attention to her physique. She plays Mrs. Norris, who, sitting at a*

finestra, scorge sul marciapiede sottostante una donna corpulenta e chiede al signor Norris, intento accanto a lei a leggere il giornale: "Caro, sono grassa come quella lì?". Esasperato, egli esclama "Sciocchezze!" e continua: "Ti amerei anche se tu pesassi un quintale e mezzo". In un'altra rivista la signora Norris legge la pubblicità di un istituto specializzato in cure dimagranti, ma il marito commenta "Frottole". Egli crede invece nella "concentrazione mentale; la mente prevale sulla materia". Ella accetta di provare questa "cura mentale" di tipo assai alternativo, e di pesarsi soltanto una volta alla settimana; scopre all'improvviso di aver perso più di due chili. Il motivo? Norris spiega a un collega di lavoro di aver alterato i pesi sulla bilancia a colonna nel bagno. Per continuare nell'inganno, il marito e il collega commentano la sua nuova magrezza. Il problema consiste ora nell'impedirle di accedere a una bilancia non "truccata". Un mattino però, mentre è a letto, la signora Norris si accorge che il marito sta armeggiando intorno alla bilancia e comincia a nutrire qualche sospetto. Va in bagno, cambia i pesi sulla bilancia e rimane basita. A colazione rimane in silenzio, ma quando il signor Norris esce di casa si mette alla ricerca dell'annuncio sulle cure dimagranti. Purtroppo la copia superstite si interrompe a questo punto, lasciandoci nell'ansia: non sappiamo quale sia "l'autentica sorpresa con cui si conclude il film".

Her Obsession, 1916. Sidney Drew. (George Eastman Museum, Rochester)

La qualità superiore del film risulta evidente dall'illuminazione selettiva, soprattutto nel passaggio tra la stanza da letto e il bagno, e dai morbidi contorni delle dissolvenze a iride nere che fanno da cornice a tutte le inquadrature. L'elemento comico nasce in parte dalle didascalie, e specialmente dai commenti un po' bruschi che il signor Norris rivolge alla moglie. Ma soprattutto, i gesti e le espressioni del volto di Mrs. Drew non sono soltanto "naturali", ma sono deliziosi. La mattina in cui si rende conto con stupore di non aver perso peso, per esempio, ella sta in piedi accanto al letto con una mano sul fianco, rivolge uno sguardo corrucciato a sinistra e poi annuisce quando decide il piano da seguire. *Her Obsession* prende garbatamente in giro le preoccupazioni della moglie per il proprio peso, ma considera con sguardo più critico l'atteggiamento condiscendente di Norris nei confronti di lei. Come in molte altre comiche dei Drew, il marito riceve la giusta punizione nel sorprendente climax. – Richard Abel

window one day, spots a large woman on the sidewalk below and asks Mr. Norris, reading a magazine nearby: "Darling, am I as fat as she is?" Exasperated, he calls that "silly nonsense" and claims "I'd love you if you weighed three hundred pounds." In another magazine she finds an ad for an institute devoted to reducing weight, but he says it's "bunk." Instead, he believes in "mental concentration — mind over matter." She agrees to try this very different kind of "mind cure" and to weigh herself only once a week — and suddenly finds she has lost five pounds. The reason? Norris explains to his office colleague that he has placed a heavier weight on the upright bathroom scales. Adding to the deception, he and the colleague remark on her new thinness. His problem now is to keep her off any "undoctored" scales. One morning, however, lying in bed, she notices him tinkering with the scales and grows suspicious. Going into the bathroom, she changes the weight of the scales and is startled. She keeps silent at breakfast, but after he goes off she searches for that weight reduction ad. Unfortunately, the surviving print breaks off at this point, leaving one in suspense, not knowing how "the climax is a genuine surprise."

The film's higher quality is evident in the selective lighting, especially in the doorway linking the bedroom and bathroom, and in the softly edged black iris framing all of the shots. The comedy comes partly from the intertitles, notably Norris's offhand comments to his wife. But it's Mrs. Drew's gestures and facial expressions here that are not just "natural" but delightful. After being startled that morning by not losing weight, for instance, she stands by the bed, hand on hip, scowls to her left, and nods, as she decides on a plan. Although Her Obsession *gently mocks the wife's concern for her weight, it aims more of its criticism at Norris's condescending attitude toward her. As in so many other Drew comedies, he apparently gets his comeuppance in the surprising climax. – Richard Abel*

Pauline Brunius. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

● Pauline Brunius: Una diva del teatro dietro la macchina da presa / *Theatre Diva Behind the Film Camera*

Delle sei registe cinematografiche che operarono in Svezia all'epoca del muto, quella che ha ottenuto i maggiori riconoscimenti è probabilmente Pauline Brunius (1881-1954), sebbene siano quasi esclusivamente i successi ottenuti in ambito teatrale ad averle garantito una fama duratura. La sua carriera cinematografica, sia davanti che dietro la macchina da presa, è meno nota, e ancor meno conosciuto è il fatto che ella, come regista, sia stata una pioniera del genere che più tardi si sarebbe chiamato "sitcom". Forse ciò non sorprende più di tanto, essendo la stragrande maggioranza delle sue regie cinematografiche considerata perduta.

Nella prima metà del Novecento Pauline Brunius fu una figura centrale della vita culturale svedese. Conquistò una reputazione di grande attrice di teatro e allo stesso tempo ebbe un ruolo pionieristico come importante dirigente teatrale. Con un'autorità fino ad allora riservata in larga misura agli uomini, diresse dapprima l'Oscarsteatern (Teatro Oscar) di Stoccolma insieme al marito John W. Brunius e a Gösta Ekman, collega di entrambi, per essere essere poi nominata, nel 1938, alla guida del Teatro Reale Drammatico (il Dramaten).

Parallelamente alla sua acclamata carriera teatrale, Pauline Brunius esordì come attrice cinematografica nel 1920 nel ruolo eponimo di un film drammatico diretto da suo marito: *Thora van Deken* (proiettato alle Giornate nel 2017). L'interpretazione di Brunius fu elogiata dai critici dell'epoca, e retrospettivamente è stata definita la sua migliore prova cinematografica, benché fosse difficile verificare questo giudizio prima del restauro digitale del film, effettuato dallo Svenska Filminstitutet per la proiezione a Pordenone. Almeno per quanto riguarda il suo posto nella storia del cinema, Pauline Brunius fu svantaggiata dalla tenace lealtà professionale che come attrice la legava al marito e a causa della quale raramente apparve in film diretti da altri. All'interno del canone del cinema muto svedese, nel corso del tempo sono state messe in risalto e proiettate pressoché esclusivamente le opere di Mauritz Stiller e Victor Sjöström, mentre quelle di altri registi, tra cui il marito di Pauline, sono per la gran parte cadute nell'oblio. Per Stiller, Brunius apparve in *Gunnar Hedes saga* (1923), mentre per Sjöström recitò soltanto in un film sonoro raramente proiettato: *Markurells i Wadköping* (La famiglia Markurell di Wadköping, 1931).

Nel mondo del cinema Pauline Brunius non fu però soltanto un'attrice. Il suo primo ruolo dietro la macchina da presa fu quello di sceneggiatrice per la commedia di suo marito *Gyurkovicsarna* (I Gyurkovics; 1920), di cui fu anche interprete. In un'intervista contenuta in un volume celebrativo pubblicato in suo onore nel 1941, dichiara di annoverare "la stesura di quel copione tra i miei ricordi cinematografici più felici" e racconta come la sceneggiatura – tratta da un romanzo dell'autore ungherese Ferenc Herczeg – fosse stata scritta insieme al suo co-protagonista Gösta Ekman "in un

Of the six female film directors who were active in Sweden during the silent era, the most widely recognised is probably Pauline Brunius (1881-1954), although it is almost exclusively her achievements in theatre that have ensured her continued fame. That Brunius also had a film career both in front of and behind the camera is lesser known, and especially that she, as a director, was a pioneer of what would later become the "sitcom" genre. Perhaps this is not so surprising, given that the overwhelming majority of Brunius's film directorial work is presumed lost.

During the first half of the 20th century Pauline Brunius was a central figure in Swedish cultural life. She acquired a reputation as a leading stage actress of considerable stature, while simultaneously breaking new ground as a prominent theatre manager. With an authority that had until then been largely reserved for men, she first ran the Oscar Theatre in Stockholm together with her husband John W. Brunius and their colleague Gösta Ekman, before being appointed in 1938 the first female head of the national stage, the Royal Dramatic Theatre (Dramaten).

Parallel to her celebrated theatre career, Pauline Brunius made her debut as a film actress in 1920 in the title role of her husband's drama Thora van Deken *(*A Mother's Fight*, screened at the Giornate in 2017). Her performance was praised by contemporary critics, and has retrospectively been described as her finest film role – though this was difficult to assess before the Swedish Film Institute digitally restored the film for its screening in Pordenone. An unfortunate circumstance for Pauline Brunius, at least in terms of her place in film history, was her strong professional loyalty as an actress to her husband, which meant that she only rarely appeared in films directed by others. Within the canon of Swedish silent cinema, it has over time been almost exclusively the works of Mauritz Stiller and Victor Sjöström that have been highlighted and screened, while films by other directors – including her husband – have largely fallen into obscurity. For Stiller, Brunius appeared in* Gunnar Hedes saga *(1923), and for Sjöström she featured only in his seldom-shown sound film* Markurells i Wadköping *(*Father and Son*, 1931). However, Pauline Brunius was active in film not only as an actress. Her first work behind the camera was as a screenwriter for her husband's comedy* Gyurkovicsarna *(1920), in which she also played a role. In an interview in a tribute book published in her honor in 1941, she says: "I count my writing among my happiest film memories," describing how the screenplay – based on a novel by the Hungarian author Ferenc Herczeg – was written with her co-star Gösta*

clima che rimase euforico dall'inizio alla fine". Nell'epoca del muto non era raro che donne lavorassero come sceneggiatrici, ma è più notevole che per alcuni anni Brunius si sia data anche alla regia. Tra le sei registe che, a quanto sappiamo, operarono in Svezia negli anni del muto, Pauline è quella che diresse il maggior numero di film: almeno sette, usciti tra il 1920 e il 1924. Tutti erano cortometraggi comici dedicati alle vicende dei Vinner, immaginaria famiglia di avvocati in cui i genitori erano interpretati da Frida e Olof Winnerstrand (marito e moglie anche nella vita), e il figlio dal vero figlio di Brunius, Palle. Usando una terminologia che sarebbe entrata in uso in tempi successivi per designare i generi narrativi, questi film si possono considerare precursori delle future "sitcom". Basate su situazioni della vita quotidiana della medio-alta borghesia dell'epoca, le storie venivano trasformate in narrazioni umoristiche in cui le peculiarità dei personaggi davano origine a fraintendimenti e situazioni comiche. Si notano evidenti somiglianze con le comiche di Mr. e Mrs. Sidney Drew, distribuite diversi anni prima in Svezia, dove erano conosciuti come "i Prindle". La popolarità dei Drew presso il pubblico cinematografico svedese dell'epoca è ben documentata. Ne è testimonianza questo trafiletto pubblicato dallo *Svenska Dagbladet* (15.09.1918): "Si dice che i coniugi Sidney Drew stiano considerando di abbandonare l'industria cinematografica per dedicarsi ad altra attività, dato che i proprietari delle sale sembrano incapaci di riconoscere che un cortometraggio può attrarre il pubblico con la stessa efficacia di un lungometraggio. Ci sentiamo peraltro di affermare che la valutazione dei Drew non si applica al pubblico svedese: qui il sofisticato umorismo di 'Mr. e Mrs. Prindle' è da tempo apprezzato".
Non sappiamo se Pauline Brunius si fosse ispirata ai film dei Drew, ma per genere la serie dei *Vinner* si avvicina molto ai suoi precursori americani e non ha paralleli nella produzione cinematografica svedese dell'epoca. I suoi film furono accolti favorevolmente, sebbene con un certo tono condiscendente, dalla critica svedese, che nelle proprie recensioni utilizzava espressioni come "bagatella vivace e allegra", "graziosa storiella", "innocentemente gioiosa" e "piacevole e divertente". Come lei stessa giudicasse la propria opera di regista cinematografica è arduo da stabilire. Nella sua autobiografia del 1931, *Osminkat* (Senza trucco), non fa menzione di questi film, mentre ricorda i suoi altri contributi al mondo del cinema. Nella succitata intervista per il volume celebrativo del 1941, quando si tocca l'argomento delle sue regie, chiede sorridendo: "C'è qualcuno che se ne ricorda ancora?"
Oggi è difficile farsi un'idea precisa del talento di Pauline Brunius come regista cinematografica dal momento che uno solo dei suoi lavori, *Lev livet leende* (Vivi la vita sorridendo) del 1921, ci è pervenuto in una versione che si possa considerare in qualche modo completa. Sono stati preservati anche brevi frammenti di altri due film, mentre del suo ultimo sulla famiglia Vinner esiste soltanto una serie di scarti, alcuni dei quali potrebbero essere stati utilizzati

Ekman "in a mood that remained high throughout." Female screenwriters were not uncommon during the silent era; more remarkable, however, is that for a few years she also directed films. Among the six female film directors known in Sweden during the silent era, she directed the largest number of films – no fewer than seven, released between 1920 and 1924. All of these were short comedies about the fictional lawyer family Vinner, in which the parents were played by the married couple Frida and Olof Winnerstrand, and the son by Brunius's own son, Palle. Using later genre terminology, these films can be seen as precursors to what would later be known as "sitcoms". Based on everyday situations in upper-middle-class life of the time, the stories were spun into humorous narratives in which the characters' peculiarities led to misunderstandings and comic situations. There are clear similarities to the comedies of Mr. and Mrs. Sidney Drew, which were released several years before in Sweden, where they were known as "the Prindles". The Drews' popularity among Swedish cinema audiences at the time is well documented. Witness this newspaper item published in Svenska Dagbladet *(15.09.1918): "Mr. and Mrs. Sidney Drew are said to be considering leaving the motion picture industry for another line of work, as cinema proprietors seem unable to recognize that a short film may attract audiences just as effectively as a feature-length production. We would argue, however, that the Drews' assessment does not apply to Swedish audiences. Here, the sophisticated humor of 'Mr. and Mrs. Prindle' has long been appreciated."*
If Pauline Brunius herself was directly inspired by the Drews' films is not known, but in their genre her Vinner *series is close to their American forerunners, and were without parallel in Swedish film production at the time. Her films were received favorably, though somewhat condescendingly, by Swedish critics, who used expressions such as "lively and cheerful trifle", "dainty little story", "innocently merry", and "pleasant and amusing" in their reviews. How Pauline Brunius herself viewed her work as a film director is difficult to determine. In her autobiography* Osminkat *(Without Makeup, 1931), she does not mention them at all, even though she recounts her other contributions to film. In the 1941 tribute book interview, when her directorial work is brought up, she asks with a smile: "Is there anyone who still remembers them?"*
Today it is difficult to form a clear picture of Brunius's talent as a film director, since only one of her films, Lev livet leende *(Laugh and Live, 1921), survives in something approaching a complete version. Short fragments of two additional films are preserved, and from her final film about the Vinner family there exists only a series of outtakes, some of which may have been used in the finished film. For the remaining films, only*

nel film finito. Dei rimanenti titoli, sono rimasti soltanto copioni, elenchi di didascalie e qualche foto. In epoca sonora, fece solo il lungometraggio svedese-finlandese *Falska Greta* (La falsa Greta) del 1934, che co-diresse con il marito e che pure è considerato perduto. – Magnus Rosborn

scripts, intertitle lists, and a few still images have survived. Brunius's only work as a director of sound film was the Swedish-Finnish feature Falska Greta *(False Greta, 1934), which she co-directed with her husband, but which is now also considered lost. – Magnus Rosborn*

Prog. 1 Pauline Brunius sceneggiatrice / *Pauline Brunius as Scriptwriter*

GYURKOVICSARNA [I Gyurkovics / The Gyurkovics Boys] (SE 1920)
REGIA/DIR: John W. Brunius. SCEN: Pauline Brunius, Gösta Ekman. PHOTOG: Hugo Edlund. SCG/DES: Vilhelm Bryde. CAST: Gösta Ekman (*Géza Gyurkovics*), Nils Asther (*Bandi Gyurkovics, suo fratello gemello/his twin brother*), Violet Molitor (*Jutka Brenóczy*), Emile Stiebel (*Colonel Brenóczy, suo padre/her father*), Pauline Brunius (*Sua Eccellenza la Baronessa/Her Excellency Baroness Hetvics-Janky*), Gucken Cederborg (*Anna Gyurkovics, née Csákó, madre di/mother of Bandi and Géza*), Julius Hälsig (*Sándor Gyurkovics, possidente/landowner, padre di/father of Bandi and Géza*), Henrik Ljungberg (*Feldmaresciallo/Field Marshal, Baron Hetvics-Janky*), Josef Fischer (*il capitano suo figlio e figliastro della baronessa/Captain Hetvics-Janky, his son, the baroness's stepson*), Jessie Wessel (*Kati, la cameriera della baronessa/the baroness's chambermaid*). PROD: Filmindustri AB Skandia. USCITA/REL: 20.09.1920. COPIA/COPY: 35mm, 1623 m. (orig. l: 1630 m.), 71'35" (20 fps), col. (imbibito e virato/*tinted and toned*); did./*titles*: SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

I gemelli Géza (Gösta Ekman) e Bandi (Nils Asther), cresciuti nella grande famiglia dei Gyurkovics, intraprendono percorsi di vita differenti: Bandi rimane nella tenuta di famiglia, mentre la trama del film segue le vicende del più impulsivo Géza, diventato allievo ufficiale. Nella città dov'è di guarnigione, Géza si comporta in maniera violenta e irrispettosa, entra in conflitto con i superiori e si innamora di Jutka, la figlia del colonnello. Durante una visita in una località termale rimane invischiato in una torbida relazione con una baronessa infelicemente sposata (Pauline Brunius), la quale fugge con lui cercando di provocare il divorzio.
La trama, arguta e coinvolgente, segue in sostanza la fonte letteraria, cioè il romanzo *A Gyurkovics-fiúk* (1895) dello scrittore ungherese Ferenc Herczeg, pubblicato in traduzione svedese nel 1901 e ancora molto popolare in Svezia all'epoca in cui fu realizzato il film. *Gyurkovicsarna* è il primo dei tre film muti svedesi tratti dalle opere di Herczeg, ed è rimasto il meno noto. La commedia di Mauritz Stiller *Erotikon* (1920), basata su un'opera teatrale di Herczeg e uscita meno di due mesi dopo *Gyurkovicsarna*, è considerata da molto tempo un classico di livello internazionale, e *Flickorna Gyurkovics* di Ragnar Hyltén-Cavallius (*Le ragazze Gyurkovics*, 1926, tratto dal romanzo pubblicato da Herczeg nel 1893 e dedicato alle figlie della stessa immaginaria famiglia Gyurkovics) è stato riproposto con successo in cineteche e festival di diversi paesi dopo la proiezione alle Giornate nel 2015.
La sceneggiatura di *Gyurkovicsarna* è opera dei due principali interpreti del film, Gösta Ekman e Pauline Brunius, che insieme al regista – il marito di Pauline John W. Brunius (che vediamo in un cameo mentre gioca a carte in acqua con Géza alle terme) – formarono un trio di successo nell'industria dello spettacolo

Twin brothers Géza (Gösta Ekman) and Bandi (Nils Asther) take different paths in life after growing up in the large Hungarian Gyurkovics family. While Bandi remains on the family estate, the film follows the more impulsive Géza as an officer cadet. Géza behaves wildly and disrespectfully in the garrison town, gets into conflicts with his superiors, and falls in love with the colonel's daughter Jutka. During a visit to a spa resort, he becomes entangled in an intrigue with an unhappily married baroness (Pauline Brunius), who tries to provoke a divorce by eloping with him.
The witty and entertaining narrative largely follows its literary source, the Hungarian author Ferenc Herczeg's novel A Gyurkovics-fiúk *(1895), published in Swedish translation in 1901, and still very popular in Sweden at the time of the film's production.* Gyurkovicsarna *was the first of three Swedish silent films based on Herczeg's works, and has remained the least known. Mauritz Stiller's comedy* Erotikon *(1920), based on a play by Herczeg and released less than two months after* Gyurkovicsarna*, has long enjoyed the status of an international classic, and Ragnar Hyltén-Cavallius's* Flickorna Gyurkovics *(*A Sister of Six*, 1926, based on Herczeg's 1893 novel about the daughters of the same fictional Gyurkovics family), has enjoyed a successful revival at cinematheques and festivals in several countries since its screening at the Giornate in 2015.*
The screenplay for Gyurkovicsarna *was written by the film's two leading stars, Gösta Ekman and Pauline Brunius, who together with the director – Pauline's husband John W. Brunius (seen in a small cameo playing cards with Géza in the water at the spa) – formed a successful trio in Stockholm's entertainment scene and*

Gyurkovicsarna, 1920. Gösta Ekman, Pauline Brunius.
(Svenska Filminstitutet, Stockholm)

Gyurkovicsarna, 1920. Henrik Ljungberg, Pauline Brunius, Josef Fischer, Gösta Ekman. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

di Stoccolma e diressero il teatro Oscar per vari anni. In campo cinematografico collaborarono più volte, con John W. Brunius come regista e Pauline Brunius e Gösta Ekman di fronte alla macchina da presa: ad esempio in *Thora van Deken* (*A Mother's Fight*, 1920, proiettato alle Giornate nel 2017) e nelle produzioni epiche su due grandi re di Svezia, *Karl XII* (1925) e *Gustaf Wasa* (1928). *Gyurkovicsarna* rappresenta però l'unica occasione in cui Pauline Brunius e Gösta Ekman, oltre a recitare, sono indicati anche come sceneggiatori dei film muti di John W. Brunius. Pauline Brunius, che in seguito avrebbe considerato l'opera di autrice il più caro ricordo della sua attività cinematografica, avrebbe comunque collaborato alla sceneggiatura dei film da lei stessa diretti.

Nonostante la fonte ungherese, *Gyurkovicsarna* si presenta come una produzione decisamente svedese, con un cast svedese e riprese in esterni girate in vari siti più o meno riconoscibili di Stoccolma e della Scania, che avrebbero dovuto rappresentare l'Ungheria. Da questo punto di vista è assai diverso dal successivo adattamento da Herczeg, *Flickorna Gyurkovics* (*Le ragazze Gyurkovics*), una coproduzione svedese-tedesca con un cast di star internazionali girata in uno studio di Berlino, i cui esterni sono stati filmati in autentiche località ungheresi. Non si può dire con certezza se all'epoca *Gyurkovicsarna* abbia raggiunto un pubblico più vasto di quello dei paesi nordici. Fu sicuramente distribuito in Danimarca e Finlandia ma, benché negli archivi dello Svenska Filminstitutet sia conservato materiale promozionale in inglese della casa di produzione Filmindustri AB Skandia, in cui il film è indicato con il titolo "Lieutenant Tophat", non è stato ancora possibile verificare se questo titolo sia mai stato utilizzato nella distribuzione internazionale.

jointly ran the Oscar Theatre for several years. In cinema, they collaborated several times with John W. Brunius as director and Pauline Brunius and Gösta Ekman in front of the camera, for example, in Thora van Deken *(*A Mother's Fight*, 1920, screened at the Giornate in 2017) and in two epic productions about historical Swedish kings,* Karl XII *(1925) and* Gustaf Wasa *(1928). Nethertheless,* Gyurkovicsarna *marks the only occasion when Pauline Brunius and Gösta Ekman as scriptwriters were credited for work beyond acting in John W. Brunius's silent films. Pauline Brunius, who would later regard authorship as her most cherished cinematic memory, would however co-write the scripts for the films she herself directed.*

Despite its Hungarian source, Gyurkovicsarna *stands as a very Swedish production, with a Swedish cast, and shot at various more or less recognizable locations in Stockholm and Scania, which were supposed to represent Hungary. In this respect it differs greatly from the later Herczeg adaptation* Flickorna Gyurkovics (The Gyurkovics Girls)*, a Swedish-German co-production with an international all-star cast shot in a Berlin studio with exteriors filmed on authentic Hungarian locations. It is also uncertain whether* Gyurkovicsarna *reached audiences beyond the Nordic countries at the time. It is known to have been distributed in Denmark and Finland, but although there is some English-language promotional material in the archives of the Swedish Film Institute from the production company Filmindustri AB Skandia in which the film is referred to as "Lieutenant Tophat", it has not yet been possible to verify whether this title was ever used in international distribution.*

La copia Nel 1969 un duplicato negativo in bianco e nero fu tratto da una copia nitrato proveniente dalla distribuzione di film per le scuole della Svensk Filmindustri; da questo negativo è stata poi tratta una copia di proiezione in bianco e nero. Poco dopo il 2000 la copia nitrato è stata riscoperta, insieme ad altre copie di film muti, che dopo la duplicazione erano state conservate in condizioni inadeguate, deteriorandosi quindi in varia misura. Dal momento che nella copia di *Gyurkovicsarna* si potevano ancora distinguere i colori dell'imbibizione, nel 2015 si è deciso di produrre una copia Desmet a 35mm a partire dal negativo del 1969, usando come riferimento la copia nitrato in decomposizione. In alcune sezioni, come la sequenza virata in blu del rullo 4, il deterioramento era così avanzato che i colori erano scomparsi e rimanevano solo scarse informazioni sulle immagini. In questi casi è stato necessario ricorrere allo schema cromatico redatto durante la duplicazione del 1969. – Magnus Rosborn

About the print *In 1969, a black & white duplicate negative was made from a nitrate print originating from Svensk Filmindustri's school film distribution, and a black & white projection print was made from this negative. In the early 2000s, the nitrate print was rediscovered, together with other silent film prints that had been poorly stored after duplication and had therefore deteriorated to varying degrees. Since tinting colors could still be discerned in the* Gyurkovicsarna *print, it was decided in 2015 to produce a 35mm Desmet print from the 1969 negative, using the decomposing nitrate print as a reference. In some sections – such as the blue-toned sequence in Reel 4 – the deterioration had progressed so far that no color and only faint image information remained. In those cases a color scheme written during the 1969 duplication had to be used. – Magnus Rosborn*

Prog. 2 Pauline Brunius regista / *Pauline Brunius as Director*

DE LÄCKRA SKALDJUREN [I deliziosi frutti di mare / The Delicious Shellfish] (SE 1920)
REGIA/DIR: Pauline Brunius. SCEN: Pauline Brunius, Lars Tessing. PHOTOG: Carl Gustaf Florin. SCG/DES: Vilhelm Bryde. CAST: Olof Winnerstrand (*Mr. Vinner*), Frida Winnerstrand (*Mrs. Vinner*), Ragnar Arvedson (*cliente del ristorante/guest at the restaurant*). PROD: Filmindustri AB Skandia. USCITA/REL: 18.10.1920. COPIA/COPY: Pro Res, 1'37" (da diversi frammenti/*from several fragments*, 35mm, c.37 m., 20 fps; orig. l: 355 m.); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm; Sveriges Television, Stockholm.

OMBYTTA ROLLER [Ruoli scambiati / Swapped Roles] (SE 1920)
REGIA/DIR: Pauline Brunius. SCEN: Pauline Brunius, Lars Tessing. PHOTOG: Carl Gustaf Florin. SCG/DES: Vilhelm Bryde. CAST: Olof Winnerstrand (*Mr. Vinner*), Frida Winnerstrand (*Mrs. Vinner*). PROD: Filmindustri AB Skandia. USCITA/REL: 08.11.1920. COPIA/COPY: Pro Res, 1'23" (da/*from* 35mm, 32 m., 20 fps; orig. l: 601 m.); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Sveriges Television, Stockholm.

HERR VINNERS STENÅLDERSDRÖM [Il sogno dell'età della pietra del signor Vinner / Mr. Vinner's Stone Age Dream] (SE 1924) (Outtakes)
REGIA/DIR: Pauline Brunius. SCEN: Pauline Brunius, Lars Tessing. PHOTOG: Carl Gustaf Florin. SCG/DES: Vilhelm Bryde. CAST: Olof Winnerstrand (*Mr. Vinner*), Frida Winnerstrand (*Mrs. Vinner*), Palle Brunius (*Putte, loro figlio/their son*), Eyvor Lindberg (*Lillan, loro figlia/their daughter*). PROD: Filmindustri AB Skandia. V.C./CENSORSHIP DATE: 04.03.1924. USCITA/REL: ? COPIA/COPY: Pro Res, 7'33" (da/*from* 35mm, 173 m., 20 fps; orig. l: 424 m.); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Sveriges Television, Stockholm.

Ad oggi, sono sopravvissuti, e in condizioni assai diverse l'uno dall'altro, solo quattro dei sette cortometraggi comici sull'immaginaria famiglia dell'avvocato Winner, scritti e diretti da Pauline Brunius e distribuiti tra il 1920 e il 1924. Uno di essi, *Lev livet leende* (1921), ci è pervenuto in versione quasi completa, mentre degli altri rimangono soltanto frammenti di varia lunghezza e origine.
Se visionati senza ulteriori informazioni, questi frammenti si presentano come estratti sconnessi, composti da scene talvolta difficili da comprendere. Tuttavia, grazie ai manoscritti originali superstiti dei film, agli elenchi delle didascalie e alle sinossi presentate alla censura cinematografica svedese, nonché alle fotografie di scena conservate

Only four of the seven short film comedies written and directed by Pauline Brunius about the fictional lawyer family Vinner, which premiered between 1920 and 1924, survive today, in highly varying condition. While one of the films, Lev livet leende *(1921), has survived in an almost complete version, only fragments of differing lengths and origins remain of the other three.*
When viewed without further explanation, these fragments appear as disconnected excerpts consisting of sometimes difficult-to-understand scenes. However, with the help of the films' surviving original manuscripts, intertitle lists, and synopses submitted to the Swedish film censors, as well as production stills preserved in the

nelle collezioni dello Svenska Filminstitutet, è possibile farsi un'idea abbastanza chiara della struttura narrativa dei film, e stabilire a quale punto della trama appartenga ciascun frammento. In questo modo, si può inoltre giungere a comprendere, almeno in parte, come funzionasse la comicità in questi cortometraggi simili a sitcom.

Combinando i frammenti con fotografie e raccontando oralmente la trama attraverso una ricostruzione dal vivo mediante una presentazione di 64' in PowerPoint, questi resti dell'opera artistica di Pauline Brunius altrimenti di difficile fruizione possono essere nuovamente presentati a un pubblico cinematografico. Quest'esperienza è già stata fatta alla Cineteca di Stoccolma e viene ora ripetuta alle Giornate.

Il primo di questi film preservati in forma frammentaria, *De läckra skaldjuren* (I deliziosi frutti di mare; 1920), fu la seconda prova registica di Pauline Brunius a giungere nelle sale. La narrazione riguarda soltanto i coniugi Vinner che, dopo una bella serata a teatro, cercano di prolungare l'atmosfera romantica una volta tornati a casa e in assenza dei figli. L'improvvisa voglia della signora Vinner di una cena a base di gamberi d'acqua dolce pone però un'inopinata sfida al marito, spinto ad avventurarsi nella notte di Stoccolma per soddisfare quest'insolita richiesta.

I quattro diversi frammenti superstiti di *De läckra skaldjuren* si sono conservati perché erano stati inseriti in film più recenti. Una breve sequenza appare nel film di montaggio del 1935 *Minns du?* (Ti ricordi?), una rassegna di tono scherzoso che contiene esempi del cinema muto svedese, tra cui tre frammenti di film altrimenti perduti di Victor Sjöström, proiettati alle Giornate nel 2025. I rimanenti tre frammenti di *De läckra skaldjuren* sono stati riutilizzati nel 1962 in *Fåfängans marknad* (La fiera delle vanità), un'altra compilation di cortometraggi che propone un panorama dell'intrattenimento popolare svedese all'inizio del XX secolo.

Il secondo dei film di Pauline Brunius che ci sono pervenuti in forma frammentaria, *Ombytta roller* (Scambio di ruoli, 1920), si fonda su una familiare premessa comica: moglie e marito si scambiano i ruoli, dando luogo a una serie di situazioni umoristiche imperniate sulle convenzioni di genere dell'epoca, per cui si presumeva che l'uomo fosse incapace di curarsi della casa e dei bambini, e la donna non fosse in grado di svolgere una professione. Non solo l'assunto di base ma anche molte delle gag appartengono a una tradizione comica radicata. In una scena oggi perduta, per esempio, il signor Vinner cerca di porre rimedio alle calze strappate della figlia non rammendandole, bensì dipingendo la pelle in modo che non si vedano i buchi: un dettaglio comico che trova un parallelo nel lungometraggio *Gyurkovicsarna* (1920), cui Brunius contribuì come co-sceneggiatrice.

Il frammento superstite di *Ombytta roller* mostra il signor Vinner che, sigaro in mano, si produce in uno sfortunato tentativo di lavori domestici preparando un'"insalata italiana", mentre la moglie lo sostituisce nello studio legale. Non conosciamo il motivo per cui questa particolare scena è sopravvissuta; il frammento faceva parte di una collezione di cortometraggi e cinegiornali che la Radio

collections of the Swedish Film Institute, it is possible to form a fairly clear picture of the films' narrative structure, and determine where the fragments belong within each storyline. In this way, one can also gain some understanding of how the comedy in these sitcom-like short films functioned.

By combining the fragments with still images and orally recounting the plot in the form of a live reconstruction via a 64-minute PowerPoint presentation, these otherwise hard-to-screen remnants of Pauline Brunius's artistic work can once again be presented to a cinema audience. This has already been done at the Cinematheque in Stockholm, and will now be presented to audiences at the Giornate.

The first of the fragmentarily preserved films, De läckra skaldjuren *(The Delicious Shellfish, 1920), was the second of Pauline Brunius's directorial efforts to reach theatrical release. The narrative is confined to the married Vinner couple, who, after a successful evening at the theatre, seek to prolong the romantic mood – without their children – upon returning home. Mrs. Vinner's sudden craving for a crayfish supper, however, presents her husband with an unexpected challenge, prompting him to venture out into the Stockholm night in pursuit of this somewhat unusual request.*

The four different surviving fragments of De läckra skaldjuren *owe their preservation to their incorporation into later films. One brief sequence appears in the compilation film* Minns du? *(Do You Remember?, 1935), a short retrospective assembled in a lightly humorous vein, presenting examples from Swedish silent cinema, also featuring three fragments from otherwise lost Victor Sjöström films, screened at the Giornate in 2025. The remaining three fragments from* De läckra skaldjuren *were re-used in* Fåfängans marknad *(*Vanity Fair*, 1962), another short film compilation offering a panorama of Swedish popular entertainment at the beginning of the 20th century.*

The second of Pauline Brunius's fragmentarily preserved films, Ombytta roller *(Swapped Roles, 1920), draws on a familiar comic premise: the husband and wife exchange roles, giving rise to a series of humorous situations, predicated on contemporary gender conventions, in which a man is assumed incapable of managing household and children, while a woman is deemed unfit for professional work. Not only the central foundation but also several of the gags belong to a well-established comic tradition. One now-lost scene, for instance, involved Mr. Vinner attempting to remedy his daughter's torn stockings not by mending them but by painting the skin beneath so the holes would not show – a comic detail with a parallel in the feature film* Gyurkovicsarna *(1920), to which Brunius contributed as co-screenwriter.*

The surviving fragment from Ombytta roller *shows Mr. Vinner, cigar in hand, making a hapless attempt at domesticity by preparing an "Italian salad" while his wife holds the fort at his law office. The reason for the survival of this particular scene remains unknown; however, the fragment formed part of a collection of short films and*

svedese (Sveriges Radio) acquisì dalla Svensk Filmindustri negli anni Sessanta, e che oggi è conservata negli archivi della Televisione svedese (Sveriges Television).
Nel terzo frammento Brunius, il signor Vinner, rimproverato dalla moglie per il suo comportamento da cavernicolo, trova rifugio in un sogno che lo riporta nella preistoria. Sia le vicende produttive che il materiale superstite distinguono questo film dagli altri della serie Vinner. Mentre tutti gli altri film della serie furono girati nel 1920 e i rimanenti titoli furono distribuiti nel 1920 e nel 1921, per motivi ancor oggi ignoti *Herr Vinners* giunse nelle sale solo nel 1924.
Le immagini in movimento superstiti non sono propriamente un frammento, bensì una serie di scarti della sequenza onirica centrale, preservata all'interno della stessa ampia collezione di film da cui proviene il frammento di *Ombytta roller.* Non è possibile che tutte queste riprese siano state inserite nella versione definitiva, come risulta evidente dalla lunghezza complessiva e dalla loro natura ripetitiva. Non è neppure sicuro che anche una sola di esse sia stata usata. Nondimeno, il materiale superstite trasmette un'impressione vivida della fantasia anacronistica ambientata nell'età della pietra propria del film, mentre le riprese ripetute permettono allo spettatore di incontrare la fantasiosa e pelosa creatura preistorica contro cui il signor Vinner deve battersi. – Magnus Rosborn

newsreels acquired by Swedish Radio (Sveriges Radio) from Svensk Filmindustri in the 1960s, and is now preserved in the archives of Swedish Television (Sveriges Television).
The third of Pauline Brunius's fragmentarily preserved films concerns Mr. Vinner, who, reproached by his wife for behaving like a caveman, retreats into a dream of prehistoric times. Both the production history and the surviving material set this film apart from the others in the Vinner series. While all films in the series were shot in 1920 and the remaining titles were released in 1920 and 1921, Herr Vinners stenåldersdröm *(Mr. Vinner's Stone Age Dream) did not reach the theatres until 1924, for reasons that remain unclear.*
The surviving moving images are not, strictly speaking, a fragment, but rather a series of outtakes from the film's central dream sequence, preserved within the same large film collection as the fragment from Ombytta roller. *That not all of these shots can have been included in the final cut is evident from their overall length and repetitive nature. It is even uncertain whether any of them were ultimately used. Nevertheless, the extant material conveys a vivid impression of the film's anachronistic Stone Age fantasy, while repeated takes allow the viewer to encounter the imaginative and shaggy prehistoric creature against which Mr. Vinner must battle. – Magnus Rosborn*

LEV LIVET LEENDE [Vivi la vita sorridendo / Laugh and Live] (SE 1921)
REGIA/DIR: Pauline Brunius. SCEN: Pauline Brunius, Lars Tessing. PHOTOG: Carl Gustaf Florin. SCG/DES: Vilhelm Bryde. CAST: Olof Winnerstrand (*Mr. Vinner*), Frida Winnerstrand (*Mrs. Vinner*), Palle Brunius (*Putte, loro figlio/their son*), Eyvor Lindberg (*Lillan, loro figlia/their daughter*), Ragnar Arvedson (*passeggero/man on tram*), Anna-Lisa Baude (*passeggera/woman on tram*), Gösta Hillberg (*impiegato/employee at Vinner's office*). PROD: Filmindustri AB Skandia. USCITA/REL: 21.02.1921 COPIA/COPY: 35mm, 500 m., 24'59" (18 fps) (orig. l., pos. nitr.: 443 m.); did./*titles*: SWE/FIN. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

L'unico film diretto da Pauline Brunius che sia sopravvissuto in versione quasi completa è il penultimo episodio della serie Vinner, *Lev livet leende* (Vivi la vita con un sorriso, 1921), che riprende il titolo del libro di Douglas Fairbanks *Laugh and Live* (1917). All'inizio del film abbiamo un saggio dell'irascibile temperamento mattutino del signor Vinner e dell'allegra incoscienza con cui il figlio lo provoca. Nel frattempo la signora Vinner, immersa nella lettura del libro di Fairbanks, persuade il marito a promettere di salutare con un caldo e allegro sorriso tutti coloro che incontrerà durante la giornata; impresa che produce conseguenze impreviste già sul tram che lo porta al lavoro, e registra una rapida escalation allorché il signor Vinner giunge in ufficio.
Laugh and Live, il sentenzioso e ingenuo manuale di autoaiuto di Fairbanks (che, si dice, non fu neppure scritto personalmente dal divo) fu tradotto in svedese nel 1919, e a chiunque avesse cercato di leggerlo sarebbe subito parso chiaro che invitava a bonarie beffe. Non sappiamo se Brunius nutrisse più ampie riserve sul sorridente

The only one of Pauline Brunius's films as a director to survive in an almost complete version is the penultimate entry in the Vinner series, Lev livet leende *(Laugh and Live, 1921), which takes its title from Douglas Fairbanks's book* Laugh and Live *(1917). The film opens with a display of Mr. Vinner's irascible morning temper and his son's gleeful ability to provoke it. Mrs. Vinner, meanwhile, absorbed in reading Fairbanks's book, persuades her husband to promise that he will greet everyone he encounters throughout the day with a warm and cheerful smile – an undertaking that soon produces unforeseen consequences, beginning on the tram ride to work and rapidly escalating when he reaches his office.*
Fairbanks's wiseacre self-help manual Laugh and Live *(which reportedly was not even written by the star himself) was published in Swedish translation in 1919, and it would have been apparent to anyone attempting to read it that it invited gentle mockery. Whether Brunius harbored any broader reservations about the*

divo cinematografico americano, ma vale la pena di notare che il suo esordio alla regia, *Trollsländan* (La libellula, 1920), fu proiettato per la prima volta come cortometraggio di sostegno ad *Arizona* (Allan Dwan/Albert Parker, 1918), il melodramma di Douglas Fairbanks oggi presumibilmente perduto. *Lev livet leende* è anche l'unico film di Brunius che costruisca almeno in parte la sua comicità intorno a una celebrità contemporanea. Per il resto l'umorismo della serie deriva – anticipando le convenzioni delle sitcom di epoca posteriore – dalle personalità e dalle idiosincrasie dei componenti di questa famiglia immaginaria e dalle tensioni che si producono quotidianamente nella vita domestica, in particolare tra marito e moglie e tra genitori e figli. Il fatto che a interpretare i coniugi Vinner siano Frida e Olof Winnerstrand (marito e moglie nella vita), mentre il loro figlio è Palle Brunius (nella vita il figlio di Pauline), conferisce una dimensione ulteriore a questo ritratto di discordia familiare.

Lev livet leende, 1921. Olof Winnerstrand, Frida Winnerstrand. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

Come gli altri film di Brunius, *Lev livet leende* riscosse un'approvazione cortese ma vagamente condiscendente; le recensioni coeve lo definirono "grazioso e divertente". Un'accoglienza così cauta sembra un po' sorprendente, alla luce della calorosa riscoperta del film nell'ultimo decennio, dopo il suo recupero dagli scaffali dell'archivio, la digitalizzazione e le ripetute proiezioni di fronte a un pubblico il cui divertimento era visibile e udibile. Un dettaglio incuriosisce gli spettatori moderni: il breve ma straordinario momento in cui, sul tram, il signor Vinner fa un uso enigmatico del suo bastone da passeggio: il gesto è veramente inteso a suggerire…? Quale che sia la spiegazione, l'azione non è indicata nel copione superstite, e il gesto fu probabilmente improvvisato durante le riprese.

La copia Nel 1981 fu realizzato un duplicato negativo, ridotto al formato Academy, a partire da una copia di distribuzione finlandese in nitrato con didascalie in svedese e finlandese. Una copia di proiezione è stata ricavata da questo negativo nello stesso anno. Sembra che le didascalie siano state prolungate durante il processo di duplicazione, e ciò spiega perché la lunghezza della copia sia superiore a quella del film originale. – Magnus Rosborn

smiling American screen idol is unknown, though it is worth noting that her directorial debut, Trollsländan *(*The Dragonfly, *1920), premiered as a supporting short film to the now presumably lost Douglas Fairbanks melodrama* Arizona *(Allan Dwan/ Albert Parker, 1918).* Lev livet leende *is also the only one of Brunius's films to construct its comedy, at least in some part, around a contemporary celebrity figure. Otherwise, the humour throughout the series derives – anticipating later sitcom conventions – from the personalities and idiosyncrasies of the fictional family members and from the everyday frictions within domestic life, particularly between husband and wife, and parents and child. The casting of the married actors Frida and Olof Winnerstrand as the Vinners, with Pauline Brunius's own son Palle in the role of their child, lends an additional dimension to the portrayal of familial discord.*

Like Brunius's other films, Lev livet leende *was received with polite but a bit condescending approval, described in contemporary reviews as "charming and amusing". Such a measured reception appears somewhat surprising in light of the film's warm rediscovery in the recent decade, following its retrieval from archival shelves, digitization, and repeated screenings before audiences whose delight has been both visible and audible. One detail that has intrigued modern viewers concerns a brief but striking moment aboard the tram, in which Mr. Vinner makes enigmatic use of his walking stick: is the gesture really meant to suggest…? Whatever the case, the action is not indicated in the surviving script, and would appear to be improvised during filming.*

About the print *A duplicate negative, downsized to Academy ratio, was made in 1981 from a Finnish nitrate distribution print with Swedish and Finnish intertitles. The viewing print was struck from this negative the same year. The intertitles appear to have been lengthened during the duplication process, explaining why the print is somewhat longer than the film's original length. – Magnus Rosborn*

FOLLIA FEMMINILE

FEMALE MADNESS

Programma a cura di / *Programme curated by* Seif Abdo, Daniel Lawrence Aufmann, Ellen Cleary, Rita Clemens, Hugo Ljungbäck, Matteo Masi, Jillian Nelson, Amelia Grace Winburne

Questa sezione è il risultato di un workshop di programmazione aperto ai Collegians del terzo anno. / *This section is the result of a programming workshop offered to third-year Collegians.*

Donne folli: dalla medicina al melodramma

Scena 1: Gettandosi sopra il suo corpo, gridando di dolore, viene sopraffatta dallo shock e dalla disperazione. Travolta dall'emozione, si rialza in piedi, ride in modo incontrollato, agita le braccia freneticamente e scuote violentemente la testa mentre indietreggia dal cadavere. Scena 2: Dopo aver appreso della morte del fidanzato, lascia cadere il cesto, giungendo le mani mentre si accascia a terra. Più tardi, con lo sguardo vuoto e un sorriso inquietante, stringe la propria bambola al petto. Quale che sia la causa delle afflizioni di queste donne, tutti riconosciamo i loro gesti in queste scene – tratte rispettivamente da *Amleto* (1908) e *L'Angélus de la victoire* (1916) – come segni di follia femminile o, come sarebbe stata meglio conosciuta a cavallo del secolo, isteria.

I canoni letterario, teatrale e agiografico occidentali abbondano di esempi della "donna pazza". Dalla Medea di Euripide, la cui instabilità la conduce a uccidere i propri stessi familiari, a Santa Dymphna, patrona dei malati di mente; dalla tragica Ofelia di Shakespeare e Lady Macbeth alle innumerevoli donne dell'opera lirica, come la Lucia di Donizetti, condotte alla pazzia dall'amore, quello della donna folle è gradualmente emerso nelle opere scritte da maschi come un logoro topos. Come dimostrano Sandra M. Gilbert e Susan Gubar nel loro fondamentale volume *The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination* (1979), le rappresentazioni letterarie della donna pazza raggiunsero un apice sovversivo nell'epoca vittoriana, quando scrittrici come le sorelle Brontë e George Eliot resistettero alla

Madwomen: From Medicine to Melodrama

Take One: Throwing herself on top of his body, crying out in pain, her shock and despair take over. Overwhelmed by emotion, she stands up, laughs uncontrollably, swings her arms wildly, and violently shakes her head as she backs away from the corpse. Take Two: After learning of her fiancé's death, she drops her basket, clasping her hands as she collapses to the ground. Later, with a blank stare and an unnerving smile, she hugs her doll tightly to her chest. Whatever the cause of these women's afflictions, we all recognize their gestures in these scenes – from Amleto *(1908) and* L'Angélus de la victoire *(1916), respectively – as signs of female madness, or, as it would have been better known at the turn of the century, hysteria.*

The Western literary, theatrical, and hagiographic canons are replete with examples of the "madwoman". From Euripides's Medea, whose instability drives her to murder her own kin, to Dymphna, patron saint of mental illness; from Shakespeare's tragic Ophelia and Lady Macbeth to the countless operatic women, like Donizetti's Lucia, driven mad by love, the madwoman gradually emerged as a well-worn trope in male-authored works. As Sandra M. Gilbert and Susan Gubar demonstrate in their seminal volume, The Madwoman in the Attic: The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination *(1979), literary representations of the madwoman approached a subversive fever pitch in the Victorian era, when women authors including the Brontës and George Eliot*

dicotomia iconografica della donna come "angelo" puro e casto o come "mostro" folle e ribelle – un "ideale estetico" ereditato con riluttanza dalla convenzione letteraria.

Nello stesso periodo, alle donne il cui comportamento non si conformava alle rigide convenzioni sociali veniva sempre più spesso diagnosticata la condizione onnicomprensiva dell'isteria. Sotto la direzione del neurologo Jean-Martin Charcot all'ospedale della Salpêtrière di Parigi, la fotografia fu mobilitata per rendere leggibile l'isteria. Documentando visivamente, classificando e patologizzando un'ampia gamma di segni e sintomi dell'isteria, i fotografi della Salpêtrière non si limitarono a "catturare" le prove dell'isterica, ma le costruirono, dandole così vita. Quando il cinema fece la sua comparsa a cavallo del secolo, erano spesso proprio queste popolari rappresentazioni visive dell'isteria che le attrici cercavano di imitare nelle proprie interpretazioni della donna pazza. I confini tra scienza e intrattenimento si fecero immediatamente sfumati.

In questo scenario dai confini incerti la nostra rassegna esamina le prime rappresentazioni cinematografiche della follia femminile e gli schemi di genere attraverso i quali essa veniva costruita e raffigurata visivamente nel cinema muto. Attraverso i film selezionati intendiamo mettere in discussione la presunta neutralità del mezzo cinematografico nella rappresentazione della follia patologizzata, mettendo in evidenza il modo in cui il cinema ha contribuito alla produzione e alla riproduzione dei discorsi culturali relativi al genere e alla follia. Pertanto, i film sono suddivisi in due programmi – "Donne folli e istituzioni mediche" e "Donne folli nella letteratura" – che sottolineano l'influenza dei coevi discorsi medici e letterari.

Il primo programma si apre con una sovversione di una delle prime immagini della storia del cinema: l'arrivo non semplicemente di un treno, ma un deragliamento ferroviario, apparentemente causato dalla negligenza di una cosiddetta donna pazza, un'accusa mediata dall'apparato cinematografico. Per quanto brevissimo, questo cinegiornale introduce una delle preoccupazioni centrali della sezione: come la donna pazza diventi una superficie di proiezione per le ansie sociali riguardanti genere e sessualità. Se qui la donna pazza resta fuori campo, essa appare invece in primo piano nei filmati medici che seguono: un rullo girato all'ospedale della Salpêtrière e sei frammenti girati dal neurologo italiano Vincenzo Neri. Questi film condividono con il cinegiornale il medesimo disinteresse per le singole donne al centro delle immagini che presentano: le "donne pazze" rappresentano semplicemente sintomi, patologie, problemi da risolvere. Sebbene i film medici non fossero stati concepiti per un pubblico generalista, essi sono comunque inseriti nei discorsi coevi riguardanti la follia femminile, dove idee e immagini provenienti da medicina, letteratura, teatro e cinema si intrecciavano liberamente tra loro.

Ciò è chiaramente illustrato dalla successiva serie di film a soggetto. Innanzitutto, in due provini Ève Francis è in una situazione

resisted the iconographic binary of the woman as either pure and chaste "angel" or mad, defiant "monster," an "aesthetic ideal" reluctantly inherited from literary convention.

During the same period, women whose behavior did not conform to strict societal conventions were increasingly diagnosed with the all-encompassing condition of hysteria. Under the direction of neurologist Jean-Martin Charcot at the Salpêtrière Hospital in Paris, photography was mobilized to render hysteria legible. By visually documenting, classifying, and pathologizing a wide range of signs and symptoms of hysteria, the Salpêtrière's photographers did not simply "capture" evidence of the hysteric, but contrived it, thereby bringing the madwoman into existence. When the cinema emerged at the turn of the century, it was often these popular visual representations of hysteria that actresses sought to mimic in their own depictions of the madwoman. The lines between science and entertainment were immediately blurred.

Across these blurred lines, "Madwomen: From Medicine to Melodrama" examines early filmic representations of the madwoman and the gendered frameworks through which she was constructed and visually portrayed in silent cinema. Our selections are intended to destabilize the presumed neutrality of the cinematic medium in its depiction of pathologized madness, foregrounding the ways in which cinema has participated in the production and reproduction of cultural discourses surrounding gender and insanity. Thus, the films are arranged into two programmes – "Madwomen and Medical Institutions" and "Literary Madwomen" – which underscore the influences of these contemporary medical and literary discourses.

The first programme opens with a subversion of one of cinema's earliest images: the arrival not simply of a train, but a train wreck, apparently resulting from the negligence of a so-called madwoman, a charge mediated by the cinematic apparatus. Though fleetingly brief, this newsreel introduces one of the section's central concerns: how the madwoman becomes a surface of projection for societal anxieties about gender and sexuality. If the madwoman remains off-screen here, she appears prominently in the medical footage that follows: one reel shot at the Salpêtrière Hospital and six fragments shot by Italian neurologist Vincenzo Neri. These films share the newsreel's disregard for the individual women at the heart of the images they present: "madwomen" merely represent symptoms, pathologies, problems to be solved. Although the medical films were not made with a public audience in mind, they are nevertheless embedded in contemporary discourses surrounding female madness, where ideas and images from medicine, literature, theatre, and film freely crossed paths with one another. This is clearly illustrated by the suite of fiction films which follows. First, two screen tests featuring Ève Francis position the

non dissimile da quella delle pazienti dei precedenti filmati medici: cammina avanti e indietro davanti allo sguardo clinico della macchina da presa, rendendo visibili le patologie del suo personaggio attraverso il primo piano. I provini sono seguiti da una serie di brevi frammenti da *Âmes de fous* (1918) di Germaine Dulac, uno dei quali mostra Suzanne Parisys fuggire da un manicomio, forse incarnando ciò che le succitate Gilbert e Gubar definiscono il "doppio folle" dell'autrice, qui simbolo del "furioso desiderio di Dulac di fuggire dalle case e dai testi maschili". *Le Violon* (1908) di Louis Feuillade combina realismo cinematografico e immagini di ispirazione documentaristica di un istituto psichiatrico con concezioni psicologiche popolari della follia femminile, mentre *Zweimal Gelebt* (1912) e *Das Versuchskaninchen* (1917) interrogano con audacia l'abuso, da parte dell'istituzione medica, nei confronti delle pazienti psichiatriche. Sebbene medici o direttori oppressivi siano stati storicamente considerati metafore di ansie più ampie legate all'autorità – come in gran parte degli studi su *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) – essi riflettono anche realtà di abuso e un disagio diffuso nei confronti dei campi nascenti della psichiatria e della psicologia.

Il secondo programma sposta l'attenzione dal medico e patologico al letterario e teatrale. Il cinema narrativo delle origini attingeva spesso a testi noti, e due tra le più emblematiche donne pazze della letteratura inglese – l'Ofelia di Shakespeare e la Bertha Mason di Charlotte Brontë, la "pazza in soffitta" di *Jane Eyre* (1847) – compaiono una dopo l'altra nei frammenti degli adattamenti italiani *Amleto* (1908) e *Le memorie di una istitutrice* (1917). *Pauvre mère!* (1906) e *L'Angélus de la victoire* – pur non essendo adattamenti in senso stretto – offrono anch'essi al pubblico rese melodrammatiche di donne pazze istrioniche che non sfigurerebbero in un romanzo vittoriano. Entrambi i film ritraggono donne che impazziscono dopo la perdita di una persona cara, illustrando come le concezioni della follia fossero intrecciate con preoccupazioni più ampie riguardanti la famiglia, la classe sociale e la degenerazione sociale nello stato-nazione moderno.

In definitiva, la nostra non intende essere una rassegna esaustiva delle innumerevoli interpretazioni della follia femminile nel cinema muto – un'impresa impossibile, data la mole di pellicole che affrontano l'argomento. Speriamo piuttosto che questi materiali offrano una serie di rappresentazioni capaci di stimolare la riflessione e tali da demistificare il modo in cui il cinema muto ha plasmato le idee su donne e follia emerse all'intersezione tra realtà e finzione.

Seif Abdo, Daniel Lawrence Aufmann, Ellen Cleary,
Hugo Ljungbäck, Matteo Masi

Ringraziamenti: Siamo grati a Fidel González Armatta per averci segnalato la Fondazione Home Movies di Bologna, a Clément Lafite per averci parlato dei frammenti di *Âmes de fous*, e a Hans-Michael Bock per le informazioni sulla storia distributiva di *Das Versuchskaninchen*.

actress not unlike the patients in the preceding medical films: pacing back and forth for the camera's clinical gaze, rendering her character's pathologies visible through close-up. The screen tests are followed by a series of brief fragments from Germaine Dulac's Âmes de fous *(1918), one of which features Suzanne Parisys escaping an asylum, perhaps embodying what Gilbert and Gubar call the female author's "mad double," here symbolizing Dulac's "raging desire to escape male houses and male texts." Louis Feuillade's* Le Violon *(1908) combines cinematic realism and documentary-inspired images of a mental institution with popular psychological conceptions of women's madness, while* Zweimal Gelebt *(1912) and* Das Versuchskaninchen *(1917) daringly interrogate the medical establishment's abuse of female mental patients. While oppressive doctors or wardens have historically been considered metaphors for broader anxieties about authority – as in so much scholarship on* The Cabinet of Dr. Caligari *(1920) – they also reflect realities of abuse and a general unease about the burgeoning fields of psychiatry and psychology.*

The second programme shifts the focus from the medical and pathological to the literary and theatrical. Early narrative cinema frequently drew upon well-known texts, and two of English literature's most emblematic madwomen – Shakespeare's Ophelia and Charlotte Brontë's Bertha Mason, the "madwoman in the attic" from Jane Eyre *(1847) – appear one after the other in fragments of the Italian adaptations* Amleto *(1908) and* Le memorie di una istitutrice *(1917).* Pauvre mère! *(1906) and* L'Angélus de la victoire *– though not adaptations* per se *– also present the audience with melodramatic renditions of histrionic madwomen which would not be out of place in a Victorian novel. Both films feature women going mad after the loss of a loved one, illustrating how conceptions of madness were interwoven with wider concerns about the family, class, and social degeneracy in the modern nation-state.*

Ultimately, our section does not attempt to present a comprehensive survey of silent cinema's myriad interpretations of female madness – an impossible task given the sheer volume of films which deal with the topic. Instead, we hope these films present a thought-provoking set of representations that demystify how silent cinema shaped, and was shaped by, ideas about women and madness that emerged at the intersection of reality and fiction.

Seif Abdo, Daniel Lawrence Aufmann, Ellen Cleary,
Hugo Ljungbäck, Matteo Masi

Acknowledgements: Thanks to Fidel González Armatta for pointing us to the Home Movie Foundation, Clément Lafite for telling us about the fragments from Âmes de fous, *and Hans-Michael Bock for information on the distribution history of* Das Versuchskaninchen.

Prog. 1 Donne folli e istituzioni mediche / *Madwomen and Medical Institutions*

WESTERN SPRINGS: UNE FOLLE PROVOQUE UNE COLLISION DE TRAINS [Western Springs: A Madwoman Causes a Train Collision] (FR 1912)
PROD: Gaumont. COPIA/COPY: DCP, 33" (da/*from* 35mm pos., 10 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Un cinegiornale francese della Gaumont dà notizia di un tragico incidente ferroviario avvenuto a Western Springs, Illinois, indicando senza esitazione la responsabile: "Una pazza causa lo scontro tra due treni." Qui, il filmato si presenta come verità autorevole e indiscutibile. Il metallo contorto e sfigurato del treno diventa prova della colpevolezza di una donna "pazza".
L'inchiesta e il processo che ne seguì cercavano risposte, o meglio, cercavano qualcuno da incolpare. Quando i giornali locali vennero a conoscenza della vicenda, scoprirono l'identità della donna "pazza": si trattava di Julia A. Wilcox, addetta alla cabina di segnalazione, e riesumarono informazioni sul suo passato. In precedenza aveva trascorso un periodo nel famigerato manicomio di Dunning, a Chicago, in seguito a un crollo psichico scatenato dalla morte del figlio; la diagnosi di follia divenne un'etichetta sbrigativa per definire il suo carattere. Al termine del processo, la signora Wilcox non fu ritenuta l'unica responsabile dell'incidente: si stabilì che avessero avuto un ruolo anche la velocità del treno, le condizioni meteorologiche e un errore commesso dal conducente. Tuttavia, con la stessa rapidità con cui l'incidente era stato portato in tribunale, il ciclo delle notizie proseguì oltre. Privata di una pubblica riabilitazione, la signora Wilcox fu marchiata per sempre come una pericolosa isterica, la sua vera storia perduta nella storia, se non per questo cinegiornale che la etichettava come una "pazza".
AMELIA GRACE WINBURNE, JILLIAN NELSON, ELLEN CLEARY

A French newsreel from Gaumont reports on a tragic railway accident in Western Springs, Illinois, unequivocally pointing a finger at the catalyst: "A madwoman causes a collision between two trains." Here, the footage presents itself as authoritative truth. The train's twisted, mangled metal becomes evidence of a "mad" woman's culpability.
The inquest and subsequent trial sought answers, or rather, looked for someone to blame. When local newspapers got hold of the story, they uncovered the "mad" woman's identity as Julia A. Wilcox, operator of the signal box, and dredged up information from her past. She had previously spent time in Chicago's notorious Dunning Asylum, following a mental collapse triggered by the death of her child; the diagnosis of insanity became shorthand for her character. By the end of the trial Mrs. Wilcox was not held solely responsible for the accident – locomotive speeds, weather conditions, and an error made by the train conductor were all found to have played a part. However, just as quickly as the accident was litigated, the news cycle moved on. Denied a public exoneration, Mrs. Wilcox was marked for life as a dangerous hysteric, her true story lost to history apart from this newsreel labelling her a "mad woman."
AMELIA GRACE WINBURNE, JILLIAN NELSON, ELLEN CLEARY

LA SALPÊTRIÈRE (Paris. L'Hôpital de la Salpêtrière. Maladies nerveuses. Février 1912) [Salpêtrière Hospital] (FR 1912)
COPIA/COPY: DCP, 3'38" (da/*from* 35mm pos., 65 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Alla fine del XIX secolo, il monumentale ospedale della Salpêtrière, a Parigi, non aveva rivali nel campo della ricerca neurologica. In un'epoca in cui si riteneva che la patologia fosse visivamente osservabile attraverso il corpo del paziente, la fotografia venne rapidamente arruolata nel nuovo regime epistemologico dell'immagine scientifica e medica. Quando i fratelli Lumière presentarono per la prima volta il loro Cinématographe, Albert Londe dirigeva già da oltre un decennio la divisione fotografica della Salpêtrière, producendo sequenze cronofotografiche dei pazienti dell'ospedale a fini diagnostici, classificatori e didattici. La fotografia seriale lasciò presto il posto al cinema, quando neurologi diventati cineasti in tutta Europa e in Nord

At the end of the 19th century, the monumental Salpêtrière Hospital in Paris stood unparalleled in the field of neurological research. At a time when pathology was thought to be visually observable through the patient's body, photography was quickly conscripted into the new epistemological regime of scientific and medical imaging. When the Lumières first introduced their Cinématographe, Albert Londe had already led the Salpêtrière's photographic division for over a decade, producing chronophotographic sequences of the hospital's patients for diagnostic, classificatory, and pedagogical use. Serial photography soon gave way to motion pictures as neurologists-turned-filmmakers across

La Salpêtrière, 1912 (Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen)

Film medici di Vincenzo Neri, 1908-1929. (Fondaz. Home Movies, Bologna)

America – Gheorghe Marinescu, Arthur van Gehuchten, Vincenzo Neri, Camillo Negro e Walter Chase, tra gli altri – adottarono la cinematografia come parte della loro pratica clinica. Catturando il movimento sequenziale e rendendolo ripetutamente osservabile e analizzabile, il cinema prometteva di rendere la patologia visibile, classificabile e riproducibile.
Queste riprese, effettuate da un operatore sconosciuto, mostrano tre pazienti - un uomo e due donne – che camminano avanti e indietro nei giardini della Salpêtrière, esibendo i propri disturbi motori davanti allo sguardo clinico della macchina da presa. Mentre questa esegue una panoramica per seguirli, per un attimo intravediamo un medico, che intima a una delle donne di continuare a camminare. Il film mette in luce un rapporto complesso tra il medico e i suoi pazienti, reso ancora più difficile dalla presenza della macchina da presa, che astrae i corpi dei pazienti riducendoli a indici di condizioni mediche – condizioni che il medico stesso definiva e standardizzava attivamente attraverso l'osservazione visiva resa possibile dal cinema. – Hugo Ljungbäck, Jillian Nelson

Europe and North America – Gheorghe Marinescu, Arthur van Gehuchten, Vincenzo Neri, Camillo Negro, and Walter Chase, among others – adopted cinematography as part of their clinical practice. By capturing and making sequential movement repeatedly viewable and analyzable, the motion picture promised to render pathology visible, classifiable, and reproducible.
This footage, shot by an unknown cameraman, shows one male and two female patients walking back and forth on the Salpêtrière grounds, displaying their movement disorders for the camera's clinical gaze. As the camera pans to follow them, a clinician briefly becomes visible, instructing one of the female patients to keep walking. This film demonstrates an uneasy relationship between the doctor and his patients, which the camera's presence compounds by abstracting the patients' bodies as indices of medical conditions – conditions that the doctor actively defined and standardized through the visual observation that the motion picture itself made possible. – Hugo Ljungbäck, Jillian Nelson

[FILM MEDICI DI VINCENZO NERI] [The Vincenzo Neri Medical Collection] (FR/IT, 1908-1928)
REGIA/DIR: Vincenzo Neri. COPIA/COPY: DCP, 4'20" (da/*from* 35mm, orig. l.: 487 m., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Fondazione Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna.

I sei frammenti di film medici appartenenti alla Collezione Vincenzo Neri (n. 6, 12, 21, 25, 27, 36, risalenti agli anni tra il 1908 e il 1928) selezionati per questo programma si concentrano sul lavoro scientifico

The selected six film fragments from the Vincenzo Neri Medical Collection (nos. 6, 12, 21, 25, 27, and 36, shot between 1908–1928) focus on the scientific work of neurologist Vincenzo Neri

del neurologo Vincenzo Neri (1880-1961). Neri fu un pioniere nell'uso del metodo grafico (impronte di piedi, disegni, diagrammi), della cronofotografia e della cinematografia per cogliere i segni clinici che permettono di distinguere le malattie su base funzionale e psichiatrica dai disturbi neurologici.
Formatosi sotto la supervisione di Giuseppe Dagnini (1866-1928), durante i suoi anni parigini (1906-1908) fu influenzato da Joseph Babinski (1857-1932) e dalla pratica neurologica introdotta da Jean-Martin Charcot (1825-1893) alla Salpêtrière. Questi frammenti mettono in luce due fasi distinte. Il periodo parigino (n. 6 e 36), con riprese girate negli studi cinematografici di Georges Mendel a Bagnolet, documenta pazienti donne su uno sfondo nero che isola il corpo, trasformando il movimento in segni di condizioni diagnostiche clinicamente interpretabili. Il periodo bolognese (nn. 12, 21, 25 e 27), con riprese effettuate presso l'Istituto Ortopedico Rizzoli e a Villa Baruzziana, documenta esami neurologici condotti con strumenti sviluppati dallo stesso Neri; i loro fondali dipinti creano una tensione estetica che complica gli scopi scientifici dei filmati, oscillando tra documentazione e messa in scena. L'interesse di Neri per i disturbi della deambulazione e la natura paradossale del "movimento isterico" illustra come la cinematografia medica abbia esteso la tradizione visiva della neurologia ottocentesca fino al XX secolo, trasformando le immagini in movimento in prove diagnostiche e rafforzando il corpo femminile come oggetto privilegiato dell'osservazione neurologica e psichiatrica. – Matteo Masi

(1880-1961). He pioneered the use of graphic recording methods, including footprint impressions, drawings, and diagrams, together with chronophotography and cinematography to capture clinical evidence and distinguish functional and psychiatric conditions from neurological disorders.
Trained under the supervision of Giuseppe Dagnini (1866-1928), he was influenced during his Paris years (1906-1908) by Joseph Babinski (1857-1932) and by the neurological tradition established by Jean-Martin Charcot (1825-1893) at the Salpêtrière Hospital. These fragments highlight two phases. The Parisian period (nos. 6 and 36), filmed in Georges Mendel's film studios in Bagnolet, documents female patients against a black background that isolates the body, transforming movement into clinically interpretable signs of diagnostic conditions. The Bolognese period (nos. 12, 21, 25, and 27), produced at the Rizzoli Orthopedic Institute and at Villa Baruzziana, documents neurological examinations using instruments developed by Neri; their painted backdrops create an aesthetic tension that complicates the films' scientific aims, moving between documentation and staged performance. Neri's interest in gait disorders and in the paradoxical nature of "hysterical movement" illustrates how medical cinematography extended the visual tradition of 19th-century neurology into the 20th century, transforming moving images into diagnostic evidence and reinforcing the female body as a privileged object of neurological and psychiatric observation. – Matteo Masi

[ESSAIS D'ACTEURS: ÈVE FRANCIS] [Screen Tests: Ève Francis] (FR 1926)
REGIA/DIR: Alberto Cavalcanti, Jacques de Baroncelli. CAST: Ève Francis. RIPRESE/FILMED: 01.01.1926. COPIA/COPY: DCP, 5'05" (da/*from* 35mm pos., 113 m., 20 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: La Cinémathèque française, Paris.

Éssais d'acteurs: Ève Francis (1926) consiste in due sequenze di provini cinematografici per film non identificati diretti da Alberto Cavalcanti e Jacques de Baroncelli, con protagonista l'attrice belga Ève Francis (1886-1980). Nella prima sequenza, l'attrice recita in un salotto vuoto, dove l'illuminazione e le angolazioni di ripresa mettono in risalto i suoi gesti e la sua presenza fisica. Nella seconda, primi piani più stretti e uno sfondo monocromatico creano un effetto più stilizzato. La sua ombra proiettata sulla parete produce un'immagine sdoppiata dell'attrice, rafforzata dall'abito bianco decorato con motivi circolari.
Ciò che emerge è l'autorità della macchina da presa, la cui inquadratura vincola i movimenti dell'attrice confinandola in uno spazio ristretto, entro il quale ella si muove avanti e indietro, soggetta a indicazioni inudibili e allo sguardo invadente dell'apparecchio. Tre anni prima, Ève Francis aveva descritto la macchina da presa in questi termini: "L'apparecchio è impietoso, si immerge nel più profondo di noi stessi, rivela ciò che vi si nasconde.

Éssais d'acteurs: Ève Francis *(1926) consists of two screen-test sequences for unidentified films directed by Alberto Cavalcanti and Jacques de Baroncelli, featuring the Belgian actress Ève Francis (1886-1980). In the first sequence, she performs in an empty living room where lighting and camera angles emphasize her gestures and bodily presence. In the second, tighter close-ups and a monochromatic background create a more stylized effect. Her shadow projected onto the wall produces a doubled image of the actress, reinforced by her white dress decorated with circular patterns.*
What emerges is the authority of the camera, whose framing constrains the actress's movements and confines her within a restricted space where she moves back and forth, subject to inaudible directions and the intrusive gaze of the apparatus. Three years earlier, Francis had described the camera as follows: "The camera is merciless, it delves deep into our very being, revealing what lies hidden there. A veritable microscope

[Essais d'acteurs : Ève Francis], 1926. (La Cinémathèque française, Paris)

Âmes de fous, 1918. Ève Francis. (La Cinémathèque française, Paris)

Vero microscopio dell'anima, mette a nudo attraverso il volto la sfumatura più fuggevole, l'impressione più sottile" ("Théâtre et Cinéma," *Comœdia*, 1923). La sua performance, isolata rispetto agli eventi raccontati dai film allora in fase di lavorazione, ci spinge a reinterpretare questi minimi gesti alla ricerca dei moti interiori della sua anima. – Matteo Masi, Rita Clemens

of the soul, it lays bare, through the face, the most fleeting nuance and the subtlest impression" ("Théâtre et Cinéma," Comœdia*, 1923). Isolated from the narrative of the films then in the process of being made, her performance compels us to reinterpret these minute gestures in search of the inner movements of her soul. – Matteo Masi, Rita Clemens*

ÂMES DE FOUS (FR 1918) (frammenti/*fragments*)
REGIA/DIR, SCEN: Germaine Dulac. PHOTOG: Maurice Forster. CAST: Sylvio de Pedrelli (*Gérard Dacier*), Ève Francis (*Lola del Riaz*), Suzanne Parisys (*Irène de Sombreuse*), Gastao Roxo (*Juan Filipini*), André Séchan (*Pedro del Riaz*). PROD: D.H. Films. COPIA/COPY: frammenti/*fragments*, DCP, 5'28", col. (da/*from* pos. nitr., orig. l: 3844 m., imbibito/*tinted*, 18 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Come la maggior parte dei primi film di Germaine Dulac, il suo serial in 6 parti *Âmes de fous* fu a lungo considerato perduto. Solo nel 2017 i pochi frammenti sopravvissuti, ritenuti scarti di lavorazione o prove colore piuttosto che materiale definitivo, furono scoperti presso l'Eye Filmmuseum (Clément Lafite, "Reconstruction of a Lost Film: The Case of Germaine Dulac's *Âmes de Fous* [1918]," *1895*, 91, 2020).
Fortunatamente, come ci ricorda Tami Williams, ciò che sopravvive – sceneggiature, documenti di produzione, corrispondenza – può gettare una luce preziosa sul lavoro della regista, tanto quello conservato quanto quello perduto. Uno di questi fili paratestuali emerge dalla corrispondenza, protrattasi per anni, tra Dulac e suor Marie-Lucie

Like most of Germaine Dulac's early films, her 6-part serial Âmes de fous *was long considered lost. It wasn't until 2017 that the few surviving fragments, thought to constitute outtakes or color tests rather than finished footage, were discovered at Eye Filmmuseum (Clément Lafite, "Reconstruction of a Lost Film: The Case of Germaine Dulac's* Âmes de Fous *(1918)," 1895 91, 2020).*
Fortunately, as Tami Williams reminds us, what does *survive – scripts, production files, correspondence – can shed much-needed light on Dulac's work, both extant and otherwise. One such paratextual thread emerges from the years-long correspondence between Dulac and Sister Marie-Lucie Saignol of the St. Étienne*

Saignol del Pensionnat delle Visitandine di Saint-Étienne, dove Dulac visse tra il 1898 e il 1902. In una delle sue lettere, la suora deplorava quella che definiva la "violenta crisi di ribellione" della giovane donna e il suo desiderio di autonomia: "Capisco che l'obbedienza sia difficile per te, ma, mia povera Germaine, come puoi sottrartene? È la legge, la legge per tutti, e in particolare per le donne" (Tami Williams, *Germaine Dulac: A Cinema of Sensations*, 2014).
In questo contesto, lo stato frammentario del serial ci permette di leggere in chiave speculativa il desiderio di Dulac (e la sua "visione emergente del genere, in particolare, come mera costruzione sociale," per citare Williams) nella scena in cui Irène de Sombreuse fugge da un manicomio – travestita, tra l'altro, da detenuto. Di conseguenza, questo frammento – che presentiamo insieme al resto del materiale esistente, tutto in ordine narrativo – diventa tessuto connettivo indispensabile per il nostro programma, alludendo non solo alla reclusione della donna pazza, ma anche alla sua emancipazione dalle strutture patriarcali, tanto concrete quanto astratte. – Seif Abdo

Visitandine Pensionnat, where Dulac lived between 1898 and 1902. In one of her letters to Dulac, Saignol bemoaned what she called the young woman's "violent crisis of revolt" and her desire for autonomy: "I understand that obedience is difficult for you, but, my poor Germaine, how can you escape it? It's the law, the law for all, and especially women." (Tami Williams, Germaine Dulac: A Cinema of Sensations, *2014)*
Within this context, the fragmentary state of the serial allows us to speculatively read Dulac's desire (and her "emerging view of gender in particular as a mere social construction," to quote Williams) into the scene in which Irène de Sombreuse escapes from an asylum – disguised as a male prisoner, no less. Hence, this fragment – which we present alongside the other extant material, all in narrative order – becomes indispensable connective tissue for our programme, gesturing not only towards the madwoman's confinement, but her emancipation from patriarchal structures, both concrete and abstract. – Seif Abdo

LE VIOLON [The Violin] (FR 1908)
REGIA/DIR: Louis Feuillade. CAST: ?. PROD: Gaumont. USCITA/REL: 02.1908. COPIA/COPY: DCP, 7'20", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., orig. l: 159 m., imbibito e virato/*tinted & toned*); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen.

Gli spettatori di film muti conoscono bene i modi in cui la follia viene patologizzata e diagnosticata dalla macchina da presa: attraverso tic o farfugliamenti, comportamenti violenti o sbalzi d'umore. Questo film, tuttavia, patologizza un diverso tipo di follia, radicato in un diverso tipo di trauma. E se lo scenario peggiore non si verificasse, ma l'ansia fosse comunque sufficiente a provocare un crollo psichico? È esattamente la situazione in cui si trova la protagonista di *Le Violon*. Dopo che la figlia addormentata rovescia una candela e appicca il fuoco nella propria camera, la madre, divorata dalla paura della perdita, non riconosce la bambina una volta tratta in salvo.
Possiamo accettare questa come una rappresentazione cinematografica della follia? Siamo abituati a cadute, capelli strappati, urla e pianti, ma la madre è molto più contenuta, intrappolata silenziosamente nel proprio delirio. Il film è chiaro: la sua follia è curabile, ma dobbiamo accettare che sia reale. Non possiamo controllare la nostra risposta al trauma, ma dobbiamo riconoscerla per poterla curare.
Nel film, questa cura comporta una visita in un ospedale psichiatrico le cui scenografie mostrano tutta la raffinatezza e la verosimiglianza per cui il reparto artistico della Gaumont era noto. Sebbene non sappiamo quale tra i pionieristici "artistes-peintres décorateurs" della Gaumont abbia disegnato le scenografie, la breve scena ambientata nel cortile dell'ospedale appare sorprendentemente, quasi inquietantemente autentica, ed è chiaramente ispirata a vere istituzioni come La Pitié-Salpêtrière, di cui al materiale documentaristico visto in precedenza. – Amelia Grace Winburne, Daniel Lawrence Aufmann

Silent film viewers are familiar with the ways that madness is pathologized and diagnosed by the camera: through tics or babbling; violent behaviors or mood swings. This film, however, pathologizes a different kind of madness, rooted in a different kind of trauma. What if the worst-case scenario doesn't *happen, but the anxiety is still enough to cause a mental break? That is precisely the situation in which the female lead of* Le Violon *finds herself. After her sleeping daughter knocks over a candle and sets her bedroom on fire, the mother, consumed by the fear of loss, fails to recognize her rescued child.*
Can we accept this as a cinematic depiction of madness? We are used to falling, hair-pulling, screaming, and crying, but the mother is much more subdued, quietly trapped within her delusion. The film is clear: her madness is curable, but we have to accept that it is real. *We cannot control our trauma response, but we must recognize it in order to treat it.*
In the film, that treatment entails a visit to a mental hospital whose sets display all the polish and verisimilitude that Gaumont's art department was known for. Although we do not know which of Gaumont's pioneering "artistes-peintres décorateurs" designed the sets, the brief scene set in the hospital courtyard looks shockingly, even disturbingly authentic, and was clearly inspired by real institutions such as La Pitié-Salpêtrière, shown in documentary footage earlier in this programme. – Amelia Grace Winburne, Daniel Lawrence Aufmann

ZWEIMAL GELEBT [Vissuta due volte / A Second Life] (DE 1912)
REGIA/DIR: Max Mack. SCEN: Heinrich Lautensack. CAST: Eva Speyer (*la donna/the woman*), Anton Ernst Rückert (*il medico/the doctor*). PROD: Continental-Kunstfilm GmbH. V.C./CENSOR DATE: 19.06.1912 (18388/18389, Verboten). USCITA/REL: 28.06.1912 (Austria). COPIA/COPY: 35mm, 537 m. (orig. l: 672 m.), 26'10" (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles*: NLD/GER. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

In seguito a un grave incidente d'auto, una donna viene ricoverata in un sanatorio; qui il medico sviluppa un'ossessione per lei. Approfittando della sua amnesia e del fatto che la famiglia la crede morta, egli la rapisce e infine la sposa. Sei mesi dopo, un incontro casuale con la figlia le restituisce la memoria. Sopraffatta dalla disperazione e dall'orrore, ella si toglie la vita.
Zweimal Gelebt esplora le intersezioni tra follia femminile, autorità medica e desiderio. Attraverso un uso vivido di imbibizioni contrastanti e immagini frammentate, il film visualizza stati di instabilità e conflitto psicologico. La protagonista è collocata al centro di due narrazioni maschili contrapposte: da un lato, il marito addolorato e la giovane figlia; dall'altro, il medico ossessivo e manipolatore. Privata di movimento e capacità d'azione, diventa una superficie su cui coloro che la circondano proiettano i propri desideri, il proprio dolore e le proprie fantasie.
Solo nella sequenza finale il film assume decisamente il punto di vista di lei, quando il recupero della memoria e, al tempo stesso, la propria capacità d'azione la conducono a scegliere la morte piuttosto che le due vite che è stata costretta a condurre. Attraverso la sua atmosfera inquietante e morbosa, il film di Max Mack esamina le relazioni di potere di genere e mediche, rivelando la follia femminile come una condizione plasmata dalla dipendenza, dalla reclusione e dalla negazione dell'autonomia. Questo controverso soggetto portò nel 1912 al totale divieto di proiezione in tutto l'Impero tedesco. – RITA CLEMENS, JILLIAN NELSON

Zweimal gelebt, 1912. Anton Ernst Rücker, Eva Speyer. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

Following a serious car accident, a woman is admitted to a sanatorium, where her doctor becomes obsessed with her. Exploiting her amnesia and the fact that her family believes her to be dead, he abducts and eventually marries her. Six months later, a chance encounter with her daughter restores her memory. Overcome with despair and horror, she takes her own life.
Zweimal Gelebt *explores the intersections of female madness, medical authority, and desire. Through its vivid use of contrasting tinting and fragmented imagery, the film visualizes states of psychological instability and conflict. The female protagonist is positioned at the centre of two competing male narratives: on the one hand, the grieving husband and young daughter; on the other, the obsessive, manipulative doctor. Deprived of movement and agency, she becomes a surface onto which those around her project their desires, grief, and fantasies.*
Only in the final sequence does the film decisively shift towards her perspective, as the recovery of her memory and, at the same time, her agency leads her to choose death over the two lives she has been forced to inhabit. Through its unsettling and morbid atmosphere, Max Mack's film examines gendered and medical power relations, revealing female madness as a condition shaped by dependency, confinement, and the denial of autonomy. Its controversial subject matter ultimately led to its complete prohibition throughout the German Empire in 1912. – RITA CLEMENS, JILLIAN NELSON

Das Versuchskaninchen, 1916. Asta Nielsen, Alfred Kühne. (Det Danske Filminstitut, København)

DAS VERSUCHSKANINCHEN [La cavia / The Guinea-Pig] (DE 1917)
REGIA/DIR: Edmund Edel. SCEN: Louis Levy. PHOTOG: Carl Ferdinand Fischer. CAST: Asta Nielsen (*Jesta Vielliebchen*), Alfred Kühne (*suo padre/her father*), Fred Immler (*il suo fidanzato/her fiancé*). PROD: Neutral-Film GmbH. PREMIÈRE: 20.08.1917 (Metropolteatret, København, con il titolo/*titled Den første Patient*). V.C./CENSOR DATE: 21.06.1923 (B.07345). COPIA/COPY: DCP, 36'12" (da/*from* 35mm pos. acet., orig. l: 741 or 744 m., 18 fps); did./*titles*: GER; FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Questo film gioiosamente atipico per la sua protagonista è uno degli otto film prodotti durante la prima guerra mondiale da Asta Nielsen con la propria casa di produzione, la Neutral-Film. Molti di questi film erano di tono più leggero rispetto al tipico melodramma nielsiano, forse come evasione dagli orrori della guerra. Qui, l'attrice sceglie non solo il genere comico, ma anche il ruolo di una giovane sobillatrice il cui comportamento e i cui costumi ricordano la comédienne francese Léontine. Come Léontine, la sua esuberante comicità fisica affonda le radici in una critica al patriarcato – tanto in ambito domestico quanto nel campo della medicina. Dapprima, la protagonista, dopo aver causato troppi guai in famiglia, viene spedita in collegio. Scambiata per una paziente psichiatrica, viene affidata alle cure di un medico la cui "diagnosi" sostiene che nulla dimostra la sua follia più del fatto che lei insista nel dichiararsi sana di mente. L'unica via di fuga dalla logica autoperpetuantesi del potere patriarcale è mettere allegramente a soqquadro l'ospedale. L'ordine viene frettolosamente ristabilito dall'annuncio dell'imminente arrivo della vera paziente, ma allo spettatore resta il dubbio tanto sulla competenza del medico quanto sulle strutture di potere che gli permettono di rivendicarla.
La vicenda distributiva del film rimane in parte misteriosa: secondo Hans-Michael Bock, nel 1916 fu vietato dalle autorità provinciali di Düsseldorf, mentre debuttò in Danimarca l'anno seguente. Non esistono documenti che attestino con certezza un'uscita in Germania prima del 1923, quando la nuova casa di Asta Nielsen, la Art-Film, lo sottopose all'approvazione della censura.

DANIEL LAWRENCE AUFMANN

A joyfully atypical film for its star, Das Versuchskaninchen *is one of 8 films Asta Nielsen produced with her company Neutral-Film during World War I. Many of these were lighter fare than Nielsen's typical melodrama, perhaps intended to provide an escape from the horrors of the war. Here, Nielsen opts not only for comedy, but for the role of a youthful hellraiser whose behavior and costume are reminiscent of the French comedienne Léontine. Like Léontine, her exuberant physical comedy is grounded in a critique of patriarchy – both at home and in the field of medicine. First, Nielsen's character is packed off to a boarding school after causing too much trouble at home. She is then mistaken for a mental patient and entrusted to the care of a doctor whose "diagnosis" is that nothing proves her insanity more than the fact that she insists she is sane. Her only escape from the self-perpetuating logic of patriarchal power is to gleefully turn the hospital upside-down. Order is perfunctorily restored by the announcement of the real patient's imminent arrival, but the audience is left to question both the doctor's expertise and the power structures that allow him to claim it.*
The film's distribution history remains somewhat mysterious: per Hans-Michael Bock, it was banned by the provincial authorities in Düsseldorf in 1916 and instead premiered in Denmark the following year, with no clear evidence of a German release until 1923, when Nielsen's new company Art-Film submitted it for censor approval.

DANIEL LAWRENCE AUFMANN

Prog. 2 Donne folli della letteratura / *Literary Madwomen*

AMLETO (GB/US: **Hamlet)** (IT 1908)
REGIA/DIR: Mario Caserini. SCEN: dalla tragedia di/*from the play by* William Shakespeare, *The Tragedy of Hamlet, Prince of Denmark* (c.1600-1601). PHOTOG: ?. CAST: Amleto Novelli (*Amleto*), Fernanda Negri-Pouget (*Ofelia*). PROD: Cines, Roma. USCITA/REL: 05.1908. V.C./CENSOR DATE: 14.12.1914 (5841). COPIA/COPY: 35mm, incomp., 169.5 m. (orig. l.: 304.8 m.), 8'15" (18 fps); did./*titles*: GER. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Il regista e attore Mario Caserini fu una figura fondamentale del cinema italiano degli albori, in particolare per il suo precoce coinvolgimento con la leggendaria Società Italiana Cines, fondata nel 1906. In tale anno Caserini, insieme a Gaston Velle, diresse il suo primo film per la Casa, *Otello*, ritenuto essere il primo adattamento cinematografico della tragedia shakespeariana, per il tramite dell'opera di Giuseppe Verdi del 1887.
Rivolgendosi nuovamente, come avrebbe fatto spesso durante i suoi primi anni da regista, all'opera del Bardo come fonte d'ispirazione, Caserini diresse nel 1908, sempre per la Cines, *Amleto*. Spicca nel film l'interpretazione offerta da Fernanda Negri-Pouget della follia di Ofelia, la quale perde il senno sia per il comportamento ostile dell'amato Amleto sia per lo shock causato dalla morte del padre per mano dello stesso Amleto. Nell'opera teatrale, l'annegamento di Ofelia avviene fuori scena e ci viene comunicato dalla madre di Amleto che, in un gesto interpretabile come volto a proteggere la famiglia, definisce incidente ciò che Shakespeare lascia intendere essere un suicidio. Visualizzata sullo schermo – similmente alle rappresentazioni pittoriche di artisti ottocenteschi quali John Everett Millais e John William Waterhouse – la scena di Ofelia che galleggia nell'acqua del fiume in fluenti vesti bianche diventa una rappresentazione estetizzata della vittimizzazione e della follia. – Seif Abdo, Ellen Cleary

Filmmaker and actor Mario Caserini was a seminal contributor to the incipient Italian cinema, particularly through his early involvement with the legendary Società Italiana Cines, founded in 1906. That year, Caserini, alongside Gaston Velle, directed his first film for the company, Otello, *thought to have been the first screen adaptation of Shakespeare's tragedy, by way of Giuseppe Verdi's 1887 opera.*
Turning again, as he frequently would during his early years as director, to the Bard's oeuvre *for inspiration, Caserini went on to direct* Hamlet *(as* Amleto*) for Cines in 1908. Especially prominent in the extant version we are presenting here is Fernanda Negri Pouget's portrayal of Ophelia's insanity – driven to madness by both her lover Hamlet's rejection and the shock of her father's death by Hamlet's hand. In the play, her ultimate drowning happens offstage, relayed by Hamlet's mother, who, in an act that could be interpreted as protecting her family, labels as an accident what Shakespeare hints is suicide. Visualized on film – similarly to painted renditions in works by 19th-century artists, including John Everett Millais and John William Waterhouse – the scene of Ophelia wandering by the river in flowing white robes becomes an aestheticised representation of victimization and insanity. – Seif Abdo, Ellen Cleary*

PAUVRE MÈRE! (US/GB: **Poor Mother)** (FR 1906)
REGIA/DIR: Albert Capellani. SCEN: Albert Capellani, André Heuzé. PROD: Pathé Frères. USCITA/REL: 26.10.1906 (American Vitograph, Renaissance Music-Hall, Paris). COPIA/COPY: DCP, 6'10" (da/*from* 35mm, 108 m., orig. l: 115 m., 16 fps); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris.

L'edizione del settembre 1906 del catalogo Pathé Frères così descrive *Pauvre mère!*: "Un semplice fatto di cronaca, uno di quei piccoli drammi oscuri di cui la realtà brulica". In effetti, il film – uno dei primi di Albert Capellani, la cui trama riguarda una madre che si dà all'alcol, disperata per la morte della figlioletta – è contrassegnato da quel tipo di realismo sociale che avrebbe definito gran parte del lavoro successivo del regista.
Prendendo per buona la florida descrizione che la Pathé dà del proprio film, ci troviamo inevitabilmente di fronte alla domanda: quale realtà? Secondo lo studio che Patricia E. Prestwich ha condotto sulla documentazione psichiatrica risalente agli anni della Belle

The September 1906 edition of the Pathé Frères catalogue describes Pauvre mère! *as "a simple news item, one of those obscure little dramas that abound in reality." Indeed, the film – one of Albert Capellani's first, the plot concerning a grieving mother who turns to alcohol following her young daughter's death – is marked by the sort of social realism which would define much of the director's later work.*
Taking Pathé's own florid description of its film at face value, we are inevitably faced with the question, which *reality? According to a study of archival Belle Époque-era psychiatric records by Patricia E. Prestwich, not only was alcoholism*

Époque – "Female Alcoholism in Paris, 1870-1920: The Response of Psychiatrists and of Families", *History of Psychiatry*, 14(3), 2003 – non solo l'alcolismo era ampiamente considerato dalla professione psichiatrica francese una malattia maschile, ma non vi era praticamente alcun riconoscimento del fatto che potesse manifestarsi anche nelle donne. *Pauvre mère!* uscì nelle sale proprio in questo contesto di negligenza istituzionale androcentrica nei confronti dell'alcolismo femminile. Laddove la professione medica poteva aver fallito, Capellani riesce a offrire un ritratto empatico dell'alcolismo femminile – non solo come fenomeno sociale diffuso, ma come condizione individuale. Si pensi, ad esempio, all'uso che egli fa dell'esposizione multipla per far riapparire la figlia e rendere così le allucinazioni indotte dall'alcol nella madre, la quale poi esce e viene aggredita da un gruppo di ragazzini che la deridono e la colpiscono con delle pietre. In *Pauvre mère!*, Capellani e André Heuzé alludono così a un paradosso amaro: la contemporanea banalizzazione e stigmatizzazione della malattia mentale femminile nella sfera pubblica. – Seif Abdo, Ellen Cleary, Jillian Nelson

widely considered a male disease by the French psychiatric profession, but there was virtually no acknowledgement that it occurred in women ("Female Alcoholism in Paris, 1870–1920: The Response of Psychiatrists and of Families," History of Psychiatry*, 14(3). 2003).* Pauvre mère! *premiered against this backdrop of the androcentric institutional neglect of female alcoholism. Where the medical profession might have failed, Capellani succeeds in presenting an empathetic portrayal of female alcoholism – not only as a wider social ill, but as an individual condition. Take, for instance, his use of multiple exposure to resurrect the daughter – a manifestation of the mother's alcohol-induced hallucinations – whereupon the mother is attacked by a group of young boys who ridicule and pelt her with stones. In* Pauvre mère!*, Capellani and André Heuzé thus hint towards a sobering paradox: the simultaneous trivialization and stigmatization of female mental illness in the public sphere.*

Seif Abdo, Ellen Cleary, Jillian Nelson

L'ANGÉLUS DE LA VICTOIRE (Angelus della vittoria) [The Angelus-Bell of Victory] (FR 1916)
REGIA/DIR: Léonce Perret. CAST: Fabienne Fabrège (*Jacqueline Brizel*), Armand Dutertre (*Raphaël Brizel*), Laurenson (*Roger de Rambrun*), Emile André (*Marquis de Rambrun*), E. Matrat (*François*). PROD: Gaumont. USCITA/REL: 21.04.1916. COPIA/COPY: DCP, 25'11" (da/*from* 35mm interpos., 430 m., orig. l: 1180 m., 18 fps); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: Gaumont-Pathé Archives, Saint-Ouen, Paris.

Restauro effettuato nel 2014, digitalizzazione in 2K, da un 35mm incompleto. Le didascalie sono state ricreate sulla base di quelle frammentarie della copia di partenza. */ Restored 2014, digitization 2K, from an incomplete 35mm print. Intertitles recreated based on fragmentary titles in the source print.*

Nonostante gli apparenti orpelli patriottici di questo tragico dramma, girato e distribuito durante la prima guerra mondiale, *L'Angélus de la victoire* assume una posizione insolitamente complessa nei confronti del conflitto. La struttura narrativa semplice e riconoscibile – i figli di due famiglie rivali si innamorano, ma vengono separati dalla guerra – sembra incoraggiare una lettura patriottica in cui le famiglie si riconciliano (e la nazione si rafforza) attraverso la nobile sofferenza dei loro figli. Tuttavia, l'interpretazione magistrale di Fabienne Fabrège nel ruolo di Jacqueline, la tragica eroina del film, invita a una lettura più critica. Dopo aver appreso della morte del fidanzato Roger, Jacqueline regredisce a uno stato infantile, acconciando i capelli in due trecce da ragazzina e cullando protettivamente una bambola in uniforme come surrogato di Roger.
La follia è un rifugio per Jacqueline: i pochi momenti in cui abbandona i suoi manierismi infantili la vedono sopraffatta dal dolore, che si placa solo quando ella ritorna alla follia. Ed è solo nel suo stato di follia che continua a mantenere una posizione patriottica. Scarabocchiando nella sabbia, scrive "Francia" accanto al proprio nome e alla parola "mamma", equiparando la "madrepatria" a se stessa e alla propria

Despite the seemingly patriotic trappings of this tragic drama, filmed and released during World War I, L'Angélus de la victoire *takes an unusually complex stance towards the conflict. The simple, recognizable narrative framework – the children of two rival families fall in love, but are parted by the War – seems to encourage a patriotic reading in which the families are reconciled (and the nation strengthened) through their children's noble suffering. However, Fabienne Fabrège's tour-de-force performance as Jacqueline, the film's tragic heroine, invites a more critical interpretation. After learning of the death of her fiancé Roger, Jacqueline regresses to a childlike state, wearing her hair in youthful pigtails and protectively cradling a uniformed doll as a surrogate for Roger.*
Madness is a refuge for Jacqueline: the few moments in which she drops her childish mannerisms see her consumed by grief that only abates when she returns to madness. And it is only in her mad state that she continues to take a patriotic stance. While doodling in the sand, she writes "France" alongside her own name and the word "maman," equating the "motherland"

L'Angélus de la victoire, 1916. Fabienne Fabrège. (Gaumont Pathé Archives, Saint-Ouen)

famiglia. La follia del patriottismo di Jacqueline, unita al desiderio apparentemente stoico ma evidentemente disperato del padre che qualcosa di buono (la riconciliazione) possa scaturire dalla tragedia della guerra, ci invita a chiederci: quando un paese manda i propri giovani a uccidere e morire, cos'è che rende folle una persona: la perdita subita in tempo di guerra o il sostegno alla guerra stessa?

Amelia Grace Winburne, Daniel Lawrence Aufmann

with her own self and family. The madness of Jacqueline's patriotism, combined with her father's seemingly stoic, yet obviously desperate wish for something good (reconciliation) to come from the tragedy of the war, invites us to ask: when a country sends its young men to kill and die, what makes a person mad – wartime loss, or support for the war itself?

Amelia Grace Winburne, Daniel Lawrence Aufmann

LE MEMORIE DI UNA ISTITUTRICE (GB: **Jane Eyre)** (IT 1917)
REGIA/DIR: Riccardo Tolentino. SCEN: dal romanzo di/*from the novel by* Charlotte Brontë, *Jane Eyre* (1847). PHOTOG: Guido Silva. CAST: Valentina Frascaroli (*Jane Eyre*), Dillo Lombardi (*Rochester*), Fernanda Sinimberghi (*Pauline Mason*). PROD: Latina Ars, Torino. V.C./CENSOR DATE: 12.02.1917 (12499). COPIA/COPY: 35mm, 754 m. (orig. I: 1605 m.), 33'47" (18 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Quando quest'adattamento sostanzialmente fedele di *Jane Eyre* fu realizzato, il romanzo di Charlotte Brontë aveva da poco trovato un suo pubblico in Italia. Tradotto per la prima volta nel 1904, aveva raggiunto una platea più ampia grazie alla drastica riduzione che era apparsa a puntate sul quotidiano *La Stampa* appena cinque anni prima della realizzazione di *Le memorie di una istitutrice*.

When this substantially faithful adaptation of Jane Eyre *was made, Charlotte Brontë's novel had only recently found an audience in Italy. First translated in 1904, it had reached a wider public through a highly abridged serialization in the national newspaper* La Stampa *just five years before the production of* Le Memorie di una istitutrice.

Le memorie di una istitutrice, 1917. Dillo Lombardi, Fernanda Sinimberghi. (Collezioni Museo Nazionale del Cinema, Torino)

Nella porzione superstite del film, incontriamo Jane, già istitutrice a Thornfield Hall, poco prima del suo matrimonio previsto con il padrone di casa, Rochester. Una presenza spettrale che infesta la magione si rivela essere la prima moglie di Rochester, da lui rinchiusa in soffitta a causa della sua "follia". Scriveva il critico della *Stampa* (02.11.1919): "Nella film la dolorosa storia di quell'anima tormentata viene illustrata con grande efficacia" e, come nel romanzo, lei non può raccontare la propria storia.

Emblematica "pazza" letteraria, Bertha (o, in questa versione, Pauline) Mason è stata oggetto di numerosi studi e reinterpretazioni femministe. Secondo il celebre libro di Sandra Gilbert e Susan Gubar, il personaggio di Bertha può essere letto come il "doppio" di Jane, incarnazione della rabbia esternalizzata dell'eroina contro la reclusione patriarcale – un'analisi che trova eco nell'inquadratura speculare con cui il film accosta le due donne, ad esempio nella scena in soffitta in cui la verità viene infine rivelata.

Fortemente presente in questo adattamento è l'ambiguità razziale di Bertha/Pauline Mason, con questa "alterità" coloniale che connota la sua rappresentazione come selvaggia e minacciosa. La discesa della donna nella follia viene messa in scena in sontuosi interni orientalisti, mentre la causa della sua malattia viene presentata come una questione di sangue ed eredità. – Ellen Cleary

In the extant portion of the film, we meet Jane, already a governess at Thornfield Hall, shortly before her intended marriage to master of the house Rochester. A ghostly presence haunting the mansion is revealed to be the first wife whom Rochester has locked away in the attic due to her "madness". While a critic in La Stampa *(02.11.1919) commented that "[the] film portrays the painful story of that tormented soul with great effectiveness", as in the novel she cannot articulate her own story.*

An emblematic literary "madwoman", Bertha (or in this version, Pauline) Mason has been subject to much feminist study and reimagining. Gilbert and Gubar famously argued that Mason can be read as Jane's "double", embodying the heroine's externalized rage at patriarchal confinement – an analysis that chimes with this film's mirroring framing of the two women, for example in the attic when the truth is finally revealed.

Strongly present in this adaptation is Mason's racial ambiguity, this colonial "otherness" inflecting her representation as wild and threatening. Mason's descent into madness is staged within lush orientalist interiors, while the cause of her insanity is presented as a matter of blood and inheritance. – Ellen Cleary

CINEMA DELLE ORIGINI

EARLY CINEMA

Programmi a cura di / *Programmes curated by* Tracey Goessel (Biograph); Ivo Blom, Bryony Dixon, Maria Wyke (Antichità greco-romane / *Greco-Roman Antiquities*); Lawrence Napper (Corse fantasma / *Phantom Tram Rides*)

- **Progetto Biograph / *The Biograph Project – 3***

Il Progetto Biograph è stato avviato nel 2016 con l'esplicito obiettivo di restaurare tutti i 450 film – mezzo rullo, un rullo e due rulli – diretti da D. W. Griffith negli anni decisivi della formazione del cinema, dal 1908 al 1913, e di renderli accessibili sia agli studiosi che al grande pubblico. La durata prevista del Progetto è di vent'anni.
Poiché tra il 1997 e il 2003 il Progetto Griffith delle Giornate del Cinema Muto ha già dedicato ampio spazio alla proiezione di tutti i Biograph di Griffith allora disponibili, non prevediamo di riproporli qui tutti. Tuttavia i progressi nella scansione digitale e nel restauro delle copie su carta (*paper prints*) offrono l'occasione di rivedere in forma migliore quei film che all'epoca erano disponibili soltanto nelle copie Renovare in 16mm, così mediocri che pareva di guardarle attraverso una lente spalmata di vaselina. Inoltre molti dei film del 1909, di cui al MoMA si era conservato materiale in 35mm, a Pordenone furono visti soltanto in versioni tratte da copie su carta, poiché non ne erano mai stati ricavati positivi non infiammabili.
Come affrontare la transizione da parte di Griffith dal 1908 al 1909? Vi sono due aspetti principali su cui soffermarsi. In primo luogo, Griffith aveva già conseguito una maturità espressiva ben più profonda rispetto a quanto la critica sia solita riconoscergli. Ricorre al montaggio incrociato non solo per creare suspense, ma anche per costruire contrasti (si vedano *The Song of the Shirt* dello scorso anno e *One Touch of Nature* di quest'anno). L'altro elemento degno di nota è l'accurata messa in scena dell'azione all'interno di un'inquadratura

The Biograph Project was initiated in 2016 for the express purpose of restoring all 450 split-reel, one-reel, and two-reel films directed by D. W. Griffith in the most important formative years of cinema, 1908 to 1913, and making them available both to scholars and the general public. The project is anticipated to take 20 years.
Because the Giornate del Cinema Muto's Griffith Project *devoted time to screening all available Griffith Biographs between 1997 and 2003, it is not anticipated that each film will be repeated here. But improvements in digital scanning and restoration of the paper prints provide an opportunity to see in improved form those films that were then only available via 16mm Renovare prints, which was akin to watching a film through a Vaseline-smeared lens. In addition, many of the 1909 films for which 35mm material survived at MoMA were seen at Pordenone only as paper prints, because safety positives were never made.*
How to approach Griffith's transition from 1908 into 1909? There are two major points upon which to remark. First, Griffith was farther along in his cinematic development than he is generally given credit for. He is cross-cutting not only for suspense, but for contrast (note last year's The Song of the Shirt *and this year's* One Touch of Nature.*) The other noteworthy factor is his careful staging of the action within a*

fissa. Le scene di massa pullulano di piccole trame secondarie; personaggi senza nome compaiono sullo schermo per pochi secondi, eppure a ciascuno è affidata una storia da raccontare. Mentre andava scoprendo come si dirige un film, Griffith dimostrava al contempo la propria abilità nel dirigere gli attori. – Tracey Goessel

static shot. Crowd scenes bubble with little subplots; nameless characters exist on the screen for mere seconds, but are given a story to tell. While he was figuring out how to direct film, Griffith was also demonstrating his skill as a director of actors. *Tracey Goessel*

Note filmografiche a cura di / *All film notes by* Tracey Goessel.

MONEY MAD (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: dal racconto di/*based on the short story by* Jack London, "Just Meat" (*The Cosmopolitan*, 03.1907; rititolato/*retitled* "Pals", *London Magazine*, 04.1908). PHOTOG: G. W. Bitzer. CAST: Harry Solter, Florence Lawrence, George Gebhardt, Arthur Johnson, Mack Sennett, Jeannie MacPherson. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 28.10.1908, 02,16.11.1908 (NY Studio; location non documentata/*undocumented location*). USCITA/REL: 04.12.1908. COPIA/COPY: DCP, 11'39" (da/*from* paper print, 684 ft., 15 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Film Preservation Society, Los Angeles (DCP); Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA (paper print).

Restauro digitale, scansione / *Digital restoration, scanning*: 2025. Stesura didascalie a cura di / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

Money Mad è un *For Love of Gold* all'ennesima potenza. Griffith aggiunge strati di Grand Guignol alla vicenda di due criminali sospettosi l'uno dell'altro che finiscono con l'uccidersi a vicenda. Un vecchio quasi strozza una ragazzina dopo averle sottratto il portamonete. I due succitati lo pedinano lungo i vicoli della città (anticipando *The Musketeers of Pig Alley*) fino al suo scantinato, dove lo strangolano portandogli via l'oro. Una volta giunti nella loro topaia, riescono a pugnalarsi e anche a spararsi l'un l'altro.

Ma non finisce qui. Griffith aveva precedentemente introdotto l'immancabile megera ubriaca, che trova i cadaveri – e l'oro. In preda all'euforia, la donna fa cadere una candela accesa dal tavolo e appicca il fuoco. L'ultima immagine che vediamo di questa scena è una densa nube di fumo che si dirige verso il pubblico.

Money Mad è il quarantesimo film di Griffith. *For Love of* Gold il nono. Ma la cosa è fuorviante. È più corretto notare che solo tre mesi separano le riprese di questi due titoli. Griffith imparò tantissimo in quel periodo, e molto altro ancora doveva venire.

Money Mad *is* For Love of Gold *on steroids. Griffith adds layers of Grand Guignol to the narrative of two crooks distrusting and killing each other. A little girl is throttled for her wallet. Our two thieves stalk the throttler through urban alleys (anticipating* The Musketeers of Pig Alley*), strangling him in his cellar and taking his gold. Once at their hovel, they manage to simultaneously stab and shoot each other.*

Money Mad, 1908. Harry Solter, George Gebhardt. (Film Preservation Society, Los Angeles)

We do not stop there. Griffith has previously introduced the prerequisite drunken hag to the occasion, and she finds the bodies – and the gold. In her rapture, she knocks a lit candle off the table, and sets the place ablaze. The last we see of this scene is roiling smoke, heading straight for the audience.

Money Mad *was Griffith's 40th release.* For Love of Gold *was his 9th. But this is misleading. It is more precise to state that a mere three months separated the filming dates of these two titles. Griffith absorbed much in that period – and there was much more to come.*

THE VALET'S WIFE (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin, G. W. Bitzer. CAST: Mack Sennett, Harry Solter, Robert Harron, George Gebhardt, Charles Avery, Florence Lawrence, Arthur Johnson. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 10/11.09.1908 (NY Studio, esterni inclusi/*including exterior*). USCITA/REL: 01.12.1908. COPIA/COPY: DCP, 8'43" (da/*from* paper print, 508 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Film Preservation Society, Los Angeles (DCP); Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA (paper print).

Restauro digitale, scansione / *Digital restoration, scanning:* 2025. Stesura didascalie a cura di / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

Questo film non è invecchiato bene. È difficile guardare una commedia la cui trovata comica consiste nello scoprire che il neonato, presunto figlio del protagonista, è di colore! Peggio ancora, il *Biograph Bulletin* così descrive la cosa: "... bastò un'occhiata — 'Santi numi, è un negro!'"

Non che i critici dell'epoca usassero un linguaggio più delicato. Il *Moving Picture News* (12.05.1908) scriveva: "... appare il viso sorridente di un 'negretto'". (Il neonato in questione non sorride affatto. Piange, e ne ha ben donde, essendo nato di colore nell'America del 1908.) Curiosamente, in un'inquadratura precedente, Griffith fa intuire allo spettatore che il bambino è nero – una svista, oppure una scelta deliberata per costruire suspense. La commedia vanta pochi, esili pregi. Griffith muove con competenza i suoi personaggi nei diversi ambienti (sala da pranzo, corridoio, strada). Il racconto procede rapido – tanto rapido da far pensare che Bitzer di proposito muovesse lentamente la manovella della cinepresa. (I registri di lavorazione non lo confermano.)

E infine c'è Bobby Harron nella divisa da fattorino d'albergo. A volte è l'unica consolazione che ci resta.

This film hasn't aged well. It is hard to view a comedy where the visual punchline is the purported infant of the protagonist turning out to be – wait for it – a negro! *Even worse: the* Biograph Bulletin *narrates the punchline thus: "…one look was enough – 'Great Jupiter, it's a coon!'"*

Not that contemporary critics were any more fastidious with their language. The Moving Picture News *(12.05.1908) wrote, "…the grinning face of a 'pickaninny' comes into view." (The infant in question does not grin. It cries, as well it might, being born of color in America in 1908.) Curiously, Griffith telegraphs to the audience that the baby is black in an earlier shot – either an oversight, or an intentional buildup of audience suspense.*

The comedy has a few thin virtues. Griffith moves his characters around different settings (dining room, hallway, street) with competence. The narrative moves quickly – so quickly, it feels as if Bitzer was deliberately undercranking. (Production logs do not confirm this.)

Finally, we have Bobby Harron in the bellhop uniform. Sometimes that is the only consolation we can seek.

THE CHRISTMAS BURGLARS (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: G. W. Bitzer. CAST: Florence Lawrence, Adele De Garde, George Gebhardt, Marion Leonard, Charles Inslee, Harry Solter, Mack Sennett, Arthur Johnson. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 28,30.11.1908 (NY Studio, 8th Ave and 14th Street, NYC). USCITA/REL: 22.12.1908. COPIA/COPY: DCP, 11'39" (da/*from* paper print, 679 ft., 15 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Film Preservation Society, Los Angeles (DCP); Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA (paper print).

Restauro digitale, scansione / *Digital restoration, scanning:* 2026. Stesura didascalie a cura di / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

Se *An Awful Moment* è l'incubo prima di Natale, *The Christmas Burglars* è un esercizio di appagamento dei desideri. Ha tutti gli elementi che un melodramma può richiedere: è ambientato alla vigilia di Natale e i suoi personaggi sono una vedova con figlia ridotte alla fame, un insensibile gestore di un banco dei pegni e una runyonesca galleria di ladri e scassinatori. La scoperta della dolente letterina della piccola a Babbo Natale fa sì che gli impiegati del banco si intrufolino nel caseggiato della donna con cibo, doni e persino un albero. Un Natale al

If An Awful Moment *is the nightmare before Christmas,* The Christmas Burglars *is an exercise in wish fulfillment.*

It has all the elements melodrama could require: a Christmas Eve setting; a starving widow and her daughter; a hard-hearted pawnshop owner; and a Runyonesque gallery of burglars and thieves. The discovery of a child's plaintive letter to Santa prompts the store's denizens to sneak into the tenement with food, gifts, and even a tree. Christmas by way of chloroform.

cloroformio. E per giunta, abbiamo due esterni della città. Cosa chiedere di più? Sul piano del progresso cinematografico, Griffith riprende l'idea dello *stacco-su-ciò-che-il-personaggio-sta-pensando* che aveva introdotto in *After Many Years*, perfezionandola ulteriormente. L'inquadratura finale del film comprende una doppia esposizione dell'indurito prestatore su pegno, appoggiato al bancone in lieta contemplazione della propria buona azione. Anziché staccare direttamente sulla scena dei festeggiamenti, per poi ritornare all'inquadratura precedente, Griffith e Bitzer realizzano una doppia esposizione. L'immagine del banco dei pegni si sovrappone a quella del caseggiato, che poi sfuma riportandoci nel negozio. Dato che la doppia serie di perforazioni indica che questo effetto fu realizzato in una stampatrice a contatto e non nella macchina da presa, il tutto appare come un regalo di Natale per gli storici del cinema di ogni tempo.

The Christmas Burglars, 1908. Florence Lawrence. (Film Preservation Society, Los Angeles)

On top of that, we get two city exteriors. What's not to love? In terms of cinematic progression, Griffith takes the cut-to-what-the-character-is-thinking-about *idea that he originated in* After Many Years *and does it one better. The final shot of the film includes a double exposure of the flinty-hearted pawnbroker, leaning on his counter in happy contemplation of his good deed. Instead of a direct cut to the scene of the celebration, and cutting back, Griffith and Bitzer staged a double exposure. The pawnshop image is shared by the tenement image, which then fades and leaves us back in the shop. Given that the double set of sprocket holes document that this effect was done in a contact printer and not in the camera itself, this feels like a Christmas gift to film historians everywhere.*

ONE TOUCH OF NATURE (US 1909)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ? PHOTOG: Arthur Marvin, G. W. Bitzer. CAST: Arthur Johnson, Florence Lawrence, Marion Leonard, Charles Inslee, Mack Sennett, Harry Solter, George Gebhart, Gertrude Robinson, Jeannie MacPherson, Dorothy West. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 13-18.11.1908 (NY Studio). USCITA/REL: 01.01.1909. COPIA/COPY: DCP, 12'18" (da/*from* paper print, 724 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Film Preservation Society, Los Angeles (DCP); Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA (paper print).

Restauro digitale, scansione / *Digital restoration, scanning:* 2026. Stesura didascalie a cura di / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

Ecco un melodramma improbabile, che comprende la morte di una bambina, lo stato catatonico della madre in lutto e la guarigione di lei grazie al salvataggio di un'orfana maltrattata. Se Griffith ricorre con efficacia al montaggio incrociato, dobbiamo riconoscere anche il suo talento nella messa in scena delle sequenze di strada.

Here is an improbable melodrama, encompassing the death of one child, the catatonic state of her mourning mother, and the mother's restoration with the rescue of a battered orphan. While Griffith cross-cuts effectively we should also acknowledge his staging of the street sequences.

La prima di queste scene ci mostra una famiglia che gioca a girotondo; un ubriaco che cade sul sedere; la nostra perfida megera e la sfortunata orfana; diversi passanti con la bombetta; e uno strillone che trotterella.
L'inquadratura successiva ha i suoi micro-drammi. Russell Merritt (*The Griffith Project*, vol. I) scrive: "Griffith costruisce la scena facendo accompagnare tre ballerine da altrettanti cavalieri fino all'ingresso artisti. Ogni congedo, per quanto rapido, viene reso distintivo: la prima donna saluta il suo uomo con un caloroso bacio, la seconda coppia è appena cortese, la terza è decisamente brusca." Ma la visione del film in una mediocre copia su carta non gli permise di riconoscere la terza ballerina. Sotto uno spesso velo, vediamo Florence Lawrence fare la comparsa, oltre ad avere il ruolo della protagonista. È forse il segno di quanto l'industria non avesse ancora coscienza di quanto sarebbero diventati riconoscibili quei volti. Lo star system non era ancora nato. Ma siamo ormai prossimi al 1909. E Mary Pickford stava per arrivare.

The first such scene includes a family playing ring-around-the-rosy; a drunk falling on his backside; our evil hag and hapless orphan; multiple bowler-hatted pedestrians; and a trotting newsboy.
*The subsequent shot has its own micro-dramas. Russell Merritt (*The Griffith Project, Vol. I*) writes, "Griffith sets the scene by having three chorus girls dropped off by escorts at the stage door. Each departure, quick though it is, is made distinctive: the first woman gives her man a warm goodbye kiss, the second couple is merely polite, the third positively surly." What his view of the smeary paper print did not provide was the recognition of the third chorus girl. Under a heavy veil, we see Florence Lawrence serving as an extra, in addition to the female lead. It is, perhaps, a measure of how the industry had yet to acknowledge how recognizable these faces would become. The star system was not yet born. But we are up to 1909. And Mary Pickford was coming soon.*

MR. JONES AT THE BALL (US 1908)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: G. W. Bitzer. CAST: John C. Cumpson, Florence Lawrence, Harry Solter, Mack Sennett, Arthur Johnson, George Gebhardt, Charles Inslee, Jeannie MacPherson. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 23/24.09.1908 (NY Studio). USCITA/REL: 25.12.1908. COPIA/COPY: DCP, 8'37" (da/*from* paper print, 503 ft., 15 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Film Preservation Society, Los Angeles (DCP); Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA (paper print).

Restauro digitale, scansione / *Digital restoration, scanning:* 2022. Stesura didascalie a cura di / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

Ecco la prima commedia ufficiale della serie dei "Jones": un'unica gag comica costruita su un paio di pantaloni che si strappano e le divertenti vicissitudini che ne conseguono durante una festa da ballo.
La trama in sé merita a malapena un commento. Ma, come sempre, si possono trovare piccoli piaceri. Potete cercare gli indizi di una relazione segreta tra un invitato e l'ospitale padrona di casa. E sobbalzare davanti all'uomo truccato da nero che fa il guardarobiere – la parrucca è la stessa che userà Alfred Paget quattro anni dopo in *A Beast at Bay*? Nella sala da ballo provate a guardare fuori dalla finestra dietro al cameriere interpretato da Mack Sennett – non è forse lo stesso fondale dipinto di *A Smoked Husband*? E non è forse Mack quello che vediamo, sia come cameriere sia, nell'inquadratura finale, come poliziotto?
Se è arte cinematografica ciò che cercate, qui non la troverete. Ma troverete una ricchezza di piccoli dettagli che vi riporteranno a una giornata del tardo autunno 1908. Una deliziosa opera minore che vale il viaggio.

Here we have the first official "Jones" comedy: a single joke gag built around split trousers and the antics that ensue at a dress ball.
The story itself is scarcely worthy of comment. But, as always, small pleasures can be found. Look for the hint of a secret affair between a guest and the welcoming hostess. Wince at the man in blackface acting the part of coat-check clerk – is his wig the same one used by Alfred Paget four years later in A Beast at Bay? *Look out the window next to Mack Sennett's footman in the ballroom – is that not the same painted flat from* A Smoked Husband? *And isn't it Mack we see, both as footman and, in the final shot, policeman?*
If it is cinematic artistry you seek, you will not find it here. But you will find a wealth of small details that will bring you back to a late autumn day in 1908. Even in this minor charmer, it is a journey worth taking.

THOSE AWFUL HATS (US 1909)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: G. W. Bitzer. CAST: Arthur Johnson, Florence Lawrence, Dorothy West, Anita Hendrie, Charles Inslee, George Gebhardt, Mack Sennett, Robert Harron, Gertrude Robinson, John R. Cumpson. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 11/12.01.1909 (NY Studio). USCITA/REL: 25.01.1909. COPIA/COPY: DCP, 3'48" (da/*from* 35mm dupl. pos. + paper print, 342 ft., 15 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Film Preservation Society, Los Angeles (DCP); Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA (paper print); The Museum of Modern Art, New York (35mm).

Restauro digitale, scansione / *Digital restoration, scanning:* 2024. Stesura didascalie a cura di / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

Those Awful Hats ha risentito le conseguenze di un restauro realizzato nel 1975 in occasione del centenario di Griffith. In questa versione, l'unica vista negli ultimi 50 anni, sono due i film proiettati in sala, il secondo oscurato dai movimenti del pubblico. Uno studio accurato del materiale disponibile chiarisce che l'azione comica principale si svolge davanti a uno schermo bianco inattivo, durante un intervallo (la maschera mobile non era ancora stata inventata). Non vi è traccia – né nella copia su carta pre-distribuzione né nel negativo originale – dell'ulteriore film-nel-film del MoMA, che è messo in scena e allineato in modo diverso dal primo. Gli attori in platea smettono di indicare lo schermo e di commentare l'azione nella scena in cui il MoMA inserisce un secondo film. Perfino il pianista smette di suonare.
L'accurata ricerca di Benjamin Solovey, restauratore della Film Preservation Society, ci ha permesso di rivedere la ricostruzione precedente e di riportare il film il più vicino possibile all'originale.

Those Awful Hats *has suffered from a 1975 restoration made in honor of Griffith's centennial. In this, the only version seen in the past 50 years, there are two films shown in the theatre, the second obscured by the action of the audience. Careful study of the available material makes it clear that the main comic activity occurs in front of an inactive white screen, during an intermission. (The travelling matte had yet to be invented.) There is no hint of MoMA's additional film-within-the-film, which is staged and aligned differently from the first, in either the pre-release paper print or the original camera negative. The actors in the audience stop pointing at the screen and commenting on the action during the scene where MoMA adds a second film. Even the piano player stops playing.*
Careful research by Film Preservation Society restorationist Benjamin Solovey permitted us to revisit the earlier reconstruction, and restore the film to as close to the original as possible.

THE CRIMINAL HYPNOTIST (US 1909)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: G. W. Bitzer. CAST: Marion Leonard, Owen Moore, Arthur Johnson, David Miles, Harry Solter, Florence Lawrence, Herbert Yost, Anita Hendrie, Jeannie MacPherson, Linda Arvidson, Charles Inslee, George Gebhardt, Mack Sennett. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 08, 21.12.1908 (NY Studio, strada newyorkese non specificata/*unspecified New York street*). USCITA/REL: 18.01.1909. COPIA/COPY: DCP, 10'56" (da/*from* paper print, 626 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Film Preservation Society, Los Angeles (DCP); Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA (paper print).

Restauro digitale/*Digital restoration:* 2026; scansione/*scanning:* 2022. Stesura didascalie a cura di / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

Ecco una variante della storia di Trilby/Svengali, essendo all'epoca l'argomento ipnosi sempre assai gradito. Per quanto vi sia poco di autenticamente cinematografico in questo film, si consideri il *blocking* e la regia di Griffith. In un minuto e mezzo egli stabilisce che il nostro eroe ha un'innamorata vivace, ma virtuosa; che lui sta dando una festa e che l'ospite d'onore è un ipnotizzatore. Così come le trovate comiche procedono a gruppi di tre, lo stesso vale per le dimostrazioni narrative. Qui il nostro ipnotizzatore

Here is a variant of the Trilby/Svengali story, a good hypnosis yarn being ever popular in that era.
While there is little that is truly cinematic about this film, consider Griffith's blocking and direction. In a minute and a half, he establishes that our hero has a sweetheart; that she is lively, but virtuous; that he is throwing a party; and that the guest of honor is a hypnotist. Much as joke setups come in threes, so do Griffith's narrative demonstrations. Here, our hypnotist first

induce dapprima una donna timida a ballare, poi fa credere a Mack Sennett di essere a pesca (egli getta via il primo pesce perché troppo piccolo) e, infine, ipnotizza la nostra eroina. E c'è un'allusione sessuale quando poi il nostro villain si ritrova solo con la ragazza in stato di trance. La conduce nelle proprie stanze e la osserva. Molto rapidamente – così rapidamente che si rischia di non accorgersene – le fa scorrere la mano lungo il busto. Che fare? Violarne l'innocenza, o servirsene per una rapina? Decide e, con un gesto che pare dire "peccato, sarebbe stato bello", le spiega come commettere il crimine. Forse Griffith non aveva ancora scoperto tutti i trucchi del cinema, ma dà prova di finezza nel dirigere gli attori.

induces a shy woman to dance, then gets Mack Sennett to think he is fishing (he throws away the first fish as too small), and, finally, mesmerizes our heroine.
And there is a moment of sexual nuance when next our villain gets the girl alone and under his trance. He brings her into his rooms, and studies her. Very quickly – so quickly one might miss it – he runs his hand down her torso. What to do? Ravish her innocence, or use her for a robbery? He decides, and with an ah-well-it-would-have-been-nice *gesture, instructs her on how to commit the crime. Griffith might not have yet figured out all the tricks of cinema, but he demonstrates subtlety in working with actors.*

THOSE BOYS! (US 1909)
REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin, G. W. Bitzer. CAST: Anita Hendrie, Florence Lawrence, Linda Arvidson, Dorothy West. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 05.01.1909 (NY Studio). USCITA/REL: 18.01.1909. COPIA/COPY: DCP, 5'56" (da/*from* paper print, 342 ft., 15 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Film Preservation Society, Los Angeles (DCP); Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA (paper print).

Restauro digitale/*Digital restoration:* 2026; scansione/*scanning:* 2021. Stesura didascalie a cura di / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

Those Boys! dura meno di quattro minuti e racconta il dramma, fin troppo ricorrente, degli incidenti tra bambini con armi da fuoco. Due sorelle salgono in una soffitta per leggere vecchie lettere; ignari, i fratelli allestiscono nella stanza accanto un bersaglio per esercitarsi al tiro, mirando direttamente alle sorelle.
Griffith non alterna il montaggio tra le sorelle ignare e il pericolo imminente, ricorrendo invece a un ambiente diviso in due. Il montaggio incrociato lo utilizza però in precedenza: i fratelli che entrano e trovano la pistola mentre le sorelle salgono al piano di sopra; la madre che trova vuoto il cassetto della pistola mentre i ragazzi allestiscono il bersaglio.
Anche nella scena con i due diversi ambienti, Griffith dà prova di mano sicura nel creare suspense. Mentre le sorelle sono distratte, i ragazzi entrano nella stanza. Il più piccolo appende il bersaglio e il fratello maggiore prende la mira. No… un attimo. Il fratello minore vuole essere il primo a sparare. I due si azzuffano un istante, e il maggiore cede. Il fratello minore solleva la pistola, ma… attenzione, è troppo pesante. Il fratello gli porge una sedia, così può appoggiare la canna sullo schienale. Punta; indugia: esasperato, il maggiore gli strappa la pistola, si inginocchia, guarda lungo la canna, e… la madre irrompe nella stanza e salva la situazione.

Those Boys! *runs less than 4 minutes, depicting the too-often-seen tragedy of children and gun accidents. Sisters go into an attic room to read old letters; brothers unknowingly set up target practice in the adjoining space, aiming directly for their siblings. Griffith does not cut back and forth between the unsuspecting sisters and the imminent danger, instead deploying a split set. But he* does *engage in cross-cutting earlier: the brothers coming in and discovering the gun while the sisters go upstairs; the mother finding the empty gun drawer while the boys set up their target.*
Even in the split-set scene, he displays an assured hand in creating suspense. While the sisters are distracted, the boys enter the room. The youngest pins up the target and the older boy takes aim. No – wait. The younger brother wants to go first. They tussle briefly, and the older brother yields. The younger brother lifts the gun, but – hold on. It is too heavy. His brother provides a chair, so he may rest the barrel on its back. He points; he lingers – exasperated, the older brother snatches the gun away from him. The older brother then kneels; eyes the view down the barrel of the gun, and – mother bursts into the room and saves the day.

THE CORD OF LIFE (US 1909)
REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin, G. W. Bitzer CAST: Charles Inslee (Galora), Marion Leonard (moglie di Galora/*Galora's wife*), Anita Hendrie, George Gebhardt (Antonine), Florence Lawrence, David Miles, Dorothy West, John R. Cumpson, Linda Arvidson, Mack Sennett (Poliziotto/*Policeman*), Arthur Johnson, Harry Solter, Gertrude Robinson. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 6/8/13.01.1909 (NY Studio; Fort Lee, New Jersey). USCITA/REL: 28.01.1909. COPIA/COPY: DCP, 14'33" (da/*from* 35mm, 857 ft., 15 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Film Preservation Society (DCP); collezione privata/*private collection* (35mm).

Restauro digitale, scansione / *Digital restoration, scanning:* 2022. Stesura didascalie a cura di / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

In questo film molti noteranno "la corsa per il salvataggio". Noi preferiamo discutere dell'abilità di Griffith nella messa in scena. Prendiamo la seconda inquadratura, dovrebbe essere semplice: il cattivo sta per salire una rampa di scale e bussare a una porta. Invece assistiamo a una micro-narrazione ambientata nel corridoio del caseggiato. Un uomo siede fumando e leggendo il giornale. Due giovani donne, in cima alle scale, chiacchierano. Una terza donna viene su, passa accanto all'uomo col giornale e glielo tocca per scuoterlo dalla lettura. Lui sorride in segno di saluto; lei prosegue. Altre due salgono le scale: una tiene le braccia intorno all'altra, confortandola. Dalla direzione opposta arrivano altre due donne, che superano la coppia afflitta ridendo di loro. Sono ragazze cattive, forse in qualche modo responsabili del dolore dell'altra? Non facciamo in tempo a chiederci altro: scendono, incrociando il corpulento padrone di casa che sale. Da destra arriva un'altra donna, che incrocia il padrone di casa: lui si ferma un attimo per rimproverarla, prima di incontrare il signore del giornale. Ne nasce un vivace battibecco: forse il signore col giornale è in ritardo con l'affitto? O forse è un portiere fannullone? Non abbiamo tempo di deciderlo, perché finalmente il nostro cattivo arriva e bussa. Griffith impiega dieci attori in un segmento di 23 secondi, per restituirci la sensazione di un casermone affollato.

The Cord of Life, 1909. Charles Inslee, ?, George Gebhardt. (Film Preservation Society, Los Angeles)

Most will note this film's race-to-the-rescue. We prefer to discuss Griffith's skill in staging. Take the second shot. It should be simple: the villain is to climb a flight of stairs, and knock on a door. Instead, we see a micro-narrative of this tenement hallway. A man sits smoking and reading the newspaper. Two young women stand at the top of the stairs chatting. A third woman enters from the stairs below, passes the man with the paper, and bats it to rouse him from his reading. He smiles in acknowledgement; she passes on. Another pair climb the stairs. One has her arms around the other, comforting her. From the opposite direction come two other women. They pass the solemn pair, laughing at them. Are they mean girls, somehow responsible for the other's grief? We barely have time to consider – they descend, passing the stout landlord on his way up. From the right, another woman arrives, and crosses paths with the landlord. He pauses to briefly harangue her before encountering Mr. Newspaper. A lively argument ensues. Is Mr. Newspaper late with his rent? A loafing janitor, perhaps? We don't have time to decide, because at last our villain arrives, and knocks. Griffith uses ten actors in a 23-second segment, to give us a sense of a crowded tenement.

THE BRAHMA DIAMOND (US 1909)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: G. W. Bitzer. CAST: Florence Lawrence, Harry Solter, David Miles, Charles Inslee, Arthur Johnson, George Gebhardt, Mack Sennett, Robert Harron, John R. Cumpson, Anita Hendrie, Dorothy West, Herbert Yost. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 14-19.01.1909 (NY Studio). USCITA/REL: 04.02.1909. COPIA/COPY: DCP, 9'42" (da/*from* 35mm pos. nitr. *release print*, incomp., 576 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Film Preservation Society, Los Angeles (DCP); Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA (35mm).

Restauro digitale/*Digital restoration:* 2024; scansione/*scanning:* 2022. Stesura didascalie a cura di / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

La storia del cinema non dovrebbe prescindere da questo pretenzioso filmetto di impianto teatrale, poiché rappresenta una delle prime volte in cui D. W. Griffith utilizza un primo piano per far progredire la narrazione. Occorre però prudenza. Dopotutto, già *Betrayed by a Handprint*, uscito cinque mesi prima, conteneva due inserti. Ma questi erano stati girati su sfondo nero e, nelle parole di Tom Gunning, sono "legati all'ingrandimento di un dettaglio, piuttosto che all'enfasi drammatica" (*The Griffith Project*, vol. 1). Qui, un ladro deve nascondere il diamante rubato. Decide di cucirlo nel manico della sua valigia e di questo gesto ci viene offerta un'inquadratura ravvicinata. Griffith non riprende separatamente su un fondale di velluto nero, ma fonde l'inquadratura con il suo sfondo originale, facendola scorrere visivamente, invece di punteggiare il racconto. Ma, essendo per il resto un film così fiacco, come può reggere il confronto con il primo piano della moneta in *The Golden Louis*, o con il meccanismo di morte in *At the Altar*?

The Brahma Diamond, 1909. (Film Preservation Society, Los Angeles)

Non può. Griffith non può certo realizzare un'epopea indiana su un palcoscenico più piccolo di un normale palcoscenico teatrale. L'effetto è comicamente pessimo e sospettiamo che egli ne fosse consapevole. *Judith of Bethulia* e *Intolerance* erano entrambi ancora nel suo futuro, e il suo talento in piena fioritura gli avrebbe presto offerto tele ben più ampie su cui dipingere.

Film history should be bristling with the title of this pretentious little stagebound film, as it is one *of the first times D. W. Griffith used a close-up to advance the narrative.*

We need to be careful. After all, there were two insert shots in Betrayed by a Handprint, *released five months earlier. But they were filmed against a black background, and, in the words of Tom Gunning are "tied to enlarging a detail, rather than dramatic emphasis."* (The Griffith Project, Vol. 1*)*

Here, a thief needs to hide his stolen diamond. He settles upon sewing it into the handle of his valise, and we are provided with a tight shot of this action. Griffith doesn't shoot separately against a black velvet curtain, but marries the shot to its original background. It flows visually, rather than punctuates. But, being otherwise such a dud of a film, how can it compare with the close-up of the coin in The Golden Louis*, or the death mechanism in* At the Altar*? It cannot. Griffith can hardly produce an Indian epic on a stage that is smaller than a conventional theatre stage. The effect is comically bad, and we suspect he knew it.* Judith of Bethulia *and* Intolerance *were both in his future, and his burgeoning talent would soon bring him far larger canvases upon which to paint.*

THE CURTAIN POLE (US 1909)
REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: G. W. Bitzer. CAST: Mack Sennett (Monsieur Du Pont), Harry Solter (Mr. Edwards), Florence Lawrence (Mrs. Edwards), Arthur Johnson, George Gebhardt, Linda Arvidson, Jeannie MacPherson. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 16/22.10.1908 (Fort Lee, New Jersey). USCITA/REL: 15.02.1909. COPIA/COPY: DCP, 13'01" (da/*from* paper print, 765 ft., 15 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Film Preservation Society, Los Angeles (DCP); Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA (paper print).

Restauro digitale, scansione / *Digital restoration, scanning:* 2022. Stesura didascalie a cura di / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

Ecco un Biograph che vorrebbe essere un Keystone. È una comica d'inseguimento, un espediente considerato già logoro persino allora. E sebbene questo atipico Biograph presenti tutti gli elementi del film francese d'inseguimento, compresi trucchi, movimenti di macchina all'indietro e persino un primo piano nel finale, è solo studiando con attenzione lo sfondo di un'inquadratura che possiamo scorgere la promessa del vero genio della comicità muta ancora a venire. Lì, su una serie di cartelloni pubblicitari che fanno da sfondo all'azione, compare un piccolo annuncio che reclamizza i Keaton: madre, padre, e il tredicenne Buster.

Here we have a Biograph that wants to be a Keystone. It is a chase comedy, a trope that was considered stale even then.
And while this very atypical Biograph manifests all the elements of the French chase film, including trick shots, reverse camera movement, and even a close-up at the end, it is only by carefully studying the background of one shot that we can see the promise of the true genius of silent film comedy that is to come. There, on a series of postings on signboards behind all the action, is a small vaudeville ad, touting the Keatons: mother, father, and 13-year-old Buster.

HIS WARD'S LOVE (US 1909)
REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: G. W. Bitzer. CAST: Florence Lawrence, Arthur Johnson, Owen Moore, Linda Arvidson. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 29.01.1909 (NY Studio). USCITA/REL: 15.02.1909. COPIA/COPY: DCP, 4'12" (da/*from* 35mm dupl. pos., 235 ft., 15 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Film Preservation Society, Los Angeles (DCP); The Museum of Modern Art, New York (35mm).

Restauro digitale, scansione / *Digital restoration, scanning:* 2022. Stesura didascalie a cura di / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

His Ward's Love, girato in un solo giorno su due set e in appena 235 piedi con un'unica didascalia, completava il rullo che conteneva *The Curtain Pole*. Prima di concludere che questa storia di quattro minuti non merita la nostra attenzione, si consideri quanto segue: per gli "esterni" del cottage, Griffith piazzò sul set, fuori campo, un ventilatore. Sebbene la scenografia sia palesemente dipinta, priva di ogni verosimiglianza rispetto a un luogo reale, Griffith si prese la briga di accrescere l'illusione. Se il vento che soffiava negli interni girati in California su set all'aperto sarebbe diventato, a partire dall'inverno del 1910, un segno rivelatore frequente e fastidioso, questa è la prima volta che qualcuno alla Biograph si perita di aggiungere del vento artificiale a un finto esterno. (Il film fu girato a fine gennaio, il che rende improbabile che il ventilatore servisse a dare refrigerio.) Anche quando realizzava un film in fretta e furia, Griffith continuava a cercare margini di miglioramento.

Filmed in only one day on two sets, and at only 235 feet with a single intertitle, His Ward's Love *filled out the reel that contained* The Curtain Pole. *Before we decide that this 4 minutes of narrative is scarcely worth our attention, consider this: For the "exterior" shots of the cottage, Griffith put a fan on the stage, outside camera range. While the set is clearly painted, with none of the verisimilitude of an actual location, Griffith took the time to enhance the illusion. While the wind blowing through interiors filmed on open-air sets in California was to become a frequent and annoying telltale sign from the winter of 1910 onward, this is the first time that someone at Biograph took the time on a* faux *exterior to add an artificial wind. (The picture was filmed in late January, making it unlikely that the fan was for reasons of comfort.)*
Even when he is, essentially, tossing a film off quickly, Griffith continued to work towards improvements.

The Curtain Pole, 1909. Mack Sennett. (Film Preservation Society, Los Angeles)

The Politician's Love Story, 1909. Mack Sennett. (Film Preservation Society, Los Angeles)

THE POLITICIAN'S LOVE STORY (US 1909)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin, G. W. Bitzer. CAST: Harry Solter, Linda Arvidson, Arthur Johnson, Robert Harron, George Gebhardt, Marion Leonard (Peters), Gertrude Robinson, Florence Lawrence, Charles Inslee, Mack Sennett (Boss Tim Crogan). PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 04/06/07.11.1909 (NY Studio). USCITA/REL: 08.12.1909. COPIA/COPY: DCP, 9'03" (da/*from* 35mm dupl. pos. + paper print, 526 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCES: Film Preservation Society, Los Angeles (DCP); The Museum of Modern Art, New York (35mm); Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA (paper print).

Restauro digitale, scansione / *Digital restoration, scanning:* 2025. Stesura didascalie a cura di / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

The Politician's Love Story è un piccolo gioiello dalla trama semplicissima: un politico con cilindro e baffi si infuria per una sua caricatura pubblicata sul giornale. Impugnando una pistola, irrompe in redazione in cerca del vignettista. L'antagonista è una bella donna che riesce a disarmarlo, sia in senso figurato che letterale. Innamoratosi di lei all'istante, piomba di nuovo in redazione, questa volta in cerca d'amore, ma viene respinto. A questa sequenza fanno seguito spettacolari riprese sulla neve a Central Park. La storia è esile – il nostro politico osserva mesto le coppie felici a passeggio in tanta bellezza, per poi salvare la graziosa artista da un molestatore e conseguire un romantico trionfo. Ma come film d'attualità, che immortala uno scorcio della splendida bellezza naturale attorno alla 72nd Street Transverse e alla statua di Samuel F. B. Morse, è un tesoro, e documenta la propensione di Griffith a sfruttare l'ambiente naturale, come dimostrerà al meglio undici anni dopo con *Way Down East* (*Agonia sui ghiacci*).

The Politician's Love Story *is a minor charmer, built around the simplest of stories: a top-hatted, mustachioed politician is enraged by a cartoon depiction of him in the newspaper. Clutching a pistol, he storms the newspaper office in search of the artist. His foe is a beautiful woman who manages to disarm him, both figuratively and literally. Instantly besotted, he storms the office again, this time in pursuit of love, but is rebuffed. This sequence is followed by spectacular snow shots in Central Park. The narrative is flimsy – our politician glumly watches happy couples strolling in all that beauty, only to save the lovely artist from a masher, and emerge in romantic triumph. But as an actuality – a glimpse forever preserved of stunning natural beauty in and around the 72nd Street Transverse and the Samuel F. B. Morse statue – it is a treasure, and documents Griffith's willingness to take advantage of the environment nature provided, best demonstrated 11 years later with* Way Down East.

THE GOLDEN LOUIS (US 1909)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: Edward Acker, dalla fiaba di/*based on the story by* Hans Christian Andersen, "La piccola fiammiferaia"/"The Little Match Girl" (1845). PHOTOG: G. W. Bitzer. CAST: Anita Hendrie, Adele De Garde (la bambina/*the child*), Owen Moore, Charles Inslee (il giocatore d'azzardo/*the gambler*), Herbert Yost, Mack Sennett, Dorothy West, George Gebhardt, Marion Leonard, Linda Arvidson. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 28/29.01.1909 (NY Studio). USCITA/REL: 22.02.1909. COPIA/COPY: DCP, 8'10" (da/*from* 35mm dupl. pos. acet., 474 ft., 15 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Film Preservation Society, Los Angeles (DCP); The Museum of Modern Art, New York (35mm).

Restauro digitale/*Digital restoration:* 2026; scansione/*scanning:* 2022. Stesura didascalie a cura di / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

"Il Luigi d'oro" è una rivisitazione di "La piccola fiammiferaia" di Hans Christian Andersen. Invece di limitarsi a far morire una bambina nel freddo, lo sceneggiatore Edward Acker vi aggiunge una variazione: un giocatore d'azzardo le sottrae una moneta dalla scarpa mentre lei dorme, e poi non riesce più a ritrovarla quando vuole consegnarle i sacchetti d'oro che rappresentano la sua vincita. La tragedia della bambina morente è resa più struggente dal fatto che lei fosse così prossima a ricevere cure e conforto.

Il film ha molto da offrire per quanto riguarda l'evoluzione stilistica di Griffith. Innanzitutto, l'uso dei primi piani a fini narrativi: per due volte si avvicina mostrandoci in un diretto primo piano la moneta su cui è imperniata la trama. Ancora più toccante (trattandosi di un uso della macchina da presa più ricco della semplice esposizione di un primo piano) è il momento in cui il giocatore

The story is an elaboration on Hans Christian Andersen's "The Little Match Girl". Instead of merely having a child die in the cold, scenarist Edward Acker gave us the additional twist of having a gambler take a coin from her shoe while she slept, only to be unable later to find her with the bags of gold representing her winnings. The tragedy of a dying child is compounded by how close she came to care and comfort.

The film has a lot going for it in terms of Griffith's development. First, his use of close-ups for narrative purposes. Twice, he moves in and gives us a direct close-up view of the coin on which the plot hinges. Even more movingly (for it is a richer use of camera placement than the simple exposition of a close-up), is when the gambler pauses in his winning streak, and looks up from the table. Griffith cuts to little Adele on the snowy steps, shivering in her sleep. Is the gambler thinking of

The Golden Louis, 1909. Charles Inslee, Adele DeGarde. (Film Preservation Society, Los Angeles)

At the Altar, 1909. David Miles, Herbert Yost, Marion Leonard, Anita Hendrie. (Film Preservation Society, Los Angeles)

d'azzardo interrompe la sua serie vincente e alza lo sguardo dal tavolo. Griffith stacca sulla piccola Adele sui gradini innevati, che trema nel sonno. Il giocatore sta pensando alla bambina? O Griffith ci sta semplicemente mostrando cosa succede per strada, mentre lui si trova al caldo nella sala da gioco? Forse entrambe le cose, o una delle due. Ma il suo montaggio e la scelta del posizionamento della camera ci hanno fatto provare empatia.

the child? Or is Griffith merely showing us what is happening on the street, while he is in the warm gambling hall? Possibly both, or either. But his editing and choice of camera placement has made us care.

AT THE ALTAR (US 1909)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: G. W. Bitzer. CAST: Marion Leonard (Minnie), Charles Inslee (Grigo), Herbert Yost (Giuseppe Cassella), Anita Hendrie (la madre di Minnie/*Minnie's mother*), David Miles (il padre di Minnie/*Minnie's father*), Dorothy West, Arthur Johnson, Mack Sennett, Florence Lawrence, Harry Solter, George Gebhardt, Herbert Prior, John R. Cumpson, Robert Harron. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 30.01.1909 (Edgewater, New Jersey; NY Studio). USCITA/REL: 26.02.1909. COPIA/COPY: DCP, 16'42" (da/*from* paper print + 35mm neg. nitr., 972 ft., 15 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Film Preservation Society, Los Angeles (DCP); Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA (paper print); The Museum of Modern Art, New York (35mm).

Restauro digitale, scansione / *Digital restoration, scanning:* 2022. Stesura didascalie a cura di / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

At the Altar è giustamente citato in molti manuali (Quel primo piano! Il montaggio incrociato!). Ma anziché soffermarci su pregi già trattati altrove, affrontiamo invece la scena d'apertura. Laddove uno spettatore moderno può vedere solo caos, c'è in realtà un'azione messa in scena con grande cura. Ci viene mostrata, in campo medio, la sala da pranzo della pensione. L'impostazione è simmetrica, con Mack nei panni del commensale comico a sinistra, e Marion Leonard e Charles Inslee che costruiscono la narrazione a destra. Lui le dà un colpetto sulla spalla e indica se stesso: lo accetterebbe come corteggiatore? *No*, risponde lei, fingendo di suonare un violino, *voglio sposare un musicista*. Griffith compie allora una mossa inconsueta: arretra la macchina da presa. La padrona di casa presenta il nuovo pensionante: guarda un po', è un musicista.

Le simmetrie persistono: Sennett e Inslee incorniciano la coppia in primo piano, mentre due gruppi laterali di pensionanti si rispecchiano l'un l'altro più in fondo alla tavola.

Inslee si alza mentre la madre della ragazza si avvicina. Il suo disgusto contrasta con lo sconcerto divertito della madre, che non riesce a distogliere l'attenzione dei due innamorati l'uno dall'altra. Alla fine li fa sedere, e mentre si sposta verso il fondo della stanza, Inslee ne rispecchia il movimento, dirigendosi verso la porta.

Griffith non aveva ancora capito come alternare le inquadrature perché l'occhio dello spettatore seguisse la narrazione, ma era comunque in grado di mettere in scena una sequenza con un ritmo e un rigore degno di un balletto.

At the Altar *justifiably makes it into many textbooks. (That closeup! The cross-cutting!) But instead of focusing on its previously covered virtues, let us instead address its opening scene. Where a modern viewer may only see chaos, there is, in fact, carefully staged action.*

We are shown the boarding house dining room in a medium shot. The setup is symmetric, with Mack as the comic diner on the left, and Marion Leonard and Charles Inslee forming the narrative on the right. Inslee taps Leonard on the shoulder, and points to himself. Would she accept him as a suitor? No*, she indicates, simulating a violin playing,* I want to marry a musician. *Griffith then does the unusual: he moves the camera* out. *The new boarder is introduced by the landlady, and – what do you know? – he* is *a musician.*

The symmetries persist; with Sennett and Inslee framing the couple up close, and two lateral clusters of boarders mirroring each other further down the table.

Inslee rises as the girl's mother approaches. His horror is contrasted with the mother's bemusement: she cannot divert the new lovers' attention away from each other. She finally gets them seated, and as she moves to the back of the room, Inslee mirrors her movement, to the door.

Griffith had not yet worked out how to alternate shots to direct the audience's eyes to the narrative, but he still could stage a scene as well-timed and as rigorous as a ballet.

THE WOODEN LEG (US 1909)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: Arthur Marvin, G. W. Bitzer. CAST: Florence Lawrence (Claire), David Miles (Harry), Edward Dillon, John R. Cumpson (il padre/*the father*), Mack Sennett (il barbone/*the tramp*), Linda Arvidson. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 13/19.02.1909 (NY Studio). USCITA/REL: 08.03.1909. COPIA/COPY: DCP, 4'11" (da/*from* 35mm dupl. pos., 251 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Film Preservation Society, Los Angeles (DCP); The Museum of Modern Art, New York (35mm).

Restauro digitale, scansione / *Digital restoration, scanning:* 2025. Stesura didascalie a cura di / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

Ecco un film che non piace a nessuno. I critici dell'epoca lamentavano: "È forse la commedia meno riuscita di questa casa da diversi mesi a questa parte" (*New York Dramatic Mirror*, 20.03.1909). Considerando quanto Griffith fosse carente nella commedia, è tutto dire.
Non regge meglio ai giorni nostri. Farsi beffe di vagabondi storpi e gambe di legno prese in prestito non acquisisce, con l'alchimia di oltre un secolo, alcun fascino. Mack Sennett è irriconoscibile nei panni del vagabondo, e Florence Lawrence, nonostante il suo notevole carisma, non riesce a salvare il film. Griffith fu così disattento ai dettagli che nel salotto di questo film compare il busto femminile che aveva avuto un ruolo centrale nell'altro mezzo rullo di quella settimana, *The Roué's Heart*. Si potrebbe suggerire che stesse anticipando *Tales of Manhattan* (*Destino su Manhattan*) del 1942, in cui un unico soprabito compare nel corso del tempo in racconti diversi. Il nostro busto seicentesco sarà sopravvissuto per decorare il salotto di Florence Lawrence?
Improbabile. Molto più probabile è che a Griffith non importasse di riutilizzare un oggetto di scena in un film che, a ragione, si aspettava non sarebbe stato mai più rivisto.

*No one likes this film. Critics at the time growled "This is rather the weakest comedy picture we have seen from this company in some months." (*New York Dramatic Mirror*, 20.03.1909) Considering how deficient Griffith is at comedy, that is truly saying something.*
It stands up no better in modern times. Poking fun by way of crippled hoboes and borrowed wooden legs does not, with the alchemy of more than a century, acquire any charm. Mack Sennett is unrecognizable as the tramp, and Florence Lawrence, despite her considerable charisma, cannot save this film. So inattentive to detail was Griffith that the bust of a woman, which played a central role in the other film on the 1,000-foot reel that week, The Roué's Heart, *is featured in the parlor of this story. One could suggest that he was anticipating 1942's* Tales of Manhattan, *in which a single overcoat is featured in different tales over time. Did our 17th-century bust survive to decorate Florence Lawrence's sitting room?*
Unlikely. Far more probable was that he just didn't care about reusing a prop in a film that he rightfully expected would never be seen again.

The Wooden Leg, 1909. Florence Lawrence. David Miles, Mack Sennett. (Film Preservation Society, Los Angeles)

His Wife's Mother, 1909. Florence Lawrence. (Film Preservation Society, Los Angeles)

HIS WIFE'S MOTHER (US 1909)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: Frank E. Woods. PHOTOG: Arthur Marvin, G. W. Bitzer. CAST: Florence Lawrence (Mrs. Jones), John R. Cumpson (Mr. Jones), Dorothy West, Anita Hendrie, Mack Sennett, Charles Inslee, Robert Harron, Arthur Johnson, Owen Moore, Linda Arvidson, David Miles. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 25/26.01.1909 (NY Studio). USCITA/REL: 08.03.1909. COPIA/COPY: DCP, 8'59" (da/*from* 35mm dupl. pos. acet., 474 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Film Preservation Society, Los Angeles (DCP); The Museum of Modern Art, New York (35mm).

Restauro digitale, scansione / *Digital restoration, scanning:* 2025. Stesura didascalie a cura di / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

Questo è il quinto film della serie comica dei Jones, serie che la critica adorava: "I film comici non devono necessariamente consistere in inseguimenti e stoviglie infrante per piacere al pubblico cinematografico", scriveva soddisfatto il *New York Dramatic Mirror* (13.03.1909). "Un soggetto brillante e spiritoso, ben sviluppato, piace a tutte le categorie di spettatori, compresi quelli più intelligenti ed esigenti che raramente trovano qualcosa di divertente in pellicole che per far ridere si basano unicamente sulla distruzione di piatti e la dispensazione di lividi."
C'è ben poco, qui, che possiamo indicare in termini di progresso o sviluppo cinematografico. Ma non v'è dubbio alcuno sul fascino di Florence Lawrence. La sua crescente irritazione per le attenzioni che il marito riserva alla suocera è recitata in modo squisito. Quando Jones torna con "mamma", dopo averle comperato uno splendido cappello nuovo, lei si produce in una esilarante scenata, arrivando nella sua gelosa esasperazione a piantarsi in testa un cuscino decorativo. È facile capire come sia stata lei, prima della formidabile Mary Pickford, a diventare la prima vera star del cinema.

This is the 5th in the "Jones" comedy series, the sort that critics adored – "Comedy films need not necessarily consist of chasers and crockery smashing to please moving picture audiences," purred the New York Dramatic Mirror *(13.03.1909). "A clever, humorous theme, properly worked out, appeals to all classes, including the more intelligent and exacting spectators who seldom see anything funny in the sort of pictures that depend alone on destruction of dishes and administration of bruises for provoking laughter."*
There is little here that we can point to in terms of cinematic progression or development. But there is little doubt as to Florence Lawrence's charm. Her mounting vexation as her husband dotes on her mother is exquisitely played. When Jones returns with "mother" after buying her a stunning new hat, she throws a hilarious tantrum, capped off by her putting a throw pillow on top of her head in jealous exasperation. It is easy to see how she preceded the formidable Mary Pickford in becoming filmdom's first true star.

THE PRUSSIAN SPY (US 1909)

REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: G. W. Bitzer. CAST: Marion Leonard (Lady Florence), Owen Moore (la spia prussiana/*the Prussian spy*), Harry Solter (Count Lopes), Mack Sennett, David Miles, Arthur Johnson, Florence Lawrence. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 01.02.1909 (NY Studio). USCITA/REL: 01.03.1909. COPIA/COPY: DCP, 8'00" (da/*from* 35mm neg. nitr., 465 ft., 15 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Film Preservation Society, Los Angeles (DCP); The Museum of Modern Art, New York (35mm).

Restauro digitale, scansione / *Digital restoration, scanning:* 2026. Stesura didascalie a cura di / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

Steven Higgins (*The Griffith Project*, vol. 2) fa notare che si tratta di un film "in contraddizione stilistica con se stesso". I primi 280 dei suoi 465 piedi sono affidati a un'unica inquadratura fissa. I restanti 185 piedi virano all'improvviso verso un cinema dei primordi: dieci stacchi tra due ambientazioni — il salotto, dove un corteggiatore respinto minaccia di sparare attraverso la porta di un ripostiglio in cui si nasconde l'innamorato della nostra eroina, e il piano di sopra, dove un'intrepida cameriera tenta il salvataggio calandosi da una botola.

*Steven Higgins (*The Griffith Project, Vol. 2*) points out that this is "A film at stylistic odds with itself." The first 280 of its 465 feet are devoted to a single static shot. The remaining 185 feet suddenly lurch into very early cinema: ten cuts between two locations – the parlor, where a spurned suitor is threatening to shoot through a closet door in which our heroine's sweetheart is hiding, and the floor above, where a plucky maid is attempting to enact a rescue through a trap door.*

The Prussian Spy, 1909. Owen Moore, Marion Leonard, Harry Solter.
(Film Preservation Society, Los Angeles)

A Fool's Revenge, 1909. Marion Leonard, Owen Moore.
(Film Preservation Society, Los Angeles)

Questo dramma da mezzo rullo fu girato interamente il 1o febbraio. Griffith doveva trovarsi sotto pressione: a un certo punto Marion Leonard fa cadere l'elmetto dalla testa di Owen (lui lo riacciuffa al volo), ma entrambi continuano imperterriti a recitare. Non avevano tempo né pellicola da sprecare rigirando la scena. La storia ha continuato a rafforzare l'idea che questo film fosse stato realizzato in velocità. Nei quasi 120 anni trascorsi dalla sua creazione, non fu mai ricavato un positivo di sicurezza dal negativo originale, e la *paper print* superstite è stata vista solo da qualche raro studioso.
Eppure, non si può perdere l'occasione di ammirare la bella Florence Lawrence (nei panni della cameriera). E si prova una certa gioia comica nel vedere la prontezza di riflessi e la caparbia determinazione di Owen Moore a portare avanti la scena.

This split-reel drama was filmed in its entirety on 1 February. Griffith must have been under production pressure: at one point Marion Leonard knocks Owen Moore's helmet off his head (he catches it,) but they both gamely continue to emote. They weren't going to waste time or film taking the scene twice. History continued to reinforce the idea that this film was tossed off quickly. In the nearly 120 years since its creation, no safety positive was ever struck from the camera negative, and the surviving paper print was seen only by the occasional scholar.
Still, one never wants to miss an opportunity to behold the beautiful Florence Lawrence (playing the maid). And there is a certain comic joy in watching Owen Moore's quick reflexes and dogged determination to keep playing the scene.

A FOOL'S REVENGE (US 1909)
REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: dall'opera di/*based on the opera by* Giuseppe Verdi, *Rigoletto* (1851), + dramma di/*from the play by* Victor Hugo, *Le Roi s'amuse* (1832). PHOTOG: Arthur Marvin, G. W. Bitzer. CAST: Owen Moore (il duca/*the duke*), Charles Inslee (il giullare/*the fool*), Marion Leonard (la figlia del giullare/*the fool's daughter*), Anita Hendrie, Herbert Prior, Mack Sennett, Dorothy West, John R. Cumpson, David Miles, Arthur Johnson, Linda Arvidson, Harry Solter. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 11/12.02.1909 (NY Studio). USCITA/REL: 08.03.1909. COPIA/COPY: DCP, 16'54" (da/*from* 35mm dupl. pos. acet., 1,000 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Film Preservation Society, Los Angeles (DCP); The Museum of Modern Art, New York (35mm).

Restauro digitale/*Digital restoration:* 2026; scansione/*scanning:* 2022. Stesura didascalie a cura di / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

Steven Higgins (*The Griffith Project*, vol. 2) definisce questo film come "una delle tante compiaciute trasposizioni letterarie prodotte a inizio 1909 dalla Biograph Company nel tentativo di conquistarsi una certa rispettabilità".
In verità, questo dramma ispirato al *Rigoletto* non è invecchiato bene. Ma non tutte le opere possono essere senza tempo: in alcuni casi, il loro pregio risiede proprio nel loro essere datate – quel momento, cristallizzato nel tempo, in cui una tale consapevole pretenziosità era considerata davvero elevata.
Di certo i critici del 1909 la pensavano così. Il critico di *Billboard* (06.03.1909) sostenne che l'epilogo fosse "senza dubbio uno dei lavori più intensi mai realizzati al cinema" e il *New York Dramatic Mirror* (13.03.1909) lo definì "un'opera d'arte cinematografica che deve annoverarsi tra le migliori in assoluto".
Siamo di parere opposto. D. W. Griffith dà il peggio di sé quando cerca di nobilitare il proprio pubblico, e il meglio quando punta semplicemente a divertirlo.

*Steven Higgins (*The Griffith Project, Vol. 2*) refers to this film as "one of several self-consciously literary adaptations produced in early 1909 by the Biograph Company in an effort to win respectability."*
In truth, this Rigoletto*-based drama does not date well. But not every piece can be timeless: in some, their virtue lies in their very datedness – that frozen-in-amber moment in time when such self-conscious pretentiousness was considered very elevated indeed.*
Certainly the 1909 critics thought so. Billboard's *critic (06.03.1909) claimed that the denouement was "without doubt the most intense bit of work ever done in motion pictures," and the* New York Dramatic Mirror *(13.03.1909) called it "a work of moving picture art that must rank with the very best."*
We beg to differ. D. W. Griffith is at his weakest when he is trying to elevate his audience, and at his strongest when he is simply looking to entertain.

THE ROUÉ'S HEART (US 1909)
REGIA/DIR: D. W. Griffith. SOGG/STORY: ?. PHOTOG: G. W. Bitzer. CAST: Florence Lawrence, John R. Cumpson, Owen Moore, Herbert Yost, Marion Leonard, Harry Solter, Charles Inslee, Anita Hendrie, Adele De Garde, Linda Arvidson, Mack Sennett, Arthur Johnson. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 23/24.01.1909 (NY Studio). USCITA/REL: 08.03.1909. COPIA/COPY: DCP, 12'40" (da/*from* paper print, 755 ft., 16 fps); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Film Preservation Society, Los Angeles (DCP); Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA (paper print).

Restauro digitale/*Digital restoration:* 2025; scansione/*scanning:* 2022. Stesura didascalie a cura di / *Intertitles written by* Film Preservation Society.

The Roué's Heart rientra nella categoria dei Biograph dimenticati: girato talmente presto da non vantare alcuna innovazione degna di nota e costruito su una trama così improbabile (Il dissoluto disincantato! La scultrice cieca!) che Richard Koszarski definisce il film "il meno interessante tra vari Biograph di Griffith di questo periodo che hanno un artista come personaggio centrale". A onor del vero, i critici del 1909 furono più generosi. Il *Moving Picture World* (13.03.1909) osserva che "il pubblico segue certe scene col fiato quasi sospeso". Ma il recensore del *New York Dramatic Mirror* (20.03.1909) coglieva probabilmente più nel segno quando scriveva: "Fotografia nitida, scenografia sfarzosa, una storia piacevole e la deliziosa interpretazione di un'attrice bambina sono i principali elementi di pregio di questo soggetto". È qui, si sospetta, il nocciolo della questione. Griffith avrebbe successivamente rielaborato il tema della bambina che salva la situazione per gli innamorati, con l'esempio più celebre in *A Child's Impulse*. Ma solo con l'entrata in scena nel 1912 di baby Eldean Steuart il regista avrà a disposizione una bambina dotata del carisma della piccola Adele De Garde.

The Roué's Heart *falls into the category of forgotten Biographs: filmed so early that it boasts no particular innovations we can note, and built on such an improbable plot (The jaded roué! The blind sculptress!) that Richard Koszarski dubs the film "the least interesting of several Griffith Biographs in this period which feature an artist as the central character."*
In fairness to the film, the critics of 1909 were more generous. Moving Picture World *(13.03.1909) noted that "the audience sits almost breathless through some of the scenes." Still, the writer at the* New York Dramatic Mirror *(20.03.1909) was probably more on point when he declared: "Clear photography, very sumptuous stage setting, a pleasing story and the delightful acting of a child actress, are the chief features to commend in this subject."*
Here, one suspects, is the heart of the matter. Griffith would play with the theme of the little girl saves the day for the lovers *in the future, most notably in* A Child's Impulse. *But not until baby Eldean Steuart arrives on the scene in 1912 will he have a youngster with as much charisma as young Adele De Garde.*

● Le corse fantasma / *Phantom Tram Rides*

Una corsa in tram intorno al mondo

I tram a cavalli fecero la loro prima comparsa in Galles nel 1807. Alla fine degli anni Settanta del diciannovesimo secolo erano diventati una modalità di trasporto urbano onnipresente in tutto il mondo. Il fluido movimento delle ruote su binari di acciaio incassati nella superficie stradale consentiva ai cavalli di tirare carrozze assai più grandi e perciò di trasportare un maggior numero di passeggeri, rispetto agli omnibus che procedevano a strappi su strade acciottolate o fangose. A partire dal 1880 lo sviluppo di sistemi a trazione meccanica – cavi che correvano sotto la strada, o più spesso l'energia elettrica fornita da cavi sospesi – portò ad abbandonare rapidamente il tiro dei cavalli a favore dell'elettricità, più economica e affidabile. Negli Stati Uniti i tram alimentati da cavi elettrici sospesi furono adottati rapidamente, mentre in Europa si diffusero a un ritmo un po' più lento a causa delle resistenze locali dovute al pessimo effetto estetico dei cavi sospesi; tuttavia intorno al 1905 quasi tutti i grandi centri urbani del mondo erano stati trasformati dalla comparsa di un servizio tranviario economico e regolare.

Come già era avvenuto per le ferrovie, anche la costruzione delle linee tranviarie fu una caratteristica impresa coloniale. Durante il periodo del dominio britannico in India, per esempio, furono introdotte tranvie elettriche in molte città tra cui Calcutta, Mumbai, Madras, Nashik, Cawnpore e Delhi. A quanto risulta, purtroppo non sono sopravvissuti filmati coevi di queste linee di trasporto, e dobbiamo accontentarci delle vedute di Hong Kong in *A Ride on the Peak Tramway* (1900) quale unica testimonianza nel nostro programma di questi sistemi coloniali.

Si può affermare che nei primi decenni del Novecento le tranvie elettriche fossero la caratteristica distintiva della modernità urbana, anche se mantennero questo primato solo per breve tempo dopo il tramonto della stessa era del cinema muto. Già negli anni Trenta, soprattutto in Gran Bretagna e in America iniziarono gradualmente a cedere il passo agli autobus a motore, giacché questi ultimi costituivano un'alternativa più economica e flessibile e le città si espandevano al di là della rete precedentemente coperta dall'infrastruttura tranviaria. Al volger del secolo i tram avevano incoraggiato l'espansione verso i sobborghi, ma con la costante espansione dei centri urbani i cospicui investimenti di capitale necessari per ampliare ulteriormente la rete spinsero a eliminare completamente questa forma di trasporto a favore degli autobus. Altrove però i tram sono sopravvissuti, e molte città europee esibiscono ancora con orgoglio i loro sistemi tranviari, in qualche caso nati intorno al 1910; altre tranvie invece sono state costruite di recente nel quadro del passaggio dai motori a scoppio ad alternative più ecologiche.

È facile capire il motivo per cui il tram era uno dei veicoli preferiti da cui girare film di corse fantasma: come i treni offrivano viaggi senza scosse, e a differenza dei treni erano dotati di una comoda

A Tram Ride Around the World

Horse-drawn passenger trams were first introduced in Wales in 1807. By the late 1870s they were a ubiquitous form of urban transport across the globe. The smooth action of wheels on a steel rail embedded in the street enabled horses to pull much larger cars and thus more passengers than the jolting action of cobbled or even mud roadways over which omnibuses travelled. From 1880 onwards the development of mechanical traction systems – cables under the road, or, more often, electric power delivered by an overhead wire – meant that horse traction itself was quickly abandoned in favour of cheaper and more reliable electricity. Adoption of the trams powered by electrical overhead wires was swift in the U.S., although slightly slower in Europe due to local concerns about the ugliness of overhead cables. Nevertheless, by around 1905 pretty much every major urban centre in the world had been transformed by the introduction of a cheap and regular tramway service.

Like the railways before it, tramway building was also a feature of colonial enterprise. Under British rule in India, for example, electric tramways were established in numerous cities, including Calcutta, Mumbai, Madras, Nashik, Cawnpore. and Delhi. Sadly, period films of these networks do not appear to survive, and the vision of Hong Kong in A Ride on the Peak Tramway *(1900) must serve as the only representative of such colonial systems in this programme.*

Electric tramways could be argued to be the *distinctive feature of urban modernity in the early decades of the 20th century, although they held this distinction only briefly beyond the period of silent cinema itself. Already by the 1930s, especially in Britain and America, they were beginning to be phased out as motor buses offered a cheaper and more flexible alternative, and as cities expanded beyond the network previously established by the tram infrastructure. Trams had encouraged expansion into the suburbs at the turn of the century, but as cities continued to expand, the large capital expense of further extending the network formed an incentive to scrap such networks altogether in favour of buses. Elsewhere, however, tramways lived on, and many cities in Europe still boast tramway systems, some of which have survived since the 1910s, while others have been newly constructed as part of the shift away from petrol engines and towards more ecological alternatives.*

It's no mystery why trams were a popular vehicle from which to take phantom ride films. Like trains they offered a smooth ride, and unlike trains they offered a convenient platform on which to mount the camera. Tom Gunning sees phantom-ride

piattaforma su cui montare la cinepresa. Secondo Tom Gunning le corse fantasma sono un'evoluzione dell'immagine del paesaggio emersa dalle lunghe tradizioni dell'arte del diciannovesimo secolo. Egli mette in evidenza il percorso del binario che si stende sgombro immediatamente di fronte allo spettatore, in contrasto con il lontano paesaggio che sta oltre, e che la cinepresa "divora" a tutta velocità, gettando improvvisamente lo spettatore "nel bel mezzo di tutto". Pericolo, velocità ed esotismo sono gli elementi fondamentali dell'esperienza descritta da Gunning. Egli segnala le descrizioni dei cataloghi secondo cui i filmati danno la "sensazione di poter essere scaraventati nello spazio da un momento all'altro". Questi film, ripresi dalla parte anteriore del tram, si presentano invece in modo assai più consueto. Agli spettatori si offre un panorama che potevano facilmente vedere dal piano superiore del mezzo oppure sbirciando sopra la testa del conducente (come la cinepresa fa effettivamente in *Tram Ride through the City of Sheffield*, 1902: nella parte inferiore dell'inquadratura si vede il cappello del tranviere). Questo panorama era probabilmente fin troppo familiare, un viaggio cinematografico che nella realtà gli spettatori facevano forse ogni giorno. Il percorso del binario di fronte al tram è poi tutt'altro che sgombro: ferve di vita urbana, e veicoli e pedoni tagliano ripetutamente la strada al tram in un senso e nell'altro, apparentemente incuranti del pericolo di essere investiti.

Alcuni esempi più antichi erano probabilmente destinati all'esportazione internazionale, ma altri più recenti (realizzati da cineasti come Mitchell & Kenyon e Peter Elfelt) erano concepiti in primo luogo per proiezioni locali, ossia per spettatori che già conoscevano bene le strade e i percorsi descritti nei film. La familiarità sembra un elemento intrinseco in questi esempi. Sia in *Tram Ride through Rochdale* (1905) che in *Tram Ride through the City of Sheffield* il conducente del tram che giunge in direzione opposta o il bigliettaio del tram che precede sono inquadrati abbastanza da vicino perché sia possibile scorgere il cenno di saluto che rivolgono ai colleghi tranvieri e all'operatore cinematografico. La velocità è un altro essenziale elemento di contrasto fra queste corse fantasma riprese da tram e quelle riprese da treni. In *A Trip Down Market Street* (1906) e in *Tram Ride through the City of Sheffield* si può chiaramente constatare la straordinaria frequenza del servizio rispetto agli autobus odierni, e da tutti i film emerge quanto il servizio stesso fosse ordinato e tranquillo. A Rochdale gli scolari corrono davanti al tram, mentre in *Barcelona en tranvía* (1909) gruppi di ciclisti in festa giocano al gatto e al topo con il tram. In tutti i film si vedono persone che saltano con disinvoltura su tram in movimento; all'epoca quest'abitudine provocava molti incidenti, anche se qui nessuno sembra avvertire il pericolo. Colpisce anche la noncuranza con cui i pedoni ignorano la divisione tra marciapiede e carreggiata, così cruciale nelle città moderne. Non è ancora un confine letale; a eccezione forse di San Francisco, qui siamo di fronte a un paesaggio in cui il più pericoloso veicolo sulla strada è proprio l'imponente tram.

films as a development of the landscape image emerging from the long traditions of 19th-century art. He emphasises the clear path of the railway track immediately in front of the viewer, contrasted against the distant landscape beyond – the camera "eating up" such a landscape at speed, with the viewer suddenly thrust into "the midst of it all". Danger, speed, and exoticism form key elements of the experience as Gunning describes it. He emphasises catalogue descriptions highlighting the "sensation of momentarily expecting to be hurled into space". By contrast, such films taken from the front of a tram appear to be much more quotidian. Spectators experience a view already easily available to them sitting on the top deck, or looking over the head of the driver (as the camera literally does in Tram Ride through the City of Sheffield, *1902; his hat is visible at the bottom of the frame). Such a view was also likely to have been only too familiar – a cinematic journey that audiences may have taken in reality every single day. Meanwhile, the track ahead is anything but clear – it is bustling with city life, other vehicles and pedestrians crossing and re-crossing in front of the tramcar, apparently unconcerned at the danger of being run over.*

While some early examples were probably designed for international export, later ones by filmmakers such as Mitchell & Kenyon and Peter Elfelt were primarily intended to be shown locally, to audiences already intimate with the streets and routes depicted. Familiarity seems built into these examples. In both Tram Ride through Rochdale *(1905) and* Tram Ride through the City of Sheffield, *the driver of the tram coming in the other direction, or the conductor of the tram ahead, is shown close enough to be seen nodding in acknowledgement of their fellow tramwaymen and the camera operator. Speed is also a key point of contrast between these phantom rides taken from trams, and those taken from trains.* A Trip Down Market Street *(1906) and* Tram Ride through the City of Sheffield *clearly demonstrate the extraordinary frequency of the service compared to today's buses, and all of the films demonstrate how sedate it was. Schoolboys run in front of the trams in Rochdale, while groups of jubilant men play cat-and-mouse with the tram on their bicycles in* Barcelona en tranvía *(1909). In all the films people can be seen casually boarding moving trams – a cause of many accidents at the time, although nobody here seems to feel a sense of danger. A striking element is the casual way in which pedestrians disregard the division between the pavement and the road so crucial in modern cities. It is not yet a lethal boundary. Perhaps with the exception of San Francisco, here is a landscape where the stately tram itself is the most dangerous vehicle on the road.*

Nel comporre la presente selezione ho cercato di mettere in luce l'aspetto più affascinante di queste corse fantasma. Il movimento in avanti della cinepresa che crea un effetto quasi tridimensionale, la velocità costante della vettura, l'animato viavai delle strade: tutto questo produce un'esperienza ipnotica e immersiva. Un'esperienza che fa trattenere il respiro… fino al capolinea, ma che è anche affascinante dal punto di vista storico. Questi film furono particolarmente popolari nel Regno Unito e la collezione del BFI ne contiene numerosi esempi, molti dei quali realizzati da Mitchell & Kenyon, cineasti specializzati in filmati di attualità locali. Altrove gli esempi sono meno numerosi, e purtroppo di molti famosissimi sistemi tranviari internazionali non sopravvivono testimonianze cinematografiche. Dopo il 1914, le sequenze di corse fantasma vennero inserite sempre più spesso, come elemento spettacolare, in travelogue di maggiore lunghezza. In questa sede ho comunque preferito evitare di estrarre questi materiali dal contesto originario, privilegiando invece film più antichi e più brevi, completi in se stessi.

Lawrence Napper

In making the present selection I have sought to highlight the most beautiful of these tram phantom rides. The forward movement of the camera creating an almost three-dimensional effect, the steady pace of the tramcar, and the bustle of the streets, all make for a hypnotic and immersive experience. It is one to make you hold your breath… to the end of the line, as well as one that is fascinating from an historic point of view. These films enjoyed a particular popularity in the UK, and the BFI's collection contains numerous examples, many made by Mitchell & Kenyon – filmmakers who specialised in local actualities. Further afield, examples are less numerous, and film records sadly don't survive of many quite famous international tram systems. After 1914, the phantom-ride shot was increasingly incorporated as a spectacular element within longer travelogue films. However, here I have chosen to avoid extracting such material, and instead concentrated on the shorter, earlier films, complete in themselves.

Lawrence Napper

A TRIP DOWN MARKET STREET BEFORE THE FIRE (US 1906)
REGIA/DIR: Miles Brothers. COPIA/COPY: DCP, 9'43" (da/*from* 35mm pos. nitr., 533 ft. 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

A quanto sembra il famoso filmato di Market Street a San Francisco fu girato dai fratelli Miles solo poche settimane prima che la città venisse distrutta dal terremoto del 18 aprile 1906. Harry Miles si stava già recando a New York per vendere il film quando seppe della tragedia. Interruppe il viaggio e ritornò dai fratelli a San Francisco per filmare le devastazioni provocate dal terremoto e le sue conseguenze. In questo film non si avverte peraltro il senso dell'orrore imminente. Realizzato a uso degli Hale's Tours, illustra la lunga corsa in linea retta che percorre Market Street e si conclude all'esterno del Ferry Building, dove la vettura si ferma su una piattaforma girevole, pronta a iniziare il viaggio di ritorno. I tram di San Francisco erano (e sono ancora) trainati da cavi, non alimentati dall'energia elettrica:

A Trip Down Market Street Before the Fire, 1906. (Library of Congress, Culpeper, VA)

The Miles Brothers' famous film of San Francisco's Market Street was apparently filmed just a few weeks before the city was destroyed by the earthquake of 18 April 1906. Harry Miles was already on his way to New York to sell the film when he heard of the tragedy. He abandoned his trip, returning to his brothers in San Francisco to film the scenes of the earthquake's devastation and aftermath. This film, however, indicates no sense of the horror to come. Filmed for use in Hale's Tours, the film shows the long straight ride up Market Street, ending outside the Ferry Building, where the car revolves on a turntable, ready for the return journey. San Francisco streetcars were (and are) cable cars, rather than electric trams – powered by a

procedevano agganciati a un cavo che scorreva sotto la strada entro una scanalatura centrale, chiaramente visibile nel film. Si nota subito l'intenso traffico di Market Street. I veicoli a motore si mescolano a quelli trainati da cavalli, e nel corso del film si vedono attraversare la strada di fronte alla vettura sia un tram elettrico, sia un tram a cavalli. L'abbondanza di automobili è un'illusione. Le automobili attraversano la strada di fonte al tram e poi gli girano intorno più volte per superarlo di nuovo; abbiamo quindi l'impressione di vedere numerose automobili, mentre ne vediamo soltanto tre o quattro: un deliberato espediente dei cineasti. A quanto sembra, nelle ore di punta del servizio le vetture partivano dal Ferry Building ogni 15 secondi, come si può constatare nel film in base alla frequenza dei tram che transitano in direzione opposta. – Lawrence Napper

moving cable under the road which is gripped through a central groove, clearly visible in the film. The heavy traffic of the street can be readily seen. There is a mixture of horse-drawn and motor vehicles, and an electric tram as well as a horse-drawn tram can be seen crossing in front of the car during the film. The abundance of motor cars is an illusion. The cars cross in front of the tram, and then circle around to overtake it again repeatedly, giving the impression that we see multiple cars, when in fact we only see three or four – a deliberate device of the filmmakers. At the height of the service, trolley cars apparently left the Ferry Building every 15 seconds – as can be verified by the frequency of those passing in the opposite direction here. – Lawrence Napper

NEW BROOKLYN TO NEW YORK VIA THE BROOKLYN BRIDGE, No. 1 (US 1899)
REGIA/DIR: [James H. White?]. PROD: Edison Manufacturing Company. COPIA/COPY: 35mm (da/*from* paper print), 145 ft., 1'55" (18 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA.

Il ponte di Brooklyn fu aperto al transito nel 1883. Inizialmente il piano del ponte era suddiviso in cinque corsie: quelle per i veicoli trainati da cavalli alle due estremità, quelle per i tram trainati da cavi (convertiti all'energia elettrica nel 1896), e infine un percorso pedonale al centro. Nel 1898 furono aggiunti binari per tram sulle corsie interne della carreggiata. Il film girato da James White per Edison ci mostra un ponte che si può attraversare in quattro modi diversi: su strada, con il tram elettrico, con il tram a cavo, oppure a piedi. Nel film vediamo una sorprendente folla di pedoni che attraversa il ponte nella corsia centrale, ma questo traffico diminuì bruscamente con l'introduzione dei tram elettrici l'anno precedente alla realizzazione di questo film. La corsa fantasma è ripresa dal tram a cavo: ci offre dapprima un'affascinante veduta dell'intero piano del ponte, e poi la vettura si immette nella corsia che le è riservata. Possiamo però scorgere gli operai che attraversano pericolosamente le rotaie di fronte al tram, e si aggrappano alle strutture di sostegno metalliche sui due lati del binario al sopraggiungere della vettura. – Lawrence Napper

The Brooklyn Bridge was opened in 1883. The deck initially carried five distinct lanes of traffic – the roadway for horse-drawn vehicles on either edge, then cable-car track (converted to electric power in 1896), and finally a dedicated pedestrian footway along the middle. In 1898 trolley tracks (tramlines) were added on the inner lanes of the roadway. James White's film for Edison shows us a bridge that can be crossed four ways – by road, by electric trolleycar, by "cable car", or on foot. The film shows a surprising volume of pedestrians crossing the bridge by the central footway, but that traffic declined very steeply once the trolleycars were introduced the year before this film was made. The phantom ride takes the cable car, and having provided a tantalising glimpse of the whole of the bridge deck, dives into its own dedicated trackway. Nevertheless, it is possible to see workmen dodging alarmingly across the trackway in front of the car, and pressing themselves into the girders on either side as the car passes. – Lawrence Napper

A RIDE ON THE PEAK TRAMWAY, HONG KONG (GB 1900)
PHOTOG: Joseph Rosenthal. PROD: Warwick Trading Company. COPIA/COPY: 35mm, 143 ft., 3'30" (12 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Su *The Era* del 17 novembre 1900 la Warwick Trading Company dedicò a questo film un annuncio pubblicitario, presentandolo come uno di una serie di "autentici film cinesi realizzati dal nostro staff fotografico che attualmente opera in Cina". Joseph Rosenthal della

The Warwick Trading Company advertised this film in the The Era *on 17 November 1900, as one of a series of "Genuine Chinese Films taken by our photographic staff now operating in China". Joseph Rosenthal of the Warwick*

Warwick Trading Company era noto soprattutto per le riprese della guerra boera che aveva girato nella primavera del 1900. In agosto fu inviato in Cina per seguire la ribellione dei Boxer, che però al momento del suo arrivo si era quasi conclusa; egli quindi decise di filmare un assortimento di scene di attualità locale in varie zone del paese. Nell'annuncio comparso su *The Era* si leggeva che "questa veduta panoramica è ripresa dalla parte anteriore di una vettura della linea tranviaria 'The Peak' (la linea più ripida del mondo), ed è senza eccezione alcuna il più brillante esempio di fotografia animata mai realizzato; qui il famosissimo effetto stereoscopico delle nostre immagini panoramiche appare in tutto il suo splendore. Mentre la vettura scende dal Peak, si svela un'affascinante veduta della città di Hong Kong e del suo porto gremito di navigli, in un magnifico scenario di tipiche abitazioni cinesi; scorgiamo inoltre viadotti, un ponte e il tram in salita che incrocia il nostro percorso in discesa, nella variopinta magia di questo luogo meraviglioso". – Lawrence Napper

Trading Company was best known for his scenes of the Boer War filmed in the spring of 1900. He was sent to China in August to cover the Boxer Rebellion, although it was largely over by the time he arrived, and so instead he filmed a variety of topical scenes around the country. The Era *advertisement stated that "this Panoramic view is taken from the front of a car on 'The Peak' Tramway (the steepest tramway on earth), and is without exception the finest example of animated photography ever procured, in which the stereoscopic effect so famous in our panoramic pictures is seen to exceptional advantage. As the car descends from the Peak, a fine view of the City of Hong Kong and its Harbour with shipping is shown, while the beautiful scenery and Chinese houses, with viaducts, bridge, and an ascending car, is met with on the down trip, lending much variety and charm to this splendid subject." – Lawrence Napper*

BIRD'S EYE VIEW OF GEORGE STREET, SYDNEY, NSW (AU 1906)
PHOTOG: Joseph Rosenthal(?). PROD: T. J. West. COPIA/COPY: DCP, 1'28" (da/*from* 35mm dupl. neg. nitr., orig. l.: 620 ft., 16 fps); senza did./*no titles* FONTE/SOURCE: National Film and Sound Archive of Australia (NFSA), Canberra.

Questa corsa fantasma è filmata dal tetto di un tram (in quest'epoca tutti i tram di Sydney avevano un solo piano). A Sydney, George Street è la principale via dello shopping, e l'edificio coronato da cupole che si staglia imponente alla fine della strada, al quale ci avviciniamo gradualmente e che alla fine supereremo nel nostro percorso, è la Royal Victoria Arcade (inaugurata nel 1898 come lussuoso centro commerciale, esiste ancora oggi, dopo un lungo alternarsi di periodi di declino e ristrutturazioni). Il film fu commissionato da T. J. West, titolare di una grande catena di cinema in Australia e Nuova Zelanda che poi si estese anche al Regno Unito. Il probabile autore è Joseph Rosenthal (regista anche di *A Ride on the Peak Tramway, Hong Kong*, compreso a sua volta nel programma di quest'anno); la pellicola fu proiettata nei cinema di West nell'aprile 1906, e faceva parte di una serie di attualità locali intitolata "Living Sydney" (*Daily Telegraph*, Sydney, 23 aprile

Bird's Eye View of George Street Sydney NSW, 1906.
(National Film and Sound Archive, Canberra)

This phantom ride is filmed from on top of the roof of a tramcar (all trams in Sydney were single-deckers at this point). George Street is Sydney's main shopping street, and the domed building prominent at the end of the street that we later approach and pass is the Royal Victoria Arcade (opened as a luxury shopping venue in 1898, it still stands today, after many periods of decline and refurbishment). This film was commissioned by T. J. West, who owned an extensive chain of cinemas in Australia and New Zealand, and later also in the UK. It was likely filmed by Joseph Rosenthal (who also filmed A Ride on the Peak Tramway, Hong Kong, *also in this year's programme), and shown as part of a series of local actualities entitled "Living Sydney" in West's cinemas in April 1906 (*Daily Telegraph, *Sydney, 23 April 1906). Two years*

1906). Due anni dopo, nel 1908, Sydney fu teatro di un grande sciopero dei tranvieri, che per breve tempo riuscirono a paralizzare la città. T. J. West si affrettò a filmare l'evento, e poté fregiarsi della grande impresa compiuta sviluppando e distribuendo le copie del film con rapidità tale da poterle proiettare a Melbourne e Brisbane nella serata dello stesso giorno in cui le riprese erano state realizzate a Sydney (*Sunday Morning Herald*, 25 luglio 1908). Le reti tranviarie furono spesso al centro di agitazioni industriali, giacché i lavoratori del settore avevano il potere di paralizzare un'intera città semplicemente astenendosi dal lavoro. – Lawrence Napper

*later, in 1908, Sydney was witness to a mass strike of tramway workers, who briefly were able to bring the city to a standstill. The event was eagerly filmed by T. J. West, who advertised his achievement in processing and distributing the films quickly enough for them to be shown in Melbourne and Brisbane on the very evening of the day they were filmed in Sydney (*Sunday Morning Herald, *25 July 1908). Tram systems were often the focus for industrial action, as their workers had the power to bring a whole city to a standstill simply by withdrawing their labour. – Lawrence Napper*

[PICTURESQUE SCENES ON THE PRINCIPAL WATERWAYS] (??, 1915?)
COPIA/COPY: 35mm, 39,7 m., 2'01" (18 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Questo film è ancora in attesa di un'identificazione certa; si tratta forse di un frammento di un travelogue più lungo. Illustra lo stile di vita e i costumi tipici dei "polder" olandesi, le zone soggette a inondazioni, le aree paludose e i terreni agricoli bonificati per cui vanno famosi i Paesi Bassi. Cineasti come Hepworth (nel 1908) e Gaumont (nel 1912) filmarono scene di questa regione, soffermandosi sulle vie d'acqua e sui canali. Le riprese sono effettuate dalla parte anteriore del "tram del Waterland" (*de Waterlandse tram*), un tram a vapore che collegava Amsterdam, Monnickendam e Volendam. La linea tranviaria fu inaugurata nel 1888 e funzionò a vapore fino al 1932, quando fu elettrificata. Venne dismessa nel 1956. – Lawrence Napper

*This film is yet to be positively identified. It is perhaps a fragment from a longer travelogue. It shows the distinctive Dutch lifestyle and costumes of the "polder" areas, the floodland, marshland, and reclaimed farmland for which The Netherlands is famous. Filmmakers such as Hepworth (in 1908) and Gaumont (in 1912) offered scenes of this area, highlighting the waterways and canals of the region. The film is shot from the front of the "waterland tram" (*de Waterlandse tram*), a steam tram which linked Amsterdam, Monnickendam, and Volendam. The tramline opened in 1888, and ran on steam until 1932, when it was electrified. It did not close until 1956. – Lawrence Napper*

[*Picturesque Scenes on the Principal Waterways*], 1915.
(Eye Filmmuseum, Amsterdam)

Med Sporvogn gennem Aarhus' Gader, 1905.
(Det Danske Filminstitut, København)

MED SPORVOGN GENNEM AARHUS' GADER [In tram lungo le strade di Aarhus / By Tram through the Streets of Aarhus] (DK 1905)
REGIA/DIR, PHOTOG: Peter Elfelt. COPIA/COPY: DCP, 2'48" (da/*from* 35mm dupl. neg., 14 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Peter Elfelt era già un affermato fotografo ritrattista, titolare di una fiorente azienda, quando nel 1896 acquistò una cinepresa francese e girò i primi film mai realizzati in Danimarca. Realizzò centinaia di cortometraggi di attualità in tutto il paese, nonché film sulla natura, pellicole promozionali, riprese della famiglia reale e nel 1903 un film drammatico. In questo film, il tram segue il tragitto che dalla stazione ferroviaria attraversa il vivace quartiere commerciale della città, terminando nella piazza del mercato intorno alla Cattedrale di Aarhus. – LAWRENCE NAPPER

Peter Elfelt was already an established stills photographer with a flourishing business when he acquired a movie camera from France in 1896 and shot the first films made in Denmark. He produced hundreds of short actualities filmed all around the country, as well as nature films, sponsored films, many films of the royal family, and – in 1903 – a drama. In this film the tram follows the route from the railway station, through the bustling shopping centre of the town, ending at the marketplace around Aarhus Cathedral. – LAWRENCE NAPPER

SPÅRVAGNSINVIGNINGEN I KARLSKRONA [Inaugurazione del tram a Karlskrona / Tram Inauguration in Karlskrona] (SE 1910)
PROD: AB Svenska Biografteatern(?). COPIA/COPY: DCP, 2'31" (da/*from* 35mm neg. dupl., 18 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Sveriges Television, Stockholm.

Il film mostra l'inaugurazione, il 21 dicembre 1910, del nuovo sistema tranviario elettrico di Karlskrona, che rimase in funzione fino al 1949; attualmente è in corso una campagna che ne invoca il ripristino. Come per altri film dedicati all'inaugurazione di linee tranviarie, anche in questo caso le vetture sono adornate di ghirlande, e vediamo un gruppo di dignitari salire a bordo per il primo viaggio. Le

This film records the inauguration of the new electric tram system in Karlskrona, Sweden, on 21 December 1910. The system ran until 1949, although there is currently a campaign to revive it. As with other films of the inauguration of tram routes, the cars are seen festively garlanded while dignitaries board them for the first trip. The streets are packed with spectators.

Spårvagnsinvigningen i Karlskrona, 1910. (Sveriges Television, Stockholm)

Schwebebahn, 1902. (The Museum of Modern Art, New York)

strade sono affollate di spettatori. I bambini corrono davanti al tram, come in molte corse fantasma della nostra collezione. Benché la velocità dei tram fosse assai inferiore a quella del traffico odierno, e i passanti sembrino incuranti della propria sicurezza, svariati articoli di giornale testimoniano di quanto pericolose fossero queste situazioni: molti bambini perirono sotto le ruote dei tram. – Lawrence Napper

Children run in front of the trams, as they do in many of the phantom rides in this collection. Although trams moved more slowly than traffic today, and the runners seem insouciant about their own safety, numerous reports in the newspapers clearly demonstrate that such races were far from safe. Many children met their end under the wheels of a tram. – Lawrence Napper

SCHWEBEBAHN [Il treno volante / The Flying Train] (DE 1902)
PROD: Deutsche Mutoskop und Biograph GmbH. DIST: American Mutoscope & Biograph Co. COPIA/COPY: DCP, 2'04" (da/*from* 68mm pos., 97 ft., 24 fps); senza did./*no titles.* FONTE/SOURCE: The Museum of Modern Art, New York.

La ferrovia sospesa di Wuppertal, forse il più spettacolare sistema di trasporto pubblico esistente al mondo, fu inaugurata nel 1901, appena un anno prima che la filiale tedesca della Mutoscope & Biograph Company realizzasse questo film. Le riprese furono girate su pellicola da 68mm a una velocità di 30 fotogrammi al secondo; la versione restaurata del film ha pertanto una qualità quasi preternaturale.
È una ferrovia o un sistema tranviario? La Schewebebahn era alimentata dall'elettricità generata dalla centrale elettrica di Eberfield, costruita appositamente a tale scopo nel quadro dei lavori complessivi commissionati dalle autorità municipali, caratteristica comune a molti sistemi tranviari europei. Il 24 febbraio 1904 *The Tatler* scrisse che si trattava di "una delle più straordinarie ferrovie del mondo. Si basa sul principio della monorotaia e corre 'in aria' come il cavo sospeso di un comune tram elettrico … Le carrozze sono appese sotto il binario su cui viaggiano, e il binario stesso è sospeso sulle grandi strutture che lo sostengono. Tutte le carrozze sono costruite secondo il principio del corridoio, i posti sono collocati trasversalmente e le ruote, com'è ovvio, si trovano sopra il tetto". Lo straordinario investimento delle autorità municipali e la data della costruzione collocano certamente la Schewebebahn nella tendenza a costruire sistemi di trasporto elettrici gestiti dagli enti municipali, che si diffuse in tutta Europa nel decennio a cavallo del 1900. Ancora oggi essa è il principale sistema di trasporto pubblico di Wuppertal.
Lawrence Napper

Perhaps the most spectacular public transport system in the world, the suspended railway at Wuppertal was first opened in 1901, only a year before this film was made for the German arm of the Mutoscope & Biograph Company. The company filmed on 68mm at up to 30 frames per second, so the restored version of this film has an almost preternatural quality.
Is it a railway or a tram system? It was powered by electricity generated at a power station in Eberfield, built specifically for that purpose as part of the overall commission by the municipal authorities – a feature it has in common with most European tram systems. On 24 February 1904, The Tatler *reported that it was "one of the most extraordinary railways in the world. It is on the mono-rail principle and is as much 'in the air' as the overhead wire of an electric tramway at home… The carriages hang below the rail on which they run and the rail itself swings on the great trestles that support it. All the carriages are on the corridor principle with seats placed crosswise, and the wheels are, of course, above the roof." The extraordinary investment on the part of the municipal authorities and the date of its construction certainly place it firmly within the movement towards building electrically powered and municipally owned city transport systems that swept through Europe in the decade either side of 1900. It is still the principal public transport system of Wuppertal. – Lawrence Napper*

EINE FAHRT DURCH WIEN [Un giro per Vienna / A Ride through Vienna] (FR 1906)
PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: 35mm (da/*from* pos. nitr.), 73 m., 4'01" (16 fps); senza did./*no titles.* FONTE/SOURCE: Filmarchiv Austria, Wien.

Questo film della Pathé conduce lo spettatore lungo un giro del centro di Vienna, sui larghi viali e negli spazi cerimoniali che costituiscono il panorama cittadino che si offre al visitatore. Passiamo dinanzi al Burgtheater, all'Opera di Stato e alla Schwarzenbergplatz, un tragitto lungo il Ring che ancor oggi si può percorrere in tram.

This Pathé film takes the viewer on a tour of central Vienna, showing the wide boulevards and ceremonial spaces that constitute the visitor's view of the city. We pass the Burgtheater, the Vienna State Opera, and the Schwarzenbergplatz – a route around the central city ring that can still be taken by tram today. Trams have been in

Eine Fahrt durch Wien, 1906. (Filmmuseum, Wien)

Eine Fahrt mit der Straßenbahn durch Klagenfurt, 1926. (Filmarchiv Austria, Wien)

A Vienna i tram entrarono in servizio nel 1865. Al volger del secolo furono affidati alla gestione delle autorità municipali e vennero elettrificati nel 1897. Il film offre svariate occasioni per confrontare il fluido movimento degli spaziosi tram elettrici (spesso costituiti da due vetture collegate, in modo da ospitare quanti più passeggeri possibile) con gli angusti spazi dei tram trainati da una coppia di cavalli sullo sconnesso acciottolato. – Lawrence Napper

operation in Vienna since 1865. Around the turn of the last century they were brought into the management of the municipal authorities, and electrified in 1897. The film offers ample opportunity to compare the smooth motion of the spacious electric trams (often consisting of two carriages linked together to ensure maximum passenger numbers) with the heavy cramped buses, which are each dragged over the bumpy cobbles by a pair of horses. – Lawrence Napper

EINE FAHRT MIT DER STRAßENBAHN DURCH KLAGENFURT [Un giro in tram attraverso Klagenfurt / A Tram Ride through Klagenfurt] (AT 1926)
REGIA/DIR: Oscar Lahousen de Vevremont. COPIA/COPY: DCP, 5'27" (da/*from* 35mm pos. nitr., 99 m., 20 fps); did./*titles:* GER.
FONTE/SOURCE: Filmarchiv Austria, Wien.

Girato nel 1926, questo è il film più recente incluso nel nostro programma. Negli anni Venti le sequenze di corse fantasma erano ormai inserite sempre più spesso in travelogue di maggiore lunghezza, che comprendevano soprattutto immagini statiche di luoghi di importanza storica e scene pittoresche. In questo esempio però il cineasta ha messo in risalto specialmente il movimento della corsa fantasma, inserendo soltanto poche e brevissime inquadrature statiche. Altro particolare insolito, in questo caso la cinepresa è rivolta all'indietro, e mostra strade e pedoni che si allontanano da noi anziché venirci incontro. Klagenfurt è situata sul lago Wörthersee in Carinzia, nell'Austria meridionale, e a quell'epoca vantava l'unica rete tranviaria della regione. Inaugurata nel 1891, fu elettrificata soltanto nel 1911, impiegando un sistema Siemens. La rete era a binario unico,

Made in 1926, this is the latest film in this programme. By the 1920s phantom-ride shots tended to be incorporated into longer travelogues which included primarily static views of landmarks and picturesque scenes. In this example, though, the filmmaker has kept the emphasis on the movement of the phantom ride, with only a few very brief static shots included. The film is also unusual in that the camera faces backwards, showing the streets and pedestrians receding away from us rather than coming towards us. Klagenfurt is by the Wörthersee lake in Carinthia in southern Austria, and it boasted the only tram system in that region. Opened in 1891, it was not electrified (using a system by Siemens) until 1911. The system was a single track, and the loops which

e sono chiaramente visibili i tratti in cui le rotaie si sdoppiavano per consentire ai tram che procedevano in direzioni opposte di incrociarsi. Durante l'estate le gite sul lungolago a bordo dei tram "estivi" scoperti erano un popolare passatempo; il film segue in linea di massima questo percorso, ma gli alberi spogli, il fango e tracce di neve sulle strade, il ghiaccio nel lago e le carrozze chiuse indicano chiaramente che siamo in inverno. È significativo che ancora nel 1926 sulle strade non circolino quasi veicoli a motore. L'archivio austriaco registra soltanto altri due film di Oscar Lahousen, due travelogue realizzati nel 1925. Anche in questi, come nel film che presentiamo, il trattamento della luce invernale è magistrale. La rete tranviaria di Klagenfurt fu dismessa nel 1961, ma ancor oggi è ricordata con affetto nella città, che vanta un museo tranviario. – Lawrence Napper

allowed trams going in opposite directions to pass each other are clearly evident in the film. During the summer a ride in the open "summer" tramcars down to the lakeside was a popular activity, and the film broadly follows this route, although the bare trees, mud and traces of snow on the roads, ice on the lake, and the closed tramcars indicate that it is winter. It is noticeable that even as late as 1926 there were virtually no motor vehicles on the roads. The Austrian archive records only two other films made by Oscar Lahousen, both travelogues made in 1925. In those, as here, the handling of winter light is striking. The tram system at Klagenfurt was closed in 1961, but is remembered fondly in the city, which boasts a tram museum. – Lawrence Napper

BARCELONA EN TRANVÍA / UN PASEO EN TRANVÍA POR BARCELONA / VIAJE EN TRANVÍA POR BARCELONA [Barcelona by Tram; A Tram Ride through Barcelona; A Trip by Tram through Barcelona] (ES 1909)
REGIA/DIR, PHOTOG: Ramón de Baños Martínez, Ricardo de Baños Martínez. PROD: Hispano-Films (Barcelona), su commissione del /*commissioned by* Metropolitan Cinemaway (Barcelona). RIPRESE/FILMED: 25.04.1909. USCITA/REL: 01.05.1909 (pt. 1), 09.05.1909 (pt. 2), Metropolitan Cinemaway, Barcelona. COPIA/COPY: incomp., frammento di/*fragment of* Pt. 2, DCP, 7'41" (da/*from* 35mm dupl. neg., 150 m., 16 fps); did./*titles:* SPA. FONTE/SOURCE: Filmoteca de Catalunya, Barcelona.

Venerdì 23 aprile 1909 il Metropolitan Cinemaway pubblicò un annuncio pubblicitario sul quotidiano *La Vanguardia* di Barcellona: "Siamo lieti di informare il pubblico che abbiamo commissionato alla Hispano-Films la realizzazione di *Barcelona en tranvía*; il film sarà successivamente proiettato al Metropolitan Cinemaway. Annunciamo ora la data e l'orario della corsa, affinché tutti coloro che desiderano apparire nel film possano farsi trovare in uno dei luoghi elencati di seguito. Il tram su cui sarà montata la macchina da presa sarà dotato di un carrello fissato alla parte anteriore, e partirà domenica 25 aprile alle 11 del mattino".
L'invito fu evidentemente accolto con entusiasmo dalla cittadinanza. L'atmosfera di festa che ne scaturì fa di questo film uno degli esempi più incantevoli di corsa fantasma. La pellicola constava originariamente di due parti; purtroppo è sopravvissuto soltanto un frammento della seconda parte. Vediamo il tram viaggiare dal Paseo de Gracia al quartiere di San Gervasio. Le didascalie che indicano i luoghi sono un'aggiunta successiva.
Il Metropolitan Cinemaway, inaugurato nel 1909, era simile a un Hale's Tour. La sala riproduceva l'interno di una carrozza ferroviaria, e vi si proiettavano travelogue e corse fantasma. *Barcelona en tranvía* fu la sua attrazione di maggior successo. Nel 1911 la sala era già stata sostituita da un ambiente di tipo più convenzionale. I fratelli Baños, prolifici pionieri del cinema spagnolo, produssero a partire dal 1905 una vasta gamma di film d'attualità, travelogue e pellicole drammatiche. Gli uffici della Hispano Films, che si scorgono nelle ultime immagini del film, si trovavano in Carrer de Craywinckel. – Lawrence Napper

On Friday 23 April 1909, the Metropolitan Cinemaway placed an advertisement in Barcelona's newspaper La Vanguardia*: "This company is pleased to inform the public that, having commissioned Hispano-Films to film* A View of Barcelona by Tram*, to be subsequently screened at the Metropolitan Cinemaway, we are hereby announcing the date and time of the journey, so that anyone wishing to appear in the film may choose their position at any of the locations listed below. The tram carrying the camera will have a trailer attached to the front and will depart on Sunday 25 April at 11am."*
This invitation clearly was enthusiastically taken up by local citizens. The resulting atmosphere of celebration makes this one of the most delightful of the phantom ride films. The film was originally in two parts; unfortunately the surviving footage is only a fragment of material from the second part. The tram is shown journeying from Paseo de Gracia to the San Gervasio neighbourhood. The intertitles indicating locations are a later addition.
The Metropolitan Cinemaway, opened in 1909, was similar to a Hale's Tour. The auditorium replicated a train carriage, and showed travelogues and phantom rides. Barcelona en tranvía *was its most successful attraction. By 1911 it had been replaced with a more conventional cinema venue. The Baños brothers were prolific pioneer filmmakers in Spain, active from 1905 producing a range of actualities, travelogues, and dramas. The offices of the Hispano Films company were in Carrer de Craywinckel, which can be seen in the final moments of this film. – Lawrence Napper*

Barcelona en tranvía, 1909. (Filmoteca de Catalunya, Barcelona)

Tram Ride through Rochdale, 1905. (BFI National Archive, London)

TRAM RIDE THROUGH ROCHDALE (GB 1905)
REGIA/DIR: Sagar Mitchell, James Kenyon. PROD: Mitchell & Kenyon. COPIA/COPY: 35mm, 211 ft., 4'59" (12 fps); senza did./*no titles*.
FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Mitchell & Kenyon furono prolifici produttori di corse fantasma di tram; sopravvivono almeno 16 esempi delle loro opere, filmati in città grandi e piccole del Regno Unito e dell'Irlanda, tra cui Halifax, Leeds, Sheffield, Morecombe, Lytham, Sunderland, Southampton, Belfast e Cork. Questo film è caratteristico del loro stile: la cinepresa coglie non soltanto i volti dei bambini che corrono di fronte alla vettura e di altri pedoni, ma anche quello del conducente del tram che giunge in direzione opposta. Alcuni episodi sono preparati: l'uomo che impara ad andare in bicicletta di fronte al tram e finalmente ci riesce è una finzione, organizzata dai cineasti per suscitare maggiore interesse. Il film illustra con efficacia l'approccio, ben diverso da quello odierno, dei cittadini dell'epoca pre-automobilistica al confine tra strada e marciapiede: il cordolo del marciapiede e il bordo della carreggiata sono gremiti di venditori ambulanti, e persino di bambini seduti per terra con i piedi che dondolano nei canali di scolo.
Rochdale, famosa per la produzione di cotone, è una delle varie città che circondano Manchester. La rete tranviaria elettrica operò dal 1902 al 1932. Negli anni Venti l'azienda municipale proprietaria della rete si fuse con quelle di Manchester e Oldham, consentendo così ai passeggeri di raggiungere il centro di Manchester. La rete tranviaria fu dismessa abbastanza precocemente, ma Manchester fu una delle prime città del Regno Unito ad adottare nuovamente il tram: il moderno servizio Metrolink è stato inaugurato nel 1992, e quindi oggi è nuovamente possibile recarsi a Rochdale in tram. – LAWRENCE NAPPER

Mitchell & Kenyon were prolific producers of the tram phantom ride, and at least 16 examples of their work survive, filmed in cities and towns throughout the UK and Ireland, including Halifax, Leeds, Sheffield, Morecombe, Lytham, Sunderland, Southampton, Belfast, and Cork. This example is typical of their style – the camera picks up the faces not only of the children running in front of the vehicle and other pedestrians, but also of the tram driver passing in the opposite direction. There is also some staged action – the man "learning" to ride his bicycle in front of the tram and finally mastering it is a "plant", organized by the filmmakers to provide extra interest. The film demonstrates well the different attitude to the boundary between the road and the pavement of pre-motorcar citizens: the curb and the edge of the road are populated by street sellers, and even children sitting with their feet dangling into the gutter.
Rochdale is one of several towns that form a ring around Manchester, famous for its production of cotton. The electric tramway system opened in 1902 and closed in 1932. The municipal corporation owned the system, and in the 1920s it merged with those of the Manchester and Oldham Corporations, enabling passengers to travel through to central Manchester. Although the system closed relatively early, Manchester was one of the first UK cities to return to the tram, opening the modern Metrolink service in 1992, so it is now once again possible to travel to Rochdale on a tram. – LAWRENCE NAPPER

TRAM RIDE THROUGH THE CITY OF SHEFFIELD (GB 1902)
REGIA/DIR: Sagar Mitchell, James Kenyon. PROD: Mitchell & Kenyon. COPIA/COPY: 35mm, 126 ft., 2'50" (12 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Questa corsa in tram lungo le animatissime vie di Sheffield è ricca di dettagli che faranno la delizia degli appassionati di tram. Stiamo veramente sbirciando al di sopra della testa del conducente, come risulta evidente dalla parte superiore del cappello che si intravede in basso nell'inquadratura. Il centro di Sheffield è attraversato da tram che si muovono in tutte le direzioni: il film ci mostra nel dettaglio le immagini della vettura e del bigliettaio che ci precedono (sulla parete della piattaforma leggiamo istruzioni scritte per i passeggeri) e una moltitudine di passeggeri che salgono e scendono dai tram in movimento. Si noti altresì lo scambista che, al suo posto alla base del palo che sostiene i cavi sospesi, fa cenno al conducente e si affretta a scendere in strada per manovrare manualmente lo scambio che dirige il "nostro" tram su un percorso diverso rispetto a quello della vettura precedente. Nel film questi episodi sono molto frequenti.
Sheffield non è lontana da Manchester, ma si trova sul versante opposto dei Pennini, in una contea rivale. È famosa per la produzione di acciaio, e la prosperità di cui godeva nel 1902 risulta evidentissima in questo film. Nel 1873 la città si era dotata di una rete di tram a cavalli, che fu elettrificata nel 1899. La maggior parte delle linee fu dismessa alla fine degli anni Cinquanta, e nel 1961 i tram erano scomparsi del tutto. Come Manchester, anche Sheffield è tornata ai tram: nel 1994 è stata costruita una nuova rete che oggi opera con la denominazione di "South Yorkshire Supertram". – Lawrence Napper

This ride through a very busy Sheffield is packed with details which will delight the tram enthusiast in particular. We are actually looking over the head of the driver, as is clear from the top of his hat in the bottom of the frame. Sheffield city centre is packed with trams moving in all directions, and the film shows us detailed images of the tram and the conductor travelling ahead of us, with written instructions to passengers painted on the platform, as well as a wealth of passengers boarding and alighting from the moving cars. Notice also the points-man, who stands at his station at the base of the pole supporting the overhead wire, waves to the driver, and rushes into the road to manually change the points directing "our" tram down a different route from its predecessor. The film is packed with such incidents.
Sheffield is not far from Manchester, but it is on the other side of the Pennines, in a rival county. It is famous for steel production, and its prosperity in 1902 is absolutely evident in this film. It had a horse-drawn tram network from 1873; it was electrified from 1899. The majority of the routes closed in the late 1950s, and by 1961 there were no longer any trams. Like Manchester, the city has since returned to trams, building a new network in 1994, which operates today as the "South Yorkshire Supertram". – Lawrence Napper

PROMENADING ROTHESAY (GB, c.1906-1909)
DIST: Gaumont(?). COPIA/COPY: DCP, 4'44" (da/*from* 35mm dupl. neg., 280 ft., 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: National Library of Scotland, Glasgow.

Rothesay è una località turistica marina sull'isola di Bute in Scozia, che prosperò nel periodo edoardiano quale meta prediletta per le vacanze dei più facoltosi abitanti di Glasgow. Questo film esalta il fascino della cittadina e le sue bellezze naturali, accompagnandoci nel lungo percorso intorno alla baia fino al centro abitato e offrendoci i panorami che guardano al mare e alle terre al di là. Evidentemente girato in una domenica d'estate, ci mostra persone che passeggiano in abiti eleganti, comprano gelati e ascoltano un concerto all'aperto in un parco sul lungomare. La Rothesay and Ettrick Bay Light Railway era una rete tranviaria a scartamento ridotto che correva lungo la baia per più di quattro miglia, collegando la cittadina alle più importanti spiagge e zone balneari. Inaugurata nel 1882 come tranvia a cavalli, fu elettrificata nel 1902 e dismessa nel 1932. Fu l'unica tranvia mai costruita su un'isola scozzese.

Rothesay is a seaside resort on the Isle of Bute in Scotland, which found prosperity in the Edwardian period as the chief resort for well-heeled Glasgow residents. This film displays the charm of the town and the beauty of its natural settings, progressing along the extensive promenade around the bay into the town and looking towards the sea and the land beyond. Obviously filmed on a summer Sunday, we see people stroll in their finery, buy ice cream, and listen to an outdoor concert in a park along the waterfront. The Rothesay and Ettrick Bay Light Railway was a narrow-gauge tramway system which followed around the bay for over 4 miles, connecting the town with some of the principal beaches and bathing areas. Opened as a horse-drawn tramway in 1882, it was electrified in 1902 and closed in 1932. It was the only tramway built on a Scottish island.

Per stile e attrattiva questo film è assai simile al più famoso *Panoramic View of the Morecombe Sea Front* (1901) di Mitchell & Kenyon. Entrambi furono certamente utilizzati per pubblicizzare i piaceri di una vacanza in queste località. – Lawrence Napper

This film is very similar in style and appeal to the more famous Panoramic View of the Morecombe Sea Front *(1901) by Mitchell & Kenyon. Both films were undoubtedly used to advertise the pleasures of a holiday in those towns. – Lawrence Napper*

● Antichità greco-romane / *Greco-Roman Antiquities*

L'antichità classica in copie uniche del BFI

Fin dagli albori del cinema, l'antichità classica (le culture dell'antica Grecia e di Roma) ha rappresentato un ambito privilegiato per l'esplorazione di un passato percepito come l'origine comune del mondo occidentale. Il cinema muto ha svolto un ruolo fondamentale nella creazione e nella diffusione moderne della conoscenza di quel passato, all'interno e oltre i confini nazionali, culturali e linguistici. Ha offerto al suo pubblico globale un modo radicalmente nuovo, sorprendentemente creativo e rapidamente iconico di vivere l'antichità classica, che era legato alla sua ricostruzione nelle forme culturali elevate (come il romanzo, il teatro, l'opera, la pittura, la danza e la scultura), ma ne era al tempo stesso distinto. Il passato classico è stato portato nel presente, muovendosi nel tempo e nello spazio, incarnato dagli attori e codificato emotivamente dal colore e dall'accompagnamento musicale. Grazie al cinema, l'antichità classica si trasformò in un mondo onirico immersivo, mentre, grazie all'antichità classica, il cinema poté rivendicare lo status di arte educativa – un «museo» di quei mondi onirici. Si trattava di un'educazione che aveva il potenziale per essere sovversiva perché, concentrandosi spesso su donne e schiavi e rivolgendosi a un pubblico eterogeneo per genere, etnia e classe sociale, sembrava sfidare l'autorità delle istituzioni culturali d'élite come le scuole private o i musei.

Questi due cicli di proiezioni dedicati al cinema d'epoca sono uno dei risultati del progetto "Museum of Dreamworlds", finanziato dall'AHRC e in corso dal 2023 al 2027. Il team del progetto – composto dalla classicista Maria Wyke, dalla storica dell'architettura Aylin Atacan, dallo storico del cinema e dell'arte Ivo Blom e dalla curatrice dei film muti presso il BFI Bryony Dixon – sta realizzando la prima analisi sistematica di tutte le pellicole sull'antichità classica conservate nell'Archivio Nazionale del BFI, che ammontano a oltre 60. Queste pellicole costituiscono un continuum con il più ampio interesse della società per l'antica Grecia e Roma: sebbene abbia solo circa 130 anni, la nostra storia cinematografica ha molto in comune con i frammenti e le rovine di questi mondi antichi e con i loro scritti e racconti tramandati attraverso molti supporti soggetti al degrado e alla decomposizione. La pellicola, come sappiamo, è particolarmente vulnerabile alle devastazioni del tempo; quanto più preziose, quindi, per quanto malconce e incomplete, sono queste tracce cinematografiche delle glorie del passato.

Questi due programmi comprendono film realizzati tra il 1909 e il 1912, provenienti da Francia, Italia e Regno Unito. Non possono

Classical Antiquity in Unique Prints from the BFI

From the inception of cinema, classical antiquity (the cultures of ancient Greece and Rome) provided a privileged site for the exploration of a past perceived to be the shared origins of the Western world. Silent cinema played a fundamental role in the modern creation and dissemination of knowledge about that past within and across national, cultural, and linguistic boundaries. It offered its global audiences a radically new, astonishingly creative, and swiftly iconic way of experiencing classical antiquity that was related to, but distinct from, its reconstruction in high cultural forms (such as the novel, theatre, opera, painting, dance, and sculpture). The classical past was brought into the present day, moving in time and space, embodied by actors, and emotionally coded by colour and musical accompaniment. Thanks to cinema, classical antiquity was rendered an immersive dreamworld, while, thanks to classical antiquity, cinema could lay claim to the status of an educative art – a "museum" of those dreamworlds. It was an education that had the potential to be subversive because, in its frequent focus on women and slaves and address to audiences diverse in gender, ethnicity, and class, it appeared to challenge the authority of elite cultural institutions like the public school or museum.

These two programmes of antiquity films are one outcome of the British AHRC-funded project Museum of Dreamworlds, *which runs from 2023 to 2027. The project team – the classicist Maria Wyke, the architectural historian Aylin Atacan, the film and art historian Ivo Blom, and the curator of silent films at the BFI Bryony Dixon – are producing the first systematic analysis of all the classical antiquity prints that survive in the BFI National Archive, which number more than 60. These prints form a continuum with society's wider engagement with ancient Greece and Rome. Although a mere 130 years old or so, our cinematic history has much in common with the fragments and ruins of these ancient worlds, and their writings and stories passed down through many media subject to decay and decomposition. Celluloid, as we know, is particularly vulnerable to the ravages of time, so how much more precious, though battered and incomplete, are these filmic traces of the glories of the past.*

These two programmes cover films from the period 1909 to 1912, which originate from France, Italy, and the UK. They cannot be considered representative of all the antiquity films made in the

essere considerati rappresentativi di tutti i film sull'antichità realizzati nell'era del cinema muto, né tantomeno delle copie d'epoca conservate presso il BFI, che presentano un'ampia varietà in termini di data, paese di origine e genere (attualità ed epopea, ma anche commedia, animazione, melodramma e fantasy mitico). Questi nove film sono invece accomunati dal fatto di essere copie d'archivio che, per quanto siamo riusciti ad accertare, sono presenti in unico esemplare presso il BFI. La loro presenza alle Giornate di quest'anno va quindi intesa come il risultato dell'affascinante storia della distribuzione, della raccolta e della conservazione del cinema muto e come frutto del nostro desiderio di portarli all'attenzione del pubblico internazionale.

Per quanto selettivi possano essere questi film, nel loro insieme mettono in luce molte delle caratteristiche di interesse utilizzate dal cinema nel suo percorso verso il genere del film colossale o epico. Il genere del lungometraggio sull'antichità era caratterizzato da complessità narrativa, ingenti investimenti nelle scenografie e negli effetti spettacolari, proiezioni sontuose e successo mondiale, come *Gli ultimi giorni di Pompei* (1913, Eleuterio Rodolfi), proiettato alle Giornate lo scorso anno, o *Quo vadis?* (1913, Enrico Guazzoni), presentato quest'anno al festival Cinema Ritrovato con il restauro delle sue didascalie originali in italiano. Il prestigio culturale dei film sull'antica Grecia e su Roma è evidente nell'importanza di alcune delle case di produzione qui incluse (Gaumont, Itala, Cines), dei registi (Louis Feuillade, Enrico Guazzoni) e degli attori (Christiane Mandelys, Ivy Close, Amleto Novelli), nonché nelle opere di riferimento da cui traggono ispirazione (Sofocle, Ovidio, le Passioni dei Santi, Shakespeare). Nella storia classica e nella tragedia trovano trame adatte a essere trasformate in intensi melodrammi di amore perduto e ritrovato, tradimento, vendetta, suicidio o omicidio. Attingono alle ricche tradizioni iconografiche della Grecia e di Roma (soprattutto ai dipinti sull'antichità dell'Ottocento) per plasmare quadri esteticamente complessi e talvolta ricostruire interni e scenografie sontuosi con quello che potremmo definire uno sguardo "da museo". Essi mettono in scena rappresentazioni che richiamano il palcoscenico operistico (sebbene a volte anche la pantomima, dove l'elitarismo della conoscenza moderna dell'antichità veniva spesso smascherato) e, nel caso dei film girati in Italia, rivendicano l'autenticità attraverso l'uso delle riprese in esterni. L'opportunità offerta dall'antichità per la creazione dello spettacolo è già evidente qui nella ricostruzione delle scene di battaglia, nella coreografia delle folle e nella creazione di palazzi monumentali che, alla fine del film, vengono ostentatamente distrutti.

In questi due programmi, l'antica Grecia e l'antica Roma offrono lo spunto per contrapporre il civilizzato al barbaro, il cristiano al pagano, la donna all'uomo, i poveri ai ricchi, lo schiavo al libero. Eppure forniscono anche uno spazio e un tempo in cui celebrare all'estremo gli espedienti del cinema. Gli effetti speciali trasformano gli esseri umani in parte in animali, riportano in vita i fantasmi dei morti e fanno crescere i fiori in modo miracoloso. La musica e la danza vengono

silent era, or even of the antiquity prints in the BFI, which range widely in date, country of origin, and genre (actuality and epic, but also comedy, animation, melodrama, and mythic fantasy). Instead, these 9 films are bound together by their archival condition as prints, which, as far as we have been able to establish, are unique to the BFI. Their presence at this year's Giornate should therefore be understood as the result of the intriguing history of silent film distribution, collection, and preservation, and born from our desire to bring them to international attention.

However selective these films are, together they demonstrate many of the features of interest utilised by cinema as it travelled in the direction of the colossal *or epic film. The genre of the antiquity feature film was characterised by narrative complexity, heavy investment in settings and spectacle, lavish exhibition, and global success, such as* Gli ultimi giorni di Pompei *(1913, Eleuterio Rodolfi), screened at the Giornate last year, or* Quo vadis? *(1913, Enrico Guazzoni), shown with the restoration of its original Italian intertitles at the Cinema Ritrovato festival in Bologna this year. The cultural prestige of films about ancient Greece and Rome is evident in the importance of some of the studios included here (Gaumont, Itala, Cines), directors (Louis Feuillade, Enrico Guazzoni), and actors (Christiane Mandelys, Ivy Close, Amleto Novelli), as well as in the source works by which they are inspired (Sophocles, Ovid, the Passions of the Saints, Shakespeare). In classical history and tragedy, they find plotlines suitable for transformation into intense melodramas of love lost and found, betrayal, revenge, suicide, or murder. They draw on the rich iconographic traditions for Greece and Rome (especially the antiquarian paintings of the 19th century) to shape aesthetically complex tableaux and sometimes reconstruct sumptuous interiors and props with what we might call a "museum" eye. They register performances that evoke the operatic stage (though sometimes also pantomime, where the elitism of modern knowledge of antiquity was often debunked), and, in the case of films made in Italy, claim authenticity through their use of location shooting. The opportunity antiquity gave for the creation of spectacle is already evident here in the reconstruction of battle scenes, the choreography of crowds, and the creation of monumental palaces that, at film's end, are ostentatiously destroyed.*

In these two programmes, ancient Greece and Rome afford the means to set the civilised against the barbaric, Christian against pagan, woman against man, the poor against the rich, the enslaved against the free. Yet they also provide a space and time within which to celebrate to an extreme the devices of cinema. Special effects transform humans partly into animals, bring back the ghosts of the dead, and make flowers grow miraculously. Music and dance are displayed as practices both dangerous and joyful. And the movement that lies at the foundation of cinema finds its myth in Pygmalion.

presentate come pratiche al tempo stesso pericolose e gioiose. E il movimento che sta alla base del cinema trova il suo mito in Pigmalione. Il risultato principale del progetto "Museum of Dreamworlds" è un sito web in cui, grazie al finanziamento dell'AHRC e alla generosità del BFI, molti dei suoi film sull'antichità sono ora disponibili insieme alle relative analisi: https://museumofdreamworlds.org/. Nel corso delle Giornate illustreremo le caratteristiche del sito, concepito come strumento di riferimento ma anche come punto di partenza per ulteriori approfondimenti. Attualmente vi si possono trovare approfondimenti dettagliati su alcuni di questi film (*Pygmalion and Galatea* e *Clio e Filete*), mentre le analisi di altri film inclusi in questi due programmi saranno caricate nel corso del prossimo anno (*Santa Cecilia, Martire pompeiana, Bruto*, oltre a una serie di altri film greci, documentari di viaggio e commedie). Il team sta inoltre preparando una raccolta di saggi che sarà pubblicata nel 2027, *Museum of Dreamworlds: Silent Cinema, Classical Antiquity and the Archive*, che colloca i film del BFI in relazione a quelli conservati in altri archivi, al fine di tracciare un'ampia storia delle interrelazioni tra il cinema e il mondo classico nei primi decenni del Novecento.

Il progetto *Museum of Dreamworlds* prende in esame i dibattiti, così come si sono svolti nell'era del cinema muto, sul valore estetico, morale ed educativo di film sull'antichità come questi. Ma ci chiediamo anche: qual è il valore di film come questi oggi, nel Duemila? Cosa possono dirci sul passato remoto, sui media moderni e sul rapporto tra di essi? I film sull'antichità del BFI rivelano l'impulso moderno, costante e perdurante, di appropriarsi del mondo classico e di ancorare l'identità moderna e i media moderni (compresi quelli più recenti) all'autorità del passato classico.

Siamo particolarmente interessati a ricevere feedback sul progetto in generale e sul sito web in particolare. Non esitate quindi a contattarci all'indirizzo: museumofdreamworlducl@gmail.com.

Maria Wyke

The main outcome of the Museum of Dreamworlds *project is a website, where, thanks to the funding of the AHRC and the generosity of the BFI, many of the BFI's antiquity films are now available for access alongside analyses of them: https://museumofdreamworlds.org/. During the Giornate there will be a presentation explaining the features of the website, which has been designed not only as a place of reference but also as a point of departure for further study. There you can currently find detailed explorations of some of these films (*Pygmalion and Galatea *and* Clio e Filete*), and analyses of some of the others in these two programmes will be uploaded in the coming year (*Santa Cecilia*,* Martire pompeiana*, and* Bruto*, as well as a variety of other Greek films, travelogues, and comedies). The team is also preparing an edited collection to be published in 2027,* Museum of Dreamworlds: Silent Cinema, Classical Antiquity and the Archive*, which situates the BFI films in relation to those that survive in other archives, in order to trace a broad history of the interrelations between cinema and the classical world in the early decades of the 20th century.*

The Museum of Dreamworlds *project considers debates, as they occurred in the silent era, about the aesthetic, moral, and educational value of antiquity films like these. But we are also asking what is the value of films like these now, in the 21st century? What can they tell us about the distant past, modern media, and the relationship between them? The BFI's antiquity films reveal the constant and continuing modern impulse to appropriate the classical world, and to anchor modern identity and modern media (including the newest) within the authority of the classical past.*

We are especially interested in receiving feedback on the project generally, and on the website in particular. So please do feel free to get in touch with us here: museumofdreamworlducl@gmail.com.

Maria Wyke

Prog. 1 L'antica Grecia / *Ancient Greece*

ELETTRA (Electra) (IT 1909)

REGIA/DIR: ?. SOGG./STORY: dalla tragedia di Sofocle/*based on the tragedy by Sophocles* (413 a.C./B.C.). CAST: ?. PROD: Aquila. USCITA/REL: 11.1909. COPIA/COPY: 35mm, 563 ft. (orig. l: 265 m./870 ft.), 8'33" (18 fps); did./*titles*: GER. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

La pubblicità di questo film dell'Aquila, realizzato appena due anni dopo la fondazione dello studio torinese, afferma con ambizione che in esso "la grande tragedia greca rivive" (Aldo Bernardini*, Il Cinema Muto Italiano. 1905-1909*, 1996). Tuttavia, il film condensa in meno di dieci minuti più elementi del mito del tirannicidio e del matricidio di quanti ne siano mai stati messi in scena nell'opera di Sofocle. Questo "adattamento" non si preoccupa della fedeltà a un testo classico né di un'attenta ricostruzione del tempo mitico greco, ma

The publicity for this Aquila film, made only two years after the establishment of the Turin studio, claims ambitiously that in it "la grande tragedia greca rivive" ("the great Greek tragedy lives again") (Aldo Bernardini, Il Cinema Muto Italiano. 1905-1909*, 1996). However, the film compresses into less than 10 minutes more of the myth of tyrannicide and matricide than was ever staged in Sophocles' play. This "adaptation" is not preoccupied with fidelity to a classical text or with a careful reconstruction of Greek mythic time, but with*

punta piuttosto alla creazione di un melodramma dal ritmo serrato incentrato sul tradimento e sulla vendetta. Le inquadrature pittoriche mettono in risalto i momenti chiave e inquietanti. Elettra piange il padre morente, Agamennone, mentre sua madre conferisce il bastone del potere al suo amante, Egisto. Dieci anni dopo, Oreste ritorna. Electra è assetata di vendetta, mentre Oreste esita a uccidere la madre mentre dorme. Dopo aver ucciso anche il suo amante e averne esposto il cadavere in pubblico, non tutti esultano per questi due brutali omicidi. – Ivo Blom, Maria Wyke

the creation of a quick-paced melodrama about betrayal and revenge. Pictorial tableaux highlight key unsettling moments. Electra mourns her dying father Agamemnon at the same time as her mother bestows the "rod of power" on her lover Aegisthus. Electra's brother Orestes is exiled, but not before she gets him to swear vengeance. Ten years later, Orestes returns. Electra is eager for revenge, while Orestes is hesitant to kill his mother as she sleeps. After he has also killed her lover Aegisthus and displayed his corpse in public, not everyone celebrates these two brutal murders. – Ivo Blom, Maria Wyke

IDYLLE CORINTHIENNE (GB: **The White Slave)** (FR 1909)
REGIA/DIR: Louis Feuillade? SOGG./STORY: ?. CAST: Christiane Mandelys (*the white slave*), Sarah Duhamel (*innkeeper, first owner of the slave girl*), Georges Wague (*servant of the slave's new owner*), Henri Duval, Renée Carl, Maurice Vinot, Alice Tissot. PROD: Gaumont. DIST: Comptoir Ciné-Location. USCITA/REL: 13.12.1909. COPIA/COPY: 35mm, 1071 ft. (orig. l: 337 m./1106 ft.), 15'47" (18 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Louis Feuillade è stato un prolifico regista francese che, nel corso della sua lunga carriera, ha scritto e diretto circa 800 cortometraggi, lungometraggi e serial. La ragazza al centro di questa storia d'amore è interpretata dalla versatile Christiane Mandelys. Era una star affermata della pantomima francese al fianco del marito Georges Wague (che in questo film ha un ruolo secondario), recitava sul grande schermo dal 1907 ed era diventata una delle preferite di Feuillade alla Gaumont, dove scriveva anche sceneggiature. L'attrice mette a frutto le sue doti gestuali per creare un effetto emotivo nei panni della serva che viene rapita da Corinto, portata ad Alessandria e

The girl at the centre of this love story is played by the versatile Christiane Mandelys. A seasoned star of French pantomime alongside her husband Georges Wague (who has a secondary role in this film), she had been acting for the screen since 1907, and became a favourite of Feuillade at Gaumont, where she also wrote scenarios. The actress puts her gestural skills to emotional effect as the servant girl who is kidnapped from Corinth, taken to Alexandria, and sold into slavery, all the while grieving for the loss of the Greek shepherd who had loved her. The film focuses

Idylle Corinthienne, 1909. Christiane Mandelys. (BFI National Archive, London)

La Légende de Midas, 1909. (BFI National Archive, London)

venduta come schiava, mentre continua a piangere la perdita del pastore greco che l'aveva amata. Il film si concentra sul fascino dello spettacolo musicale e della danza, poiché è attraverso la danza che gli amanti si separano e si ricongiungono, ed è nella danza che lei esprime la gioia di tornare a casa. Il film attinge a un'iconografia orientalista per contrapporre l'idilliaca Corinto all'esotismo dei mercati degli schiavi (come sottolinea il titolo inglese del film, *The White Slave*). Alcune didascalie sono fuori posto. – Ivo Blom, Maria Wyke

on the enchantment of musical performance and dance, as it is through dance that the lovers are parted and reunited, and in dance that she expresses the joy of coming home. The film draws on an Orientalist iconography to distinguish between idyllic Corinth and the exoticism of the slave markets (as the film's English title The White Slave *emphasises). Some of the intertitles are out of place.*
Ivo Blom, Maria Wyke

LA LÉGENDE DE MIDAS (König Midas) (GB/US: **The Legend of King Midas)** (FR 1909)
REGIA/DIR: Louis Feuillade? SOGG./STORY: da *Le metamorfosi* di Ovidio/*based on The Metamorphoses by* Ovid (8 A.D.). CAST: ?. PROD: Gaumont. DIST: Comptoir Ciné-Location. USCITA/REL: 23.01.1910. COPIA/COPY: 35mm, 695 ft. (orig. l: 266 m./873 ft.), 9'16" (20 fps), col. (pochoir/*stencil*); did./*titles*: GER. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

In qualità di direttore artistico della Gaumont, già nel 1909 Feuillade stava sperimentando la realizzazione di film ispirati alla pittura, al teatro e alla letteratura, con l'obiettivo di conferire prestigio culturale al mezzo cinematografico. Ispirandosi ai racconti di trasformazione resi famosi da Ovidio nelle sue *Metamorfosi*, nonché ai precedenti resoconti del mito greco a cui attingeva il poeta romano, questo film trae grande umorismo dal modo in cui re Mida insultò il dio della musica. Re Mida preferisce il suono del flauto di Pan alla lira di Apollo. Apollo punisce quindi il re trasformandogli le orecchie in quelle di un asino (in modo che possa sentire meglio). Mida cerca di nascondere la sua deformità, ma il suo barbiere, al quale ha rivelato il suo vergognoso segreto, trova un modo magico per svelarla. La trama fantastica e le immagini colorate con la tecnica dello stencil di questo film "muto" pongono grande enfasi sul suono e sulla musica. – Ivo Blom, Maria Wyke

As Gaumont's artistic director, by 1909 Feuillade was experimenting with the creation of films inspired by paintings, theatre, and literature in order to gain cultural prestige for the moving-image medium. Borrowing from the tales of transformation made famous by Ovid in his Metamorphoses, *as well as earlier accounts of the Greek myths on which the Roman poet drew, this film finds much humour in how King Midas insulted the god of music. King Midas prefers the sound of Pan's pipes to Apollo's lyre. Apollo consequently punishes the king by turning his ears into those of an ass (so he can hear better). Midas tries to hide his disfigurement, but his barber, to whom he has revealed his shameful secret, finds a magical way to reveal it. The fantastical plot and stencil-coloured visuals of this "silent" film place great emphasis on sound and music. – Ivo Blom, Maria Wyke*

CLIO E FILETE (GB/US: **Clios and Phyletes)** (IT 1911)
REGIA/DIR: Oreste Mentasti. CAST: Lydia Quaranta (*Clio*), Alessandro/Alex Bernard (*Filete*), Federico Pozzone (*re Diomede/King Diomedes*), Giulio Vinà, Madame Davesnes. PROD: Itala. USCITA/REL: 22.09.1911. COPIA/COPY: 35mm, 1395 ft. (orig. l: 478 m./1568 ft.), 18'36" (20 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Una storia di fantasia sui Greci civilizzati assediati dai barbari. La città di Diomede è rappresentata su una scala spettacolare. Il film riutilizza in parte scenografie, oggetti di scena e costumi de *La caduta di Troia* (Itala, 1911). Dimostra come l'antichità classica fosse definita in modo piuttosto vago prima dell'antiquarionismo di film come *Quo vadis?* o *Cabiria*. Nella scenografia si possono persino riconoscere elementi assiri. Il re Diomede ha promesso la mano di sua figlia Clio a Filete. Quando al re dei Barbari viene negata la mano di Clio, questi attacca la città e Filete riesce a malapena a fuggire insieme a Diomede. Clio resiste alle avance del barbaro. Filete entra

Clio e Filete *presents an invented story of civilised Greeks beset by barbarians. The city of Diomedes is presented on a spectacular scale. The film partially reuses sets, props, and costumes from* La caduta di Troia *(Itala, 1911). It demonstrates how classical antiquity was loosely demarcated before the antiquarianism of films like* Quo vadis? *or* Cabiria. *One may even recognize Assyrian elements in the art direction. King Diomedes has promised his daughter Clio's hand in marriage to Filete. When the king of the barbarians is denied her hand he attacks the city, and Filete barely manages to escape with Diomedes. Clio resists the barbarian's advances. Filete sneaks into*

di nascosto in città, riesce a fuggire con Clio e appicca il fuoco al palazzo. I barbari inseguono la coppia, ma proprio mentre i due stanno per suicidarsi, il tetto crolla sui malfattori. – Ivo Blom

the city, manages to escape with Clio, and sets the palace on fire. The barbarians pursue the couple, but just as the two are about to take their own lives, the roof collapses on the villains. – Ivo Blom

PYGMALION AND GALATEA (GB 1912)

REGIA/DIR: Elwin Neame. SOGG./STORY: da *Le Metamorfosi* di Ovidio/*based on The Metamorphoses by* Ovid (8 A.D.). CAST: Ivy Close (*Galatea*), ? (*Pygmalion*), Chrissie White, Alma Taylor. PROD: Ivy Close Films. DIST: Hepworth. USCITA/REL: 12.1912 (GB). COPIA/COPY: 35mm, 601 ft. (orig. l: 625 ft.), 9'06" (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Pygmalion and Galatea si concentra sulla rappresentazione del mito che ha affascinato il cinema delle origini come metafora della sua capacità di creare movimento: il racconto di Ovidio su una bellezza ideale che prende vita. L'artista cipriota Pigmalione detesta le donne reali, ma si innamora della bellezza femminile ideale che sta scolpendo. La dea Venere esaudisce il suo desiderio di dare vita alla statua, e tutti lodano Venere. Il film è una delle rare opere dei primi anni del cinema con Ivy Close, una bellezza nazionale dei primi anni Dieci del Novecento, anche se gli spettatori di oggi potrebbero ricordarla soprattutto per il suo ruolo in *La Roue* (1923) di Abel Gance. Dei film realizzati da Close e da suo marito Neame nei primi anni '10 del Novecento, non è rimasto praticamente nulla. Il film *Pygmalion and Galatea* è chiaramente legato alla pittura vittoriana di fine Ottocento, come quella di Albert Joseph Moore, Henry Ryland, Lord Leighton e Lawrence Alma-Tadema. Il film è stato identificato come britannico dal team del MoD. – Ivo Blom

Pygmalion and Galatea *focuses on the portrayal of the myth that captivated early cinema as a metaphor for its ability to create movement: Ovid's tale of an ideal beauty coming to life. The Cypriot artist Pygmalion detests real women, but falls in love with the ideal female beauty he is sculpting. The goddess Venus grants his wish to bring the statue to life, and everyone praises Venus. The film is one of the rare early works of cinema featuring Ivy Close, an English beauty of the early 1910s; today's viewers may remember her best for her role in Abel Gance's* La Roue *(1923). Virtually nothing remains of the films made by Close and her husband Elwin Neame in the early 1910s. The film* Pygmalion and Galatea *is clearly linked to late-19th-century Victorian painting, such as that of Albert Joseph Moore; Henry Ryland; Frederic, Lord Leighton; and Lawrence Alma-Tadema. The film was identified as British by the Museum of Dreamworlds team. – Ivo Blom*

Clio e Filete, 1911. Lydia Quaranta. (Collezioni Museo Nazionale del Cinema, Torino)

Pygmalion and Galatea, 1912. Ivy Close. (BFI National Archive, London)

Prog. 2 L'antica Roma/*Ancient Rome*

MARTIRE POMPEIANA [Pompeian Martyr] (IT 1909)
REGIA/DIR: Giuseppe De Liguoro. SCG/DES: Sandro Properzi. CAST: Giuseppe De Liguoro (*Icelo, il gladiatore/the gladiator*), Salvatore Papa (*Sava, il patrizio/the patrician*). PROD: SAFFI-Comerio. USCITA/REL: 24.11.1909. COPIA/COPY: 35mm, 748 ft. (orig. l: 300 m./984 ft.), 11'18" (18 fps); did. mancante/*intertitles missing*. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Si sa poco di *Martire pompeiana*, ma è intrigante sotto diversi aspetti. È raro imbattersi in un film di finzione della casa di produzione italiana Comerio, come ha fatto notare al team del Museum of Dreamworlds l'esperto di Comerio Marcello Seregni. È ancora più raro trovare una rappresentazione narrativa del martirio femminile che sia completamente laica e moralmente provocatoria. Una prostituta affronta coraggiosamente la crocifissione per consentire alla sua amica di sfuggire alla schiavitù. Il suo corpo viene deposto dalla croce con la tenerezza che ci si aspetterebbe fosse riservata a Cristo, e intorno alla sua tomba crescono miracolosamente dei fiori. Anziché essere ambientato a Roma, luogo convenzionale del martirio, il film è ambientato nell'antica città di Pompei – nota per i suoi bordelli e per la sua erotica visiva e materiale. La composizione della scena iniziale, un banchetto in onore di Venere, richiama vagamente gli affreschi pompeiani che raffigurano banchetti, mentre alcuni oggetti di scena richiamano gli arredi pompeiani. Attraverso l'ambientazione antica e la trama, *Martire pompeiana* affronta tematiche molto attuali quali il lavoro sessuale, la coercizione maschile, la violenza sessuale, le differenze di classe e la solidarietà femminile. – Ivo Blom, Maria Wyke

Little is known about this film, but it is intriguing in a number of ways. It is rare to encounter a fiction film from the Italian studio Comerio, as indicated to the Museum of Dreamworlds team by the Comerio expert Marcello Seregni. It is rarer still to come across a fictional version of female martyrdom that is thoroughly secular and morally provocative. A prostitute courageously endures crucifixion to enable her female friend to escape slavery. Her body is taken down from the cross with the tenderness one might expect to be reserved for Christ, and flowers grow miraculously around her grave. Rather than being set in Rome, the conventional site of martyrdom, the film is set in the ancient city of Pompeii - notorious for its brothels and its visual and material erotica. The composition of its opening feast in honour of Venus loosely recalls Pompeian frescoes that depict banquets, while some props recall Pompeian furnishings. Through its ancient setting and plotline, Martire pompeiana *addresses very modern issues of sex work, male coercion, sexual violence, class difference, and female solidarity. – Ivo Blom, Maria Wyke*

LA CITTÀ ETERNA (The Eternal City) (IT 1911)
REGIA/DIR: ? [Piero Marelli?]. PROD: Pasquali. USCITA/REL: 22.09.1911. COPIA/COPY: 35mm (da/*from* 35mm pos. nitr.), 233 ft. (orig. l: 80 m./262 ft.), 3'39" (18 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

La città eterna è un film tipico dello stile dei film di viaggio dei primi anni '10 del Novecento, che offre vedute pittoresche sia della Roma cristiana che di quella classica. I suoi monumenti assumono una qualità sacrale grazie alle riprese panoramiche, agli effetti di luce e ombra e ai riflessi nell'acqua. A un certo punto, le nuvole sfrecciano ingegnosamente sulla sagoma di Castel Sant'Angelo, mentre l'edificio sottostante rimane immutato. Il tempo passa, sembra vantarsi il film, ma la città di Roma è eterna. La dimensione religiosa della città è messa in risalto dalle inquadrature iniziali e finali che si affacciano dal Pincio verso la cupola della Basilica di San Pietro. L'attenzione sulla fontana e sul suo scintillante scorrere d'acqua all'inizio ravviva la vista e la porta nel presente. La ripresa finale, invece, segue un'elegante signora mentre passeggia sul Pincio. La sua passeggiata serale sostituisce fisicamente quella degli spettatori del film, che vivono un'esperienza virtuale della Città

La città eterna *is typical of the style of early 1910s travel films; picturesque views are offered of both Christian and classical Rome. Their monuments achieve a sacral quality thanks to panoramic shots, the effects of sunlight and shadow, and reflections in water. At one point clouds ingeniously race over the silhouette of the Castel Sant'Angelo while the building beneath remains the same. Time passes, the film seems to boast, but the city of Rome is eternal. The religious dimensions of the city are highlighted by opening and closing shots looking out from the Pincian Hill towards the dome of St. Peter's Basilica. The focus on the fountain and its glittering flow of water at the start of the film brings the vista alive and into the present. The final shots follow an elegant lady around the Pincian Hill. Her evening stroll substitutes physically for that of the film's spectators, who gain a virtual experience of the Eternal City for the price of a cinema*

Eterna al prezzo di un biglietto del cinema. La rivista napoletana *Cinema* riportava: "In questo film breve e originale ci sfila innanzi in pochi ma bellissimi quadri tutta l'antica grandiosità di Roma imperiale: mai la città dei Cesari è stata riprodotta così suggestivamente e con così grandiosi effetti. Viraggi bellissimi e nuovi." (n. 8, 20 aprile 1911) – Ivo Blom, Maria Wyke

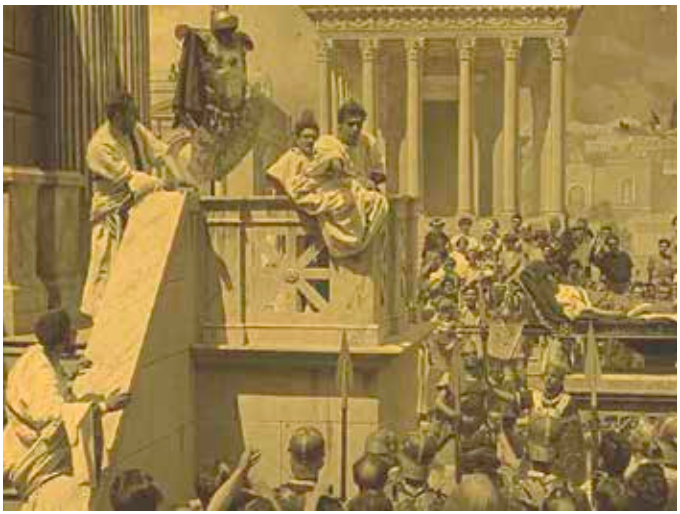
ticket. The Naples magazine Cinema *(no. 8, 20 April 1911) reported: "In this short and original film, the ancient grandeur of Imperial Rome unfolds before us in a few but beautiful scenes: never has the city of the Caesars been portrayed so evocatively and with such magnificent effects. Beautiful and innovative colouring." – Ivo Blom, Maria Wyke*

SANTA CECILIA / LA MARTIRE CRISTINA / CECILIA MARTIRE CRISTIANA (GB: **St. Cecilia)** (IT 1911)
REGIA/DIR: Enrique Santos. CAST: Amleto Novelli (*Valerianus*), Fernanda Negri Pouget (*Cecilia*), Aldo Sinimberghi (*Lentulus*), Gastone Monaldi (*prefect*), Adele Bianchi Azzarili (*Cecilia's mother*). PROD: Cines. USCITA/REL: 24.02.1911. COPIA/COPY: 35mm, 916 ft. (orig. l: 377 m./1237 ft.), 13'47" (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Santa Cecilia è in parte ispirato alla vita di una vera martire cristiana, che sarebbe stata sepolta nelle Catacombe di San Callisto. Cecilia è figlia di patrizi romani. Lentulo la corteggia, ma lei lo respinge poiché è già innamorata di Valeriano, un cristiano. Lentulo, spinto dalla vendetta, denuncia Valeriano al prefetto. Durante le nozze di Cecilia e Valeriano, questi viene arrestato e ucciso dal boia locale. Valeriano viene sepolto nelle catacombe, pianto da una Cecilia affranta dal dolore. Al ritorno a casa, anche lei viene sospettata di essere cristiana. Con grande costernazione dei suoi genitori, dichiara di essere anch'essa cristiana. Viene quindi uccisa a sua volta dal boia e sepolta nelle catacombe. *Santa Cecilia* è un film splendidamente curato nei dettagli nella rappresentazione della storia di un'importante santa romana, ambientata in sontuose ville romane e in catacombe

Santa Cecilia *is partly inspired by the life of a real Christian martyr, who is said to have been buried in the Catacombs of Saint Callixtus. Cecilia is the daughter of Roman patricians. Lentulus courts her, but she rejects him because she is already in love with Valerianus, a Christian. Driven by a desire for revenge, Lentulus denounces Valerianus to the prefect. During Cecilia and Valerianus's wedding, Valerianus is arrested and killed by the local executioner. Valerianus is buried in the catacombs, mourned by a grief-stricken Cecilia. Upon returning home, she, too, is suspected of being a Christian. To her parents' great dismay, she declares that she, too, is a Christian. She is then killed by the executioner and buried in the catacombs.*
Santa Cecilia *is a film with exquisite attention to detail in its portrayal of the story of an important Roman saint, set*

La città eterna, 1911. (BFI National Archive, London)



Bruto, 1911. Amleto Novelli. (BFI National Archive, London)

umili ma riccamente decorate. Il film riutilizza scenografie e oggetti di scena di precedenti film di Cines, introducendone al contempo di nuovi che saranno ripresi da film successivi dello stesso regista. Attinge alle ricche tradizioni iconografiche dedicate alla santa, ma offre una svolta narrativa facendo sì che sia Valeriano a convertire Cecilia a seguito della sua morte da martire, anziché il contrario. Siamo riusciti a identificare diversi attori del film. – Ivo Blom

in sumptuous Roman villas and humble yet richly decorated catacombs. The film reuses sets and props from previous Cines films, while also introducing new ones that will be reused in the director's later films. It draws on the rich iconographic traditions dedicated to the Saint, but offers a narrative twist by having Valerianus convert Cecilia following his death as a martyr, rather than the other way around. We were able to identify several actors in the film. – Ivo Blom

BRUTO (GB/US: **Brutus)** (IT 1911)
REGIA/DIR: Enrico Guazzoni. SOGG./STORY, ADAPT: Ferruccio Sacerdoti, dal dramma di/*based on the play by* William Shakespeare, *The Tragedy of Julius Caesar* (1599). CAST: Gastone Monaldi (*Bruto/Brutus*), Augusto Mastripietri (*Giulio Cesare/Julius Caesar*), Amleto Novelli (*Marcantonio/Mark Antony*), Emilio Ghione (*Cassio/Cassius*), Angelo Gallina. PROD: Cines. USCITA/REL: 10.11.1911. COPIA/COPY: DCP, 15', col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 1028 ft., orig. l: 362 m./1188 ft., imbibito/*tinted*, 18 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Bruto segue fedelmente la trama della tragedia shakespeariana *Giulio Cesare*, compreso il passaggio dalla congiura a Roma ai campi di battaglia di Filippi, nonché l'attenzione rivolta al nobile Bruto, perseguitato dallo spettro del dittatore che egli stesso ha rovesciato. *Bruto* è importante in quanto primo esempio del costante interesse di Enrico Guazzoni per l'antichità romana, nonché per aver segnato il debutto da protagonista di Amleto Novelli, che ben presto sarebbe diventato il romano per eccellenza nei film di Cines dedicati all'antichità. Questo fu il primo film della Cines a essere distribuito negli Stati Uniti da George Kleine, per il quale il successivo film spettacolare di Guazzoni, *Quo vadis?* (1913), incentrato sulla persecuzione dei cristiani durante il regno di Nerone, fu uno straordinario successo commerciale. Come nei suoi successivi film romani, Guazzoni crea una visione esteticamente accattivante di Roma attraverso citazioni di opere d'arte quali quelle di Jean-Léon Gérôme e Prospero Piatti e introduce la sua caratteristica e abile coreografia delle folle. Finora disponibile solo come copia in bianco e nero in 16 mm proveniente dalla Cineteca del Friuli (Gemona), questo nuovo restauro si basa sulla stessa fonte originale in nitrato da 35 mm conservata presso il BFI. Mancano pochissimi fotogrammi della scena finale della battaglia di Filippi, ma la qualità di fondo è buona. *Bruto* è stato qui restaurato con la sua colorazione originale nell'ambito del progetto 'Early Colour', finanziato dalla Film Foundation. Questa qualità aggiuntiva ci ha aiutato a identificare parecchi attori. Ivo Blom, Bryony Dixon, Maria Wyke

The film closely follows the plot of Shakespeare's tragedy Julius Caesar*, including its shift from the conspiracy in Rome to the battlefields of Philippi, as well as its focus on a noble Brutus who is haunted by the spectre of the dictator he has brought down.* Bruto *is important as an early example of Enrico Guazzoni's sustained interest in Roman antiquity, as well as its early leading role for Amleto Novelli, who soon would become the quintessential Roman in Cines's features on antiquity. This was the first Cines film to be distributed in the United States by George Kleine, for whom Guazzoni's later spectacle* Quo vadis? *(1913), concerning Christian persecution in the reign of Nero, was an extraordinary commercial success. As with his subsequent Roman films, Guazzoni creates an aesthetically attractive vision of Rome through citations of artworks such as those of Jean-Léon Gérôme and Prospero Piatti, and introduces his signature skilful choreography of crowds.*
Until now only available as a black & white 16mm print from the Cineteca del Friuli (Gemona), this is a work in progress for a new restoration which will be based on the same original 35mm nitrate source held at the BFI. It lacks a few frames from the final scene at the Battle of Philippi, but the underlying quality is good. Bruto *is here restored with its original tinting as part of the "Early Colour" project funded by The Film Foundation. That extra quality has helped us to identify a number of the actors. – Ivo Blom, Bryony Dixon, Maria Wyke*

IL CANONE RIVISITATO

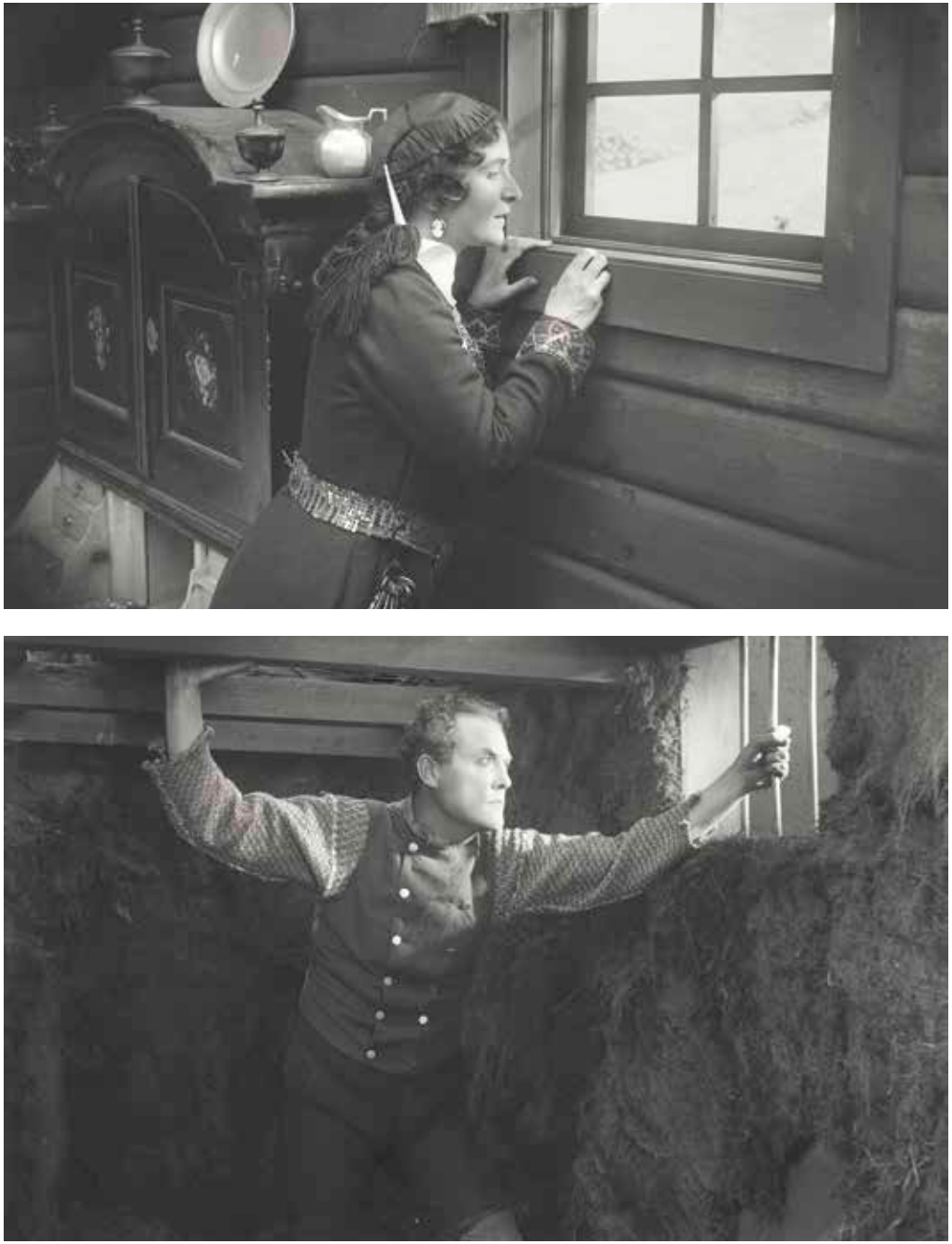
THE CANON REVISITED

Programma a cura di / *Programme curated by* Paolo Cherchi Usai

BERG-EJVIND OCH HANS HUSTRU (The Outlaw and His Wife) (I proscritti) (GB: **Love – The Only Law) (**US: **You and I)** (SE 1918)
REGIA/DIR: Victor Sjöström. SCEN: Victor Sjöström, Sam Ask, dalla pièce di/*based on the play by* Jóhann Sigurjónsson, *Fjalla-Eyvindur* (26.12.1911, Iðnaðarmannahúsið, Reykjavík). PHOTOG: J. Julius [Julius Jaenzon]. CAST: Victor Sjöström (*Berg-Ejvind/Kári*), Edith Erastoff (*Halla*), John Ekman (*Arnes*). PROD: AB Svenska Biografteatern, Stockholm. V.C./CENSOR DATE: 17.11.1917. USCITA/REL: 01.01.1918. COPIA/COPY: 35mm, 2253 m., 110'25" (18 fps), col. (imbibito e virato/*tinted & toned*); did./*titles*: SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Dopo il successo del precedente film di Sjöström *Terje Vigen* (1917), la casa di produzione Svenska Biografteatern decise di cambiare strategia produttiva. Anziché realizzare 20-25 film all'anno, si concentrò sulla produzione annuale di un numero limitato di pellicole di durata maggiore, ciascuna delle quali avrebbe richiesto tempi di lavorazione più lunghi; spesso sarebbero state girate in esterni, e avrebbero descritto la lotta dell'uomo contro gli elementi sulla base di famose fonti letterarie. Il periodo 1917-1924 è spesso definito l'"età dell'oro" del cinema muto svedese.
Berg-Ejvind och hans hustru (Berg-Ejvind e sua moglie) ha tutte le caratteristiche tipiche dei film svedesi di quest'epoca. È tratto da un'opera teatrale del drammaturgo islandese Jóhann Sigurjónsson, ambientata a metà del XIX secolo. Sjöström conosceva già assai bene la trama, giacché aveva inserito il dramma di Sigurjónsson nel suo repertorio di regista teatrale a Göteborg nel 1912, soltanto un anno dopo la prima rappresentazione al Dagmarteatret di Copenaghen. Originariamente la Svenska Biografteatern aveva pensato di girare il film in esterni in Islanda, ma alla fine desistette alla luce dei pericoli della navigazione nell'oceano Atlantico nel bel mezzo della Prima guerra mondiale. Gran parte delle riprese fu

After the success of Sjöström's previous film Terje Vigen / A Man There Was *(1917), production company Svenska Biografteatern decided to change their production policy. Instead of making 20-25 films per year, they would turn out only a handful of films annually. But each would be longer in production and duration, often shot on location showing Man's struggle with the elements, and based on a famous literary source. The period 1917-1924 is often referred to as the "Golden Age" of Swedish silent cinema.*
Berg-Ejvind och hans hustru / The Outlaw and His Wife *has all the trademarks of Swedish films from this era. It is based on a drama by Icelandic playwright Jóhann Sigurjónsson, set in the mid-19th century. Sjöström was already very familiar with the story, as he had included Sigurjónsson's play in his repertoire as a theatre director in 1912 in Göteborg, only one year after it was first staged at the Dagmarteatret in Copenhagen. Svenska Biografteatern had originally planned to shoot the film on location in Iceland, but in the end realized it was too dangerous to travel by boat on the Atlantic Ocean in the middle of World War I. So most of the shooting eventually*



Berg-Ejvind och hans hustru, 1918. Edith Erastoff, Victor Sjöström. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

Berg-Ejvind och hans hustru, 1918. Victor Sjöström, Edith Erastoff, Julius Jaenzon. (Svenska Filminstitutet, Stockholm)

quindi effettuata nella Svezia settentrionale, nel villaggio di Abisko e nei dintorni, tra marzo e settembre 1917. Il film esordì il giorno di Capodanno del 1918.

Lo stesso Sjöström interpreta il ruolo del protagonista. Berg-Ejvind è un fuorilegge che con una nuova identità trova lavoro in una fattoria, ma non può sfuggire al proprio passato; per proteggere la sua libertà e quella della donna amata (interpretata da Edith Erastoff) è costretto a riparare in zone montuose sempre più impervie. In questo film Sjöström dimostra ampiamente di essere non soltanto uno dei più grandi registi dell'epoca del cinema muto, ma anche uno dei migliori attori di quel periodo. Come spesso avviene nei suoi film, in *Berg-Ejvind och hans hustru* egli mostra come siano la povertà e l'indifferenza altrui, e non una bontà o una malvagità innate, a fare di un uomo un fuorilegge o un ladro.

Il film riscosse uno straordinario successo in Svezia e all'estero, non da ultimo in Francia, dove uscì con il titolo *Les proscrits*. Scrivendone su *Cinéa* nel luglio 1921, il critico e cineasta Louis Delluc affermò: "Ecco senza alcun dubbio il più bel film al mondo".

Forse è anche una delle più commoventi storie d'amore mai rappresentate al cinema, dedicata a un amore così intenso da vincere anche la morte.

took place in and around Abisko in northern Sweden, between March and September 1917. The film was released on New Year's Day, 1918.

Sjöström himself plays the main character of the film. Berg-Ejvind is an outlaw who under a new identity finds work on a farm but who in the end cannot escape his past; he is forced higher and higher into the mountains to protect his freedom and that of his loved one (played by Edith Erastoff). In this film, Sjöström gives ample proof of being not only one of the greatest directors of the silent era, but also one of the finest actors of the period. As so often in his films, Sjöström shows in The Outlaw and His Wife *how it is the circumstances of poverty and the indifference of others that force a man to become an outlaw or a thief, not any intrinsic quality of good or evil.*

The film was a great success in Sweden and abroad, not least in France, where it was released as Les Proscrits. *Writing about it in* Cinéa *in July 1921, critic and filmmaker Louis Delluc stated, "This is without doubt the most beautiful film in the world."*

The film may also be one of the most moving love stories ever filmed, depicting a love so strong that not even death do them part.

Per molti anni si è pensato che fossero sopravvissute soltanto copie di proiezione in bianco e nero, di qualità fotografica alquanto scadente dato il cattivo stato delle fonti utilizzate. Nel 2013 lo Svenska Filminstitutet ha potuto accedere a una copia nitrato imbibita e virata conservata presso la Cinémathèque Royale di Bruxelles. Da questa è stato tratto un nuovo duplicato negativo in bianco e nero, cui sono state aggiunte sezioni di un positivo di sicurezza delle collezioni di Stoccolma, sezioni che mancavano nella copia belga. Dal nuovo negativo, presso il laboratorio fotochimico interno (non più esistente) dello Svenska Filminstitutet, è stata stampata una copia a 35mm che ha ricreato l'imbibizione e il viraggio dell'originale mediante il metodo Desmet. Le didascalie svedesi sono state ricostruite a partire da quelle originali presenti nelle collezioni del Filminstitutet, e sono state poi inserite nel nuovo negativo. – Jon Wengström

For many years only black & white projection prints existed, of rather poor photographic quality due to the bad state of the source materials used. In 2013, the Archival Film Collections of the Swedish Film Institute had access to a tinted and toned nitrate print, held by the Cinémathèque Royale in Brussels, Belgium. From this a new black & white duplicate negative was made, in which sections of a safety positive in the collections in Stockholm were added that were missing in the Belgian print. A 35mm print was struck from the new negative at the Swedish Film Institute's now closed-down in-house photochemical laboratory, recreating the tints and tones of the original by the Desmet method. The film's Swedish intertitles were recreated from original title cards in the collections, which were then inserted in the new negative. – Jon Wengström

BESTIA (US: **The Polish Dancer)** (PL 1917)
REGIA/*dir*, SCEN: Aleksander Hertz. PHOTOG: Witalis Korsak-Glogowski. SCG/*des*: Józef Galewski, Tadeusz Sobocki. CAST: Pola Negri (*Pola Bashnikeff*), Witold Kuncewicz (*Alexis Vilineff*), Jan Pawłowski (*Dmitri*), Maria Dulęba (*Sonia, moglie di/wife of Alexis*), Mia Mara [Lya Mara] (*ballerina/dancer*), Aleksander Sobiszewski (*ballerino/cabaret dancer*). PROD: Aleksander Hertz, Sfinks. *dist*: Sfinks. PREMIÈRE: 05.01.1917 (Palais de Glace, Warszawa). COPIA/*copy*: DCP, 66'06" (da/*from* dupl. neg. acet. + pos. acet., 1326 m., orig. l: 1370 m., 18 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/*source*: Filmoteka Narodowa – Instytut Audiowizualny (FINA), Warszawa.

Al film *Bestia* (1917) spetta un posto unico nella storia del cinema polacco: per molti anni infatti è stato ritenuto il più antico film superstite interpretato da Pola Negri. Benché oggi possa suscitare un sorriso per la sua ingenuità narrativa, all'epoca della prima rappresentò l'apice del successo per lo studio Sfinks di Varsavia, diretto dal visionario cosmopolita Aleksander Hertz. La storia del film è inestricabilmente legata al turbolento destino della stessa Negri, che sulle strade di Varsavia iniziò la sua trasformazione nell'"Asta Nielsen polacca" sotto lo sguardo vigile di Hertz. Proprio qui, mentre incombevano le tenebre della prima guerra mondiale, fu forgiata l'immagine della *femme fatale*: una vamp capace di distruggere la vita degli uomini, che pochi anni dopo avrebbe messo in ginocchio Hollywood. Originariamente il film doveva intitolarsi *Kochanka apasza* (L'amante dell'apache), ma alla fine fu scelto il titolo *Bestia*, più predatorio e misterioso, temendo la concorrenza di un film che in polacco recava un titolo analogo, interpretato da Maria Widal e risalente forse al periodo danese di quest'attrice che allora utilizzava il nome di Luzzy Werren.
Bestia narra la storia di un'ambiziosa ragazza proveniente da una famiglia povera, che fugge di casa e abbandona il fidanzato per cercare fortuna nella grande città. Ben presto diventa una sensuale star del cabaret e seduce un uomo facoltoso, con conseguenze tragiche per la famiglia di lui, provocando infine la propria rovina. Nonostante la banalità della trama, il film fu concepito come trampolino di lancio per Pola Negri. L'autopromozione della diva fu così intensa che in

The 1917 film Bestia *(The Beast) occupies a unique place in the history of Polish cinema, having been for many years the oldest known surviving film featuring Pola Negri. Although today the production may evoke a smile with its narrative naiveté, at the time of its premiere it represented the pinnacle of achievement for the Warsaw-based Sfinks studio, run by the cosmopolitan visionary Aleksander Hertz. The film's history is inextricably linked to the turbulent fate of Negri herself, who on the streets of Warsaw, under the watchful eye of Hertz, began her transformation into the "Polish Asta Nielsen". It was here, in the shadow of World War I, that the image of the* femme fatale *was forged – a vamp ruining the lives of men, who a few years later would bring Hollywood to its knees. Originally, the film was to be titled* Kochanka apasza *(The* Apache's Mistress*), but due to fears of competition from a film that was similarly titled in Polish starring Maria Widal – possibly from her Danish period when using the name Luzzy Werren – the more predatory and mysterious title* Bestia *was chosen.*
The film tells the story of an ambitious girl from a poor family who abandons her home and lover to make a career in the big city. Over time, she becomes a sensual cabaret star and seduces a wealthy man, leading to tragedy for his family and ultimately to her own downfall. Although the plot is formulaic, it was created as a showcase for Pola Negri. The star's self-promotion was so strong that in one scene the actress sits in a bedroom where we see banners praising... Pola Negri, the future icon of Hollywood. It is

una scena l'attrice è a letto, in una stanza alle cui pareti vediamo striscioni che inneggiano a ... Pola Negri, la futura icona di Hollywood. Vale la pena di segnalare la presenza, accanto a Negri, dell'eccellente Maria Dulęba, la cui recitazione semplice e sobria fa da contrappeso emotivo alla protagonista. La stampa polacca non lesinò gli elogi, e il *Kurjer Warszawski* (09.01.1917) scrisse: "In meno di tre mesi lo studio nazionale 'Sfinks' ha già prodotto cinque o sei film. Ciò testimonia dell'intenso lavoro dei suoi dirigenti, i quali si sono prefissi il compito di convincere il pubblico che la nostra industria cinematografica ha imboccato la strada giusta e che i nuovi miglioramenti tecnici e artistici del nostro cinema diventano sempre più evidenti con ogni nuova produzione. Il dramma realistico *Bestia*, appena uscito al 'Palais de Glace' fa veramente onore al giovane studio e lo incoraggia a perseverare… Merita una menzione speciale anche l'efficacissima e peculiare 'danza dei sensi', eseguita con estrema eleganza da Pola Negri e Aleksander Sobiszewski".

Bestia, 1917. Pola Negri. (Filmoteka Narodowa - Instytut Audiowizualny, Warszawa)

Il momento più rappresentativo del film è la danza *Apache*, che all'epoca fu un vero successo internazionale. La coreografia brutale e al tempo stesso di incredibile sensualità, che imita una violenta lite tra amanti, divenne un elemento chiave dell'immagine di Negri. La straordinaria somiglianza tra questa scena e la danza di Asta Nielsen nel film danese *Afgrunden* (L'abisso, 1910) non è casuale: lo studio Sfinks distribuiva i film di Nielsen, ed Hertz conosceva perfettamente i gusti del pubblico. Particolare interessante, la scena della danza nella copia superstite rimane una sorta di mistero. Negri vi indossa un luccicante abito nero che non vediamo in nessun'altra scena del film (tranne che nel prologo dove gioca con un grande cane), e danza con un ballerino che non appare più nel resto del film. Ciò fa pensare che questa scena sia stata rimontata per i mercati esteri, in modo da esaltare ancor più il magnetismo erotico della nascente star.

La distribuzione all'estero salvò *Bestia*, giacché tutte le copie polacche del film andarono distrutte durante la seconda guerra mondiale. Nel 1921, sfruttando la crescente fama di Negri in America, l'avvocato newyorkese Jesse A. Levinson portò il film oltre oceano, rielaborandolo profondamente. Per celare il fatto che si trattava di una produzione di parecchi anni prima, proveniente da un paese

worth noting, however, that alongside her appeared the excellent Maria Dulęba, whose simple and understated acting provided an emotional counterweight to the main character. The Polish press was full of praise, with the Kurjer Warszawski *(09.01.1917) writing: "In less than three months, the national film studio 'Sfinks' has already released its fifth or sixth film. This testifies to the intensive work of its managers, who have set themselves the task of convincing the public that our cinema industry is already on the right track and that the new advances made to improve film artistically and technically are becoming increasingly evident with each new production. The recently released realistic drama* Bestia *at the 'Palais de Glace' may bring true honor to the young studio and encourage it to continue its work… The highly effective and distinctive 'dance of the senses', performed with great panache by Pola Negri and Mr. Sobiszewski, also deserves special mention."*

The most iconic moment of the film is the Apache *dance, which was a true international hit at the time. The brutal yet incredibly sensual choreography, imitating a violent lovers' quarrel, became a key element of Negri's image. The striking similarity of this scene to the dance performed by Asta Nielsen in the Danish film* Afgrunden *(*The Abyss*, 1910) was no coincidence — Sfinks was the distributor of Nielsen's films, and Hertz knew perfectly well what the audience liked. Interestingly, the dance scene in the surviving copy remains something of a mystery. Negri appears in it accompanied on the cabaret stage by a dance partner who never appears again in the plot; and she is wearing a slinky black dress of shiny material that she does not wear in any other part of the film (except for the brief prologue in which she plays with a big dog). This suggests that the scene may have been re-edited for foreign markets to further showcase the erotic magnetism of the rising star.*

Foreign distribution saved Bestia*, as all Polish copies of the film were destroyed during World War II. In 1921, taking advantage of Negri's growing fame in America, New York lawyer Jesse A. Levinson brought the film across the ocean, reworking it significantly in the process. To hide the fact that it was a several-year-old production from peripheral Poland, Levinson omitted*

remoto come la Polonia, Levinson tolse i nomi dai credits, spostò l'azione dalla Polonia in Francia, e mutò il titolo in *The Polish Dancer*. Particolare assai interessante, egli registrò il film come una nuova produzione da lui stesso realizzata, aggiungendo didascalie graficamente elaborate che conferirono a tutta l'opera un look più moderno. Gli esercenti americani acquistarono il film a scatola chiusa, senza poterlo visionare in precedenza. Furono attirati dal nome Negri, "senza dubbio uno dei nomi di maggiori richiami al botteghino", come notò Roger Ferri su *Exhibitors Trade Review* (21.10.1921). Grazie a questo astuto stratagemma di marketing, il film trovò un distributore americano; una delle copie fu conservata al Museum of Modern Art di New York, donde fece ritorno in Polonia nel 1963.
Purtroppo questa copia non esiste più. Poco dopo il rimpatrio fu realizzata una copia safety su acetato, che nel 2017 venne utilizzata dalla cineteca polacca come base per il restauro digitale. Data la mancanza di documentazione sulle imbibizioni originali, si decise di non agire in base a ipotesi e di lasciare l'immagine in bianco e nero. Un elemento peculiare del *Bestia* restaurato è costituito dagli artistici cartelli delle didascalie che erano stati conservati a parte.

Grzegorz Rogowski

the names from the credits, moved the action from Poland to France, and changed the title to The Polish Dancer. *Most interestingly, he registered it as his own new production, adding artwork titles that gave the whole piece a more modern look. American cinema owners bought this reworked export version sight unseen, not being able to watch it beforehand. They were drawn by the name Negri, "without question one of the biggest box office names before the public," as declared by Roger Ferri in* Exhibitors Trade Review *(21.10.1921). Thanks to this clever marketing ploy, the film found an American distributor, and one of the copies survived at the Museum of Modern Art in New York, from where it returned to Poland in 1963.*
Unfortunately, that print has not survived to the present day. Shortly after its repatriation, a safety copy was made on acetate, which in 2017 served the National Film Archive in Poland as the basis for a digital restoration. Due to the lack of documentation regarding the original tints, it was decided not to speculate, and leave the image in black & white. A unique element of the restored Bestia *is the artwork titles from the American version, found in a separate can. – Grzegorz Rogowski*

LA GLACE À TROIS FACES [The Three-Sided Mirror] (FR 1927)
REGIA/DIR: Jean Epstein. SCEN: Jean Epstein, dal primo racconto della raccolta di/ *based on the first short story in the collection by* Paul Morand, *L'Europe galante* (1925). PHOTOG: Marcel Eywinger. SCG/DES: Pierre Kefer. ASST. DIR: Maurice Morlot. CAST: Jeanne Helbling (*Lucie*), Suzy Pierson (*Athalia*), Olga Day (*Pearl*), René Ferté (*lui/him*), Raymond Guérin [Guérin-Catelain] (*the suitor*), Paul [Jean] Garat. PROD: Les Films Jean Epstein. RIPRESE/FILMED: Studio Gaston Roudès, Neuilly; Paris; L'Isle-Adam, Val-d'Oise. PREMIÈRE: 19.10.1927 (Artistic Cinema, Paris). USCITA/REL: 22.11.1927. COPIA/COPY: DCP, 38'14" (da/*from* 35mm pos., 874 m., 20 fps); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: La Cinémathèque française, Paris.

Il magnifico mediometraggio di Jean Epstein inizia con questa frase: "Tre donne amavano un uomo. Ma lui amava una di loro?" Semplice e complesso nello stesso tempo, il film ricostruisce, con una narrazione non lineare che alterna frammenti del passato e del presente, la storia di queste quattro anime. Le tre donne, assai differenti l'una dall'altra (l'elegante Pearl, la spensierata artista Athalia e la modesta Lucie) hanno tutte conosciuto momenti di tenerezza con quest'uomo "di una forza straordinaria", "una sorta di bambino esile", ma anche "tirannico" e "alquanto debole". Il film scivola con maestria verso il climax finale, in cui apprendiamo che "le confessioni di queste tre donne nascondevano un uomo soltanto, e quest'uomo era lui". Il mistero persiste al di là della narrazione: è veramente possibile conoscere i sentimenti che dominano il cuore di una persona?
All'epoca in cui realizzò *La Glace à trois faces*, Jean Epstein aveva già girato numerosi film, con *Cœur fidèle* (*Cuor d'oro e muscoli d'acciaio*; 1923) e *Le Lion des Mogols* (*Il leone dei Mongoli*; 1924) tra i più celebri. Il primo condensa nel suo stile un intero genere cinematografico, in

Jean Epstein's magnificent medium-length feature opens with the following phrase: "Three women loved a man. But did he love any of them?" As simple as it is complex, the film traces the story of these four souls through non-linear narrative that alternates between fragments of past and present. The three women – each very different (the elegant Pearl, the carefree artist Athalia, and the modest Lucie) – have all shared tender moments with this man, an individual of "extraordinary strength," a "sort of puny child" who is also "tyrannical" and "rather weak". The film glides masterfully towards its climax, where we learn "that the confessions of these three women concealed but one man – and that he was that man". The mystery lingers beyond the narrative: can one truly know what prevails within a person's heart?
By the time he made La Glace à trois faces, *Jean Epstein had already directed several films, the most famous probably being* Cœur fidèle *(1923) and* Le Lion des Mogols *(1924). The style of the former epitomizes an entire cinematic genre,*

Jeanne Helbling. (La Cinémathèque française, Paris)

particolare nella famosa scena della giostra. Il secondo, interpretato dal grande Ivan Mosjoukine, racconta la storia di un principe tenebroso sullo sfondo di un esotico mondo orientale. La *photogénie* utilizzata in *La Glace à trois faces* ricorda i film precedenti, grazie al rapido montaggio, ai movimenti inconsueti e inquietanti della macchina da presa, oltre che a tutta una serie di sovrimpressioni e di primi piani. La folle corsa delle automobili, rappresentata a più riprese in questo modo nel film, si avvicina visivamente alle scene analoghe di *Cœur fidèle*; come nella vertiginosa scena del parcheggio, con una stupefacente corsa fantasma girata dalla vettura, ma anche nell'ultima scena in cui il sorriso dell'uomo in primo piano si sovrappone ai segnali di pericolo, allo scorrere del paesaggio, e alla corsa sfrenata e incessante della vettura. L'uso dei primi piani per sondare le profondità dell'animo umano evoca una ricerca affine a quella intrapresa dal principe in *Le Lion des Mogols*. Epstein continua

notably in its celebrated fairground scene; the latter, starring the great Ivan Mosjoukine, tells the story of a brooding prince set against an exotic South Asian backdrop. The use of photogénie *in* La Glace à trois faces *– marked by swift editing, unusual and disorienting camera movements, and a whole series of overlays and close-ups – parallels these earlier films. The repeated appearance of frenzied driving echoes similar scenes in* Cœur fidèle*, specifically the dizzying sequence in a multi-storey parking structure, with a remarkable "phantom ride" shot from the car, and the final scenes, where a close-up of the smiling man is superimposed on danger signals, the passing landscape, and the ceaseless, speeding car racing through it. Moreover, the use of close-ups to probe the depths of a human soul evokes a quest akin to that undertaken by the prince in* Le Lion des Mogols*. Epstein continued in this*

nello stesso spirito l'anno successivo con *La Chute de la maison Usher*, forse la sua opera più nota, in cui le medesime tecniche giungono all'apogeo delineando un onirico viaggio mentale.
Al pari dei suoi colleghi nella Francia degli anni Venti (in particolare Luis Delluc, Germaine Dulac e Marcel l'Herbier) Jean Epstein realizzava i propri film in un contesto teorico ricco e peculiare. Questo cinema d'avanguardia, definito talvolta collettivamente con il termine impressionista, cerca di imporre il cinema come una nuova arte, radicata nei meccanismi di produzione dell'immagine. Parallelamente alla sua attività di cineasta, Epstein produsse anche numerosi testi, in cui descrive il cinema come un meccanismo che si interpone tra l'oggetto filmato e l'occhio umano, modificandone la forma, il tempo e lo spazio. Il movimento occupa per lui un posto essenziale nel cinema e ne definisce l'essenza. In questa luce gli sprazzi di frenetica energia cui assistiamo in *La Glace à trois faces* si caricano di significato: Athalia e il suo amante che si rincorrono intorno alla gabbia di un cagnolino eccitato, i piedi danzanti di Pearl che trepida impaziente all'idea di ritrovare l'amante, o ancora la panoramica a 360 gradi di Lucie, che contrasta con la calma dell'acqua durante una gita in barca. Qui il movimento si materializza non soltanto nella successione delle immagini e degli avvenimenti, ma anche grazie alla macchina da presa che vola o scivola con eleganza in questo mondo catturato dall'obiettivo. Successivamente Epstein paragonò questa logica di fluidità ed ebbrezza prodotta dalle immagini del cinema all'effetto dell'alcol sulla coscienza e sulla capacità di comprendere degli esseri umani. La sua estetica quindi non si affina soltanto come figura di stile, ma in maniera più profonda rappresenta una riflessione filosofica sui meccanismi del cinema.
Il film è tratto da un racconto di Paul Morand (1888-1976), pubblicato nel 1925 nella raccolta *L'Europe galante*. Morand, figura politicamente controversa nella storia della letteratura francese, nacque in una famiglia benestante e fu diplomatico e scrittore. È considerato un esponente del movimento degli Ussari, che privilegiava l'arte della letteratura e delle parole, con un approccio forse simile a quello del cinema francese coevo, che cercava di dimostrare la

La Glace à trois faces, 1927. Olga Day. (La Cinémathèque française, Paris)

vein the following year with La Chute de la maison Usher *– arguably his best-known work – in which these techniques reach their zenith, charting a dreamlike mental journey.*
Like his contemporaries in 1920s France such as Louis Delluc, Germaine Dulac, and Marcel L'Herbier, Jean Epstein made his films within a fertile and distinctive theoretical context. This avant-garde cinema, sometimes labelled "Impressionist", sought to establish film as a new art form grounded in the machinery of image production. Alongside his activity as filmmaker, Epstein was the author of numerous texts in which he described the cinematic mechanism as positioning itself between the filmed object and the human eye, altering form, time, and space. For him, movement held a vital place in cinema and defined its very essence. In this light, the bursts of frenetic energy in La Glace à trois faces *take on their full significance: Athalia and her lover chasing each other around the cage of a frantic little dog; Pearl's dancing feet stamping with impatience at the prospect of reuniting with her lover; or Lucie's 360-degree pan during an outing on a boat, in contrast with the fixed view of the still water. Here, movement is embodied not only by the succession of images and events but also by the camera, which deftly flies or glides through this lens-captured world. Later, Epstein likened this logic of fluidity and intoxication induced by moving images to the effect of alcohol on human consciousness and comprehension. His aesthetic was thus refined not merely as a stylistic device but more profoundly as a philosophical reflection on the machinery of cinema.*
The film was adapted from a short story by Paul Morand (1888-1976) published in 1925 in the collection L'Europe galante. *Morand, whose politics remain a subject of debate in French literary history, came from a wealthy family and was both a diplomat and a writer. He is associated with the Hussards movement, which prioritized the art of literature and the written word, adopting an approach somewhat similar to that of contemporary French cinema, which was seeking to*

propria validità artistica. *La Glace à trois face* è una delle prime opere di Morand, uscita dalla penna elegante e sontuosa di un uomo che due anni prima aveva viaggiato in tutta Europa e cercava di cogliere con la sua scrittura lo spirito dei ruggenti anni Venti. Assaporiamo dunque il sublime e maestoso adattamento di quest'opera che Jean Epstein ha tradotto in immagini. – Maral Mohsenin

prove its own artistic merit. Morand wrote "La Glace à trois faces" early in his career, wielding the elegant, splendid pen of a man who had crossed Europe two years earlier and sought to capture the spirit of its Roaring Twenties in his writing. Let us savour this sublime, majestic adaptation of his text, brought to the screen by Jean Epstein. – Maral Mohsenin

TELL IT TO THE MARINES (I fanti del mare) (US 1926)

REGIA/DIR: George [W.] Hill. SCEN: [E.] Richard Schayer. DID/TITLES: Joe Farnham. PHOTOG: Ira Morgan. MONT/ED: Blanche Sewell. SCG/DES: Cedric Gibbons, Arnold Gillespie. COST: Kathleen Kay, Maude Marsh. [ASST. DIR: Millard K. Wilson. 2ND ASST. DIR: Jack Turner [Jacques Tourneur], Arthur Rose]. CAST: Lon Chaney (*sergente/Sergeant O'Hara*), William Haines (*soldato semplice/Private George "Skeet" Burns*), Eleanor Boardman (*Norma Dale*), Carmel Myers (*Zaya*), Eddie Gribbon (*caporale/Corporal Madden*), Warner Oland (*capo dei banditi cinesi/Chinese Bandit Chief*), Mitchell Lewis (*indigeno/Native*), Frank Currier (*General Wilcox*), Maurice Kains (*Harry*), [Daniel G. Tomlinson (*maggiore/Marine major*), Dick Curtis (*Marine*), Sergeant H. H. Hopple (*Marine*), Buddy Rae (*Marine*), Patricia Avery, Willie Fung, Millard K. Wilson (*arbitro/fight referee*), Nola Luxford (*infermiera/Navy nurse*), Lori Bara (*infermiera/Navy nurse*), Sgt. Jiggs (*bulldog, mascotte del Corpo dei Marines/USMC mascot*)]. PROD: Irving G. Thalberg, Metro-Goldwyn-Mayer. DIST: Metro-Goldwyn-Mayer. PREMIÈRE: 23.12.1926 (Embassy Theatre, New York City). USCITA/REL: 01.1927. COPIA/COPY: 35mm, 8463 ft. (orig. l: 8748 ft.), 102' (22 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY (Gift of Warner Bros. and Turner Entertainment).

In *Tell It to the Marines*, una commedia ricca d'azione prodotta dalla M-G-M, Lon Chaney, "l'uomo dai mille volti", rinuncia a truccarsi, ricorre come unico travestimento a un'uniforme del Corpo dei Marines con i gradi di sergente, e riesce comunque a cogliere uno dei più brillanti successi della sua carriera.

Tell It to the Marines è sostanzialmente un film scanzonato che si svolge in un centro di addestramento reclute in tempo di pace e ha come protagonista William Haines nel ruolo di George "Skeet" Burns, un faceto dandy scapolo che ostenta un taglio di capelli in "stile sceicco" e si definisce "il fidanzato d'America". Skeet si arruola non senza riluttanza e alla base dei Marines di San Diego è messo a dura prova dal ringhioso sergente istruttore O'Hara (Lon Chaney). Eleanor Boardman interpreta Norma, seducente infermiera della Marina adorata da entrambi gli uomini; Eddie Gribbon, nella parte dell'amico di Skeet, apporta l'elemento comico. All'amore e alla rivalità subentra ben presto l'azione: Skeet dapprima fa infuriare un marinaio che si rivela essere un campione di pugilato, poi in una base navale su un'isola del Pacifico trascina i commilitoni in una rissa con gli abitanti del luogo a causa di un'indigena, interpretata con movenze da cerbiatta da una Carmel Myers con la pelle scura grazie al make-up. Una volta che le truppe vengono dispiegate in Cina, lo scontro finale è un'ancor più violenta scaramuccia, con temibili banditi cinesi che tentano di impadronirsi di Shanghai. Il regista George Hill mette in scena questo scontro culminante con il vigore di un vero e proprio film di guerra, aiutato indubbiamente anche dall'incondizionato appoggio assicurato al film dal Corpo dei Marines. Il condottiero dei banditi cinesi

In M-G-M's action-comedy Tell It to the Marines*, "man of a thousand faces" Lon Chaney, without makeup, using no more elaborate disguise than a US Marine Corps uniform and a set of Sergeant's stripes, scored one of the biggest hits of his career.*

Tell It to the Marines *is mostly a peacetime boot-camp training caper, starring William Haines as George "Skeet" Burns, a wise-cracking bachelor dandy with a "sheik style" haircut, who dubs himself "America's sweetheart". Skeet reluctantly enlists and is put through his paces at the San Diego Marine Base by Chaney's growling drillmaster Sergeant O'Hara. Eleanor Boardman plays the winsome Navy nurse Norma, whom both men adore; Eddie Gribbon provides laughs as Skeet's pal. The romance and the rivalry are swiftly overtaken by action, as Skeet first antagonizes a "gob" who turns out to be a champion boxer, then drags his comrades into a brawl with the locals on a Pacific Island naval base over a native woman, played doe-ishly by Carmel Myers in brownface makeup. Once the troops are deployed to China, the final fight is a yet more violent skirmish, with fearsome Chinese bandits attempting to seize Shanghai. Director George Hill stages the climactic battle with the vigour of an all-out war movie; it doubtless helped that the film had the full support of the US Marine Corps. The Chinese bandits are led by Swedish actor Warner Oland, who would specialize in such ersatz Chinese roles in 16* Charlie Chan *films.*

Major J. P. Wilcox, George W. Hill, Millard K. Wilson durante la ripresa di / *during the production of* Tell It to the Marines, *1926*. (AMPAS/Margaret Herrick Library, Beverly Hills)

è l'attore svedese Warner Oland, che si sarebbe specializzato in questi ruoli di finto cinese in sedici film della serie *Charlie Chan*.
Le riprese di *Tell It to the Marines* ebbero inizio sul prato della M-G-M con una cerimonia della bandiera in cui Louis B. Mayer riceveva il vessillo a stelle e strisce dal maggiore J. P. Wilcox, rappresentante del general maggiore John A. Lejeune, comandante dei Marines. La banda dei Marines suonò, e tra le file dei fanti presenti figuravano Chaney e Haines, in uniforme anche se non proprio nei rispettivi personaggi (benché Chaney nel film interpretasse effettivamente un sergente, comandante di un plotone). Il sergente H. H. Hopple, che quel giorno comandava la squadra dei portabandiera, appare anch'egli nel film accanto a numerosi altri Marines in servizio e alla mascotte del Corpo, un bulldog di nome Sergente Jiggs, che interpreta il ruolo del miglior amico a quattro zampe di O'Hara.
Il Corpo dei Marines fornì l'addestramento degli attori oltre a pareri, autorizzazioni, location. In film fu girato in gran parte presso la base dei Marines a San Diego e a bordo della USS California, ammiraglia della flotta da battaglia che sarebbe poi affondata a Pearl Harbor, colpita da siluri giapponesi mentre era all'ormeggio (in seguito fu recuperata e ricostruita). Il regista Hill, che durante la prima guerra mondiale era stato capitano del Genio collegamenti, strinse amicizia con il maggiore Wilcox, inviato da Washington come consulente per il film. Chaney si legò al generale Smedley Butler, comandante della base di San Diego, che organizzò un ricevimento di benvenuto per il cast e la troupe. Secondo il *Moving Picture World* (04.02.1926) Chaney si era esercitato per tre ore al giorno "[marciando] su e giù per il prato dinanzi allo studio, facendo dietro-front, passo e spall'arm e in genere eseguendo tutti i comandi che gli venivano impartiti da un sergente grande, grosso e ossuto, arrivato appositamente allo studio dalla base dei Marines di San Diego". Mentre Chaney era un divo affermato, Haines era in ascesa e grazie a *Tell It to the Marines* consolidò lo status divistico che aveva raggiunto in maggio con *Brown of Harvard* (*Lo studente*, 1926) di Jack Conway. Tendeva a mettersi nei pasticci, sia sul set che altrove: "Ero deciso a farmi valere con Lon Chaney, che era un grande attore ma si

William Haines, Lon Chaney sul set di/*on the set of* Tell It to the Marines, *1926*. (Wisconsin Center for Film & Theater Research, Madison)

The Tell It to the Marines *shoot kicked off with a flag ceremony on the lawn of M-G-M, with Louis B. Mayer accepting a new star-spangled banner from Major J. P. Wilcox, on behalf of Major General John A. Lejeune, Commandant of the Corps. The USMC band played, and the ranks of Marines present included Chaney and Haines in uniform if not in character – though Chaney was indeed playing a Sergeant, leading a squad. Sergeant H. H. Hopple, who commanded the Colour Guard that day, appeared in the film, alongside several more serving Marines and the Corps' mascot, a bulldog named Sergeant Jiggs, who serves as O'Hara's canine best friend.*
The USMC provided training for the stars, as well as advice, approval, and locations. Much of the film was shot at the San Diego Marine Base, and aboard the USS California*, a flagship of the Battle Fleet that later would sink at its moorings at Pearl Harbor after being hit by Japanese torpedoes (it was later salvaged and rebuilt). Director Hill, who had himself been a Captain in the Signal Corps during World War I, formed a friendship with Major Wilcox, sent down from Washington DC to consult on the film. Chaney developed a bond with General Smedley Butler, commander of the San Diego base, who threw a welcome party for the cast and crew.* Moving Picture World *(04.02.1926) claimed that Chaney had spent three hours a day "[pacing] up and down a lawn on the studio lot, right-about-facing, porting and left shouldering arms and doing everything that he was told to do by a big raw-boned sergeant who had been imported to the film factory from the Marine Base at San Diego."*
While Chaney was an established star, Haines was on the rise, using Tell It to the Marines *to consolidate the stardom he had achieved with the release of* Brown of Harvard *(1926, Jack Conway) in May. He was something of a mischief-maker on set and off: "I was determined to stand up to Mr. Lon Chaney, who was a superb actor but took himself quite seriously" (quoted in* Filmograph*, Vol. 3, No. 3, 1972).*

prendeva un po' troppo sul serio" (*Filmograph*, vol. 3, n. 3, 1972).
Nelle sue memorie *Off With Their Heads* (1972) Frances Marion ricorda che proprio durante le riprese di questo film Haines si cacciò in un guaio non meglio precisato che fece infuriare Mayer. In *Wisecracker: The Life and Times of William Haines, Hollywood's First Openly Gay Star* (1998), William J. Mann ipotizza che Mayer, notoriamente omofobo, fosse illividito di rabbia alla notizia che Haines si era fatto acciuffare in una retata della polizia; qualunque cosa fosse stato sorpreso a fare, *Tell It to the Marines* fu un successo tale che il capo dello studio fu costretto a lasciar correre. Haines e Chaney formano un duo accattivante (lo scavezzacollo e il cerbero) ma in entrambi si celano aspetti più profondi. Il fascino giovanile di Haines stempera il cinismo di Skeet, mentre in Chaney si svelano le sofferenze d'amore del mastino da piazza d'armi: un uomo penosamente consapevole che il suo volto non è abbastanza attraente per conquistare il cuore dell'infermiera Norma.
Il film fu il maggior successo commerciale della carriera di Chaney. Esordì il 23 dicembre 1926 all'Embassy Theatre di New York, dove le proiezioni continuarono per tredici settimane. Nel gennaio 1927 fu distribuito in tutto il paese e alla fine incassò 1,6 milioni di dollari, totalizzando il secondo miglior risultato al botteghino della M-G-M per quell'anno. Vi fu anche una proiezione privata al ministero degli Interni, dinanzi a un pubblico che comprendeva il presidente Calvin Coolidge, la First Lady e una scelta schiera di senatori e deputati del Congresso. Se *Tell It to the Marines* riscosse un ampio consenso tra il pubblico civile, fu accolto in maniera ancora più calorosa dai militari. *The Leatherneck* (marzo 1927), la rivista ufficiale del Corpo dei Marines, ne tessé le lodi definendolo "un perfetto quadro della vita dei Marines e tale da essere apprezzato senza riserve da ognuno di loro". – Pamela Hutchinson

Frances Marion recalled in her memoir Off With Their Heads *(1972) that it was during the shooting of this film that Haines found himself in some unspecified hot water that infuriated Mayer. In* Wisecracker: The Life and Times of William Haines, Hollywood's First Openly Gay Star *(1998), William J. Mann suggests that the famously homophobic Mayer was livid because Haines was nabbed in a police raid; whatever he had been caught doing,* Tell It to the Marines *was such a big hit that the studio boss was forced to let it slide. Haines and Chaney make for an entertaining double-act, the rogue and the martinet, but both with hidden depths. Haines's boyish charm softens Skeet's cynicism, while Chaney reveals the lovelorn soul of his parade-ground bully, a man sorrowfully aware that his face is far from fair enough to win the heart of Nurse Norma.*
The film was the biggest commercial success of Chaney's career. It premiered at the Embassy Theatre in New York on 23 December 1926, where it ran for 13 weeks. In January 1927 it went on general release and eventually took in $1.6 million, racking up M-G-M's second biggest box-office total for the year. It was also screened privately at the Department of the Interior, in front of an audience comprising President Calvin Coolidge, the First Lady, and a selection of US Senators and Representatives. If the film was a hit with civilians, it was yet more warmly embraced by the military. The Leatherneck *(March 1927), the official Marine Corps magazine, lauded it as "an excellent picture of Marine life and one that every Marine will thoroughly enjoy." – Pamela Hutchinson*

ZHIZN ZA ZHIZN / ЖИЗНЬ ЗА ЖИЗНЬ [Una vita per la vita / A Life for a Life] (RU 1916)
Titoli alternativi/*Alternate titles:* Za kazhduyu slezu po kaple krovi / За каждую слезу по капле крови [Una goccia di sangue per ogni lacrima / A Drop of Blood for Every Tear]; Sestry-Sopernitsy / Сестры-соперницы [Le sorelle rivali / Rival Sisters; Her Sister's Rival]
REGIA/DIR, SCEN: Yevgeni Bauer. SOGG./STORY: dal romanzo di/*based on the novel by* Georges Ohnet, *Serge Panine* (1881). PHOTOG: Boris Zavelev. SCG/DES: Aleksei Utkin. CAST: Olga Rakhmanova (*Madame Khromova, una milionaria/a millionairess*), Lidia Koreneva (*Musia, la figlia biologica/ Khromova's birth daughter*), Vera Kholodnaya (*Nata, la figlia adottiva/Khromova's adopted daughter*), Vitold Polonsky (*principe/Prince Bartinsky*), Ivan Perestiani (*il banchiere/the banker Zhurov*). PROD: Aleksandr Khanzhonkov. DIST: Aleksandr Khanzhonkov, Pathé Exchange. PREMIÈRE: 10.05.1916. COPIA/COPY: 35mm, 1233 m. (orig. l. 5 rl./2175 m.), 65' (18 fps); did./*titles*: RUS. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

"L'uniforme è l'unico tipo di veste sotto la quale la povertà può celarsi in maniera onorevole". Un certo Serge Panine – principe polacco ed eroe della guerra austro-prussiana trasformatosi in *homme fatale* – infligge profonde pene d'amore a una facoltosa ma onesta famiglia parigina. Nel romanzo originale (1881) la famiglia Desvarennes

"A uniform is the only garb which can hide poverty honorably." One Serge Panine – a Polish prince and Austro-Prussian War hero turned homme fatale *– inflicts romantic agony on a rich but honest Paris family. In the original 1881 novel, the Desvarennes family comprises three French women: a self-made*

è composta da tre donne francesi: la madre, una donna d'affari milionaria che ha costruito da sé la propria fortuna, e le due figlie, entrambe in età da marito. Jeanne, la bellissima figlia adottiva che la madre tratta e adora come se fosse sua; Micheline, la figlia biologica, che erediterà i milioni della madre. Il principe Panine sposa Micheline e va a letto con Jeanne che, come seconda scelta, aveva accettato di sposare l'operoso e fidato banchiere Cayrol. Come se mettere le corna al cognato non fosse una nefandezza sufficiente, Panine prende l'abitudine di falsificare la firma del banchiere sulle cambiali. Com'era prevedibile, il nostro principe perde al gioco l'intera dote della moglie. Scoperta la verità, la madre afferra la pistola del principe e lo uccide. Cosa ne penseranno la legge e le sue amate figlie? Con grande sollievo dei lettori, l'intraprendente donna d'affari riesce a far passare l'omicidio come suicidio. Una suocera davvero straordinaria!

Come apprendiamo fin dall'inizio, il principe protagonista della vicenda ha un vantaggio: aspetto e voce raffinati ed esotici. Agli occhi delle fanciulle (e dei lettori) del XIX secolo, i "lunghi baffi biondi che spiovevano ai lati delle labbra vermiglie" facevano di Panine il classico *pan* polacco. "Aveva un portamento davvero reale che tradiva le sue antiche origini aristocratiche", così lo descrive Ohnet. "Dolce e mellifluo, dalla voce tenera e dall'amabile parlata slava, non era certo un uomo comune."

Nel 1884, sull'onda del successo riscosso da *Serge Panine*, Ohnet adattò il romanzo per il teatro. Nello stesso anno il dramma fu tradotto in russo, modificando il titolo e il nome dell'eroe negativo. Con quello che sembra un atto di giustizia poetica, il nome "Panine" fu tolto dal titolo dell'opera che divenne *Teshcha* (La suocera). Quanto a "Panine", il cognome di Serge fu alterato per farlo sembra vagamente italiano (Panni?), o comicamente inglese (Punny?), probabilmente perché a un orecchio russo "Panin" suona come una parola russa e non polacca. Saggia scelta, osservò un acuto recensore, Mitrofan Remezov [Митрофан Ремезов], su *Sovremennoe iskusstvo* (*СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО*; Arte contemporanea, n. 1, gennaio 1892) poco dopo la prima del dramma che aveva avuto luogo in quello stesso mese al Maly Teatr di Mosca: "Dopo tutto questo principe raffinato e scialacquatore non ha nulla di specificamente russo. Chiamatelo come vi pare, 'Panni' o 'Panin,' rimarrà sempre un aristocratico cosmopolita … A Mosca o a Parigi, per incantare le figlie dei ricchi mercanti basta atteggiarsi a 'nobile straniero'." (Presagi ante litteram di *Foolish Wives*. E del resto Stroheim non aveva forse aggiunto al suo cognome un falso "von"?)

Reintitolata *Zhizn za zhizn*, la versione cinematografica di Yevgeni Bauer (1916) si basa sul romanzo di Ohnet, non sull'opera teatrale. Si vede. Anziché prorompere nella melodrammatica esclamazione "Possa giudicarmi Iddio!", come fa sul palcoscenico, nel film la suocera fa banalmente scivolare la pistola nella mano del defunto.

Un particolare distingue però i personaggi di Bauer dai loro prototipi letterari. Com'era norma allo studio Khanzhonkov, da qualunque luogo fittizio provenissero – la Parigi di Georges Ohnet, o la Bruges

millionaire businesswoman mother, and her two daughters, both of marriageable age. Jeanne, the adopted daughter, is a beauty whom the mother treats and dotes on like her own; Micheline, her birth daughter, is to inherit her mother's millions. Prince Panine weds Micheline and sleeps with Jeanne, who as a second choice had accepted the hand of a trusty hardworking banker, Cayrol. As if cuckolding your brother-in-law were not enough of a disgrace, Panine develops a habit of forging the banker's signature on promissory notes. Predictably, our Prince is gambling away his wife's entire dowry. Confronted with the truth, the mother seizes the Prince's revolver and shoots him dead. What will the law and her dear daughters say? To readers' relief, the resourceful businesswoman passes off the murder as her victim's suicide. Some mother-in-law!

As we learn early on, its protagonist Prince has an edge: he looks and sounds exquisitely exotic. In the eyes of 19th-century maidens (and readers), his "long fair mustache falling on each side of his rosy mouth" marked Panine as a signature Polish pan. *"He had a truly royal bearing and was descended from an ancient aristocratic race," specifies Ohnet. "Soft and insinuating with his tender voice and sweet Slavonic accent, he was no ordinary man."*

In 1884, riding on the wave of Serge Panine's *popularity, Ohnet adapted his novel for the stage. That same year the play was translated into Russian, its title and the name of its villain hero changed in the process. In what looks like an act of poetic justice, the name "Panine" was demoted from the play's title, now turned into* Teshcha *(Mother-in-Law). As for "Panine", Serge's family name was altered to sound vaguely Italian (Panni?), or funnily English (Punny?), likely because to the Russian ear "Panin" rings Russian, not Polish. Rightly so, agreed a clever reviewer, Mitrofan Remezov [Митрофан Ремезов], writing in* Sovremennoe iskusstvo *(*СОВРЕМЕННОЕ ИСКУССТВО*; Contemporary Art, Issue 1, January 1892) in the wake of the play's opening that month at Moscow's Maly Theater: "After all, there is nothing specifically Russian about this shabby-genteel prince. Name him as you like, 'Panni' or 'Panin,' he will remain a cosmopolitan aristocrat. … Be it in Moscow or Paris, all it takes to cast a spell on rich merchants' daughters is to pose as a 'noble foreigner'." (Shades of* Foolish Wives avant la lettre. *And wasn't Stroheim himself a phony "von"?)*

Retitled A Life for a Life, *Yevgeni Bauer's 1916 screen version is based on Ohnet's prose, not on his play. It shows. Rather than exclaim melodramatically "May God judge me!", as she does on stage, the mother-in-law prosaically slips the revolver into the dead man's hand.*

One thing about Bauer's characters, however, distinguishes them from their literary prototypes. As was a rule at the Khanzhonkov studio, no matter what fictional place you may hail from – Georges

di Georges Rodenbach– in un film di Bauer i personaggi si vedevano sempre assegnare un nome chiaramente russo. Qui non c'è nessuna Jeanne e nessuna Micheline. Incontriamo invece Musia, sua sorella Nata, la madre Madame Khromova e infine (ebbene sì) il fidato banchiere Zhurov, marito di Nata. Era un modo per adattare Georges Ohnet all'ambiente russo, trasformando il suo circoscritto universo in quello del pubblico. Il Panine di Bauer, diventato il principe Bartinsky e privato dei baffi da tricheco del personaggio di Ohnet, non ha alcuna caratteristica "polacca". A differenza di Panine, Bartinsky non può vantare un passato da eroe di guerra; è un nobile fannullone, la ruota di scorta di una famiglia che è anche una efficientissima macchina per far soldi.

Si può affermare che proprio questa famiglia (o piuttosto questa casa) sia la vera protagonista del film, e del romanzo. Figlio di un architetto, lo scrittore Ohnet amava arricchire la sua prosa con descrizioni da cui traspariva la competenza dell'autore in materia di arredamento. "Enormi cassettoni di legno di pero", "preziose caraffe in ceramica di Urbino", "elaborati alari in ferro battuto", "un candeliere di ottone lavorato a sbalzo pendente dagli artigli di un'aquila": la descrizione, apparentemente interminabile, della sontuosa magione di Madame Desvarennes sembra uscita dal catalogo di una casa d'aste. Ex scenografo teatrale, il cineasta Bauer non era immune dalle debolezze di Ohnet. "Al primo piano", si legge nel romanzo, "alte colonne di granito rosso, coronate da capitelli dorati, dividono le scale dalla galleria". Bauer raccoglie lo spunto e lo perfeziona. Si notino le colonne interne nello studio di Madame Khromova. Le colonne sono alte il doppio di una persona, e i capitelli sostengono il limite superiore dello schermo. Soffitti altissimi e costi altissimi, ma Bauer ne era ben consapevole: per fare un film di Bauer bisognava superare ogni limite. – Yuri Tsivian

Zhizn za zhizn, 1916. Lidia Koreneva, Vera Kholodnaya. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

Ohnet's Paris, or Georges Rodenbach's Bruges – in a film by Bauer, you would be given a distinctly Russian name. No Jeannes or Michelines here. Instead, meet Musia, her sister Nata, their mother Madame Khromova, and yes, Nata's trusty banker husband Zhurov. It was a way of customizing Georges Ohnet, making his tiny universe your own. Even Bauer's Panine, now Prince Bartinsky, and without the Ohnet character's walrus moustache, sports nothing "Polish" about him. Unlike Panine, Bartinsky has no war-hero backstory; he's a noble idler, the fifth wheel of a well-oiled money-making household.

It is this household (or, rather, house*) that can be argued to be the true hero of the film – and of the novel. The son of an architect, Ohnet the writer was fond of embellishing his prose with descriptions betraying the author's connoisseurship in matters of design. "Immense chests of caned pearwood," "precious ewers in Urbino ware," "firedogs of elaborately worked iron," "a chandelier of brass* repoussé *work hanging from the claws of a hovering eagle," make his seemingly endless portrayal of Madame Desvarennes' sumptuous mansion sound like an auctioneer's call for bids. Formerly a stage designer, Bauer the filmmaker was not immune to Ohnet's weakness. "On the first floor," reads the novel, "tall columns of red granite, crowned by gilt capitals, divide the staircase from a gallery." Bauer takes the cue and goes one better. Take note of the indoor columns in Madame Khromova's at-home office. The columns are twice human height, and their capitals prop up the upper edge of the movie screen. Plenty of overhead space and overhead costs, yet Bauer knew: going over the top was what made a film a Bauer film. – Yuri Tsivian*

SINE NOMINE – 3

FILM DA IDENTIFICARE
UNSEEN AND UNIDENTIFIED

Programma a cura di / *Programme curated by* Elif Rongen-Kaynakçi & Federico Striuli

Benvenuti alla terza edizione del programma *Sine Nomine*! Grazie al riscontro positivo ricevuto, anche quest'anno proseguiamo il lavoro investigativo collaborativo per identificare film muti. Le identificazioni delle edizioni precedenti sembrano motivare sempre più archivi e collezionisti ad aderire e a inviare proposte, e infatti questa edizione vanta nove partecipanti provenienti da sette paesi diversi.

È necessario precisare che non tutte le proposte vengono selezionate. I frammenti non devono essere né troppo corti né troppo lunghi, e noi prendiamo principalmente in considerazione i film che riteniamo presentino sufficienti elementi di interesse tali da consentire l'identificazione, o che per vari motivi meritino comunque di essere visti. Talvolta, scegliamo un film perché esso potrebbe comportare un processo di identificazione complesso, che coinvolge risorse alternative e che ci spinge a riflettere su alcuni indizi nascosti nel film, spesso specifici di determinati generi o stili.

Anche quest'anno i film sono numerati consecutivamente (dal n. 29 al n. 43) e vengono aggiunti sulla piattaforma condivisa disponibile sul sito web del festival, dove è peraltro ancora possibile trovare tutte le informazioni sui film già identificati o approfondire quelli ancora da identificare o in attesa di conferma. Nel corso dell'anno, sono stati identificati altri titoli e ulteriori teorie sono state discusse. Riteniamo che valga sempre la pena consultare questi documenti, non solo per leggere il confronto tra i partecipanti e scoprire come un determinato film è stato infine identificato, ma anche per i link diretti per la visione dei film online, quando disponibili. Come lo scorso anno, chiediamo al pubblico del festival di lasciare i commenti solo su questa piattaforma condivisa, in modo da poter tenere tutti aggiornati.

Welcome to the third edition of Sine Nomine *at the Giornate! This year we continue the collaborative detective work to identify silent films, thanks to the positive feedback we have received. The successful identifications from past editions seem to motivate more and more archives and collectors to join in and send proposals. This edition has 9 participants from 7 different countries.*

We would like to remind everyone that not everything passes the selection process. The fragments should not be too short nor too long, and we only select the films that we think have enough interesting aspects, making identification possible, or are worth watching for various reasons. Sometimes we select a film because it can reveal a complex process of identification, involving alternative resources and inspiring us all to think more about some clues that are hidden in the films, often specific to certain genres or styles.

This year's films are once again numbered consecutively (from 29 to 43), and are added to the shared platform available on the festival website, where you can also still find all the information about the earlier identified films, or dive into the ones that are as yet unidentified or awaiting confirmation. Throughout the year, more titles have been identified, and more theories discussed. We think it is always worthwhile checking these documents, not only to read the dialogue between the participants and learn about how a specific film got identified in the end, but also for the direct links to watch the films online, when available. Like last year, we are asking the festival audience to leave all their remarks on this shared platform only, so we can keep everyone and each other updated.

Vi ricordiamo altresì la pagina supplementare relativa ai film non identificati che fanno parte di altri programmi del festival, dunque pur non essendo titoli ufficiali di *Sine Nomine*. Ogni anno il festival presenta film non completamente identificati, in quanto essi potrebbero rientrare tematicamente in alcune sezioni, oppure per i quali l'identificazione è solo parzialmente verificata (ad esempio, la data o i nomi del cast potrebbero essere sconosciuti). È stato questo il caso della sezione "Six degrees of Chaplin" dell'anno scorso, nell'ambito del quale è stato proiettato un film caricaturale intitolato *Charlie Chaplin's Droom*, descritto nel catalogo come una misteriosa "curiosità" senza data, paese di produzione o autore. Nella discussione nella pagina "Sine Nomine – Altri", questo film è stato successivamente identificato come *Le roi rêve* (Éclipse, FR 1919), laddove Chaplin è "le roi des comiques" e con la nota che "si ritiene che la Éclipse abbia prodotto sette cartoni animati nel 1919-1920 assieme agli animatori Benjamin Rabier e 'Zip': tutti questi cartoni animati sono considerati perduti". Anche quest'anno, sentitevi liberi di esplorare il catalogo del festival e di condividere le vostre riflessioni su qualsiasi film nella pagina "Sine Nomine – Altri", se ritenete di poter migliorare i dati già forniti.

Al momento, di Sine Nomine 2025 sono stati identificati otto film, altri due sono ancora in attesa di conferma e quattro restano da identificare.

Let us also remind you about the additional page regarding the unidentified films that make up part of the festival's other programs, without being official Sine Nomine *titles. Each year the festival shows films that are not fully identified, as they might fit thematically into some strands, or whose identification is only partly verified (for example, the date or the names of the cast might be unknown). This was the case last year within the section "Six Degrees of Chaplin", where a caricature film called* Charlie Chaplin's Droom *was screened, described in the catalogue as a mysterious "oddity" with no date, production country, or maker. In the discussion under "Sine Nomine – Others", this film was later identified as* Le roi rêve *(Éclipse, FR 1919) referring to Chaplin as "le roi des comiques", with the note "it is believed that Eclipse produced seven cartoons in 1919-1920 working with animators Benjamin Rabier and 'Zip': all of these cartoons are considered lost". Once again this year, please feel free to roam the festival catalogue and share your thoughts on any film on the "Sine Nomine – Others" page, if you feel you can improve on the data already provided.*

At the time of writing, of the 2025 Sine Nomine *offerings, 8 films have been identified, 2 others are still awaiting further confirmation, and 4 remain unidentified.*

#15. *Moda antigua* [Moda antica / Old Fashion]: NON IDENTIFICATO / *NOT IDENTIFIED*

#16. Danza serpentina [Danza serpentina / Serpentine Dance]:
LA LOÏE FULLER (Pathé Frères, FR 1901)

#17. Radcostwo jadą do wód [Il consigliere e sua moglie vanno alle acque termali / The Counsellor and His Wife Are Going to the Spa]: NON IDENTIFICATO / *NOT IDENTIFIED*

#18. Insectos boxeadores [Insetti pugili / Boxing Insects]: NON IDENTIFICATO / *NOT IDENTIFIED*

#19. La voz del corazón [La voce del cuore / The Voice of the Heart]:
WEIHNACHTSTRÄNEN (Charles Decroix, Deutsche Mutoskop und Biograph, DE 1910)

#20. Street Scene in a European City [Scena di strada in una città europea]:
IN ATTESA DI CONFERMA / IDENTIFICATION PENDING

#21. Early Silent Western [Western muto degli albori]:
WHEN THE WEST WAS WILD (Milton J. Fahrney, Nestor Film Company, US 1911)

#22. Couples sur la Côte d'Azur [Coppie sulla Costa Azzurra / Couples on the French Riviera]:
FABIENNE (Camille de Morlhon, Film Valetta-Edition A.G.C., FR 1920)

#23. Deux vagabonds face à l'armée [Due vagabondi di fronte all'esercito / Two Vagabonds Facing the Army]: **NEARLY A DESERTER (United States Motion Picture Corporation-Black Diamond Comedy series, US 1916)**

#24. Une troupe d'artistes à la ferme [Compagnia di artisti in una fattoria / Troupe of Artists at a Farm]: **WILD OATS (Harry L. Jones, Bray Productions-McDougall Alley Comedy series, US 1928)**

#25. Filmquiz: Missverkiezing [Quiz cinematografico: concorso di bellezza / Film Quiz: Beauty Pageant]: NON IDENTIFICATO / *NOT IDENTIFIED*

#26. Wie zijn zij? [Chi sono loro? / Who Are They?]: IN ATTESA DI CONFERMA / *IDENTIFICATION PENDING*

#27. Undank ist der Welt Lohn [L'ingratitudine è la ricompensa del mondo / Ingratitude Is the World's Reward]: **ROMAN D'AMOUR (Vincent Lorant-Heilbronn, Pathé Frères, FR 1904)**

#28. De liefde [Amore / Love]: **DIE VERSCHWUNDENE FRAU (Karl Leiter, Österreichische Film GmbH-ÖFA, AT 1929)**

Tuttavia, notiamo che persino i film non identificati iniziano a circolare in altri eventi. È il caso di Sine Nomine #1, *Las horas del asistente*, ancora senza nome, che è stato ben accolto da altri programmatori e presentato altrove. Infatti, poiché i film vengono proiettati in sala nell'ambito del programma generale del festival, è importante che, in qualità di curatori, noi selezioniamo quelli che riteniamo possano interessare il pubblico, anche se rimangono senza nome.

Nelle note che seguono, noi condividiamo le nostre riflessioni, supportate dal materiale e dalle informazioni di catalogo raccolte grazie ai nostri colleghi archivisti. Tutti i film restano non identificati fino alle rispettive proiezioni e, come noterete, a volte le informazioni sono davvero minime, o addirittura solo delle speculazioni. Ci auguriamo che vogliate unirvi a noi nel fare ipotesi sui titoli originali, poiché non esiste una risposta giusta o sbagliata fino a quando l'identificazione di un film non viene verificata da una fonte esterna, come una cartolina pubblicitaria, o un ritaglio di giornale, che magari si trovava nella vostra collezione personale da sempre! – Elif Rongen-Kaynakçi, Federico Striuli

Nevertheless, we also notice that even some of the unidentified films have started circulating in other events. Such is the case with the still-unidentified Sine Nomine #1, Las horas del asistente*, which was well received by other programmers and has been featured elsewhere. In fact, as the films are screened in the theatre as part of the overall festival program, it is important that, as curators, we select the ones that we believe will be appealing to audiences, even if they remain unidentified.*

In the notes below, we share our thoughts, aided by the material and catalogue information we have gathered from our colleague archivists. All the films remain unidentified until the screenings. As you'll notice, sometimes the information is really the bare minimum, or even just a wild theory. We hope you will join us in speculating about their true identity, where there is no clear right or wrong answer until a film's identification is verified by an external source, like a postcard, or a newspaper clipping, that might have been sitting in your personal collection all the while! – Elif Rongen-Kaynakçi, Federico Striuli

Sine Nomine #29

[JIMMY SAMSON] (titolo assegnato/*assigned title*) (FR, 1912-1913?)
REGIA/DIR: ?. CAST: ? (*Jimmy Samson*), ? (*Dick Kodd*), ? (*Charley Huster*), ? (*Sanderson*), Cécile Didier? (*Cécile*). PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: DCP, 14'28", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 290 m., 18 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: Nicolas Ravain Collection, Roubaix.

Iscrizione singola sui margini della pellicola in nitrato: Pathé Frères 14 rue Favart Paris – Exhibition interdite en France en Suisse en Belgique et en Italie. / *Edgemark on the nitrate print, occurring only once: Pathé Frères 14 rue Favart Paris – Exhibition interdite en France en Suisse en Belgique et en Italie.*

Jimmy Samson, residente a Parigi (rue Ranelagh 124), riceve una lettera da suo amico Charley Huster, che gli comunica di aver scoperto dell'oro vicino "Charlestone". Felicissimo, Jimmy porta la sua fidanzata Cécile (forse interpretata da una giovane Cécile

Jimmy Samson, living in Paris (124 rue Ranelagh), receives a letter from his friend Charley Huster announcing that he has discovered gold near "Charlestone". Delighted, Jimmy takes his fiancée Cécile (possibly played by a young Cécile

[*Jimmy Samson*], 1912-1913? (Nicolas Ravain Collection)

Didier) a fare un giro su una "canoa a motore" per condividere la notizia. Durante una partita di croquet (sequenza girata al Pavillon du Golf di Vichy come appariva allora), lui smarrisce la lettera, che viene trovata da Dick Kodd, un "gentiluomo americano", il quale prende nota dell'indirizzo prima di restituirla al proprietario. Apprendendo che anche Kodd vive a Charleston, Jimmy gli dà una lettera di presentazione per Huster. Kodd invia poi un telegramma cifrato a un uomo di nome Sanderson, chiedendogli di controllare se l'affare di Charley Huster è interessante. Kodd si reca in America, raggiunge Sanderson, e insieme tramano di eliminare Huster e di appropriarsi della sua concessione mineraria. Recandosi da Huster con la lettera di presentazione, Kodd conquista la sua fiducia, per poi spingerlo giù da un dirupo. Tuttavia, Huster sopravvive: salvato dai Nativi Americani, viene riportato al loro accampamento per rimettersi. Intertitolo: Fine della prima parte.

Questa copia è stata consegnata a Nicolas Ravain nell'agosto 2025 dai proprietari di un cinema nel nord della Francia. Secondo loro, il film era stato originariamente proiettato in un palazzo municipale nella città di Mouscron, Belgio. Sebbene diversi personaggi abbiano nomi americaneggianti, l'intera produzione – sia gli attori che i set, incluse le scene che presumibilmente si svolgono negli Stati Uniti – sembra chiaramente francese. Un'iscrizione Pathé Frères appare una sola volta sui margini della pellicola, in corsivo, e ciò suggerisce come possibile datazione il periodo 1912-1913. Un indizio interessante è stato seguito nel campo del teatro: un personaggio con il nome di Jimmy Samson appare ne *Le mystérieux Jimmy* (1911), un'opera in tre atti di Yves Mirande e Henri Géroule, adattata da *Alias Jimmy Valentine* di Paul Armstrong. La pièce presenta anche il personaggio di "Dick the Rat". Tuttavia, questa connessione non ha finora portato a un'identificazione definitiva del film.

Nicolas Ravain, Federico Striuli

Didier) for a ride in a "motor canoe" to share the news. During a croquet game (a sequence shot in Vichy's Pavillon du Golf as it appeared back then), he misplaces the letter, which is picked up by Dick Kodd, an "American gentleman", who notes the address before returning it to him. Learning that Kodd also lives in Charleston, Jimmy gives him a letter of introduction for Huster. Kodd then sends a coded telegram to a man named Sanderson, asking him to see whether the Charley Huster matter is interesting. Kodd travels to America, joins Sanderson, and together they plot to eliminate Huster and seize his placer claim. Presenting himself to Huster with the letter of introduction, Kodd wins his trust, and then pushes him off a cliff. However, Huster survives: rescued by Native Americans, he is brought back to their camp to recover. Intertitle: End of Part One.

This print was entrusted to Nicolas Ravain in August 2025 by the managers of a cinema in northern France. According to them, the film had originally been screened in a municipal hall in the town of Mouscron, Belgium. Although several characters bear American-sounding names, the production as a whole – both the performers and the sets, including scenes supposedly taking place in the United States – looks distinctly French. A single Pathé Frères edge code appears once on the film stock, printed in italics, and this suggests a date around 1912–1913. An interesting lead was explored in the field of theatre: a character named Jimmy Samson appears in Le mystérieux Jimmy *(1911), a three-act play by Yves Mirande and Henri Géroule, adapted from Paul Armstrong's* Alias Jimmy Valentine. *The play also features a character known as "Dick the Rat". However, this connection has not, so far, made it possible to identify the film with certainty.*

Nicolas Ravain, Federico Striuli

Sine Nomine #30

[CLOWNS ET DYNAMITE] (titolo assegnato/*assigned title*) [Pagliacci e dinamite / Clowns and Dynamite] (?, 1900-1905?)
REGIA/DIR: ?. CAST: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: DCP, 1'40" (da/*from* 35mm pos. nitr., 30 m., 18 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Blackhawk Films, Burbank, CA (Inventario n./Archive no. LF16178).

Copia originale decomposta. Nessuna scritta sui margini della pellicola in nitrato. / *Original print decomposed. No edgemarks on the nitrate print.*

Su un fondale di un parrucchiere in una piazza, due clown grotteschi si contendono l'amore di un busto di un manichino femminile esposto dietro la vetrina: si schiaffeggiano e si prendono a pugni, ma la situazione degenera e finiscono per farsi saltare in aria con la dinamite, tagliandosi la testa e smembrandosi in mille pezzi, per poi ricomporsi ogni volta.
Sebbene gli effetti speciali ricordino quelli della Pathé o di Méliès nello stesso periodo, nessun riscontro è stato trovato nei cataloghi e nelle filmografie ufficiali. Inoltre, le insegne in doppia lingua sulla facciata del negozio (con le parole "coiffeur", "toilet-club" e "lavatory" visibili) potrebbero anche suggerire che si tratti di una produzione inglese (simile ai film a trucchi di Walter R. Booth e Lewin Fitzhamon).

SERGE BROMBERG, FEDERICO STRIULI

[*Clowns et dynamite*] (Blackhawk Films, Burbank, CA)

Against the backdrop of a hairstylist on a square, two grotesque clowns are fighting for the love of a mannequin bust displayed behind the glass of the shop window: they slap and knock each other, but things get worse, and they end up blowing each other up with dynamite, cutting off their heads, and splitting themselves into many parts – only to reassemble themselves each time.
Although the special effects are typical of Pathé or Méliès at the time, no correspondence could be found in the official catalogues and filmographies. Moreover, the bilingual signs on the shop façade (with the words "coiffeur", "toilet-club", and "lavatory" visible) may also suggest a British production (similar to the trick films by Walter R. Booth and Lewin Fitzhamon).

SERGE BROMBERG, FEDERICO STRIULI

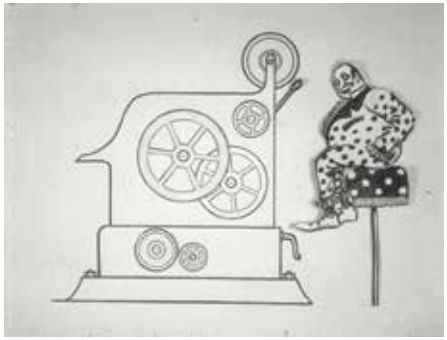
Sine Nomine #31

[MODE ANIMÉE] (titolo assegnato/*assigned title*) [Moda animata / Animated Fashion] (?, 1915-1925?)
ANIM: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: DCP, 4'16" (da/*from* 35mm neg. nitr., 101 m., 18 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Blackhawk Films, Burbank, CA (Inventario n./Archive no. LF15050).

Nessuna scritta sui margini della pellicola in nitrato. / *No edgemarks on the nitrate print.*

Diversi esperimenti di animazione appaiono davanti ai nostri occhi, spesso trasformando oggetti e temi in motivi legati alla moda, con disegni di abiti che emergono da fonti inaspettate. Tra gli altri, una modella si trasforma in un prete, i quattro semi di un mazzo di carte francesi sfumano in volti femminili, una figura di carta mette in moto una macchina misteriosa e una mano in live action disegna un pollo accanto a ritratti di donne.
Le illustrazioni di moda ricordano gli stili di George Barbier (1882-1932), Paul Iribe (1883-1935) e Georges Lepape (1887-1971). Tutti questi illustrarono modelli di haute couture per Paul Poiret, Erté e Lanvin in riviste di moda come la *Gazette du Bon Ton*, più o meno nel periodo 1912-1925. Le loro copertine per pubblicazioni quali *Vogue*

Various experiments in animation unfold before our eyes, often transforming objects and themes into fashion-related motifs, and with dress designs emerging from unexpected sources. Among others, a fashion model turns into a priest, the four suits of French playing cards fade into female faces, a paper figure sets an enigmatic machine in motion, and a live-action hand sketches a chicken beside portraits of women.
The fashion illustrations are reminiscent of the styles of George Barbier (1882-1932), Paul Iribe (1883-1935), and Georges Lepape (1887-1971). They all illustrated haute couture *designs by Paul Poiret, Erté, and Lanvin for fashion magazines like* Gazette du Bon Ton*, roughly throughout the period 1912-1925. Their covers*



[*Mode animée*], 1915-1925? (Blackhawk Films, Burbank, CA)

e *Vanity Fair* e i loro poster per le Galeries Lafayette e altri eventi di tendenza divennero rappresentativi dello stile Art Déco. Inoltre, tutti ebbero sporadiche interazioni con il cinema e altre arti dello spettacolo, e lavorarono in diversi continenti.
Non è chiaro se le animazioni fossero una parodia delle illustrazioni in stile Art Déco, in quanto sembrano esserci una varietà di temi e un'impostazione complessivamente caricaturale. Non è altresì evidente se esse fossero intese a formare un tutt'uno, o se dovessero essere inserite in altri film. Alcune sequenze ricordano lo stile dello studio pubblicitario francese Lortac e Landelle, mentre altre richiamano il lavoro di J.R. Bray. Resta comunque un enigma se esse vennero prodotte per una serie di cinegiornali e da chi. – Serge Bromberg, Elif Rongen-Kaynakçi

for magazines like Vogue *and* Vanity Fair *and their posters for Galeries Lafayette and other fashion(able) events became emblematic of the Art Deco style. They also all had regular brushes with cinema and other performing arts, and worked across continents.*
It is not clear if the animations are parodying Art Deco illustrations, as there seems to be a variety of subject matter and an overall caricatural touch. It is also not certain if they all belong together, or were meant to be inserted within other films. Some sequences evoke the style of the French Lortac and Landelle advertising studio, while others recall the work of the American John Randolph Bray. However, whether they were produced for a newsreel series, and by whom, remains an enigma. – Serge Bromberg, Elif Rongen-Kaynakçi

Sine Nomine #32

[GENDARME ET VOLEUR] (titolo sulla prima didascalia/*title on first intertitle*) [Il gendarme e il ladro / The Cop and the Robber] (FR?, 1905-1910?)
REGIA/DIR: ?. CAST: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: DCP, 3'57" (da/*from* 35mm pos. nitr., 83 m., 18 fps); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: Blackhawk Films, Burbank, CA (Inventario n./Archive no. LF11044).

Copia originale decomposta. Nessuna scritta sui margini della pellicola in nitrato. / *Original print decomposed. No edgemarks on the nitrate print.*

In questo film di avventura, due ladri aggrediscono con violenza un gentiluomo in strada, al che due poliziotti si mettono a inseguirli con i loro cani. Gli animali sono veloci e quasi catturano i criminali, i quali gli sparano addosso durante la fuga. Alla fine, i ladri vengono arrestati, e i poliziotti ringraziano i loro assistenti a quattro zampe in un'inquadratura conclusiva a piano medio ravvicinato.
Sebbene sia difficile stabilire il paese di produzione a partire dall'ambientazione (l'iscrizione L. VOILIN che appare su un muro non

In this adventure film, two robbers violently attack a gentleman on the street, after which two police officers chase them with their dogs. The animals are fast and almost capture the bandits, who fire on them while trying to escape. In the end the crooks are arrested, and the officers thank their two four-legged assistants in a final semi-close-up shot.
Although it is hard to determine the country of production from the scenery (the inscription L. VOILIN on a wall doesn't

significa necessariamente che il film sia francese), le uniformi della polizia sembrano in effetti francesi, forse dell'area di Parigi all'incirca nel 1910. È possibile che si possa arrivare a una conferma definitiva partendo dal numero di matricola 870PS di uno dei poliziotti?

A cavallo del secolo, i cani poliziotto iniziarono ad apparire nelle città europee. Lo storico Chris Pearson riporta che "nel 1899 il commissario di polizia di Gand (Belgio) scrisse al sindaco della città per chiedere il permesso di utilizzare cani poliziotto per compensare la carenza di agenti umani, sostenendo che i cani rappresentavano 'difensori affidabili, agili e coraggiosi' dei loro padroni e che fornivano loro 'maggiore sicurezza e coraggio (audacia)' durante il pattugliamento in città". In breve tempo altre grandi città aderirono; in particolare Parigi, dove la polizia era molto occupata nel contrasto alle bande criminali di apache. Secondo Livia Gershon, "i cani poliziotto affascinavano i parigini. L'Associazione degli Amatori dei Cani da Guardia e di Polizia in Francia, fondata nel 1910, organizzava dimostrazioni durante le quali i cani venivano giudicati per caratteristiche quali intelligenza, coraggio e 'amore per il lavoro'. […] Il numero di cani in servizio presso la polizia parigina raggiunse il picco di 145 nel 1911, ma diminuì presto, fino a quando i cani poliziotto caddero completamente in disuso in città dopo la Prima guerra mondiale".

Non è dunque sorprendente che, nel 1906-1907, in diversi paesi ci fu un rapido incremento di film con eroici cani poliziotto. Solo in Francia, a parte i popolari *Chiens contrebandiers* (1906) di Hatot e *Les chiens policiers (*1907) di Nonguet, entrambi prodotti dalla Pathé, molte imitazioni furono distribuite da altre case di produzione come Gaumont, Éclair e Raleigh et Robert.

Serge Bromberg, Elif Rongen-Kaynakçi

necessarily mean that the film is French), the police uniforms do look French, possibly Parisian from around 1910. Perhaps a definitive confirmation can come from the collar number 870PS of one of the policemen?

*Around the turn of the century, police dogs started appearing in European cities. Historian Chris Pearson reports that "in 1899 the police commissioner of Ghent (Belgium) wrote to the town's mayor to ask for permission to use police dogs to make up for human police shortages, arguing that dogs represented 'reliable, agile and courageous defender' of their masters and provided them with 'more assurance and boldness (*audace*)' when patrolling the city". Soon after other big cities followed, particularly Paris, where police were kept very busy by criminal* apache *gangs. According to Livia Gershon, "police dogs fascinated Parisians. The Union of Guard and Police Dog Enthusiasts in France, founded in 1910, held shows during which dogs were judged for traits such as intelligence, courage, and 'love of work'. […] The number of dogs serving the Paris police peaked at 145 in 1911 but soon dropped, with police dogs falling out of use entirely in the city after World War I".*

It is thus not surprising that by 1906-1907 there was a surge of films in many countries starring heroic police dogs. In France alone, apart from the very popular Hatot's Chiens contrebandiers *(1906) and Nonguet's* Les Chiens policiers *(1907), both by Pathé, many copycat versions were released by other production companies, such as Gaumont, Éclair, and Raleigh et Robert.*

Serge Bromberg, Elif Rongen-Kaynakçi

[*Gendarme et voleur*], 1095-1910? (Blackhawk Films, Burbank, CA)

[*L'atelier de dessin*], 1927-1928. (Blackhawk Films, Burbank, CA)

Sine Nomine #33

[L'ATELIER DE DESSIN] (titolo assegnato/*assigned title*) [L'atelier di disegno / The Drawing Studio] (FR, 1927-1928?)
REGIA/DIR: ?. CAST: ? (*Miss Josyne d'Aublet*), ? (*Sig./Mr. E.m..d T..r...r*), ? (*Vermoulin*). PROD: Pathé (?). COPIA/COPY: DCP, 1'38" (da/*from* 35mm pos. diacet., 29 m., 22 fps); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: Blackhawk Films, Burbank, CA (Inventario n./Archive no. LF20218).

In un atelier artistico, Josyne d'Aublet sta prendendo lezioni di disegno per ampliare la sua conoscenza generale. Un uomo in vestaglia fa irruzione nella stanza, furioso perché il giornale "Le coup de patte" lo ha descritto come un idiota che cerca di insegnare a una ragazza stupida come scrivere. Egli giura di sfidare l'autore dell'articolo, tale Vermoulin, a duello. Josyne è terrorizzata dalla possibilità che lui venga ucciso, ma la donna assieme a loro (un'insegnante d'arte?) ritiene che ci sono modi meno pericolosi di ottenere soddisfazione, e che una causa legale formale sarebbe meglio.
Questo breve frammento in 35mm, con didascalie flash adeguatamente allungate per la proiezione, potrebbe essere parte di una copia master (preprint) per una distribuzione Pathé Baby in 9.5mm di un lungometraggio francese non identificato. In effetti, le didascalie dei dialoghi non sembrano originali e presentano un carattere particolare con il tipico stile delle copie in 9.5, per le quali gli intertitoli originali erano in genere sostituiti da altri con scritte grandi e in grassetto. Potrebbe trattarsi di un lungometraggio Pathé.

SERGE BROMBERG, FEDERICO STRIULI

In an art class, Josyne d'Aublet is taking drawing lessons to broaden her general knowledge. A man in a dressing gown storms in, furious because the newspaper "Le Coup de Patte" has described him as an idiot trying to teach a silly girl how to spell. He vows to challenge the author of the article, a certain Vermoulin, to a duel. Josyne is terrified at the prospect of his death, but the woman accompanying them (an art teacher?) believes there are less dangerous ways to seek redress, and that a proper lawsuit would be better.
This short 35mm film fragment, with flash intertitles properly extended for projection, might be part of a preprint for a Pathé Baby 9.5mm release of an unidentified French feature film. In fact, the dialogue cards do not look original, and feature a particular font with the typical design used in 9.5mm prints, for which the original titles were usually replaced and presented in big bold lettering. This footage is possibly from a Pathé feature.

SERGE BROMBERG, FEDERICO STRIULI

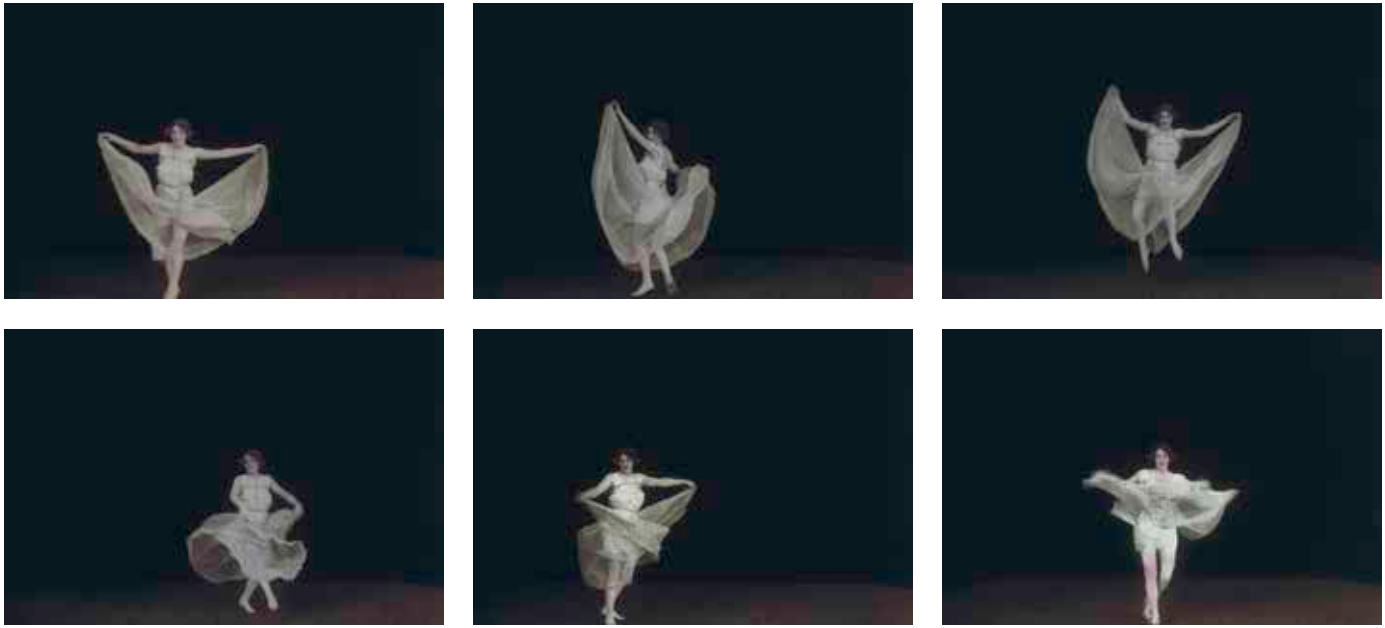
Sine Nomine #34

[DONNA CHE BALLA] (titolo assegnato/*assigned title*) [Dancing Woman] (?, 1907-1912?)
REGIA/DIR: ?. CAST: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: 35mm, 28 m., 1'32" (16 fps), col. (pochoir/*stencil*); senza did./*no intertitles*. FONTE/SOURCE: Museo Nazionale del Cinema, Torino (Inventario n./Archive no. C24077).

Nessuna scritta sui margini della pellicola in nitrato. / *No edgemarks on the nitrate print.*

Un breve frammento di pellicola nitrato mostra i movimenti leggiadri di una ballerina. Le immagini, nella tradizione dei film di danzatrici in auge nel cinema delle origini, regalano al pubblico una danza dai movimenti rotatori che crea forme fluttuanti e sinusoidali. L'eleganza del numero di danza si combina, grazie al contrasto con lo sfondo scuro, con la delicatezza dell'abito bianco di voile e la colorazione rosa applicata al solo corpo della ballerina.
La danzatrice non è stata a oggi identificata e il frammento, parte del nucleo di copie più antiche in supporto nitrato conservate dalla Cineteca del Museo Nazionale del Cinema di Torino, non riporta iscrizioni manoscritte o altre documentazioni utili al riconoscimento del soggetto. Il film non presenta infine iscrizioni sui margini della pellicola, loghi di case di produzione all'interno della scenografia, né didascalie che permettano ipotesi di datazione o di identificazione. – STEFANIA CARTA

A short fragment on nitrate film stock depicts the graceful movements of a dancer. The images, in the tradition of the films of dancers which were popular in early cinema, offer the audience a dance with rotating movements that create floating, sinuous shapes. The elegance of the performance particularly emerges thanks to the contrast between the dark background, the delicacy of the white voile dress, and the pink stencil-colouring applied only on the body of the dancer.
The dancer could not be identified, and the fragment, belonging to the oldest nitrate print collection preserved by the film archive of Turin's Museo Nazionale del Cinema, does not present any handwritten inscriptions or other details which might be useful to the identification of the subject. Moreover, the film does not feature edgemarks, or any production company logos on the set, or intertitles that may yield clues for any dating or identification hypothesis. – STEFANIA CARTA



[*Donna che balla*], 1907-1912? (Museo Nazionale del Cinema, Torino)

Sine Nomine #35

[ZAKOPANO BLAGO] (titolo assegnato/*assigned title*) [Tesoro sepolto / Buried Treasure] (RU, 1917-1920?)
REGIA/DIR: Aleksandr Uralsky (?), Aleksandr Khanzhonkov (?). CAST: B. Shubinsky? (*Adrian*), Olga Yuzhakova (*Olga*), Ancharov? (*Nevjerov*), ? (*Siwers*), Lydia Ryndina?. PROD: A. Khanzhonkov and Co?. DIST: Monopol Rosna-Film. COPIA/COPY: DCP, 14'47", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 315m., 20 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles*: SRP. FONTE/SOURCE: Jugoslovenska kinoteka, Beograd (Inventario n./Archive no. Zst2692).

Pellicola su supporto Eastman Kodak. Rapporto d'aspetto 1.33:1. / *Eastman Kodak film stock. Aspect ratio 1.33:1.*

Adrian e Olga sono marito e moglie. Quando lui si ammala di tubercolosi, il ricco Nevjerov sfrutta la situazione per corteggiarla, sperando di conquistarla mentre il marito è debole. Sullo sfondo, ci sono l'accusa di omicidio di un certo Siwers e il comportamento sospetto di una giovane pittrice.
Alcuni elementi, che potrebbero offrire basi per un'ipotesi, sono stati reperiti. Prima di tutto, in alcune inquadrature compaiono parole russe e alfabeto cirillico. In secondo luogo, l'attore che interpreta l'antagonista Nevjerov, e indicato nelle filmografie come Ancharov, è senza dubbio lo stesso nel ruolo importante del Sig. Marjory nel serial francese *La maison du mystère*, in quel caso con il nome di Bartkevitch. Terzo, una trama molto simile e nomi dei personaggi quasi identici sono rintracciabili nel film italiano del 1920 *L'orchidea fatale*, di Aleksandr Uralsky e Alessandro Rosenfeld, con

Adrian and Olga are husband and wife. When Adrian falls ill with tuberculosis, the wealthy Nevjerov takes advantage of the situation to court Olga, hoping to win her affection while her husband is vulnerable. In the background, there are the accusation of murder of a certain Siwers and the suspicious behavior of a young painter. A few elements that might provide a basis for a hypothesis have been found. First of all, Russian words and the Cyrillic alphabet can be distinguished in a few shots. Second, the actor playing the villain Nevjerov, and credited in filmographies as Ancharov, is undoubtedly the same as the actor in the important role of Mr. Marjory in the French serial La maison du mystère*, where he is billed under the name of Bartkevitch. Third, a very similar plot and almost identical character names can be found in the 1920 Italian film* L'orchidea fatale *by Aleksandr Uralsky and*

Tatyana Pavlova, Osip Runich e Michael Vavitch, un cast che però non corrisponde a quello del nostro frammento.
Tuttavia, abbiamo indicazioni che un personaggio chiamato Nevjerov e una giovane pittrice appaiono anche in *Velikiy aspid* (Il grande aspide), 1919, che è un film perduto.
Nelle sue memorie *I primi anni dell'industria cinematografica russa*, 1937, p. 124, il produttore Aleksandr Khanzhonkov scriveva al riguardo: "Alla fine del 1919, le sorti dell'industria cinematografica di Yalta stavano rapidamente entrando in crisi. Non c'era nessuno a cui vendere i film. Non c'era nemmeno un posto dove distribuirli, dato che tutte le aree circostanti erano dilaniate dalla guerra civile. Alla fine del 1919, dissi francamente ai miei dipendenti che la nostra azienda non aveva piani precisi per il futuro prossimo e che i soldi scarseggiavano. Consigliai a tutti di trovarsi un altro lavoro. Ci era rimasto un solo film incompiuto: il travagliato *Velikiy aspid*. Il regista Kommisarzhevsky avrebbe dovuto dirigerlo, ma per una serie di motivi non iniziò mai le riprese. Poi il regista Uralsky prese in mano la produzione e la abbandonò a metà. I registi Gromov e Stroganov si rifiutarono di lavorare a *Velikiy aspid*, ritenendo non giusto terminare un film già realizzato a metà. Fui quindi costretto a completare la produzione da solo, insieme allo scenografo Rakhals e al direttore della fotografia Bremer. *Velikiy aspid* fu il nostro canto del cigno. Non accettammo più nuove produzioni e il nostro studio, insieme a tutte le sue attrezzature, fu affittato temporaneamente a nuovi imprenditori cinematografici in Crimea".
Né una trama di questo film né immagini dei suoi attori sembrano essere disponibili, eccetto Olga Yuzhakova, che recitò in film che ancora sopravvivono, quali *Ditya chuzhogo* (Bambino di un altro),

Alessandro Rosenfeld, featuring Tatyana Pavlova, Osip Runich, and Michael Vavitch, a cast ensemble that still does not match the one in our fragment.
However, we do have some references that a character named Nevjerov and a young painter also appear in Velikiy aspid *(The Great Asp, 1919), a lost film.*
In his memoir The First Years of the Russian Film Industry *(1937, p. 124), producer Aleksandr Khanzhonkov wrote: "By the end of 1919, the Yalta film industry's fortunes were rapidly declining. There was no one to sell the films to. There was also nowhere to exploit them, as all the surrounding areas were engulfed in civil war. At the end of 1919, I frankly told my employees that our company had no definite plans for the near future, and that money was running low. I advised everyone to find some kind of work. We had only one unfinished film left, the troubled* Velikiy aspid. *Director Kommisarzhevsky was going to direct it, but for a variety of reasons, he never began work. Then director Uralsky took over the production, and abandoned it halfway through. Directors Gromov and Stroganov declined to work on* Velikiy aspid, *finding it inconvenient to finalize a film already half-finished. I was then forced to complete the production myself, along with production designer Rakhals and cameraman Bremer.* Velikiy aspid *was our swan song. We no longer took on new productions, and our studio, along with all its equipment, was leased out for temporary use to newly emerging film entrepreneurs in Crimea."*
Neither a plot for this film nor photos of its actors seem to be available, except for Olga Yuzhakova, as she appeared in the still existing movies Ditya chuzhogo *(Child of Another),* Konkurs

[*Zakopano blago*], 1917-1920? (Jugoslovenska Kinoteka, Belgrade)

[*Muzička revija*], 1909-1913? (Jugoslovenska Kinoteka, Belgrade)

Konkurs krasoty (Concorso di bellezza), and *Zhizn' – Rodine, chest' – nikomu* (Vita per la madre patria – onore per nessuno). Ma se questa teoria venisse dimostrata, ci si potrebbe chiedere se Uralsky e Khanzhonkov seppero mai che lo stesso film venne realizzato in due paesi differenti quasi nello stesso momento…
Il materiale consiste di due parti invertite giuntate assieme e in seguito corrette digitalmente. – Federico Striuli, Tamara Shvediuk

krasoty *(Beauty Contest), and* Zhizn' – Rodine, chest' – nikomu *(Life for the Motherland – Honor for No One). But if this theory could be proven, one would wonder if Uralsky and Khanzhonkov ever knew that the same film was being made in two different countries almost at the same time…*
The footage consists of two inverted parts spliced together and later digitally corrected. – Federico Striuli, Tamara Shvediuk

Sine Nomine #36

[MUZIČKA REVIJA] (titolo assegnato/*assigned title*) [Varietà musicale / Music Revue] (IT?, 1909-1913?)
REGIA/DIR: ?. CAST: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: DCP, 7'12", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 197 m., imbibito/*tinted,* 16 fps); senza did./*no titles*. FONTE/SOURCE: Jugoslovenska kinoteka, Beograd (Inventario n./Archive no. Zst282).

Pellicola su supporto Eastman. Rapporto d'aspetto 1.33:1. Nessun logo. / *Eastman film stock. Aspect ratio 1.33:1. No logos.*

In questo elaborato numero di varietà, un nutrito corpo di ballo interpreta inizialmente una qualche opera classica. Ben presto, però, i personaggi tradizionali lasciano il posto a numerose portabandiera di varie nazioni del mondo, tra cui Stati Uniti e Giappone, mentre ballerine e danzatori sfoggiano copricapi, abiti e stemmi tipici di diversi Paesi (cappelli da bersagliere, vestiti orientali, e così via). Compare anche una fila di ragazzi in blackface e vestiti in frac. A un certo punto la macchina da presa si sofferma in piano intero ravvicinato sulla prima ballerina, che sulla gonna ha lo stemma del Regno d'Italia e che effettua diversi passi di danza. Infine, il filmato ritorna al campo lungo iniziale, la cui profondità è evidenziata da una decorazione del set piuttosto elaborata.
Potevano queste essere riprese di prove di scena? Oppure, è possibile che il materiale venisse mostrato pubblicamente con qualche accompagnamento del vivo? – Elif Rongen-Kaynakçi, Federico Striuli

*In this elaborate revue number, a large corps de ballet initially performs some classical opera. Soon, however, the traditional characters give way to numerous flagbearers from various countries around the world, including the United States and Japan, while dancers display headwear, costumes, and emblems typical of different nations (*bersagliere *hats, oriental outfits, and so on). There is also a line of young boys in blackface, dressed in tails. At a certain point, the camera lingers in a close full shot on the prima ballerina, who has the flag of the Kingdom of Italy on her skirt and performs several dance steps. Finally, the footage returns to the initial long shot, whose depth is emphasized by a rather elaborate set decoration.*
Could these have been recordings of rehearsal scenes? Or is it possible that the film was publicly shown with some kind of live accompaniment? – Elif Rongen-Kaynakçi, Federico Striuli

Sine Nomine #37

[ANTISEMITISCHER SPIELFILM] (titolo assegnato/*assigned title*) [Film antisemita / Anti-Semitic Fiction Film] (DE? AT?, 1913-1918?)
REGIA/DIR: ?. CAST: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: DCP, 4'16", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 92 m., imbibito/*tinted*, 20 fps); did./*titles*: GER. FONTE/SOURCE: Filmarchiv Austria, Wien (Inventario n./Archive no. FAA ID: 107503/0113).

La copia in nitrato originale è imbibita in arancione e verde. Rapporto d'aspetto 1.33:1. Perforazione B&H. Nessuna iscrizione ai margini della pellicola. / *The original nitrate print has orange and green tinting. Aspect ratio 1.33:1. B&H perforation. No edgemarks.*

Questo breve frammento si incentra su una coppia di vagabondi, un uomo ebreo e una donna trascurata e scalza. Il primo, rappresentato attraverso i numerosi cliché dell'avidità, sfruttamento, mancanza di tatto e codardia, vaga per fangose strade rurali facendo sì che la

This short fragment deals with a couple of vagrants, a Jewish man and a neglected barefoot woman. The man, portrayed through numerous clichés of greed, exploitation, tactlessness, and cowardice, wanders through muddy rural streets, having the

[Antisemitischer Spielfilm], 1913-1918? (Filmarchiv Austria, Wien)

seconda si faccia carico di tutto il peso su una carriola, e continuando a rimproverarla incessantemente.
Forse evocante la storia dell'"ebreo errante", (almeno letteralmente, poiché non c'è alcun riferimento diretto alla legenda eponima), il ritratto del personaggio principale risulta essere esacerbato, provocatorio e parodistico.
Il labiale indica che si tratta certamente di una produzione in lingua tedesca (un film o austriaco o tedesco). Il materiale, probabilmente proveniente da un lungometraggio drammatico, consiste di due parti invertite giuntate assieme e in seguito corrette digitalmente.

Elif Rongen-Kaynakçi, Federico Striuli

woman carry all the weight on a wheelbarrow, while continually nagging at her.
Possibly echoing the "Wandering Jew" story (at least literally, since there are no direct references to that myth in this film), the depiction of the main character turns out to be exacerbated, provocative, and parodic.
The lip movements indicate that this is certainly a German-language production (either an Austrian or a German film). The footage, probably from a feature film drama, consists of two inverted parts spliced together and later digitally corrected.

Elif Rongen-Kaynakçi, Federico Striuli

Sine Nomine #38

[WARWICK REVERSE TRICK FILM] (titolo assegnato/*assigned title*) [Film Warwick a trucchi (stampa all'incontrario)] (GB, 1908-1910?)
REGIA/DIR: ?. CAST: ?. PROD: Warwick Trading Company. COPIA/COPY: DCP, 1'43" (da/*from* 35mm pos. nitr., 103 ft., 16 fps); senza did./*no intertitles*. FONTE/SOURCE: Archive Film Agency, London (Inventario n./Archive no. AFA 1735).

Nessuna scritta sui margini della pellicola in nitrato. / *No edgemarks on the nitrate print.*

I primi film a trucchi presentavano spesso effetti speciali che sfruttavano i temi del magnetismo e dell'elettricità. Questo film di tre sole inquadrature mostra un uomo che si alza dal letto, appende un ferro di cavallo su un chiodo fissato al muro della sua camera, si veste, e poi si siede a tavola per fare colazione. Con l'eccezione della prima sequenza ravvicinata, tutto si svolge in ordine inverso, come se l'uomo avesse un potere magnetico speciale e i suoi vestiti e oggetti venissero attratti da lui. Il logo della Warwick Trading Company è ben visibile nelle scene, e sulla base di ciò lo storico del cinema Tony Fletcher ha ipotizzato che

Early trick films often featured special effects exploiting the themes of magnetism and electricity. This 3-shot film depicts a man rising from his bed, hanging a horseshoe on a nail fixed to his bedroom wall, dressing, and then sitting down at his breakfast table. With the exception of the first close-up sequence, everything takes place in reverse action, as if the man has a special magnetism and his clothes and objects are attracted to him.
The Warwick Trading Company logo is visible on the sets. On the basis of this, film historian Tony Fletcher assumed that

[*Warwick Reverse Trick Film*], 1908-1910? (Archive Film Agency, London)

possa trattarsi di un film risalente al 1908-1910, periodo per il quale pochissime produzioni di fiction della Warwick sopravvivono oggi. Vale inoltre la pena di notare che lo stesso studio era solito usare gli effetti ottenuti con la stampa all'incontrario fin dai suoi primi anni, in film come *The Yokels' Dinner* (1900) e *The Monk's Macaroni Feast* (1901).

Bob Geoghegan, Federico Striuli

this could be a film dating to circa 1908–1910, a period from which very few Warwick fiction productions survive today. It is also worth mentioning that the same company had been using reverse-motion effects since its early years, in films such as The Yokels' Dinner *(1900) and* The Monk's Macaroni Feast *(1901). – Bob Geoghegan, Federico Striuli*

Sine Nomine #39

[LA TRUFFA DEL VINO] (titolo assegnato/*assigned title*) [The Wine Scam] (FR, 1908-1913?)
REGIA/DIR: ?. CAST: ? (*Signor Belmonte/Mr. Belmonte*), ? (*Signora Belmonte/Mrs. Belmonte*), ? (*Giannini Di Chianti*), ? (*Dottor Blasi/Dr. Blasi*), ? (*il cane Dick/Dick, a dog*). PROD: Gaumont (?). COPIA/COPY: DCP, 11'21", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 18 fps, imbibito/*tinted*); did./*titles*: ITA. FONTE/SOURCE: CSC – Cineteca Nazionale, Roma (Inventario n./Archive no. 17079).

Copia originale in nitrato in 35mm appartenente al Fondo Mics (Museo Internazionale del Cinema e dello Spettacolo) e depositata presso CSC – Cineteca Nazionale nel 2008. Trattamento chimico-fisico e preservazione digitale effettuata presso Eurolab-Cinema Communications Service nel 2013. Dismissione della copia nitrato nel 2020. / *Original 35mm nitrate print from the MICS (Museo Internazionale del Cinema e dello Spettacolo) collection, deposited at the CSC – Cineteca Nazionale in 2008. Photochemical and digital preservation carried out at Eurolab-Cinema Communications Service in 2013. Nitrate print disposed of in 2020.*

Il Signor Belmonte riceve a casa sua un rappresentante di vini, che gli propone diversi assaggi. Poco dopo il venditore, in realtà un criminale, fa recapitare al padrone di casa una lettera in cui comunica che il vino era avvelenato, cercando così di estorcergli denaro in cambio dell'antidoto. La famiglia è disperata. Solo grazie alla misurata reazione del Dottor Blasi si scoprirà che il criminale, tale Giannini Di Chianti, stava in realtà bluffando, garantendo così un rapido happy ending.

Divertente, ma non eccezionale, commedia francese (come indicano le iscrizioni all'interno delle immagini), la copia originale di questo

Mr. Belmonte receives a wine representative at his home, who offers him several tastings. Shortly afterward, the salesman, who is actually a criminal, sends the homeowner a letter claiming that the wine was poisoned, attempting to extort money in exchange for the antidote. The family is desperate. Only thanks to the measured reaction of Dr. Blasi is it revealed that the criminal, a certain Giannini Di Chianti, was actually bluffing, thus ensuring a swift happy ending.

An entertaining, though not outstanding, French comedy (indicated as French by the writing, such as signs, within the

film risultava affetta da decadimento del supporto in nitrato, con conseguenti piccole lacune nella storia. Difficile inoltre dire se i nomi dei personaggi sono stati inventati per la distribuzione italiana, o se anche nella versione originale vi fossero nomi che deliberatamente si riferivano a vini (italiani?).
Il logo Gaumont è visibile in ogni didascalia. Potrebbero esserci riferimenti caricaturali, anche se molto vaghi, alle produzioni di genere criminale tipiche dei film di Louis Feuillade per la Gaumont? O potrebbe trattarsi di un titolo distribuito da Gaumont, ma di produzione diversa? – Maria Assunta Pimpinelli, Elif Rongen-Kaynakçi

images), the archival print of this film was affected by nitrate decay, leading to minor gaps in the story. It is also hard to tell if the character names were made up for the Italian release version, or if the original film also had these names to purposefully refer to some (Italian?) wines.
The Gaumont logo appears in each intertitle. Could there be mocking references, albeit very vague, to the crime-genre productions typical of Louis Feuillade's films for Gaumont? Or might this be a Gaumont-distributed title, produced by a different production company? – Maria Assunta Pimpinelli, Elif Rongen-Kaynakçi

Sine Nomine #40

[JACK BILL IL MANOVALE] (titolo sulla prima didascalia/*title on first intertitle*) [Jack Bill, the Laborer] (US, 1916-1918?) REGIA/DIR: J. Gunnis Davis (?). CAST: Helen Gibson (*telegrafista/a telegrapher*), ? (*Jack Bill, un manovale/a laborer*), Scott Pembroke (*Henry Karsberg, imprenditore/contractor*), True Boardman (*consigliere/Councillor William Porter, presidente del sindacato ferrovieri / president of the Eastern Railway Union*), George A. Williams (*governatore/Governor Morris*), Hoot Gibson (*furfante/a crook*). PROD: Kalem(?). DIST: Istituto Italiano Proiezioni Luminose, Milano. COPIA/COPY: DCP, 14'04" (da/*from* 35mm pos. nitr., 18 fps, b&w, didascalie imbibite/*titles tinted*); did./*titles*: ITA. FONTE/SOURCE: CSC – Cineteca Nazionale, Roma (Inventario n./Archive no. 13551).

Copia originale in nitrato in 35mm appartenente al Fondo Ghezzi – Germani e depositata presso CSC – Cineteca Nazionale nel 1992. Trattamento chimico-fisico e preservazione digitale effettuata presso Eurolab-Cinema Communications Service nel 2013. Dismissione della copia nitrato nel 2020. / *Original 35mm nitrate print from the Ghezzi – Germani collection, deposited at the CSC – Cineteca Nazionale in 1992. Photochemical and digital preservation carried out at Eurolab-Cinema Communications Service in 2013. Nitrate print disposed of in 2022.*

[*Jack Bill il manovale*], 1916-1918? (CSC – Cineteca Nazionale, Roma)

[*Bedrogen door Adi en Willi's filmbedrijf*], 1918-1922?
(Det Danske Filminstitut, København)

Durante la selezione dei titoli per il programma *Sine Nomine*, è emerso che questo materiale proviene con tutta probabilità da uno dei 119 episodi della serie americana di avventura *The Hazards of Helen* (uno dei più lunghi di sempre, con ogni episodio in un rullo di circa 12 minuti). In più, la presenza di Helen Gibson, di suo marito Hoot Gibson e di altri caratteristi ci consente di restringere ulteriormente il campo poiché, a quanto sembra, solo successivamente Helen Gibson (nata Rose August Wenger) impersonò il personaggio del titolo, che era stato precedentemente interpretato da Helen Holmes, Anna Q. Nilsson (in una sola occasione) e Elsie McLeod.

A parte il personaggio principale della telegrafista presso la stazione di "Leon Point" ("Lone Point" nell'originale), numerosi elementi della trama come lo scandalo sui contratti di trasporto, il tentativo di prevenire la consegna al Governatore di documenti compromettenti, l'arresto di un innocente e la cattura dei veri criminali, sono comuni a molti episodi della serie. Ad esempio, cospirazioni a danno delle ferrovie hanno luogo, tra gli altri, in *The Mysterious* Cipher, *To Save the Road* e particolarmente *Defying Death*; il Governatore ha un suo treno nell'episodio *The Governor's Special* (uno dei pochi sopravvissuti); e così via.

Il materiale esistente non sembra composito, e anche mostrando segni di decadimento del supporto in nitrato originale con un vistoso salto alla fine, racconta una storia completa. Eppure esso non corrisponde nella sua interezza alla trama di nessun episodio. Il regista potrebbe essere J. Gunnis Davis, il quale prese il posto di J.P. McGowan negli episodi successivi della serie.

Sergio Bruno, Federico Striuli

During the selection of titles for the Sine Nomine *programme, it has come to light that this material most probably originates from one of the 119 episodes of the American adventure film serial* The Hazards of Helen *(one of the longest ever, with each one-reel episode running about 12 minutes). Moreover, the presence of Helen Gibson, her husband Hoot Gibson, and other stock players enables us to further narrow the range of possibilities, since it seems that Helen Gibson (birth name Rose August Wenger) played the title character only at a later time. It had previously been portrayed by Helen Holmes, Anna Q. Nilsson (on one occasion), and Elsie McLeod.*

Apart from the main character of the telegrapher at the "Leon Point" station ("Lone Point" in the original), several plot elements – such as a scandal over transport contracts, an attempt to prevent incriminating documents reaching the Governor, the arrest of an innocent person, and the capture of the real criminals – were common to many episodes of the series. For example, among others, a conspiracy against the railroad is dealt with in The Mysterious Cipher*,* To Save the Road*, and particularly* Defying Death*; the Governor has his own train in* The Governor's Special *episode (one of the few surviving ones); and so on.*

The existing material does not appear to be composite, and even though it shows numerous serious signs of decay of the original nitrate film stock, with a conspicuous gap at the end, it tells a complete story. Yet it does not correspond in its entirety to the plot of any single episode of the serial.

The director might be J. Gunnis Davis, who took J. P. McGowan's place in the later episodes of the series. – Sergio Bruno, Federico Striuli

Sine Nomine #41

[BEDROGEN DOOR ADI EN WILLI'S FILMBEDRIJF] (titolo assegnato/*assigned title*) [Raggirato dalla casa cinematografica di Adi e Willi / Deceived by Adi's and Willi's Film Company] (DE? DK?, 1918-1922?)
REGIA/DIR: ?. CAST: Otto Treptow? (*Sig./Mr. Ole Toms*), ? (*Adi*), ? (*Willi*). PROD: Opal Film. COPIA/COPY: DCP, 16'01", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 292 m., imbibito/*tinted*, 16 fps); did./*titles*: NLD. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København, *in collaboration with* Eye Filmmuseum, Amsterdam (Inventario EYE n./EYE archive no. KOP1279485 B 17321-0).

Cartelli iniziali e finali mancanti. Copia originale in nitrato in 35mm in scatola Nordisk. Nessun ulteriore riferimento a Nordisk sulla copia. Iscrizioni ai margini della pellicola pre 1924 [Agfa stock]. Acquisito da EYE in 2022, da una consistente collezione privata. Film preservato nel 2024 presso Haghefilm, per conto del Danish Film Institute. / *Opening and closing intertitles missing. The original 35mm nitrate print was in a Nordisk film can. No further reference to Nordisk on the print. Edgemark from before 1924 [Agfa stock]. Acquired by EYE in 2022, from a large private collection. Preserved in 2024 at Haghefilm, on behalf of Danish Film Institute.*

I ladri Adi e Willi fondano la compagnia cinematografia "Truc-Film SRL" e offrono un ruolo nella loro nuova produzione al famoso attore Ole Toms. La sceneggiatura che gli inviano riguarda un ingenuo proprietario di villa che viene derubato con il pretesto

Thieves Adi and Willi set up the "Truc-Film Ltd" company and offer famous actor Ole Toms a role in their new movie. The script they send him is about a foolish villa owner who gets robbed with the false excuse of a film shoot. Ole is very

di una ripresa cinematografica. Ole è molto entusiasta della proposta e mette la sua dimora a loro disposizione come location. Adi e Willi si presentano come regista e operatore, mentre i loro complici caricano tutti i preziosi dipinti e arazzi su un carro a cavalli. Quando Ole e i suoi ospiti si accorgono che la macchina da presa non è nemmeno carica, è già troppo tardi!
Ritenuta inizialmente una produzione danese, le ricerche hanno evidenziato che un tale Ole Toms fu il protagonista di alcune brevi commedie tedesche tra il 1920 e il 1922, prodotte dalla effimera Opal Film. A sua volta, questa casa cinematografica era stata fondata il 15 luglio 1920 dall'attore Otto Treptow. Potrebbe essere lui sotto il pesante trucco del Sig. Ole Toms? E potrebbe essere questo il *Drückfilm* [sic] pubblicizzato nel settimanale *Annaburger Zeitung* (14.10.1922) come "comica in due parti", o il film intitolato *Trickfilm GmbH* (1920) prodotto dalla Opal Film e che appare su *Filmportal.de* (tuttavia come documentario), o entrambi? – Elif Rongen-Kaynakçi, Federico Striuli

enthusiastic and puts his own house at their disposal as a location. Adi and Willi arrive as director and cameraman, while their accomplices load valuable paintings and tapestries onto a horse-drawn cart. By the time Ole and his guests realize the camera isn't even loaded, it's already too late!
Initially thought to be a Danish production, research has highlighted that Ole Toms was the protagonist of a few short German comedy films between 1920 and 1922, produced by the short-lived Opal Film. In turn, this film company had been founded on 15 July 1920 by actor Otto Treptow. Could it be Treptow under the heavy makeup of Mr. Ole Toms? And might this film be either the Drückfilm *[sic] advertised in the* Annaburger Zeitung *weekly newspaper (14.10.1922) as a "two-part farce", or the film entitled* Trickfilm GmbH *(1920) produced by Opal Film that appears on* Filmportal.de *(as a documentary, though), or both*?

Elif Rongen-Kaynakçi, Federico Striuli

Sine Nomine #42

[EEN KLEINE DETECTIVE] (titolo assegnato/*assigned title*) [Un piccolo detective / A Little Detective] (FR, 1905-1907?) REGIA/DIR: Alice Guy?, Louis Feuillade?. CAST: ?. PROD: Gaumont. COPIA/COPY: 35mm, 62.20 m., 3'08" (18 fps); senza did./*no intertitles*. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam (Inventario n./Archive no. KOP34822 B 8659-0).

Cartelli iniziali e finali mancanti. Copia originale in nitrato in 35mm depositata presso l'EYE in data ignota. Provenienza sconosciuta. Nessuna scritta sui margini della pellicola in nitrato. Controtipo negativo del 1993 realizzato presso Haghefilm. Copia di proiezione realizzata presso i Laboratoires Neyrac nel 2002. / *Opening and closing intertitles missing. The date the original 35mm nitrate print was deposited at EYE is unknown. Provenance unknown. No edgemarks on the nitrate print. Duplicated to negative in 1993 at Haghefilm. Projection copy printed at Laboratoires Neyrac in 2002.*

Un bambino smarrito nelle strade di una grande città scopre una coppia di falsari in uno scantinato. Corre dunque a riferire tutto alla polizia (in particolare, presso il Comissariato di Polizia n. 37), la quale arresta i criminali. Il commissario lo elogia, e alla fine egli viene ricongiunto al padre.
Certamente una produzione Gaumont (come dimostrato dal logo dello studio visibile in due inquadrature differenti), questo film sembra essere un adattamento antecedente di una storia molto simile rintracciabile in un altro titolo Gaumont, *Une héroïne de quatre ans* (1907) di Étienne Arnaud, produzione n. 1664 nel catalogo Gaumont 1908, il quale tuttavia aveva una bambina come protagonista. Anche la decorazione della stazione di polizia tra i due film è decisamente simile.
La presenza di caratteristi abituali della prima Gaumont e la mise-en-scène e la narrativa del film potrebbero suggerire che questa sia una produzione attribuibile ad Alice Guy o a Louis Feuillade.

Elif Rongen-Kaynakçi, Federico Striuli

A young boy lost in the streets of a big city catches a couple of counterfeiters in a basement. He reports everything to the police (specifically, at the Commissariat de Police no. 37), who arrest the criminals. The commissioner praises him, and he is eventually reunited with his father.
Undoubtedly a Gaumont production (as proven by the production company's logo, visible in two different shots), this film appears to be an earlier adaptation of a very similar story found in another Gaumont title, Une héroïne de quatre ans *(1907) by Étienne Arnaud, production no. 1664 in the Gaumont 1908 catalogue, which however featured a girl as the main character. The decor of the police station in both films is also definitely similar.*
The presence of early regular Gaumont stock players and the film's mise-en-scène *and narrative might suggest this is a film by Alice Guy or Louis Feuillade.*

Elif Rongen-Kaynakçi, Federico Striuli

Sine Nomine #43

[DE NIEUWSTE MODE] (titolo assegnato/*assigned title*) [L'ultima moda / The Latest Fashion] (IT? FR?, 1908-1911?)
REGIA/DIR: ?. CAST: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: 35mm, 73 m., 3'21" (18 fps), col. (imbibito e bn/*tinted & b&w*); did./*titles*: NLD. FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam (Inventario n./Archive no. KOP33958 B 7933-1).

Copia originale in nitrato in 35mm depositata presso l'EYE in data ignota. Provenienza sconosciuta. Il titolo di apertura, imbibito in rosso, appartiene a una riedizione, databile al periodo 1920-1923 [Agfa stock]. Il resto della copia non ha iscrizioni ai margini della pellicola. Breve didascalia non originale in olandese recante "EINDE" giuntata alla fine. Controtipo negativo del 2012. Copia di proiezione in Desmetcolor realizzata presso Haghefilm nel 2012. / *The date the original 35mm nitrate print was deposited at EYE is unknown. Provenance unknown. The red-tinted opening title belongs to a reissue, possibly dating between 1920-1923 [Agfa stock]. The rest of the print has no edgemarks. Very short non-original Dutch "EINDE" intertitle spliced at the end. Duplicated to negative in 2012. Desmetcolor projection copy printed at Haghefilm in 2012.*

Una donna (un attore *en travesti*) esce per fare una passeggiata esibendo l'ultima moda, ovvero una hobble skirt (antenata della gonna a tubino). Dapprima si scontra con un ciclista e, poco dopo, viene anche inseguita da una grande folla di persone che le lancia pietre. Mentre corre, la donna è ostacolata dai suoi abiti eccessivamente stretti. Una volta arrivata a casa, decide infine di sostituire il suo abbigliamento moderno con vestiti classici.

Il film è stato preservato come ritrovato, sebbene vi sia un problema di continuità nell'ultima parte. Infatti, dopo che la donna si toglie la gonna a tubino, la vediamo immediatamente rimettersela di nuovo addosso. È chiaro che questa sequenza era originariamente all'inizio del film.

L'ambientazione sembra essere torinese, o una città molto simile, e ci si potrebbe interrogare se possa trattarsi del titolo comico *Un vestito alla moda* (1910, Ambrosio) riportato da Bernardini e Martinelli nella loro filmografia sul cinema muto italiano.

Come suggerito dalle iscrizioni ai margini della pellicola del titolo iniziale della copia, potrebbe trattarsi di una riedizione del 1920-1923, periodo in cui le prime comiche venivano ridistribuite e spesso presentate come film per bambini (questo spiegherebbe la parola "kinderfilm" all'inizio).

Un'altra didascalia nel film è scritta a mano e non sembra appartenente a una distribuzione ordinaria ("Beter terug te keeren tot de oude mode", che significa "Meglio ritornare alla vecchia moda").

Le hobble skirts (spesso attribuite a Paul Poiret) divennero di moda all'incirca nel 1910 per poi svanire verso il 1914. Secondo la storica della moda Alison Matthews David, esse furono una causa diretta di diversi incidenti mortali. Ciononostante, le hobble skirts finirono per ispirare cartoni animati, cartoline satiriche e commedie. Una serie di cartoline comiche le descriveva come "gonne che limitano la velocità", mentre l'Eye Filmmuseum conserva anche il film della francese Lux del 1912 dal titolo *Patouillard a une femme qui veux suivre la mode*, in cui Sarah Duhamel si cimenta con la hobble skirt.

ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

A woman (an actor in drag) goes for a walk wearing the latest fashion, a hobble skirt (the ancestor of the pencil skirt). First she bumps into a cyclist, and is soon chased by a large crowd of people who pelt her with stones. While running, the woman is hindered by her overly tight skirt. Once she arrives home, she finally decides to swap her modern outfit for old-fashioned clothing.

The film has been preserved as found, although there is a continuity problem at the very end. In fact, after the woman takes off the hobble skirt, we see her immediately putting it on again. It is clear that this scene was originally at the beginning of the film.

The setting appears to be Turin, or a similar town, and one could wonder if this might be the comedy film Un vestito alla moda *(1910, Ambrosio) mentioned by Bernardini and Martinelli in their filmography of Italian silent cinema.*

As suggested by the edge code on the print's opening title, this might be a 1920-1923 reissue, when early slapstick shorts were re-released and often branded as children's films (hence the word "kinderfilm" at the beginning).

Another intertitle in the film is handwritten, and does not look as if it belongs to a regular release ("Beter terug te keeren tot de oude mode", which means "It's better to return to the older fashion").

Hobble skirts (often attributed to Paul Poiret) came into fashion around 1910, and faded away by 1914. According to fashion historian Alison Matthews David, they were directly responsible for several deadly accidents. Nevertheless, hobble skirts inspired cartoons, comic postcards, and comedies. One series of comic cards referred to the design as the "speed-limit skirt", while Eye Filmmuseum also has a 1912 French Lux film, Patouillard a une femme qui veux suivre la mode, *in which Sarah Duhamel struggles with a hobble skirt.*

ELIF RONGEN-KAYNAKÇI

Sadie Thompson, 1928. Raoul Walsh, Gloria Swanson. (Gloria Swanson Papers, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin)

RISCOPERTE E RESTAURI

REDISCOVERIES AND RESTORATIONS

BEYOND THE TRAIL (Le dernier voyage) (US 1921)
REGIA/DIR: Robert N. Bradbury. SCEN: Frank Howard Clark. CAST: Tom Santschi (*Clem Martin [Clément]*), Edward Hearn (*Bud [Jean]*), Gertrude Claire (*la loro madre/Clem and Bud's Mother*), Patricia Palmer (*la moglie di Bud/Bud's wife [Jean's wife]*), Willys Galles (*l'indiano/The Indian*). PROD: Cyrus J. Williams, Arthur S. Kane, C. J. Williams Productions. DIST: Pathé Exchange. USCITA/REL: 23.01.1921. COPIA/COPY: DCP, 29'30", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 596 m., imbibito e virato/*tinted & toned*, 18 fps); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: Nicolas Ravain Collection, Roubaix.

Il fabbro Clem Martin si addossa la colpa di un delitto commesso dal fratello per proteggere la madre, e poi fugge in esilio. Vive da vagabondo, e infine scopre che il fratello ha abbandonato la sua donna e il figlio; si mette quindi alla sua ricerca per costringerlo ad assumersi le proprie responsabilità.

Dopo la memorabile scazzottata che lo aveva opposto a William Farnum in *The Spoilers* (1914), Tom Santschi (1879/1880-1931) divenne un tipico interprete di ruoli da duro ed era considerato il simbolo della mascolinità. Nel 1919 il produttore Cyrus J. Williams lo ingaggiò come protagonista di una serie di 15 western da due rulli per Pathé Exchange: la casa di produzione prometteva "un intrattenimento vigoroso, sanguigno e di grande impatto visivo" (*Exhibitors Herald*, 04.09.1920).

La regia di questa "serie Santschi" fu affidata a Robert N. Bradbury, fresco reduce dal successo di due serial interpretati da Antonio Moreno per la Vitagraph. La carriera di Bradbury, cui si attribuiscono più di 130 film, abbracciò gli anni dal 1915 al 1941; la sua fama era nel migliore dei casi quella di un prolifico e zelante artigiano autore di film di serie B, nel peggiore quella di un semplice dilettante. È ricordato soprattutto per la collaborazione con John Wayne alla Monogram, nelle prime fasi della carriera del divo.

Beyond the Trail non è certo un capolavoro, ma si distingue per l'atmosfera quasi malinconica, la sontuosa fotografia e il coinvolgente fascino dei personaggi; fu elogiato da *The Film Daily* (16.01.1921), che

Blacksmith Clem Martin takes the blame for a crime committed by his brother in order to protect their mother, then goes into exile. Living as a drifter, he later discovers that his brother has abandoned a woman and child, and sets out to find him and force him to take responsibility.

After his memorable fight with William Farnum in The Spoilers *(1914), Tom Santschi (1879/1880-1931) became typecast in tough-guy roles and was seen as the epitome of masculinity. In 1919, producer Cyrus J. Williams hired him to star in a series of 15 two-reel westerns for Pathé Exchange, the company promising "vigorous, red-blood, pictorial entertainment"* (Exhibitors Herald, *04.09.1920)*.

Direction of this "Santschi Series" was entrusted to Robert N. Bradbury, fresh from the success of two serials starring Antonio Moreno for Vitagraph. Credited on more than 130 films, Bradbury's career spanned 1915 to 1941, and his reputation was, at best, that of a prolific B-movie workhorse, at worst that of a mere hack. He owes much of his legacy to a collaboration with John Wayne at Monogram, early in the star's career.

While not a masterpiece, Beyond the Trail *stands out for its almost melancholic atmosphere, its sumptuous photography, and its engaging characters, and was praised by* The Film Daily

Beyond the Trail, 1921.
Sopra/*Top:* Tom Santschi, Gertrude Claire, Edward Hearn. (Coll. Jay Weissberg) Sotto/*Bottom*: diapositiva in vetro/*glass slide*. (Coll. Rob Byrne)

lo definì "uno dei migliori cortometraggi western degli ultimi tempi. Si colloca al di sopra della media dei film di questo tipo per l'elaborata ambientazione, la cura con cui viene sviluppato il soggetto e l'attenta regia". Sorprende che questo film sia stato scelto per inaugurare la "serie Santschi", perché non mantiene affatto le promesse fatte dalla Pathé: non ci sono spericolati inseguimenti a cavallo né scontri fisici, e Santschi non estrae la pistola nemmeno una volta!
A lungo considerato perduto – come tutti i film della "serie Santschi" – *Beyond the Trail* è ricomparso nel 2025 sotto forma di una copia di distribuzione francese completamente imbibita (si notino i nomi francesi dei personaggi), scansionata dal collezionista James Fennell, che ora viene proiettata a Pordenone a più di un secolo dalla prima rappresentazione, insieme a un altro titolo di Santschi, *The Country That God Forgot* (Marshall Neilan, 1916). – Nicolas Ravain, James Fennell

(16.01.1921) as "one of the best short Western features seen in some time. As a production it is above the average picture of this type, in elaborateness of setting, story material, and direction." It is surprising that the film was chosen to open the "Santschi Series," as it runs counter to Pathé's promises: there are no perilous horseback chases, no physical confrontations, and Santschi himself never even draws his gun!
Long considered lost – like all the films in the "Santschi Series" – the film resurfaced in 2025 in the form of a fully tinted French release print (note the French character names), scanned by collector James Fennell and now screening in Pordenone more than a century after its release, along with another Santschi title, The Country That God Forgot *(Marshall Neilan, 1916).*
Nicolas Ravain, James Fennell

DEATH DAY (US 1934)
REGIA/DIR, SCEN: S.M. Eisenstein Collective Productions: Grigori Alexandrov, Sergei M. Eisenstein, Eduard Tissé [orig. footage]; Upton Sinclair, Mexican Picture Trust; Sol Lesser, Principal Pictures. DID./TITLES: Walter Anthony. PHOTOG: S.M. Eisenstein Collective Productions (Grigori Alexandrov, Sergei M. Eisenstein, Eduard Tissé). MONT/ED: Carl Himm. MUS: Hugo Riesenfeld, Carlos Tarin, Francisco Camachov Vega. PROD: Upton Sinclair, Mexican Picture Trust; Sol Lesser, Principal Pictures. EXEC. PROD: Upton Sinclair, Mary Craig Sinclair, Hunter S. Kimbrough. RIPRESE/FILMED: Mexico, 1931. USCITA/REL: 27.06.1934. COPIA/COPY: DCP (4K), 15'57", sd. (da/*from* 35mm pos. nitr. + 16mm reduction pos., 24 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Bruce Posner, Hanover, NH.

Restauro a cura di /*Restored by* Bruce Posner, 2026, da/*from* 35mm (BFI National Archive, London), 16mm (Indiana University Libraries Moving Image Archive, Bloomington, IN, David Bradley Collection). Film distribuito da / *Distributed by* Kino Lorber.

L'epico progetto messicano di Sergei Eisenstein trovò esiti banali in film didattici di stile programmatico, realizzati da altri cineasti. Involontariamente Eisenstein fornì ad altri materiale filmato per comporre versioni indipendenti dalla sua personalità di autore, ma tutte sempre strettamente legate alla sua visionaria concezione del cinema documentaristico. Queste opere non autorizzate compongono un film che non è mai stato (né mai sarà) portato a termine da Eisenstein, e offrono invece un esotico collage di epifanie che si realizzano mediante un "mondo [collettivo] di continue giustapposizioni". Questa vertiginosa manifestazione di Vasilada, il fascino che i messicani provano per la simultaneità della vita e della morte, è il risultato più vicino possibile al film che il cineasta desiderava realizzare nella sua complessa dialettica estetica con il Messico negli anni 1930-32.
Death Day (1934) è il terzo film tratto dal materiale filmato in Messico da Eisenstein. Portato a termine e distribuito dal produttore Sol Lesser per Mexican Picture Trust/Principal Pictures, è dedicato alla festività del "Giorno dei morti" che si celebra ogni anno il 2 novembre, e costituisce un entusiastico e diretto omaggio all'artista grafico di strada messicano José Guadalupe Posada (1852-1913). Tutte le persone che compaiono nel film ridono e danzano di fronte alla Morte, che è presente dovunque, dal cimitero alla fiera.

Sergei Eisenstein's epic Mexican project found prosaic outlets in programmatic styled, educational films produced by others. Unwittingly, Eisenstein provided others with the footage to compose versions independent of his authorship, but all remain closely tied to his visionary documentary cinema. These unauthorized films comprise a film that never was, or will be, finished by Eisenstein, and instead, offer an exotic collage of epiphanies realized through the collective "world of constant juxtaposition." This dizzying display of Vasilada, a Mexican fascination with the simultaneity of life and death, comes as close as it ever will to what the filmmaker wished to realize on film during his complex aesthetic confrontation with Mexico in 1930-32.
Death Day *(1934) was the third film made from Eisenstein's Mexican footage. Completed and released by producer Sol Lesser for Mexican Picture Trust/Principal Pictures, it focuses on the annually celebrated November 2nd "Day of the Dead" festivities in an ebullient direct homage to the Mexican graphic street artist José Guadalupe Posada (1852-1913). Everyone pictured laughs and dances in the face*

Death Day, 1934. (Cineric Inc.)

E per celebrare scorre il *pulque*, liquore di agave fermentata! Sergei Eisenstein non ha curato il montaggio di questo film, ma la sua squisita sensibilità per il Messico, il suo popolo, la sua cultura e le sue tradizioni emergono chiaramente dalla coreografia organizzata da Eisenstein e Alexandrov e ripresa dall'obiettivo grandangolare da 28mm di Tissé.

Il presente restauro, effettuato nel 2026, si basa su una copia nitrato a 35mm, quasi completa, che il British Film Institute acquistò da Upton Sinclair nel 1939, e su numerosi secondi di una copia ridotta a 16mm conservata nella David Bradley Collection presso il Moving Image Archive delle Indiana University Libraries.

Il negativo originale e le copie di distribuzione della versione 1934 di *Death Day* andarono distrutte in un incendio di pellicole in nitrato nel 1938. Non è chiaro quale sia la versione che Sinclair vendette al BFI nel 1939, ma la qualità dell'immagine è superiore. A mio parere si tratta della copia di distribuzione originale, lievemente danneggiata durante le proiezioni.

Questa versione restaurata di recente è unica nel suo genere, non il risultato di una modifica in sede di montaggio: lo spettatore può ammirare l'intera immagine a 35mm con il mascherino del muto, quale fu registrata nella copia del 1939. In precedenza, i margini superiore e inferiore erano in gran parte tagliati dal mascherino del sonoro formato Academy. La versione qui proiettata è esattamente la stessa, meno 8-11 secondi di riprese perdute a causa di danni durante le proiezioni; ho aggiunto 3-4 secondi provenienti dalla copia a 16mm.

of Death, who is present everywhere from the graveyard to the fairground. And to celebrate, the fermented agave liquor pulque *flows! Although Sergei Eisenstein did not edit this, his exquisite sense of Mexico and its people, culture, and traditions are clearly conveyed by choreography orchestrated by Eisenstein and Alexandrov and captured by Tissé's wide-angle 28mm cinematography.*

This 2026 restoration was sourced from a nearly complete 35mm nitrate print acquired by the British Film Institute from Upton Sinclair in 1939, and several seconds of a 16mm reduction print held in the David Bradley Collection at Indiana University Libraries Moving Image Archive.

The original film negative and release prints of the 1934 Death Day *were destroyed in a nitrate fire in 1938. It remains unclear which version Sinclair sold to the BFI in 1939. But the image quality is superior. I believe it is the original release print, slightly damaged in projection.*

This newly restored version is unique, not an altered edit: the viewer can see the entire 35mm picture full silent aperture as registered on the 1939 print. Previously much of the top and bottom were cropped by the Academy sound aperture. The version we are seeing is exactly the same, less 8-11 seconds of footage lost to projection damage; I added back 3-4 seconds from the 16mm print. The actual

La durata effettiva del film è di 15'08"; il file digitale completo di didascalie dura 15'51"; con il logo Kino Lorber dura 15'57".
Grazie alla tecnologia di scansione digitale possiamo ammirare per la prima volta le immagini complete riprese da Tissé sulla pellicola a 35mm, a eccezione dell'area della traccia ottica a sinistra, eliminata nella copia. In gran parte delle riprese messicane vediamo sia la composizione delle immagini per il cinema muto, sia quella per il sonoro. Tissé spesso tornava all'inquadratura del cinema muto. Il "full frame" integrale che qui possiamo vedere è straordinario. – Bruce Posner

film is 15'08"; the complete digital file with titles, 15'51"; with the Kino Lorber logo, 15'57".
Thanks to digital scanning technology we can see for the first time everything photographed by Tissé on the 35mm film frame, except the left-side optical track area that was blocked out in the print. In much of the Mexican footage one can see full silent compositions and sound film compositions. Tissé often reverted to silent film framing. The entire full frame as seen here is astonishing.
Bruce Posner

[THE GRAHAM-PAIGE IN THE NEAR EAST] (US 1929)
REGIA/DIR: ?. PHOTOG: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: 35mm (da/*from* 35mm pos. nitr.), 531 m./1742 ft., 21'06" (22 fps); did./*titles*: ENG.
FONTE/SOURCE: Eye Filmmuseum, Amsterdam.

Quali circostanze abbiano condotto questo misterioso filmato, che l'Eye Filmmuseum ha ricevuto in dono nel 2025, ad approdare nei Paesi Bassi, non è dato sapere. Il materiale, sembra, era passato da un collezionista all'altro all'interno di un più ampio assortimento di svariati materiali cinematografici, e il contenitore entro il quale giunse al museo non ha alcuna relazione con il filmato stesso.
Poco dopo la sua fondazione nel 1927, l'azienda statunitense Graham-Paige Motors Corporation aprì concessionarie in tutto il mondo. Il nostro film è la cronaca di un viaggio dall'Egitto all'Iran compiuto da alcune berline Graham-Paige a otto cilindri (fabbricate nel 1928) lungo un itinerario dettato dalla presenza di rappresentanti e clienti locali. A quanto risulta, all'inizio del 1929 l'azienda disponeva di concessionarie in più di 70 paesi e aveva pubblicato opuscoli promozionali in 13 lingue. In Egitto le riprese in esterni mostrano il Nilo, le Piramidi e il Mena House al Cairo; in Libano vediamo Baalbek, il porto di Beirut e le montagne, mentre in Siria intravediamo Damasco. In Iraq ammiriamo Rutbah, il Tigri e Baghdad (il mausoleo di Umar Suhrawardi); in Persia il Mazandaran, Isfahan (con la madrasa Chaharbagh, il palazzo Ali Qapu, piazza Naqsh-e Jahan e il palazzo Chehel Sotoun costruito dallo scià Abbas) e infine Teheran (molti di questi siti hanno subito danni di varia gravità durante i conflitti che hanno travagliato la regione negli ultimi decenni). Intorno al 1928 la situazione politica era tutt'altro che stabile: erano in corso negoziati per la formazione di nuovi Stati nazionali e per la ridefinizione dei confini, sotto la sorveglianza delle autorità occidentali che ambivano a controllare la regione; le didascalie ricordano di sfuggita le potenze europee e la rivolta tribale nello Shiraz. La fine del film non è evidenziata chiaramente ed è possibile che il viaggio sia continuato.
La caratteristica più rilevante del film è l'attenzione riservata ai concessionari locali della Graham-Paige, ai dati delle loro vendite e alla clientela: testimonianze di un momento di transizione da una società tradizionale alla vita moderna, grazie anche alla comparsa delle automobili private. Vediamo tra l'altro Madame Zakia, "la più eminente

How this mysterious footage, donated to the Eye Filmmuseum in 2025, ended up in the Netherlands is unknown. The material seems to have passed from one collector to another as part of a larger group of cinematic paraphernalia, and the can in which it came is unrelated to the footage.
Shortly after the Graham-Paige Motors Corporation was established in 1927, the American firm opened dealerships around the world. Our film, chronicling a trip from Egypt to Iran in 8-cylinder Graham-Paige sedan cars manufactured in 1928, follows an itinerary based on local representatives and customers. Reportedly, by early 1929 the company had dealerships in over 70 countries, with brochures in 13 languages. Egyptian locations show the Nile, the Pyramids, and Mena House in Cairo. In Lebanon, we see Baalbek, Beirut harbor, and the mountains, and in Syria we glimpse Damascus. In Iraq, the Rutbah Wells, the Tigris, and Bagdad (Mausoleum of Umar Suhrawardi). In Persia, Mazandaran, Isfahan (including the Chaharbagh Madrasa, Ali Qapu, Naqsh-e Jahan Square, and the Chehel Sotoun Palace built by Shah Abbas), and Tehran. (Several of these sites have been damaged to some degree during conflicts in the region within the past decades.) Around 1928, the political situation was far from stable: new nation-states were being negotiated, and borders were redefined under supervision of Western authorities claiming control over the region; intertitles refer
fleetingly to European powers and the tribal uprising in Shiraz. The ending of the film is not clearly marked and the journey may have gone further.
The film's most outstanding aspect is the focus on the local Graham-Paige car dealers, their sales figures, and clientele, showing a moment of transition from tradition to modern life with the introduction of private cars. Included is Madame Zakia, "Egypt's foremost feminist, driving her own Graham-Paige."

[The Graham-Paige in the Near East], 1929. (Eye Filmmuseum, Amsterdam)

femminista egiziana, che guida la sua Graham-Paige". Un esame più attento della targa rivela però che ella è al volante della medesima automobile dall'inizio alla fine della spedizione. Forse Madame Zakia era un modello di ruolo inventato per incoraggiare le donne egiziane a guidare l'automobile? La sua presenza nel film mirava a mettere gli spettatori occidentali di fronte ai loro pregiudizi (o magari a confermarli in tali pregiudizi)? Non ci sono invece dubbi sull'identità dell'ex primo ministro persiano, il principe Abdol-Hossein Farmanfarma, che vediamo passeggiare nel giardino insieme ai "39 figli".

Il tono delle didascalie varia dal sincero elogio ad accenti spregiativi e degradanti di colonialismo e razzismo. È difficile definire il pubblico cui era destinato questo film, così come le sedi e il modo in cui sarebbe stato proiettato. Le immagini furono probabilmente girate a scopo promozionale, o forse per esibire a partner, azionisti e dipendenti dell'azienda negli Stati Uniti i successi ottenuti oltre oceano. È possibile che i fratelli Graham abbiano maturato l'idea di ingaggiare un operatore cinematografico professionista dopo la partecipazione dei loro automezzi a viaggi analoghi, come le spedizioni archeologiche dell'università del Michigan nel Mediterraneo e nel Vicino Oriente negli anni 1924-1926. Esistono ancora numerosi film coevi prodotti dal dipartimento vendite della Graham-Paige; si tratta però di pellicole assai diverse da questa per stile e contenuto, dedicate soprattutto ad aspetti produttivi e meccanici.

Ringraziamo Michael E. Keller, Ifdal Elsaket e Bob Krijger per il loro aiuto nella stesura della presente nota.

Elif Rongen Kaynakçi, Maral Mohsenin

Closer inspection of the license plate reveals however that she's behind the wheel of the same car in the expedition from beginning to end. Was Madame Zakia an invented role model to popularize driving among Egyptian women? Was her presence in the film meant to confront (or reinforce) Western viewers with their prejudices? No such doubt exists about the identity of the former Persian prime minister, Prince Abdol-Hossein Farmanfarma, seen parading in his garden among his "39 children."

The intertitles shift between genuine praise and pejorative, demeaning colonialism and racism. It's hard to define the intended audience of the film, and where and how it would have been watched. The images were likely recorded for promotional purposes or to boast about the company's overseas success to the partners, shareholders, and employees in the USA. It is possible that the Graham Brothers were inspired to hire a professional cameraman after earlier involvement of their cars in similar trips, such as the University of Michigan's 1924-1926 archeological expeditions to the Mediterranean and the Near East. A number of contemporaneous films produced by the Graham-Paige sales department still exist, but they differ from this footage in style and content, focusing on production and mechanics.

The authors wish to thank Michael E. Keller, Ifdal Elsaket and Bob Krijger for their help with this note.

Elif Rongen-Kaynakçi, Maral Mohsenin

GUGUSSE ET L'AUTOMATE [Gugusse and the Automaton] (FR 1897)
REGIA/DIR, SCEN, MONT/ED: Georges Méliès. CAST: Georges Méliès. PROD: Georges Méliès, Star-Film. COPIA/COPY: DCP, 1'05" (da/from 35mm pos. nitr., 50 ft., 18 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA (Frisbee [William DeLyle] Collection).

La riscoperta, nel 2025, del film di Georges Méliès da tempo perduto *Gugusse et l'automate* rappresenta una scoperta significativa per la storia del cinema delle origini. Il proprietario della copia in nitrato, Bill McFarland di Grand Rapids, nel Michigan, era il pronipote di un ambulante; la pellicola fu ritrovata all'interno di una cassa insieme ad altri dieci rulli e successivamente donata alla Library of Congress.

La formazione di Méliès in un'ampia varietà di pratiche creative fu essenziale per il suo lavoro successivo come proprietario-direttore del Théâtre Robert-Houdin, e più tardi come cineasta. Durante il suo mandato come direttore del teatro (1888-1914), Méliès esibì alcuni automi provenienti dal repertorio di Robert-Houdin. La sua versatilità si estendeva oltre il teatro di magia: nel 1897 egli costruì il primo studio cinematografico nel giardino della sua proprietà a Montreuil-sous-Bois. Anziché utilizzare lo spazio esclusivamente per le riprese e per la scoperta di nuovi effetti visivi, lo showman lo adattò anche a laboratorio atto a costruire scenografie e dipingere fondali. Anche l'interesse di Méliès per gli automi andò oltre il teatro, estendendosi ai suoi film. La parola "Gugusse" deriva dal nome "Auguste", un tipo di clown descritto da Pascal Jacob: "Impone una forma di fragilità legata all'infanzia e sviluppa un vocabolario particolare in cui si mescolano candore e ingenuità, ma anche avidità, un istinto giocoso e un gusto per la dissimulazione priva di conseguenze" (https://cirque-cnac.bnf.fr/en/clowns/clown-characters/auguste).

Gugusse et l'automate, 1897. Georges Méliès. (Library of Congress, Culpeper, VA)

Gugusse et l'automate presenta uno sfondo minuziosamente dipinto, raffigurante quello che sembra essere un laboratorio pieno di orologi e attrezzi. Il film inizia all'improvviso con Méliès nei panni di uno sconclusionato operatore di macchine che gira una manovella e mima ciò che sta per accadere al pierrot automa. Attraverso una serie di visibili "trucchi di sostituzione" (una soluzione tecnica introdotta proprio da Méliès), il pierrot cresce progressivamente

The rediscovery in 2025 of the long-lost Georges Méliès film Gugusse et l'automate *is a significant discovery in early cinema. The nitrate print's owner, Bill McFarland of Grand Rapids, Michigan, was the great-grandson of an itinerant showman; it was found inside a treasure chest with ten other reels and subsequently donated to the Library of Congress.*

Méliès's upbringing in a diverse range of creative practices was essential to his later work as the owner-director of the Théâtre Robert-Houdin, and later as a cinéaste. During his tenure as the Theatre's director (1888-1914), Méliès exhibited some automata from Robert-Houdin's repertoire. His versatility extended beyond the magic theatre: in 1897 Méliès built the first film studio in the garden of the Méliès property in Montreuil-sous-Bois. Rather than utilizing the space solely for filming and discovering new visual effects, the showman also adapted it as a workshop to construct sets and paint backdrops. Méliès's engagement with automata likewise extended beyond the theatre and into his films.

The word "Gugusse" derives from the name "Auguste," a type of clown described by Pascal Jacob: "He imposes a form of fragility linked to childhood and develops a particular vocabulary where candour and naivety mingle, but also greed, a playful instinct and a liking for dissimulation with no consequences." (https://cirque-cnac.bnf.fr/en/clowns/clown-characters/auguste)

Gugusse et l'automate *features an intricately detailed painted background depicting what appears to be a workshop filled with clocks and tools. The film begins abruptly with Méliès performing as a madcap machine operator turning the crank and miming what is about to befall the pierrot automaton. With a series of visible substitution splices, a camera trick*

fino a raggiungere le dimensioni dell'operatore, sfugge al suo controllo e lo colpisce con un lungo bastone. L'operatore si vendica rimuovendo l'automa dal suo piedistallo e prendendolo a martellate con un mazzuolo gigante, riducendone le dimensioni a ogni colpo. Già nel 1897, il senso dell'assurdo di Méliès si diverte a provocare il pubblico. – Rose Albayat

pioneered by Méliès, the pierrot gradually grows to the size of the operator, escapes his control, and hits him with a long stick. The operator retaliates by removing the pierrot automaton from atop its stand and pummeling it with a giant mallet, reducing its size with each stroke. Already in 1897, Méliès's absurd sense of humor revels in provoking his audience. – Rose Albayat

THE HUMMING BIRD (**L'usignolo; I lupi di Montmartre)** (US 1924)
REGIA/DIR: Sidney Olcott. SCEN: Forrest Halsey, dalla pièce di/*from the play by* Maude Fulton (09.05.1920, Oakland Fulton Playhouse, Oakland, CA). PHOTOG: Harry Fischbeck. MONT/ED: Patricia Rooney. TECH DIR: Jacques D'Auray. CAST: Gloria Swanson (*Toinette*), Edward [Edmund] Burns (*Randall Carey*), William Ricciardi (*"Papa" Jacques*), Adrienne D'Ambricourt (*La civetta/The Owl*), Helen Lindroth (*Henrietta Rutherford*), Jacques D'Auray (*Zi-Zi*), Mario Majeroni (*La Roche*), Cesare Gravina (*Charlot*), Regina Quinn (*Beatrice*), Rafael Bongini (*Bouchet*), Aurelio Coccia (*Bosque*), [Gabrielle Ravine]. PROD: Famous Players-Lasky Corp. DIST: Paramount Pictures. USCITA/REL: 13.01.1924. COPIA/COPY: DCP (4K), 60'38", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 5400 ft., orig. l: 7577 ft., 24 fps, imbibito e virato/*tinted & toned*); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Milestone Film & Video, Harrington Park, NJ.

Restauro/*Restoration: 4K scan by the Library of Congress.*

Insofferente del controllo cui la sottoponevano i dirigenti Paramount della West Coast, nel luglio 1923 Gloria Swanson lasciò Hollywood diretta a New York, per quello che doveva essere un breve congedo dovuto a motivi medici. In realtà vi sarebbe rimasta tre anni, riuscendo comunque a tener fede al contratto con la Paramount nell'imponente studio della casa di produzione ad Astoria.
Marshall Neilan aveva suggerito a Swanson di cercare Allan Dwan, il quale la inserì in *Zaza*, il progetto che aveva allora in produzione (le riprese iniziarono poche settimane dopo): sarebbe stato il primo di sette lungometraggi realizzati insieme dai due ad Astoria.
Ancor prima dell'uscita di *Zaza*, la Paramount iniziò a far pubblicare annunci pubblicitari a tutta pagina sulla successiva produzione Swanson-Dwan, un film sugli *apache* parigini intitolato *The Humming Bird*, basato su una sceneggiatura di Julian Johnson.
Ci si chiede come mai allo studio Paramount della East Coast fosse stato concesso di procedere con il film *apache* di Gloria Swanson mentre lo studio della West Coast stava contemporaneamente realizzando *Shadows of Paris* di Herbert Brenon, un soggetto analogo interpretato da Pola Negri. Era proprio il tipo di strategia dirigenziale che aveva già suscitato il risentimento di Swanson nei confronti della Paramount.
Inizialmente *The Humming Bird* era un testo elaborato da Maude Fulton, versatile artista di vaudeville nota nell'ambiente del teatro tradizionale soprattutto come autrice e interprete di *The Brat* (1917), adattato successivamente per il cinema da Nazimova e John Ford. Fulton lo aveva interpretato con successo a teatro sulla West Coast sin dal 1920, ma il suo allestimento a Broadway all'inizio del 1923 fu un clamoroso fiasco. Tuttavia a Dwan fu imposto di abbandonare il suo successivo progetto, *Big Brother*, e di iniziare invece la

Chafing under the control of Paramount's West Coast executives, Gloria Swanson left Hollywood in July 1923, travelling to New York for what was intended as a short medical leave. In fact, she would stay there for the next three years, working out the balance of her Paramount contract at their massive new studio in Astoria.
Swanson had been advised by Marshall Neilan to seek out Allan Dwan, who cast her in his current project, Zaza, *which began shooting just a few weeks later. It would be the first of seven features they would make together in Astoria. Even before it was released Paramount was taking full-page trade ads for the next Swanson-Dwan production, a Parisian* Apache *film called* The Humming Bird*, with Julian Johnson as scriptwriter.*
One wonders just why Paramount's Eastern studio was allowed to go ahead with Swanson's Apache *film while their West Coast studio was simultaneously producing Herbert Brenon's* Shadows of Paris*, a similar subject starring Pola Negri. This was the sort of executive thinking that had soured Swanson on Paramount in the first place.*
The Humming Bird *began as a vehicle developed by Maude Fulton, a multi-talented vaudevillian best known in legitimate circles for writing and starring in* The Brat *(1917), later filmed by both Nazimova and John Ford. She had played it successfully on the West Coast since 1920, but her Broadway production early in 1923 was a major flop. Regardless, Dwan was told to put aside his next project,* Big Brother*, and begin preparing* The Humming Bird *for Swanson instead. But Swanson's medical problems*

preparazione di *The Humming Bird* per Swanson. Quest'ultima non aveva però superato i suoi problemi di salute, e in quel momento non era in grado di calarsi nel faticoso e impegnativo ruolo della protagonista del film. Le riprese furono rinviate di un mese o più, Dwan tornò a *Big Brother*, e lo studio ingaggiò Sidney Olcott, un costosissimo regista freelance assai ricercato nel settore. I suoi due ultimi film, *The Green Goddess* e *Little Old New York*, erano entrati *entrambi* nella classifica dei dieci migliori film stilata da *Film Daily* sulla base del sondaggio annuale dei critici.

Olcott ebbe a disposizione solo poche settimane per preparare *The Humming Bird* prima dell'inizio delle riprese. Scartò l'adattamento che Johnson aveva scritto per Dwan e convocò il proprio sceneggiatore, Forrest Halsey. Insistette inoltre per avere il proprio operatore, Harry Fischbeck, un altro membro della troupe di *The Green Goddess*. Halsey divenne poi lo sceneggiatore preferito

had never been resolved, and she was unable to jump right into the strenuous Humming Bird *character. Shooting was delayed by a month or more, Dwan went back to* Big Brother*, and the studio brought in a high-priced freelancer, Sidney Olcott, one of the hottest directors in the business. His last two films,* The Green Goddess *and* Little Old New York*, had* both *made the top ten on the* Film Daily*'s annual critics' poll.*

Olcott had only a few weeks of preparation before The Humming Bird *was scheduled to go before the cameras. He discarded the Johnson adaptation written for Dwan and brought in his own writer, Forrest Halsey. He also insisted on his own cameraman, Harry Fischbeck, another member of the* Green Goddess *team. Halsey emerged as Gloria Swanson's favorite screenwriter (credited on six*

The Humming Bird, 1924. Gloria Swanson. (Gloria Swanson Papers, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin)

di Gloria Swanson (firmò sei dei suoi film), forse proprio per la sua prova in *The Humming Bird*. L'azione dell'opera teatrale si svolge in un solo giorno nel Greenwich Village di New York. Una ragazza francese, con un passato da ballerina tra gli *apache* di Parigi, che ora è perseguitata da un ex amante, sfugge astutamente a costui, e nell'ultimo atto viene decorata da un generale francese per aver mobilitato la sua banda di *apache* nell'eroica "battaglia di Parigi". "Sul palcoscenico", scrisse Gordon Whyte su *The Billboard* (27.01.1923), "la trama sembra assai peggiore che a raccontarla".

Halsey aggiustò le cose. Portò in primo piano le avventure parigine che nel testo teatrale sono soltanto narrate, come la guerra. Dopo l'armistizio si evitava di produrre film sulla Prima guerra mondiale, tema giudicato assai nocivo per gli incassi, e le ricostruzioni di scene di battaglia erano rare. Olcott invece ingaggiò 500 veterani dell'esercito e mise in scena elaborate sequenze di guerra di trincea a North Beach (il sito dell'odierno aeroporto La Guardia). Le riprese del raid di dirigibili Zeppelin sulla prigione di St. Lazare furono girate a Fort Schuyler, una fortezza abbandonata che era stata costruita nel quadro delle difese del porto di New York. La Paramount proclamò che i filmati di guerra ufficiali forniti dai governi alleati erano stati inseriti grazie a un'autorizzazione speciale. Secondo l'*Exhibitors Herald* (02.02.1924), nel film "quasi quattro rulli [erano] dedicati a scene della Guerra mondiale"; si tratta probabilmente di un'esagerazione, che però oggi è impossibile verificare giacché tutte le scene di combattimenti reali sono andate perdute.

Anche Maude Fulton aveva inserito una danza *apache*, ambientandola però, bizzarramente, nel salone vuoto di una modista. Nel film la danza è inscenata nel pittoresco contesto di un covo della malavita parigina, splendidamente illuminato dalla fotografia di Harry Fischbeck. Le danze *apache* erano note negli Stati Uniti anche prima della Grande guerra (benché quasi soltanto per sentito dire), e i soldati di ritorno dall'Europa diffusero innumerevoli racconti; le danze erano già state rappresentate in qualche film. Aurelio Coccia, danzatore *apache* professionista, fu ingaggiato per interpretare uno dei membri della banda; secondo il pressbook Coccia e Swanson si esibirono insieme in questo numero, ma oggi anche questa sequenza è andata perduta.

In *Little Old New York* di Olcott, prodotto per William Randolph Hearst, Marion Davies appare vestita da ragazzo in quasi tutto il film. La pubblicità della Paramount raccolse questo spunto e sottolineò l'interpretazione di Swanson in abiti maschili definendola il contributo dell'attrice a questi ruoli *en travesti*, oltre che un consapevole distacco dallo sfarzoso abbigliamento dei personaggi che l'avevano resa famosa. Anche questa era un'idea di Halsey. Nella sua autobiografia Swanson affaccia l'idea che il ruolo da ragazzaccio da lei interpretato in questo film fosse un banco di prova per *Peter Pan*, di cui la Paramount stava allora cercando di comporre il cast.

Shadows of Paris fu portato a termine per primo ma fu distribuito dalla Paramount un mese dopo *The Humming Bird*, e quindi fu

films), perhaps because of what he did with The Humming Bird. *The play takes place all on one day in New York's Greenwich Village. A French girl, once a Parisian* Apache *dancer but now being stalked by an ex-lover, cleverly evades her nemesis, and, in the final act, is decorated by a French General for mobilizing her* Apache *band during the heroic "battle of Paris." "The story," wrote Gordon Whyte in* The Billboard *(27.01.1923), "is worse in performance than in the telling."*

Halsey fixed it. He foregrounded the Parisian adventures that were only discussed in the play, like the War. After the Armistice, films dealing with World War I were written off as box-office poison and recreated battle scenes were scarce. But Olcott hired 500 military veterans and staged elaborate scenes of trench warfare at North Beach (today the site of La Guardia Airport). A zeppelin raid on the St. Lazare prison was shot at Fort Schuyler, an abandoned fortress constructed as part of New York's harbor defenses. Paramount boasted that official war films provided by Allied governments were incorporated by special permit. Exhibitors Herald *(02.02.1924) reported that there were "almost four reels devoted to World War scenes" in the picture – probably an exaggeration, but impossible to quantify today as all scenes of actual combat are now missing.*

Maude Fulton had featured an Apache *dance, but staged it bizarrely in a modiste's empty showroom. The dance in the film was presented in the flavorful context of an underworld Parisian den, beautifully lit by Harry Fischbeck. While* Apache *dancing had been known to Americans before the War (largely by reputation), returning doughboys brought back plenty of stories, and a handful of films had already featured it. Aurelio Coccia, a professional* Apache *dancer, was hired to play one of the gang members; the film's pressbook says he and Swanson performed the number together, but today this footage is also missing.*

In Olcott's Little Old New York, *produced for William Randolph Hearst, Marion Davies spends most of the film in boy's clothing. Paramount's publicity picked up on this, citing Swanson's appearance in male attire as her own contribution to such trouser roles, as well as a conscious change from the heavily gowned parts she was famous for. This was another of Halsey's ideas. But in her autobiography, Swanson suggests that the gamine she plays here was really her screen test for* Peter Pan, *which Paramount was then attempting to cast.*

Although Shadows of Paris *was completed first, Paramount released it a month after* The Humming Bird, *so it suffered in comparison. Critics found the regeneration of the Swanson character more compelling than the conventional romantic*

The Humming Bird, 1924. Gloria Swanson. Scena perduta/*Lost scene*. (Gloria Swanson Papers, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin)

danneggiato dal confronto. I critici giudicarono la rigenerazione del personaggio di Swanson più coinvolgente della convenzionale trama romantica di *Shadows of Paris*, mentre la prospettiva degli "americani nella Grande guerra" scelta da Halsey sembrava innovativa negli anni che precedettero *The Big Parade*. Tuttavia ciò che attraeva il pubblico americano non avrebbe forse suscitato lo stesso interesse nei francesi. Il pubblico parigino applaudì Pola Negri in *Mon Homme*, ma non ebbe l'occasione di vedere *The Humming Bird*, che la Paramount non distribuì mai in Francia, nonostante il successo che riscosse nelle regioni francofone del Belgio e della Svizzera con il titolo *Les Loups de Montmartre*. – Richard Koszarski

plot of Shadows of Paris, *while Halsey's "Americans in the Great War" angle seemed innovative in the years before* The Big Parade. *But what appealed to Americans may not have struck the French in quite the same way. Parisian audiences applauded Pola Negri in* Mon Homme, *but never laid eyes on* The Humming Bird, *which Paramount never released in France, though it achieved success in French-speaking Belgium and Switzerland as* Les Loups de Montmartre.

Richard Koszarski

LEST WE FORGET (N'oublions jamais!) (Sfida alla morte / Quel che videro i miei occhi) (US 1918)
REGIA/DIR, SCEN: Léonce Perret. DID/TITLES: Tom Bret. PHOTOG: Lucien Andriot. MONT/ED: Charles A. Taylor. SCG/DES: Henri Menessier. ASST. DIR: Clifford Saum. MUS: George William Beynon (US), Auguste Robidou (FR). CAST: Rita Jolivet (*Rita Heriot*), Hamilton Revelle (*Harry Winslow*), L. Rogers Lytton *(barone/Baron von Bergen*), Kate Blancke (Madame Heriot), Emil Roe (*sindaco/Mayor of Roses-sur-Meuse*), Clifford Saum (Fritz Muller), Henry Smith (*generale/General Joffre*), Gaby Perrier (*una giovane madre/a young mother*), Texas Cooper (*capitano dei lancieri tedeschi/Captain of the German lancers*), H. P. St. Leger, Ernest Maupain, Edward Gerstle, Georges Flateau, Ethel Mae Whitney (*ragazza francese/French girl*). PROD: Giuseppe De Cippico, J. L. Kempner, Rita Jolivet Film Corporation. DIST: Metro Pictures Corp. PREMIÈRE: 28.01.1918 (Lyric Theater, New York). COPIA/COPY: DCP, 85'04", col. (da/*from* 35mm neg. nitr., 1658 m., orig. l: 8 rl. [FR: 2180 m.; GB: 6,000 ft.], imbibito e virato/*tinted & toned*, 18 fps); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: La Cinémathèque française, Paris.

Quando fu distribuito in Europa nell'estate del 1918, *Lest We Forget* di Léonce Perret venne acclamato come un capolavoro dell'arte cinematografica e un film importante per lo sforzo bellico, mentre la risposta del pubblico americano all'inizio di quello stesso anno era stata assai più tiepida. A cosa si deve un divario così enorme? Alcune risposte si possono trovare tra i Lewis J. Selznick Papers conservati presso l'Harry Ransom Center di Austin nel Texas. Il film infatti era in origine una produzione Selznick, ma nel dicembre 1917 fu acquistato dalla Metro Pictures, che ingaggiò Charles A. Taylor per rimontare il materiale girato e, a quanto pare, ordinò anche la realizzazione di nuove scene (si veda, ad esempio, *The New York Clipper*, 09.01.1918). Dato che il film uscì alla fine di gennaio, dubito che siano state effettivamente girate nuove scene, ma il rimontaggio solleva una domanda interessante: quanto diverse erano tra loro le edizioni statunitense ed europea, non solo in termini di ciak girati ma anche di montaggio? L'ipotesi trova conferma in un articolo dell'*Exhibitors Herald* (03.11.1917) pubblicato prima che Selznick vendesse i diritti: "Fin dall'inizio sono stati realizzati due negativi di questo film, uno leggermente diverso dall'altro. Uno di questi negativi, opportunamente tagliato e montato, verrà spedito in Francia." Anche il *New York Tribune* (28.10.1917) menziona l'esistenza di due versioni, ed entrambi gli articoli affermano che il montaggio del film era curato da Perret e dal produttore, il conte Giuseppe De Cippico.

Per decenni si è creduto che il film fosse sopravvissuto solo in forma frammentaria, ma grazie a un negativo nitrato 35mm conservato alla Cinémathèque française, integrato per questo restauro con il materiale custodito presso il CNC, siamo finalmente in grado di valutare l'opera di Perret non semplicemente come propaganda, ma come una potente prova di cinema. A giudicare dalle sinossi contenute nelle recensioni statunitensi, che lamentavano problemi di continuità narrativa, sembra probabile che il materiale francese differisca effettivamente dall'edizione americana, riflettendo probabilmente in modo più fedele il montaggio originario dello stesso Perret. In Italia la Teatro Films di Torino annunciò nel 1919 l'uscita del film con il titolo di *Sfida alla morte*, ma non sappiamo se questa versione arrivò effettivamente nelle sale; l'edizione intitolata *Quel che videro i miei occhi* fu approvata

When released in Europe in the summer of 1918, Léonce Perret's Lest We Forget *was championed as a masterpiece of cinematic art and an important film for the war effort, yet the initial American response earlier that year was far more muted. What accounts for this enormous disparity? Answers may be found among the Lewis J. Selznick Papers at the Harry Ransom Center in Austin, Texas. That's because the film was initially a Selznick production, but in December 1917 the film was acquired by Metro Pictures, who hired Charles A. Taylor to re-edit the footage and reportedly also ordered new scenes to be shot (see, for example,* The New York Clipper*, 09.01.1918). Given that the film was released at the end of January, I doubt new scenes were actually filmed, but the re-edit raises an interesting question: how different were the U.S. and European releases, not just in terms of camera takes but editing? The hypothesis is backed up by an* Exhibitors Herald *article (03.11.1917) before Selznick sold the rights: "Two negatives were made on this production from the first, one having a slightly different version of the picture from the other. One of these negatives, when properly cut and assembled, will be shipped to France." The* New York Tribune *(28.10.1917) also makes mention of two versions, and both articles state the film was being edited by Perret and the producer, Count Giuseppe De Cippico.*

For decades the film was believed to survive only in a fragmentary state, but thanks to a 35mm nitrate negative at the Cinémathèque française, brought together with material held at the CNC for this restoration, we're finally able to assess Perret's achievement, not merely as propaganda but as a powerful piece of moviemaking. Judging from synopses in U.S. reviews, which complained of continuity problems, it seems likely that the French material does indeed differ from the American release, probably better reflecting Perret's own earlier edit. In Italy, the film was first announced by Teatro Films of Turin for release in 1919 under the title Sfida alla morte*, but it's unclear if prints ever made it into the cinemas. Five years later the censorship board granted approval (05.01.1924), provided several cuts were made including*

Lest We Forget, 1918. Lobby card. (Courtesy of the Dwight M. Cleveland Collection)

dalla commissione di censura il 5 gennaio 1924 (a condizione di sopprimere alcune scene riguardanti soldati e ufficiali tedeschi, oltre a una scuola bombardata con bambini uccisi), ma non risulta uscita prima della metà del 1925.

Lest We Forget fu quasi messo in ombra dalla presenza magnetica di Rita Jolivet (1884-1971), lei stessa sopravvissuta al naufragio del Lusitania. Nata a New York da una famiglia di origini francesi, ella lavorò come attrice teatrale su entrambe le sponde dell'Atlantico prima di darsi al cinema, dapprima in Italia e poi negli Stati Uniti, ma fu il suo fatidico viaggio sul Lusitania nel 1915 a consacrarne il nome nella coscienza collettiva. È grazie a lei che conosciamo una delle citazioni più celebri dell'epoca e che pare le sia stata detta dallo sfortunato impresario teatrale Charles Frohman mentre la nave affondava: "Perché temere la morte? È l'avventura più bella della vita" (o sue varianti). Una ricostruzione di quel momento fu inclusa nel film, come testimoniano le recensioni pubblicate negli Stati Uniti e in Francia, ma oggi risulta perduta.

scenes of German soldiers and the depiction of dead children in a bombed-out school; this version, released as Quel che videro i miei occhi, *appears not to have been distributed until mid-1925.*

Lest We Forget *was almost overshadowed by the attention-grabbing presence of Rita Jolivet (1884-1971), herself a survivor of the* Lusitania. *Born in New York of French extraction, Jolivet was a stage actress on both sides of the Atlantic before going into films, first in Italy and then the U.S., but it was her fateful voyage on the* Lusitania *in 1915 that cemented her name in the public consciousness. It's thanks to her that we know one of the most recognized quotes of the period, reportedly told to Jolivet by the ill-fated theater impresario Charles Frohman as the ship was sinking: "Why fear death? It is life's most beautiful adventure" (or variations thereof). A recreation of the moment was included in the film, as testified by reviews in the U.S. and France, but it's now missing.*

Lest We Forget, 1918. Rita Jolivet. (The New York Public Library for the Performing Arts)

La celebrità dell'attrice spiega la scelta di Perret di aprire il film con uno straordinario, lento zoom sul volto di lei, vestita a lutto, con lo sguardo fisso sullo spettatore, ad annunciare che stiamo per vedere ciò che i suoi occhi hanno visto. Ella interpreta la cantante lirica Rita Heriot, divisa tra due uomini: il milionario newyorkese Harry Winslow e il diplomatico-spia tedesco barone von Bergen. Quando scoppia la guerra, Rita accetta la proposta di matrimonio di Winslow, ma i tedeschi invadono il suo paese in Belgio, catturandola. Winslow si arruola nell'esercito francese quando apprende la notizia che è stata fucilata. In realtà lei è riuscita a fuggire in America, dove von Bergen continua a corteggiarla, dicendole che Winslow è morto. Desiderosa di tornare in Europa, Rita prenota un passaggio sul Lusitania nonostante gli avvertimenti di von Bergen, dando così luogo a scene spettacolari del disastro scatenatosi dopo l'impatto con un siluro (le riprese furono effettuate sul piroscafo Martha Washington).

Jolivet's celebrity explains Perret's choice to open the film with an extraordinary slow zoom on her face, draped in mourning dress, staring out at the viewer, announcing that we're about to see what her eyes have seen. She plays opera singer Rita Heriot, torn between two men: millionaire New Yorker Harry Winslow, and German diplomat-spy Baron von Bergen. When war breaks out, she accepts Winslow's proposal, but the Germans invade her Belgian village and she's captured. Winslow enlists with the French army when he hears reports that she's been shot, but she's escaped to America, where von Bergen continues his courtship, telling her that Winslow is dead. Wanting to return to Europe, Rita books passage on the Lusitania *despite von Bergen's warnings, leading to spectacular scenes of the havoc that ensued after being struck by a torpedo (filming was done on the USS* Martha Washington*).*

Non era la prima volta che l'affondamento del Lusitania giocava un ruolo importante in un un importante dramma americano: *The Little American* di Cecil B. DeMille (1917) era uscito sei mesi prima di *Lest We Forget*, e molti critici americani dimostrarono di preferirlo. L'eccesso di propaganda bellica potrebbe certamente essere una delle ragioni per cui il film di Perret fu accolto con tiepidezza da molti commentatori. L'animosità di *Variety* fu capeggiata dal proprietario della testata, Sime Silverman, che scrisse una recensione insolitamente ostile (01.02.1918), e io credo che sia lui anche dietro a un articolo pubblicato due settimane più tardi (15.02.1918): "Con la sua quota già messa al sicuro in banca, Mr. Selznick era pressoché l'unica persona, tra quanti conoscevano i retroscena, a sorridere mentre il film faceva 'flop' ".

Fu senza dubbio una pellicola costosa, prodotta dal marito di Rita Jolivet, il nobile dalmata De Cippico, egli stesso una figura affascinante e poco studiata, che rappresentò all'estero la torinese Gloria Film e in seguito, in Italia, la Eastman Kodak e la First National. Secondo quanto riportato dalla stampa, il costo del film ammontava a 250.000 dollari, con una quantità piuttosto improbabile, 145.000 piedi, di pellicola girata. Il presente restauro riporta sullo schermo la visione originale di Perret, la cui potenza e maestria artistica smentiscono le critiche negative della stampa americana e la reputazione poco lusinghiera del film, riflessa anche nel trattamento sfavorevole riservatogli dalla monografia su Perret pubblicata dall'AFRHC nel 2003. – Jay Weissberg

This wasn't the first time the sinking of the Lusitania *formed an important part of a major American drama: Cecil B. DeMille's* The Little American *(1917) was released six months before* Lest We Forget, *with many American critics far more favorable to the latter. The glut of war propaganda could certainly be a reason why Perret's film was received lukewarmly by many commentators;* Variety*'s animosity was led by the magazine's owner Sime Silverman, who wrote an uncharacteristically angry review (01.02.1918), and I suspect he's also behind an article a fortnight later (15.02.1918): "With his share safely banked, Mr. Selznick was about the only person knowing the insides of the pictures who had a smile left in him as the feature 'flopped'."*

Clearly it was a costly undertaking, produced by Jolivet's husband, the Dalmatian nobleman De Cippico, himself a fascinating and understudied figure, who represented Turin's Gloria Film abroad and later Eastman Kodak and First National in Italy. Press reports claimed a cost of $250,000, with a rather unlikely 145,000 feet of film shot. The present restoration returns Perret's original vision to the screen, its power and artistry contradicting the negative American critics and its subsequent reputation reflected in its unfavorable treatment in the 2003 Perret monograph published by AFRHC. – Jay Weissberg

DIE MARCHESA D'ARMIANI (Marchesa d'Arminiani) (US: **Intrigue)** (DE 1920)

REGIA/DIR, SCEN: Alfred Halm. PHOTOG: Theodor Sparkuhl. SCG/DES: Kurt Richter. CAST: Pola Negri (*Marchesa Assunta*), Ernst Dernburg (*commissario di polizia/Police Chief Joachim von Raff*), Elsa Wagner (*madre di Assunta/Assunta's mother, Mrs. Rüst*), Max Pohl (*Marchese d'Armiani*), Fritz Schulz (*Lothar von Raff*). PROD: Paul Davidson, Projektions-AG Union (PAGU). V.C./CENSOR DATE: 03.03.1921 (no. 1407). PREMIÈRE: 13.02.1920. COPIA/COPY: DCP, 24'03", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 494 m., imbibito/*tinted*, 20 fps; orig. l: 1210 m.); did./*titles*: DAN. FONTE/SOURCE: Filmarchiv Austria, Wien.

Nel 1920 Pola Negri era ormai una diva di fama mondiale, acclamata per la sensualità con cui valorizzava il suo fisico da danzatrice in una serie di ruoli tempestosi. *Die Marchesa d'Armiani*, il primo dei cinque film di Negri usciti in quell'anno, è spesso elencato tra i film perduti ma gran parte del primo atto, proveniente da una copia di distribuzione danese, ci è pervenuta in ottime condizioni, suggestiva testimonianza di quello che era evidentemente un film eccezionale di Alfred Halm, regista ingiustamente dimenticato. Si notino le efficaci doppie esposizioni, effettuate in macchina, e il sagace montaggio che chiarisce i flashback dal punto di vista narrativo. Merita attenzione anche la scenografia di Kurt Richter, che pone a contrasto gli austeri interni in stile olandese della casa del capo della polizia con il rococò della magione della marchesa.

Pola Negri was a global star by 1920, acclaimed for the sensuous way she used her ballet-trained body in a series of tempestuous roles. Die Marchesa d'Armiani, *the first of five Negri titles released that year, is frequently listed as lost, but much of the first act survives in excellent condition from a Danish release print, offering a tantalizing view of what was clearly an exceptional film by the unjustly forgotten director Alfred Halm. Note the effective use of in-camera double exposures and judicious editing that makes the flashbacks narratively clear. Kurt Richter's sets also warrant attention, contrasting the sober Dutch-like interior of the Police Chief's house with the Rococo of the Marchesa's domain.*

Benché manchino i minuti iniziali non è difficile seguire l'azione. Lothar von Raff (Fritz Schulz, l'amante del personaggio interpretato da Conrad Veidt in *Anders als die Andern*) incontra Assunta, la marchesa d'Armiani, a un ricevimento. Quest'incontro riporta Assunta al momento più terribile della sua vita: la sua avida madre, proprietaria di una bisca, voleva indurla a sposare il losco marchese d'Armiani benché ella fosse già fidanzata. Il capo della polizia Joachim von Raff guida un'irruzione nella casa da gioco illegale e fa arrestare Assunta e sua madre: il promesso sposo rompe quindi il fidanzamento. Udendo ora il nome Von Raff, ella scopre che si tratta del figlio del capo della polizia le cui azioni l'avevano costretta a sposare il marchese, una canaglia della peggior specie dedita al tradimento e allo spionaggio.
Assunta giura vendetta, decisa a sedurre il figlio per colpire il padre. Particolare esasperante, il frammento si interrompe proprio quando ella è riuscita a suscitare in Lothar una folle bramosia, ma nelle sezioni mancanti Assunta continua l'opera di seduzione nei confronti del giovane. Un giorno il capo della polizia giunge per perquisire i locali; Lothar scorge il padre che bacia cortesemente la mano alla marchesa e, pensando che il gesto sia la prova di un rapporto intimo tra i due, si uccide. Il terribile evento distrugge Joachim e spegne l'ira di Assunta, che cerca di aiutarlo a superare il lutto. I due si innamorano, ma quando egli apprende che il figlio si è ucciso a causa di Assunta, strangola la marchesa in un accesso di follia.
Sia Negri che il film ottennero recensioni favorevoli: "Va sottolineato che lo spiccato talento con cui Pola Negri incarna personaggi di donne appassionate – e la sua capacità di farsi consumare da un odio incandescente o da un ardente amore – risalta vividamente in questa pellicola … La sceneggiatura ha tutte le qualità che si possono desiderare in un buon film, con una suspense che si intensifica gradualmente e incatena il pubblico fino all'ultimo secondo" (*Coburger Zeitung*, 26.03.1920). Distribuito in Danimarca con il titolo *Marchesa d'Arminiani* (le due lettere in più hanno generato una certa confusione nel corso degli anni), il film ebbe un successo tale da rimanere nelle sale dal maggio 1920 all'ultimo trimestre del 1922. – Jay Weissberg

Die Marchesa d'Armiani, 1920. Fritz Schulz, Pola Negri. (Bundesarchiv, Berlin)

Though the opening minutes are missing, the action is easy to follow. Lothar von Raff (Fritz Schulz, the lover of Conrad Veidt's character in Anders als die Andern*) attends a party where he meets Assunta, the Marchesa d'Armiani. The introduction brings back the worst moment of her life: her venal mother, owner of a gambling den, pushed her to marry the shady Marchese d'Armiani, but she was already betrothed. When police chief Joachim von Raff raids the illegal casino, he has Assunta and her mother arrested, whereupon her fiancé ends their engagement. Now hearing the name Von Raff, she discovers he's the son of the police chief whose actions led to her unwilling marriage with the Marchese, a thoroughly bad sort involved in treasonous espionage.*
*She swears revenge, determined to seduce the son to get back at the father. Frustratingly, the fragment ends shortly after she drives Lothar mad with lust, but in the missing sections Assunta continues to tease the young man. One day the police chief arrives to search the premises; Lothar spies his father politely kissing the Marchesa's hand, and, thinking the gesture indicates intimacy, he kills himself. The shock crushes Joachim and reforms Assunta, who tries to help him out of his grief. The two fall in love, but when he learns that his son killed himself because of her, he strangles the Marchesa in a fit of madness. Notices were favorable for both Negri and the production: "It's worth highlighting how her distinctive talent for portraying passionate women — and her ability to become utterly consumed by either burning hatred or ardent love — stands out vividly in this production… The screenplay itself delivers everything one could ask for in a good film, building suspense from act to act and holding the audience captive until the very end." (*Coburger Zeitung*, *26.03.1920) Released in Denmark as* Marchesa d'Arminiani *(the extra letters have created confusion over the years), the film was so successful it played from May 1920 until the last quarter of 1922. – Jay Weissberg*

DAS MARTYRIUM (**Il martirio**) [Martyrdom] (DE 1920)
REGIA/DIR: Paul Ludwig Stein. SCEN: Franz Rauch. PHOTOG: Fritz Arno Wagner. SCG/DES: Jack Winter. CAST: Pola Negri (*Giulietta [Giulitta]*), Eduard von Winterstein (*Marchese Allessandro de Montebello*), Ernst Stahl-Nachbaur (*Luigi Paoli*), Ernst Hofmann (*Enrico*), Hans Kuhnert (*Silvio de Montebello*), Hermann Pfanz (*Giovanni Basso*), Frieda Lemke (*Lisa [Líze]*). PROD: Paul Davidson, Projektions-AG Union (PAGU). V.C./CENSOR DATE: 29.09.1920 (B.00498, Jv.). PREMIÈRE: 15.10.1920 (U.T. Kurfürstendamm, Berlin). COPIA/COPY: 35mm, 448 m. (orig. l: 1674 m.), 19'35" (20 fps); did./*titles*: CZE. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

La perdita di qualsiasi film è una sventura, ma per fortuna è la parte finale di *Das Martyrium* che è sopravvissuta. Basta un'occhiata alla trama per comprenderne la ragione: il marchese Allessandro de Montebello sposa Giulietta, figlia di un locandiere italiano. Giunta nella proprietà del marito, ella scopre che il segretario di lui è Luigi Paoli, una sua antica fiamma il cui ardore ora si riaccende. Si infiamma anche Silvio, il nipote del marchese, e Giulietta sembra gradire a tal punto le sue attenzioni che il novello sposo, colto da un attacco di cuore, ne muore. La vedova allegra pensa ora di poter vivere come più le aggrada, ma – qui inizia il frammento superstite – il testamento è ben diverso da quello che ella si attendeva. Alla vigilia della morte il marchese aveva modificato il testamento, vietando alla vedova di risposarsi e imponendole anzi di vivere e dormire nella camera ardente per il resto della sua vita. Per di più la camera dovrà essere illuminata a giorno, e il ritratto del defunto dovrà essere esposto su ogni parete. Non sorprende che Giulietta perda la ragione (circostanza che permette di instaurare un opportuno e felice collegamento tra *Das Martyrium* e la nostra serie "Follia femminile").
Il critico del quotidiano di sinistra *Vorwärts* (19.10.1920) liquida la trama definendola un pastiche delle opere di E. Marlitt (Eugenie John), Nataly von Eschstruth e Hedwig Courths-Mahler: curioso paragone, dal momento che l'opera protofemminista di Marlitt era assai lontana dalle convenzionali storie d'amore delle altre due scrittrici. La sceneggiatura di Franz Rauch è invece palesemente debitrice della macabra fantasia di Edgar Allan Poe, concretizzata con eccezionale maestria dal regista Paul Ludwig Stein in questo film, il secondo dei cinque che egli girò con Negri. La sinistra scenografia ideata da Jack Winter per la camera ardente è valorizzata dalle luci e dalle riprese del famoso direttore della fotografia Fritz Arno Wagner, che ne esaltano tutto l'orrore claustrofobico; nella straordinaria scena della follia Pola Negri ci offre una delle migliori interpretazioni degli inizi della sua carriera. Secondo la voce dedicata da Wikipedia a *Das Martyrium* il film sarebbe stato distribuito negli Stati Uniti con il titolo *Intrigue*, ma la descrizione della trama apparsa su *Exhibitors Herald* (15.10.1921) chiarisce che *Intrigue* era il titolo di distribuzione di *Die Marchesa d'Armiani* negli Stati Uniti. – JAY WEISSBERG

Every film loss is a misfortune, but thank goodness it's the final part of Das Martyrium *that survives. One glimpse at the plot and it's clear why: Marchese Allessandro de Montebello marries Giulietta, the daughter of an Italian innkeeper. Once ensconced in his estate, she discovers that his secretary is Luigi Paoli, an earlier lover, whose ardor is rekindled. Also stirred up is the Marchese's nephew Silvio, whose attentions seem so welcomed by Giulietta that her new husband has a heart attack and dies. The merry widow thinks she can now live her own life, but – here's where the surviving fragment begins – the will is not what she expected. Just before dying, the Marchese revised his will, stipulating that his widow can never remarry, and must live and sleep in his death chamber for the rest of her life. What's more, the room is to be well-lit, and his portrait must be displayed on every wall. Unsurprisingly, she goes insane (happily linking* Das Martyrium *with our "Madwomen" series).*
In a review in the left-wing newspaper Vorwärts *(19.10.1920), the critic dismisses the plot as a pastiche of E. Marlitt (Eugenie John), Nataly von Eschstruth, and Hedwig Courths-Mahler, a curious comparison given that Marlitt's proto-feminist work was far removed from the conservative romances of the others. Instead, Franz Rauch's screenplay is clearly indebted to Edgar Allan Poe in its macabre inventiveness, terrifically realized by director Paul Ludwig Stein in this, the second of five films he made with Negri. Jack Winter's eerie set design for the death chamber is lit and shot by noted cinematographer Fritz Arno Wagner to bring out all its claustrophobic horror, while Negri's riveting mad scene ranks as one of her finest early performances. The Wikipedia entry for* Das Martyrium *claims it was released in the U.S. as* Intrigue*, but the plot description in* Exhibitors Herald *(15.10.1921) makes clear that* Intrigue *was the U.S. release title for* Die Marchesa d'Armiani.

JAY WEISSBERG

Das Martyrium, 1920. Pola Negri, Ernst Hofmann. (Deutsche Kinemathek, Berlin)

PEACE ON THE WESTERN FRONT (GB 1930)

REGIA/DIR, MONT/ED: Hans Nieter, Fred Swann. PHOTOG: Charles Crapper. DIAL: Eliot Stannard. SCEN, NARR: Ratcliffe Holmes. PROD: International Productions Ltd. CAST: Moore Marriott (*Tommy*), Eric Pavitt (*Bobby*). SD. REC: Vocalion Gramophone Co. Ltd., Marconi Process (16" shellac discs). PREMIÈRE: 05.12.1930. USCITA/REL: 23.12.1930. COPIA/COPY: DCP, 35' (da/*from* 35mm pos. nitr., 2928 ft., orig. l: 3090 ft., 24 fps), sd. (1 disc, Rls. 2 + 4); did./*titles*: ENG, *dialog*: ENG. FONTE/SOURCE: Imperial War Museums (IWM), London. Restauro/*Restored* 2026.

Verso la fine del 1930 due veterani della Prima guerra mondiale, uno tedesco e l'altro britannico, si riunirono per girare un pellegrinaggio cinematografico lungo i campi di battaglia del fronte occidentale, nel tentativo di convincere le nuove generazioni che la guerra "non è un gioco da bambini, né un'avventura gloriosa" bensì "una cosa orribile e spaventosa".

Questo non era il primo pellegrinaggio filmato sui campi di battaglia della Grande Guerra; era però l'unico esempio britannico concepito con uno spirito pacifista e internazionalista. Mentre altri film di questo genere, realizzati nei primi anni Venti, erano dedicati a commemorare i luoghi in cui i soldati britannici e dell'Impero avevano combattuto ed erano caduti, *Peace on the Western Front* ricorda anche l'epica campagna di Verdun, e contiene riprese dei memoriali e dei cimiteri militari in cui riposavano i caduti francesi e tedeschi. Il film ha un altro aspetto insolito: narra l'esperienza dei cittadini belgi e francesi – sfollati, traumatizzati, con le loro case e le loro città distrutte dalla guerra – e guarda con empatia e partecipazione alla ricostruzione o al riutilizzo delle rovine (in particolare il mercato dei tessuti – *Lakenhalle* – di Ypres), che l'opinione pubblica britannica considerava santuari da lasciare inalterati, a perpetuo ricordo dei gloriosi caduti.

I due cineasti andarono oltre il loro "umile" intento, dichiarato nella didascalia d'apertura, di rispondere in qualche modo all'appello del principe di Galles ("Non dobbiamo dimenticare la Grande guerra!"); inserirono le riprese dei campi di battaglia in una cornice di sequenze recitate in cui un veterano delle trincee cerca di dissipare l'infantile illusione del figlioletto, che tende a rivestire la guerra di una luce gloriosa e a considerare un gioco la vita militare. Le intenzioni pacifiste del film furono chiare al pubblico dell'epoca; in Gran Bretagna le recensioni lo descrissero variamente come "propaganda contro la guerra", "propaganda umanitaria" e un "argomento vivente a favore della pace". Sembra qualcosa di più di una coincidenza il fatto che il titolo sia quasi identico a *All Quiet on the Western Front* di Lewis Milestone (distribuito in Gran Bretagna il 14.06.1930), il più famoso film contro la guerra di tutti i tempi.

Data la prospettiva politica del film, non sorprende che quasi tutti i membri dell'unità di produzione avessero combattuto nella Grande guerra; il progetto aveva un respiro internazionale. Il regista principale Hans Nieter era un tedesco nato negli Stati Uniti che aveva studiato in Inghilterra e in Germania. Dopo aver combattuto sul fronte orientale, lavorò all'Ufa a Berlino prima di trasferirsi, alla fine degli anni Venti, in Gran Bretagna dove operò

Towards the end of 1930, two veterans of the First World War, one German, the other British, came together to shoot a film pilgrimage through the Western Front battlefields to impress upon younger generations that war "is not a childish game, a glorious adventure", but "a hideous ugly thing".

This was not the first filmed pilgrimage of the battlefields of the First World War, but it was the only example of the British genre to be pacifist and international in scope. Whereas other such films in the early 1920s concentrated on memorialising the locations where British and Empire troops had fought and died, Peace on the Western Front *also covered the epic campaign of Verdun, and includes footage of memorials and military cemeteries to French and German dead. The film was also unusual in reflecting on the experience of the citizens of Belgium and France – displaced, traumatised, their homes and towns destroyed by war – and to take a sympathetic view of the re-building or re-use of ruins (notably Ypres' Cloth Hall), which the British regarded as shrines to be left untouched, as a perpetual memorial to the glorious dead.*

The filmmakers also went beyond their "humble" intention (stated in the opening title) of contributing in some way to the Prince of Wales's wish that "We must not forget the Great War!" by framing the footage of the battlefields in dramatized sequences in which a veteran of the trenches tries to persuade his young son away from his boyish inclinations towards glorifying war and seeing soldiering as a game. The film's pacifist intentions were clear to contemporary audiences; it was variously described in British reviews as "anti-war propaganda", "humanitarian propaganda", and a "living plea for peace". It seems more than a coincidence that its title is so close to that of Lewis Milestone's feature All Quiet on the Western Front *(released in Britain 14.06.1930), the most famous anti-war film ever made.*

Given the politics of the film, it is not surprising that most of the production team had fought in the war; there was an international flavour to the project. Lead director Hans Nieter was an American-born German educated in England and Germany. After serving on the Eastern Front, he worked at Ufa in Berlin before moving to Britain in the late 1920s,

Peace on the Western Front, 1930. Moore Marriott, Eric Pavitt. (BFI National Archive, London)

come montatore e produttore di documentari e film di propaganda. Il co-regista Fred Swann veniva da Nottingham; si arruolò nell'esercito nell'ottobre 1915 a diciotto anni di età, e fu stanziato nel Mediterraneo e a Salonicco. Entrò nell'industria cinematografica nel 1929, operando in quasi tutte le branche della produzione prima di specializzarsi in direzione della produzione. I testi delle sequenze di dialogo sono opera di Eliot Stannard, lo sceneggiatore britannico più prestigioso dell'epoca del muto nonché il primo importante sceneggiatore di Hitchcock; collaborò infatti a otto film del regista tra cui *The Lodger* (1927). Nel 1930 la carriera di Stannard stava cominciando a declinare, poiché non era riuscito a compiere la transizione alla sceneggiatura di film sonori. L'altra figura di spicco nella realizzazione del film fu Ratcliffe Holmes, scrittore, cacciatore e autore di documentari sulla fauna selvaggia. Holmes combatté in Francia con la Highland Light Infantry prima di essere congedato per invalidità nel settembre 1915. Fu poi ingaggiato dal War Office come conferenziere; in particolare commentò dal vivo le proiezioni pubbliche di *The Battle of the Somme* e quelle di un film del ministero dell'informazione intitolato *War at First Hand*. Il credit di *Peace on the Western Front* che lo riguarda ("Told by") fa pensare che Holmes fosse il narratore, ma data la sua esperienza militare e la precedente collaborazione a *The Battle of the Somme*, è probabile che egli sia anche l'autore di quelle parti del copione che riguardano le scene dei campi di battaglia. Il padre è interpretato dal famoso attore comico britannico Moore Marriott in uno dei suoi rari ruoli da spalla. Anche Marriott aveva

where he worked as an editor and producer of documentary and propaganda films. The film's co-director Fred Swann hailed from Nottingham; he joined the Army in October 1915 at age 18, serving in the Mediterranean and Salonika. Swann entered the film industry in 1929, and worked in most areas of production before specialising in production management. The dialogue sequences were written by Eliot Stannard, the most successful British screenwriter of the silent era and Hitchcock's first major writer, collaborating on eight of his films, including The Lodger *(1927). By 1930 Stannard's career was beginning to falter, as he had failed to make the transition to writing for sound films. The other major figure behind the film was the writer, big-game hunter, and wildlife filmmaker Ratcliffe Holmes. Holmes fought in France with the Highland Light Infantry before being invalided out in September 1915. He was then recruited by the War Office as a public speaker, most notably providing live commentaries for public screenings of* The Battle of the Somme *and a special MOI film called* War at First Hand. *His credit for* Peace on the Western Front *("Told by") suggests that Holmes was the narrator, but given his military experience and previous work with* The Battle of the Somme, *it's likely that he also wrote those portions of the script covering scenes of the battlefields. The father in the film was played by the famous British comedy actor Moore Marriott in one of his rare straight roles. Marriott*

partecipato alla Prima guerra mondiale; si era arruolato all'età di trent'anni, e per oltre tre anni fu impiegato come autista in Gran Bretagna e in Francia.

Il 13 e il 14 agosto 1929 Hans Nieter visitò con alcuni amici i campi di battaglia del fronte occidentale: le Fiandre, Verdun, Ypres e altri siti della Grande guerra. Un anno più tardi vi ritornò con il co-regista Fred Swann e l'operatore Charles Crapper per filmare molti degli stessi siti. Per questi veterani di guerra l'esperienza dev'essere stata commovente. In alcuni momenti del film i membri della troupe appaiono di fronte alla cinepresa, mentre osservano ed esaminano i campi di battaglia e i resti lasciati dai combattimenti. Il materiale fu montato al ritorno a Londra, integrandolo con filmati bellici d'archivio acquistati presso l'Imperial War Museum.

Distribuito come spettacolo secondario alla fine del 1930 (in coincidenza con il Giorno dell'armistizio), già a metà gennaio 1931 *Peace on the Western Front* si era assicurato quasi 60 prenotazioni, destando l'interesse di tutti i più importanti circuiti. Le riprese erano decisamente vivacizzate dal costante commento di Ratcliffe Holmes. Ben presto non fu più considerato un elemento di sostegno, bensì un film che poteva costituire da solo un intero programma. I recensori commossi riconobbero la sincerità delle intenzioni degli autori e la nobiltà della causa. *The Bioscope* (10.12.1930) lo definì "Un film emozionante che merita di essere proiettato in tutto il mondo". I commentatori furono colpiti anche dall'assenza di sensazionalismo e dal misurato uso di riprese raffiguranti gli orrori della guerra. *Peace on the Western Front* fu anche molto apprezzato dal nascente movimento per la pace, e divenne il film ufficioso della League of Nations Union: le numerose proiezioni furono organizzate per coincidere con le riunioni delle sezioni locali della LNU, e per incoraggiare i cittadini a firmare la Dichiarazione sul disarmo del 1931. Il film rimase quindi in circolazione più a lungo di quanto fosse consueto per uno spettacolo secondario, e si proiettava ancora nei cinema a ottobre e novembre del 1932.

Il restauro Gli IWM (Imperial War Museums) hanno diretto nel 2012 il restauro digitale di *Peace on the Western Front*, che ha comportato una stabilizzazione dell'immagine, una pulizia automatizzata, la rimozione dei graffi e il grading. La colonna sonora originale era stata registrata su due dischi in gommalacca da 16", che però sono andati perduti. Non è stato neppure reperito un copione, e ne è stato realizzato uno chiedendo a un esperto di lettura labiale di identificare le parole dell'iniziale sezione di dialogo, e poi attingendo alla sinossi contenuta nel pressbook e alle descrizioni dei campi di battaglia e delle città devastate dalla guerra risalenti all'epoca. Questa versione "provvisoria" è stata eseguita dal vivo nel 2019 in occasione di quattro proiezioni pubbliche; la sintesi del copione è stata letta da Toby Haggith, accompagnata dalle musiche eseguite da Stephen Horne. Nel febbraio 2020 gli IWM hanno pubblicato un post su internet, comunicando di essere alla ricerca del copione, di altri documenti

had also been in the First World War, joining up when he was 30 and serving for over three years as a driver in Britain and France.

On 13 and 14 August 1929, Hans Nieter and some friends went on a tour of the Western Front battlefields, visiting Flanders, Verdun, Ypres, and other sites of the Great War. A year later Nieter returned with co-director Fred Swann and cameraman Charles Crapper to film many of the same locations. For these war veterans it must have been a moving experience. At some points in the film, members of the crew appear in front of the camera, viewing and inspecting the battlefields and relics of the fighting. The footage was edited back in London, with the addition of archive film of the war purchased from the Imperial War Museum.

Released as a second feature at the end of 1930 (to coincide with Armistice Day), by mid-January 1931 Peace on the Western Front *had secured close to 60 bookings, and there was interest from all the major circuits. The footage was greatly enlivened by Ratcliffe Holmes's running commentary. Its status soon changed from that of a supporting item to a film that could stand alone in a programme. Reviewers were moved by it and recognised the sincerity of the intentions of its makers, and the nobility of the cause.* The Bioscope *(10.12.1930) called it "A deeply impressive film deserving world-wide exhibition". Commentators were also struck by the film's lack of sensationalism and its restraint in the use of footage of the horrors of war. It also gained a following among the growing peace movement, and became an unofficial film for the League of Nations Union, with numerous screenings arranged to coincide with meetings of local LNU branches, and to encourage people to sign the Disarmament Declaration of 1931. The film thus remained in circulation for longer than was usual for a second feature, still being shown in cinemas in October and November 1932.*

The Restoration *IWM (Imperial War Museums) oversaw a digital restoration of* Peace on the Western Front *in 2012, which involved some stabilisation of the image, an automated clean-up, scratch removal, and grading. The original soundtrack was recorded on two 16" shellac discs, but these were lost and no script had been found. A script was created by asking a lip-synch reader to identify the words of the opening dialogue section, and then drawing on the synopsis in the press brochure and accounts of the battlefields and war-ravaged towns written at the time. This "work in progress" version was performed live at four public screenings in 2019, with the synthesised script being read by Toby Haggith, with music performed by Stephen Horne. In February 2020 IWM posted a website appeal for the script, other lost production documents, and even the*

perduti relativi alla produzione e anche dei dischi della colonna sonora. Straordinaria fortuna, a Capodanno del 2026 ha risposto a questa richiesta l'esperto di cinema muto Brent Reid, informando gli IWM che Jonathan Holmes, collezionista di dischi e giornalista della BBC, aveva acquistato uno dei dischi del film e chiedeva dove si potesse trovare il film originale. Holmes ha gentilmente donato il disco, e le tracce relative a due dei quattro rulli (2 e 4) sono state copiate presso il Sound Archive della British Library; sono state ora sincronizzate con il film. Il secondo disco, contenente le colonne sonore dei rulli 1 e 3, non è stato ritrovato, e quindi la proiezione di Pordenone alternerà le colonne sonore registrate originariamente all'esecuzione dal vivo della sintesi del copione realizzata dagli IWM e accompagnata dalla musica di Horne.

Desideriamo anche ringraziare Susan E. Correia e suo figlio Chrisol Luís de Assis Correia per aver fornito i materiali di Hans Nieter relativi al film – documenti e fotografie che hanno contribuito al lavoro di restauro dell'IWM. – Toby Haggith

soundtrack discs. Remarkably, on New Year's Day 2026, the appeal was answered by silent film expert Brent Reid, with the news that the record collector and BBC journalist Jonathan Holmes had acquired a disc for the film and wanted advice about where the original film might be held. Mr. Holmes kindly donated the disc, and the tracks for two of the four reels (2 and 4) were copied at the British Library's Sound Archive; these have now been synched to the film. The second disc, holding the soundtracks for Reels 1 and 3, has not been found, so the screening at Pordenone will alternate between the original recorded tracks and a live performance of IWM's synthesised script and Horne's music.

We would also like to thank Susan E. Correia and her son Chrisol Luís de Assis Correia, for supplying Hans Nieter's documents and photographs about the film, which assisted IWM with the restoration. – Toby Haggith

[REGINA MARIA IN AMERICA] [Queen Marie in America] (US 1926)
PROD. United States Shipping Board? USCITA/REL: 10.1926? COPIA/COPY: DCP, 11'57" (da/*from* 35mm pos. nitr., 295 m., 22 fps); did./*titles*: ROU. FONTE/SOURCE: Arhiva Națională de Filme – Cinemateca Română, București.

"Cosa ci guadagno a essere meravigliosa?", strilla la maschietta protagonista del racconto di Dana Ames "The Clever Little Fool". "Cosa ci guadagna una di noi? Se fossimo veramente uno schianto, come Peggy Joyce, Gilda Gray o magari la regina di Romania… capite cosa voglio dire?" Pubblicato su *Snappy Stories* (15.06.1926) pochi mesi prima che si scatenasse la frenesia dei media intorno al viaggio in America di Maria di Romania, il brillante racconto di Ames mescola il nome della regina a quelli di altre grandi celebrità dell'epoca perché la fama del suo fascino era tale che i lettori avrebbero risposto senza esitare "Sì, capisco quello che vuoi dire". Confido che, dopo i programmi che le Giornate hanno dedicato alla Ruritania nel 2022-2023 e nei quali spiccava la figura della regina Maria (1875-1938), gli spettatori concordino sul fatto che questa

Regina Maria in America, 1928. (Arhiva Nationala de Filme – Cinemateca Romana, Bucharest)

"'What good does it do me being marvelous?" squeals the flapper protagonist of Dana Ames' short story "The Clever Little Fool." "What good does it do any of us? If we were really knockouts – Peggy Joyce or Gilda Gray or the Queen of Roumania – you see what I mean?" Published in Snappy Stories *(15.06.1926) a few months before the media frenzy surrounding Marie of Romania's American visit, Ames' clever tale tosses the Queen's name together with other major celebrities of the era because her glamour-girl fame was such that readers would unhesitatingly respond with "yes, I see what you mean." It's my hope that after the Giornate's Ruritanian programs in 2022-2023, when Queen Marie (1875-1938) loomed large, audiences will recognize that the silent era's royal superstar*

reale superstar dell'epoca del muto non era soltanto un personaggio romantico ma soprattutto una donna di potere in grado di esercitare una notevole influenza. Riproporla al festival dovrebbe sembrare normale come proiettare un cinegiornale su Chaplin, D'Annunzio o Joséphine Baker.

Il cinegiornale che presentiamo sembra un filmato promozionale prodotto o sponsorizzato dallo United States Shipping Board, la società proprietaria del *Leviathan*, sul quale Maria e il suo seguito giunsero a New York il 18 ottobre 1926 (nel gennaio di quell'anno la nave aveva ospitato la prima del film di Marshall Neilan *The Skyrocket*, interpretato da Peggy Hopkins Joyce). Benché la regina appaia rilassata e spontanea dinanzi alle cineprese, poche celebrità erano abili nello sfruttare i media quanto Maria, che si recò negli Stati Uniti allo scopo di raccogliere denaro per la Romania e promuoverne la causa. Come osservò John K. Winkler nel profilo scritto per il *New Yorker*, "Roumania's Royal Saleslady" (23.10.1926), "Nemmeno per un istante, pur nello sfarzo di banchetti, parate, ricevimenti, merletti e servizi da tavola in oro, questa Monna Lisa dei Balcani perde di vista il suo obiettivo". – Jay Weissberg

wasn't only a romantic figure but a power broker of considerable influence. Bringing her back to the Festival should feel as normal as screening a newsreel of Chaplin, D'Annunzio, or Josephine Baker.

The present newsreel appears to be a promotional film produced or sponsored by the United States Shipping Board, owners of the Leviathan*, which brought Marie and her entourage to New York on 18 October 1926. (In January that year, the ship played host to the premiere of Marshall Neilan's film* The Skyrocket*, starring Peggy Hopkins Joyce.) Though the Queen appears relaxed and unselfconscious before the cameras, few luminaries were as media savvy as Marie, who went to America to raise money for Romania and promote her causes. As John K. Winkler wrote in his* New Yorker *profile, "Roumania's Royal Saleslady" (23.10.1926), "Never for an instant, in all the glory of banquets, reviews, receptions, gold lace, and gold plate will this Mona Lisa of the Balkans lose sight of her objective." – Jay Weissberg*

SADIE THOMPSON (**Tristana e la maschera**) (US 1928)

REGIA/DIR: Raoul Walsh. SCEN: Raoul Walsh, dal racconto di/*based on the story by* W. Somerset Maugham, "Miss Thompson" (*The Smart Set*, 04.1921), e dalla pièce di/*and the play by* John Colton & Clemence Randolph, *Rain* (Maxine Elliott's Theatre, New York, 07.11.1922). DID/TITLES, MONT/ED: C. Gardner Sullivan. PHOTOG: Oliver Marsh, George Barnes, Robert Kurrle. SCG/DES: William Cameron Menzies. ASST. DIR: William Tummel. PROD. MGR: Pierre Bedard. CAST: Gloria Swanson (*Sadie Thompson*), Lionel Barrymore (*Alfred Davidson*), Blanche Friderici (*Mrs. Alfred Davidson*), Charles Lane (*Dr. Angus McPhail*), Florence Midgley (*Mrs. Angus McPhail*), James A. Marcus (*Joe Horn*), Sophia Artega (*Ameena*), Will Stanton (*Quartermaster Bates*), Raoul Walsh (*sergente/Sergeant Timothy O'Hara*), [Rene Guetta, Redman Finlay (*U.S. Marine*), Jack Peabody, Capo/Chief Tui Poi]. PROD: Joseph Schenck, Gloria Swanson Productions, Inc. DIST: United Artists Corporation. USCITA/REL: 07.01.1928. COPIA/COPY: DCP (4K), 97'45" (da/*from* 35mm, 8730 ft., orig. l: 8700 ft., 24 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Milestone Film & Video, Harrington Park, NJ.

La Gloria Swanson Productions, Inc. realizzò soltanto due film distribuiti dalla United Artists. Il primo, *The Love of Sunya*, incassò in patria quasi 700.000 dollari, una cifra imponente se i costi di produzione non fossero stati stratosferici. Fu l'attrazione d'apertura al Roxy, ma per molti versi sembrò un passo indietro, un ritorno agli spettacolari film in costume che Swanson aveva interpretato per Cecil B. De Mille. Il fatto che si trattasse del rifacimento di un vecchio melodramma di Clara Kimball Young, diretto dallo stesso regista, non lo faceva sembrare più originale.

Il secondo film sarebbe stato assai differente. Raro esempio di una donna che riusciva a operare come produttrice ai massimi livelli del settore, Swanson non nascondeva il suo disprezzo per le strategie produttive di Hollywood. Stanca di doversi piegare ai ruoli che Zukor, De Mille o Will Hays giudicavano più adatti a lei, era decisa a dimostrare la superiorità del proprio fiuto, e individuò un soggetto

Gloria Swanson Productions, Inc. made only two films for United Artists release. The first, The Love of Sunya*, grossed nearly $700,000 domestically, an impressive figure if not for its bloated production cost. It was the opening attraction at the Roxy, but in many ways seemed a step backwards, a return to the costume spectacles Swanson made for Cecil B. De Mille. That it was a remake of an old Clara Kimball Young melodrama, made by the same director, did not make it seem any fresher.*

Film Number Two would be very different. A rare female producer operating at the highest levels of the industry, Swanson was quite outspoken regarding her contempt for Hollywood production strategies. Tired of doing whatever Zukor, De Mille, or Will Hays thought best for her, she was determined to demonstrate the superiority of her own

Sadie Thompson, 1928. Florence Midgley, Raoul Walsh, Gloria Swanson, Lionel Barrymore.
(Gloria Swanson Papers, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin)

che nessuno di loro avrebbe mai scelto per lei: la protagonista, una donna straordinariamente combattiva, si fa strada da sola fino ai vertici di una professione poco raccomandabile, ed è quasi schiacciata da un patriarcato saldamente radicato. Consapevolmente o no, questo conflitto sembrava rispecchiare la sua stessa vita.
Il 21 maggio 1927 ella pagò 60.000 dollari per i diritti cinematografici del racconto *Miss Thompson* di Somerset Maugham e dell'opera teatrale che ne avevano tratto John Colton e Clemence Randolph, riscuotendo un successo ancora più grande, *Rain*. Il contratto copriva non soltanto qualsiasi versione "sincronizzata" (ossia sonora), ma anche l'eventuale impiego di tecnologie attuali o future in grado di "trasmettere opere cinematografiche su filo o senza filo, alla radio o con qualsiasi altro dispositivo". Swanson era forse riuscita a definire con infallibile precisione qualsiasi concepibile forma

judgement, and found a property that none of them would ever have selected for her: its heroine, a remarkably feisty lady, was a lone operator making her way in a somewhat disreputable profession, nearly crushed by an entrenched patriarchy. Consciously or not, the struggle seemed to mirror her own.
On 21 May 1927, she paid $60,000 for the motion picture rights to Somerset Maugham's story "Miss Thompson" and the even more successful stage play adapted from it by John Colton and Clemence Randolph, Rain. *The contract not only covered any "synchronized" (i.e., sound) version, but also any current or future technology to "project motion pictures by wire, wireless, radio or any other device." Swanson may have nailed down all conceivable*

Sadie Thompson, 1928. Raoul Walsh, Gloria Swanson. (Milestone Film & Video, Harrington Park)

Sadie Thompson, 1928. Raoul Walsh, Gloria Swanson. (Gloria Swanson Papers, Harry Ransom Center, The University of Texas at Austin)

di diritti ma, come ella stessa spiega con abbondanza di dettagli nella sua autobiografia *Swanson by Swanson* (1980), Will Hays e la MPPDA avevano già messo all'indice l'opera.

Il racconto originale, pubblicato su *The Smart Set* nell'aprile 1921, è ambientato in una remota e piovosa Pago Pago, dove una prostituta in fuga da San Francisco si scontra con un bigotto predicatore evangelico. Maugham non aveva pensato che se ne potesse trarre un'opera teatrale, ma aderì all'idea, proposta da John D. Williams, di un adattamento che ampliasse la parte del sergente O'Hara e aprisse a Sadie la possibilità di un relativo lieto fine (o perlomeno più lieto della sconvolgente conclusione del testo originale di Maugham). E la Sadie di Colton, a differenza dell'eroina del racconto, è troppo educata per sputare in faccia a qualcuno. Il dramma, diretto da Williams, esordì nel novembre 1922 e giunse a 608 repliche; poi passò ad altri

rights, but, as she explains at length in her 1980 memoir, Swanson by Swanson, *Will Hays and the MPPDA had already blacklisted the property.*

The original story, published in The Smart Set *in April 1921, is set in a steamy Pago Pago backwater, where a fugitive San Francisco prostitute runs afoul of a censorious evangelical preacher. Maugham hadn't thought there was material for a play here, but signed off on John D. Williams' idea for an adaptation, which expanded the role of Sgt. O'Hara, and allowed Sadie a relatively happy ending, or at least a happier ending than the shocking conclusion of Maugham's original. And Colton's Sadie, unlike the heroine of the story, is never ill-mannered enough to spit in anyone's face. The play, which Williams directed, opened*

teatri e fu rappresentato ancora 96 volte (senza contare gli spettacoli itineranti e una breve ripresa nel 1926). La star, Jeanne Eagels, divenne all'improvviso l'idolo di Broadway.

A Hollywood tutti avevano messo gli occhi su questo soggetto che però, come tutti sapevano, non aveva superato la prova della "formula" censoria della MPPDA. Non appena fu annunciata la produzione di Swanson, quindici produttori membri della MPPDA inviarono una dura lettera di protesta a Joe Schenck, presidente della United Artists. Tra i firmatari c'erano quasi tutti i pezzi grossi di Hollywood: Zukor, Fox, Warner, Lasky, e perfino un nuovo arrivato di nome Joe Kennedy. Chiaramente, per Swanson la vittoria che alla fine le arrise in questa battaglia rimase sempre uno dei ricordi più cari: nelle sue memorie ella dedica molte pagine a una dettagliata descrizione del modo in cui riuscì a sventare le ipocrite macchinazioni di questi uomini, che definisce "il club del pinnacolo".

Sostenendo che Hays aveva messo all'indice soltanto l'opera teatrale, Swanson dichiarò che i suoi collaboratori stavano in realtà adattando il racconto – un palese espediente per sviare l'attenzione (anche i credits non menzionano la versione teatrale). Paradossalmente, sebbene fosse proprio l'opera teatrale ad aver attirato l'attenzione dei censori, il racconto era talmente cupo che non avrebbe mai potuto superare i controlli per diventare un prodotto di intrattenimento hollywoodiano, e infatti non ci è mai riuscito. L'adattamento cinematografico è attribuito a Raoul Walsh, che già figurava come produttore, regista e attore. Il montaggio e le didascalie del film sono opera del veterano C. Gardner Sullivan, benché il suo contributo risulti evidente soprattutto nelle argute didascalie introduttive che delineano i personaggi di Joe Horn e Tim O'Hara nel primo rullo.

Grazie in parte al clamore suscitato da questo adattamento, la "formula" fu presto sostituita da una nuova serie di "divieti e avvertenze", soluzione che consentì a tutti di salvare la faccia. L'unico vero cambiamento consistette nel declassare l'invadente predicatore al ruolo di riformatore indipendente (più vicino a William Jennings Bryan che a Billy Sunday), mentre le più colorite volgarità dello spettacolo furono semplicemente omesse dalle didascalie. Alcune commissioni di censura locali continuarono comunque a obiettare per tutte quelle sfacciate provocazioni.

Vari problemi fecero lievitare i costi di produzione fino a 700.000 dollari, ma *Sadie Thompson* si rivelò un successo di critica e di pubblico. L'interpretazione di Gloria Swanson e la fotografia furono proposti per l'Oscar alla prima edizione del premio (che però non ottennero); la pellicola figurò in quasi tutti gli elenchi dei "dieci migliori film". I risultati al botteghino furono cospicui: il film batté il record degli incassi del weekend al Rivoli di New York, e alla fine del 1929 la United Artists dichiarò profitti per 870.816,52 dollari a livello nazionale. Questo denaro però affluiva lentamente, al pari dei proventi esteri. Swanson doveva rimborsare i prestiti contratti

in November 1922 and ran for 608 performances, then changed theatres and ran for another 96 (and that doesn't count road shows and a brief 1926 revival). Its star, Jeanne Eagels, was suddenly the toast of Broadway.

Everyone in Hollywood had their eyes on this property, which everyone also knew had failed the test of the MPPDA's censorial "Formula." As soon as Swanson's production was announced, fifteen MPPDA member producers sent off a strongly worded letter of complaint to Joe Schenck, President of UA. Most of the big men in Hollywood had signed on: Zukor, Fox, Warner, Lasky, and even a newcomer named Joe Kennedy. Swanson clearly relished her eventual victory in this battle, and spends many pages in her memoir detailing how she foiled the hypocritical machinations of these men, whom she calls "the pinochle club."

Claiming that Hays had only proscribed the play, Swanson announced that her team was actually adapting the short story, a blatant bit of misdirection (the credits similarly fail to mention the stage version). Ironically, while it was the play that had caught the censors' attention, the short story was so dark it could never have passed muster as Hollywood entertainment, and never has. The screen adaptation was credited to Raoul Walsh, already credited as producer, director, and actor. Veteran C. Gardner Sullivan "edited and titled" the picture, although that contribution is mainly evident in the jokey introductory titles used to characterize Joe Horn or Tim O'Hara in the first reel.

Thanks in some degree to the uproar surrounding this adaptation, "The Formula" was soon replaced by a new set of "Don'ts and Be Carefuls," a solution which allowed everyone to save face. The only real change – to the play *– involved demoting the meddlesome preacher to a freelance reformer (more William Jennings Bryan than Billy Sunday), while the show's more colorful profanities were simply kept off the title cards. A few local censor boards still objected to all the nose-thumbing.*

Production issues pushed the negative cost up to $700,000, but Sadie Thompson *was a critical and commercial hit. Swanson's performance, as well as the cinematography, were cited at the first annual Oscar ceremony (neither won), and the film appeared on most "ten best" lists. Box-office results were strong: the film broke the weekend house record at New York's Rivoli, and UA reported domestic returns of $870,816.52 by the end of 1929. But this money was slow in arriving, as was any foreign revenue. Swanson had loans to pay on two costly features, and* Queen Kelly *was already in development. On 2 March 1928, Joe*

per due costosi lungometraggi, e *Queen Kelly* era già avviato. Il 2 marzo 1928 l'Art Cinema Corporation di Joe Schenck si accollò questo debito in cambio di tutti i diritti per *Sunya* e *Sadie*.
L'Art Cinema produsse in seguito un remake sonoro, *Rain* (1932), con protagonista Joan Crawford. Quando la società chiuse i battenti nel 1936, copie e diritti furono acquisiti da Mary Pickford, socia della United Artists. All'inizio degli anni Sessanta, quando Pickford autorizzò i primi interventi di preservazione sul film, i danni all'emulsione erano già visibili e l'ultimo rullo si era ormai disintegrato. La copia attuale è la conversione in 4K del restauro originariamente realizzato da Dennis Doros per Kino Lorber nel 1987, con le scene mancanti sostituite da fotografie, parti di sceneggiatura ed estratti dal rifacimento del 1932, filmato, per una felice coincidenza, dallo stesso direttore della fotografia, Oliver Marsh. – Richard Koszarski

Schenck's Art Cinema Corporation took over this debt in exchange for all rights to Sunya *and* Sadie.
Art Cinema subsequently produced a talkie remake, Rain *(1932), starring Joan Crawford. When that corporation folded in 1936, prints and rights were acquired by UA partner Mary Pickford. By the early 1960s, when Pickford authorized the first preservation work on the film, emulsion damage was already visible and the final reel had disintegrated. The current copy is a 4K upgrade of the restoration originally produced by Dennis Doros for Kino Lorber in 1987, with missing scenes covered by stills, script material, and footage taken from the 1932 remake — coincidentally photographed by the same cinematographer, Oliver Marsh. – Richard Koszarski*

SEVEN SINNERS (US 1925)
Titoli di lavorazione/*working titles*: The Easiest Road; The Burglar Alarm.
REGIA/DIR: Lewis Milestone. SCEN: Lewis Milestone, Darryl Francis Zanuck. PHOTOG: David Abel. ASST DIR: Frank Richardson. CAST: Marie Prevost (*Molly Brian*), Clive Brook (*Spencer Craig*), John Patrick (*"Fashion Plate" Tony*), Charles Conklin (*"Daylight" Williams*), Claude Gillingwater (*"Holy" Joe McDowell*), Mathilde Brundage (*"Lady Liz" Mamie McDowell*), Dan Mason (*"Doctor" Jones*), Fred Kelsey (poliziotto/*Policeman*). PROD: Warner Bros. Pictures. USCITA/REL: 07.11.1925. COPIA/COPY: incomp., DCP (4K), 64'19", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., imbibito/*tinted*, 24 fps; orig. l: 6927 ft./6826 ft.); did./*titles:* ENG. FONTE/SOURCE: Academy Film Archive, Los Angeles, CA.

La copia in nitrato acquisita dall'Academy Film Archive nel 2015 presentava alcune parti in grave stato di decomposizione. La Warner Brothers ha scansionato il materiale di partenza a una risoluzione di 4K, a partire dal quale l'Academy ha realizzato una versione ricostruita utilizzando, per le parti lacunose, fotogrammi e foto di scena del George Eastman Museum. Nel caso di scene andate completamente perdute, le lacune narrative sono state colmate ricorrendo a recensioni e materiale pubblicitario. */ The nitrate print acquired by the Academy Film Archive in 2015 suffered in parts from severe nitrate decomposition. Warner Brothers scanned the source material at 4K, from which the Academy produced a reconstructed version that fills in missing parts using freeze frames and production stills from the George Eastman Museum. For entirely lost scenes, information from reviews and publicity material was used to explain the narrative gaps.*

Nel 1925 Marie Prevost aveva raggiunto l'apice del successo alla Warner Brothers, ove era la "regina dello schermo". Un annuncio pubblicitario a tutta pagina su *Picture-Play Magazine* (02.1926) esalta il fascino della diva nell'imminente "entusiasmante ciclone" *Seven Sinners*, e la presenta come "un personaggio femminile di seducente bellezza… un'attrice nella cui arte spontanea si rispecchia ogni emozione umana…". Il suo talento si era affinato e si guadagnò i caldi elogi della stampa e del pubblico; di recente era apparsa in tre film della Warners diretti da Ernst Lubitsch, che chiaramente la prediligeva e su *Picture-Play Magazine* (03.1924) definì la sua recitazione "… veramente ottima. L'ammiro perché riesce a interpretare con leggerezza e umorismo il ruolo della ragazza cattiva". Nello stesso articolo lo sceneggiatore Norbert Lusk osservò: "La sua bellezza fotografica sembra di scarsa importanza di fronte alla qualità di fascino fisico che ella conferisce alla propria recitazione. In passato invece

In 1925 Marie Prevost was riding high at Warner Brothers as their "Queen of the Screen." A full-page ad in Picture-Play Magazine *(02.1926) promotes her appeal for the upcoming "cyclone of excitement"* Seven Sinners, *heralding their star as "a feminine character of alluring charm… an actress whose spontaneous art mirrors every human emotion…" Her ability had been honed and enthusiastically recognized by press and public alike, with recent appearances in three Warners pictures directed by Ernst Lubitsch, who clearly favoured her, describing her acting in* Picture-Play Magazine *(03.1924) as "…very, very fine. I admire her because she can play a bad girl lightly, humorously." In the same article, writer Norbert Lusk declared, "Her photographic beauty is made to seem of little consequence in the quality of physical allure she gives her acting. Whereas in the past her directors*

Seven Sinners, 1925. Lobby card. (emovie.poster.com)

i registi hanno speso tempo e fatica per ritrarla nel modo più lusinghiero, quasi fosse l'unico motivo per cui poteva aspirare a diventare una diva". Anche con il regista Lewis Milestone Prevost girò tre film, il primo dei quali fu *Seven Sinners*.

Nel 1923 Lewis Milestone era passato dagli Ince Studios alla Warner Bros. come fidato collaboratore del regista William A. Seiter. Nominato capo montatore alla Warners, Milestone scrisse la sceneggiatura per il film di Prevost *Bobbed Hair* (1925); la successiva interpretazione dell'attrice, *Seven Sinners*, segnò l'esordio di Milestone alla regia, grazie non solo al suo evidente talento e al suo entusiasmo, ma anche all'affetto filiale che lo legava ai membri più anziani della famiglia Warner, emigrati ebrei russi come lui. Il recensore George T. Pardy segnalò su *Motion Picture News* (19.12.1925) le "notevoli capacità" del regista esordiente, e i critici affermarono unanimi, con notevole preveggenza, che egli sarebbe diventato un regista da seguire. La sceneggiatura fu opera congiunta di Milestone e del futuro capo dello studio Fox Darryl F. Zanuck (che sarebbe stato anche il co-sceneggiatore del successivo film di Prevost diretto da Milestone, *The Caveman*, 1926). Prima dell'uscita del film alcuni organi della stampa specializzata attribuirono il soggetto a Bradley King (lo pseudonimo di Josephine McLaughlin), ma non è possibile confermare quest'ipotesi. La trama mescola un cocktail di malviventi decisi a ogni costo a svaligiare la magione deserta dei Vickers a Long Island, rimasta indifesa a causa di uno sciopero della polizia privata. Molly Brian (interpretata da Marie Prevost) compare per prima nell'elegante dimora, intenta a scassinare la cassaforte in una sarabanda di criminali sempre più frenetica. Ecco scendere le scale il garbato delinquente Spencer Craig, sotto le mentite spoglie del padrone di casa; questo ruolo fu un gradito cambio di passo comico per Clive Brook, che "da mesi era penosamente relegato nelle parti di marito serio, solenne e compiaciuto" (Alma Talley, *The Morning Telegraph*, New York, 1925, la data esatta dell'articolo non è nota). Dopo uno scontro a fuoco Spencer si lamenta con Molly: "Non c'è nessun mestiere in cui le donne non facciano irruzione?". I due malandrini fanno ora causa comune, e fingendosi la governante e il maggiordomo affrontano una maestosa coppia di anziani ladri, che affermano di essere un ministro del culto e sua moglie, incaricati dai proprietari di sorvegliare l'abitazione. Il personaggio di "Holy" Joe, in particolare, si guadagnò caldi elogi: "onore a Claude Gillingwater... la sua è la miglior interpretazione di un malfattore offerta da un caratterista da tempo immemorabile" scrisse *The Film Daily* (13.12.1925). Ben presto si scopre che i sette individui erano penetrati nella dimora con intenzioni malvagie; ora iniziano a escogitare sotterfugi per affermare il proprio diritto a mettere le mani sul bottino.

I critici furono in larga misura entusiasti di questo singolare miscuglio di vicende criminali dal ritmo sicuro, che a parere di molti aveva infuso nuova vita in un tema ormai frusto e risaputo. Dopo l'uscita del film in Francia con il titolo *Sept larrons en quarantaine,* gli elogi continuarono oltre Atlantico, con il futuro sceneggiatore Pierre Bost

have devoted their time and pains to achieving flattering photography for her and letting her claims to stardom go at that." Similarly, Prevost would make three films with director Lewis Milestone, of which Seven Sinners *was the first.*

By 1923 Lewis Milestone had crossed from Ince Studios to Warner Bros. as a trusted associate to director William A. Seiter. Appointed head cutter at Warners, Milestone wrote the scenario for the Prevost vehicle Bobbed Hair *(1925), and her next film,* Seven Sinners, *marked his solo directorial debut, a development facilitated not only by clear ability and enthusiasm, but by fond filial affiliation with the Warner family elders, fellow Russian Jewish immigrants. Critic George T. Pardy in* Motion Picture News *(19.12.1925) noted the newcomer's "remarkable skill" in directing, and critics all presciently remarked that he would be a director to watch.*

The scenario was co-written by Milestone and future Fox studio head Darryl F. Zanuck (also co-writer for Prevost's next Milestone picture, The Caveman*, 1926). Some trade papers stated prior to release that the story was by Bradley King (the pen name of Josephine McLaughlin), but this cannot be corroborated. The plot mixes a comedic cocktail of crooks, hellbent on burglarizing the unoccupied Vickers mansion on Long Island, left vulnerable via a private police strike. Marie Prevost's Molly Brian appears to be the first into this posh property, intent on cracking the safe, in a swiftly accelerating jamboree of criminality. Down the stairs comes suave criminal Spencer Craig, masquerading as head of the household; the role was a welcome comedic change of pace for Clive Brook, who "has been afflicted for months with the ingrowing role of dignified, smug husband." (Alma Talley,* The Morning Telegraph*, New York, [1925]) Following an exchange of gunfire, Spencer admonishes Molly: "Isn't any profession safe from women?" The two burglars are now in cahoots, posing as housekeeper and butler when a stately pair of elderly thieves appear, claiming to be a minister and his wife, charged by the owners to protect their home. "Holy" Joe's portrayal was especially well-received: "honors go to Claude Gillingwater... His is one of the best crook characterizations seen in an age," said* The Film Daily *(13.12.1925). It's soon revealed that all seven who enter the mansion have malicious intent on their minds, and a confection of subterfuge commences as they attempt to stake their claim on the loot.*

Critics were largely delighted by this neatly paced crime concoction, which many claimed breathed new life into a hackneyed theme. The praise continued across the Atlantic, following its release in France as Sept larrons en quarantaine*, with future screenwriter Pierre Bost writing an*

che scriveva una recensione particolarmente acuta su *La Revue hebdomadaire et son supplément illustré* (12.05.1928): "l'intera vicenda si dipana in tre o quattro stanze della stessa casa; il pubblico non se ne accorge, ma si tratta di un vero e proprio tour de force per un regista … Il susseguirsi di equivoci, scontri e malintesi è trattato con mano felice, logica impeccabile e sobrietà, e alla fine è abilmente risolto".
Milestone e Prevost si riunirono un'ultima volta per il dramma poliziesco della Paramount *The Racket* (1928), ma mentre il film ottenne una nomination all'Oscar, per Marie i ruoli da protagonista si facevano sempre più rari. In un primo tempo fu relegata a parti umoristiche secondarie accanto a Barbara Stanwyck e Carole Lombard, ma presto anche queste svanirono e le rimasero particine non accreditate.
Nonostante il precario stato di numerose sezioni dell'unica copia superstite di *Seven Sinners*, siamo di fronte a una gradita scoperta sia per quanto riguarda la filmografia di Prevost, sia per la possibilità di assaggiare i primi frutti della straordinaria carriera registica di Lewis Milestone. – Michelle Facey

Il ritrovamento della copia *Seven Sinners* è stato scoperto grazie a un'amicizia che iniziò nel 2007, quando incontrai per la prima volta Ron West, proiezionista e presentatore di film muti oggi scomparso, che divenne per me una guida non dissimile dal personaggio di *Cinema Paradiso*. Una sera del 2013 Ron mi disse che nella sua fattoria nel Queensland conservava alcuni film; gli chiesi di mostrarmeli, e con mia grande sorpresa scoprii che quel piccolo tesoro conteneva quattro film muti fino a quel momento ritenuti scomparsi (erano tutti positivi nitrato imbibiti). Tre sono già stati proiettati alle Giornate: i cortometraggi italiani *Angelo che redime* (1913) e *I gufi delle caverne* (1913), e il lungometraggio tedesco *Die weisse Wüste* (1922).
Per me il Santo Graal di questo scrigno del tesoro cinematografico fu un film a sette rulli intitolato *Paid in Full*. In un primo momento pensammo di aver ritrovato il film perduto interpretato da Pauline Frederick (1919), ma esaminandolo ci rendemmo conto che si trattava dell'unica copia superstite del primo lungometraggio diretto da Lewis Milestone, *Seven Sinners*. Per una felice coincidenza il film fu identificato proprio alle Giornate, durante la mia luna di miele. Attribuzioni erronee di questo tipo non sono rare in Australia, dove per i privati era illegale detenere pellicole a 35mm; i collezionisti tagliavano i titoli di coda e li inviavano alle autorità, comunicando che le copie erano andate distrutte. In questo caso la sequenza finale, in cui Clive Brook timbra una ricevuta con la dicitura "Paid In Full" ("Saldato") fu la comprensibile causa dell'equivoco.
Ron mi raccontò che la copia gli era stata data da una famiglia di Melbourne che all'epoca del muto aveva gestito alcune sale cinematografiche. La copia aveva subito gravi danni: in alcuni punti l'emulsificazione era così marcata da mettere a dura prova la pazienza di uno spettatore medio, ma il fascino del film superava di gran lunga il deterioramento. Purtroppo Ron West ci ha lasciati nell'aprile di quest'anno, ma sarebbe stato entusiasta all'idea di vedere la sua scoperta sullo schermo del Verdi. – Joel Archer

especially discerning review in La Revue hebdomadaire et son supplément illustré *(12.05.1928): "without the audience even noticing, the entire film unfolds in three or four rooms of the same house; this is a remarkable feat for a director… The cascade of misunderstandings, clashes, and miscommunications that follow are consistently inspired, logical, subtly handled, and skillfully resolved."*
Milestone and Prevost reunited a final time for Paramount's crime drama The Racket *(1928), but while the picture was nominated for an Oscar, Marie's leading-lady roles were receding. Relegation as a wise-cracking sidekick to Barbara Stanwyck and Carole Lombard beckoned, but soon even that fell away to uncredited bit parts. Notwithstanding the compromised state of several sections of this sole surviving print of* Seven Sinners*, this is a welcome discovery both for Prevost's filmography and for tasting the first fruits of Lewis Milestone's impressive directorial career. – Michelle Facey*

Discovery of the print Seven Sinners *was discovered thanks to a friendship that began in 2007, when I first met the late projectionist and silent film presenter Ron West, who became a mentor not unlike something out of* Cinema Paradiso. *One evening in 2013, Ron mentioned he had some films in his farm shed in Queensland, and I asked to see them; to my surprise they included four previously missing silent films (all positive tinted nitrate prints). Three have already been screened at the Giornate: the Italian shorts* Angelo che redime *(1913) and* I gufi delle caverne *(1913), and the German feature* Die weisse Wüste *(1922).*
For me, the holy grail of this cinematic treasure chest was a 7-reel film entitled Paid in Full. *We initially thought we had the lost 1919 Pauline Frederick film, but upon inspection realized instead it was the only known surviving print of Lewis Milestone's feature directorial debut,* Seven Sinners. *By sweet serendipity, the identification occurred during my honeymoon, at the Giornate. Such misidentifications aren't uncommon in Australia, where privately owning 35mm was illegal; collectors would cut off the leaders and send them to the authorities, claiming the prints were destroyed. In this case, the final shot, in which Clive Brook rubber stamps a receipt with "Paid In Full," was the understandable cause for the title mix-up.*
Ron told me the print was given to him by a family in Melbourne that operated a few cinemas in the silent era. The copy has suffered significant damage, with emulsification so heavy in parts it can test an average audience's patience, yet the film's charms transcend its compromised state. Sadly, Ron West passed away in April this year, but he would have been thrilled to see his discovery on the Verdi's screen. – Joel Archer

STELLINA, LA PESCATRICE DI VENEZIA (Stellina, la pêcheuse de Venise) (GB: **The Fisher Girl of Venice**) (IT 1912)

REGIA/DIR: ?. CAST: Madeleine Céliat (*Stellina*). PROD: Film d'Arte Italiana. USCITA/REL: 12.1912 (IT), 05.02.1913 (GB). COPIA/COPY: DCP, 30'08", col. (da/*from* 35mm pos. nitr., 591 m., 18 fps, imbibito + pochoir / *tinted + stencil-colouring*; orig. l. 640 m.); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy.

A cavallo degli anni '10 del '900 il pubblico stava amando sempre più il cinema, anche perché i tempi della narrazione stavano diventando più rapidi e inseriti in sfondi tanto più suggestivi quanto realistici. E se c'era Venezia, poi, insieme a Chioggia e alla laguna, nelle molte sale della città Serenissima tra schermo e pubblico si attivava un dialogo molto intenso, perché in questo "cinematografo" che stava maturando esistevano ancora ingenuità, eccessiva gestualità, parrucche spelacchiate, costumi sommari ingentiliti da colorazioni tremolanti.

Stellina, la pescatrice di Venezia racconta della figlia di un povero pescatore di Chioggia che viene morsicata da un aspide. Ma non è questo impossibile incidente a colpire il pubblico. Né la storia d'amore successiva che vede coinvolto un nobile che la salva e la concupisce con il falso miraggio di un salto di qualità sociale. Salto che finisce in tragedia con l'allontanamento della giovane e la successiva vendetta del padre. In una Venezia con *location* in terrazze e cortili di alcuni palazzi sul Canal Grande (in particolare Palazzo Cavalli Franchetti) ma senza privarsi dell'ovvietà di Piazza San Marco. I recensori stranieri elogiarono in particolare le ambientazioni: "La

By the 1910s audiences were increasingly embracing cinema, in part because narrative tempos were becoming faster, set against increasingly evocative and realistic backdrops. And when Venice, Chioggia, and the lagoon were present on the many screens of the Serenissima, an intense dialogue developed between the projected image and the audience, since the maturing art form was still touched by naiveté, excessive gestures, ragged wigs, and perfunctory costumes softened by flickering colours.

Stellina, la pescatrice di Venezia *tells the story of a poor fisherman's daughter from Chioggia who is bitten by an asp. But it's not the unfortunate accident that strikes the audience, nor the subsequent love story involving a nobleman who comes to her aid and then seduces her with the false illusion of a leap in social status. This leap ends in tragedy with the young woman's abandonment and her father's subsequent revenge. The film is set in a Venice of terraces, courtyards, and palaces on the Grand Canal (particularly Palazzo Cavalli Franchetti), yet without renouncing the inevitable presence of the Piazza San Marco. Foreign reviewers especially praised the settings: "Beautiful Venice lends its magnificent settings to this moving*

Stellina, La pescatrice di Venezia, 1912. Madeleine Céliat. (CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée, Bois d'Arcy)

bella Venezia fa da magnifica cornice a questo dramma commovente: l'ammirevole Piazza San Marco, animata dal volo di innumerevoli piccioni, le lagune e i canali solcati dalle gondole e fiancheggiati da sontuosi palazzi fanno da sfondo alle scene di seduzione, amore, tradimento, follia e omicidio che scandiscono *Stellina*" (*Stamboul*, 08.11.1913).
Ricchezza e cinismo si mescolano in un "due rulli" che un cronista ("Tom" su *L'Adriatico*, 14.03.1913) critica sposando le reazioni del pubblico che protesta identificando forzature come parrucche e costumi troppo teatrali, oltre a colorazioni al pochoir (ora restaurate splendidamente) instabili. "Tom" dedica parecchio spazio al colore: "Doveva esser ben miope quell'operatore o ignaro completamente della città nostra per volere, con le due o tre tinte di cui dispone appena la fotografia, ritrarre l'infinita complessa meravigliosa sinfonia di colori che fa di Venezia la delizia della fantasia e la disperazione dei pittori". Agli accenni negativi, tra il critico e il ridanciano, risponde sulle stesse colonne (18.03.1913) il Rag. Giovanni Rossetto, esclusivista veneziano della Pathé che ha prodotto e distribuisce il film con la consorziata Film d'Arte, lamentando, senza ostentare il suo ruolo, l'immaturità di un pubblico che pur avendo la possibilità di scegliere tra "spettacoli composti di scene dal vero, istruttive, o con commedie a fine moralizzatore" e "il dramma truce e l'amore lascivo", predilige queste ultime caratteristiche, come peraltro continua ad avvenire anche nelle sale del "fratello maggiore" il teatro. A più di cent'anni di distanza il quesito rimane, perfino complicato della prepotenza dell'ultima nata, la televisione.

Carlo Montanaro

drama: the splendid St. Mark's Square, animated by the flight of countless pigeons, and the lagoons and canals crisscrossed by gondolas and lined with sumptuous palaces serve as the backdrop for the scenes of seduction, love, betrayal, madness, and murder that punctuate Stellina." *(*Stamboul*, 08.11.1913) Wealth and cynicism blend in this two-reeler, excoriated by a critic ("Tom" in* L'Adriatico*, 14.03.1913) who echoes protests from the audience regarding forced elements such as wigs and overly theatrical costumes, as well as unstable stencil-colouring (now splendidly restored). "Tom" devotes quite a bit of space to colour: "The cameraman must have been truly short-sighted, or completely ignorant of our city, as he sought – with the barely two or three shades that photography has at its disposal – to portray the infinite, complex, marvelous symphony of colours that makes Venice the delight of the imagination and every painter's despair." The negative remarks, both critical and derisive, were countered in the same columns (18.03.1913) by Giovanni Rossetto, the Venetian exclusive agent for Pathé, which produced and distributed the film with its subsidiary Film d'Arte. Without flaunting his role, he lamented the immaturity of audiences which in spite of being able to choose between "spectacles composed of real-life, instructive scenes, or moralizing comedies" and "grim dramas and lascivious love," preferred the latter, as indeed was true even in the playhouses of its "big brother", the theatre. Over a century later, the question remains, further complicated by the arrogance of the latest arrival, television.*

Carlo Montanaro

A VICTIM OF CIRCUMSTANCES (US 1913)

REGIA/DIR: ?. SCEN: ?. CAST: Harry Benham (*il giornalista/the reporter*), Mignon Anderson (*la figlia/the daughter*), Justus D. Barnes (*il padre/the father*). PROD: Thanhouser Film Corporation. DIST: Western Import. USCITA/REL: 01.06.1913. COPIA/COPY: DCP, 13'11" (da/*from* 35mm pos. nitr., 855 ft., 18 fps, b&w; didascalie imbibite/*titles tinted*); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress National Audio-Visual Conservation Center, Packard Campus, Culpeper, VA (Christopher Bird Collection).

Uscita il 1° giugno 1913, questa commedia di un rullo della Thanhouser è un'intelligente esplorazione della percezione sociale e dell'incomprensione nel primo cinema muto. La trama prende avvio quando un padre proibisce alla figlia di sposare un giornalista, arrestato per aver fotografato un ricco finanziere. Tuttavia, la narrazione subisce una brusca svolta quando il padre viene erroneamente arrestato come borseggiatore.
Sperimentare in prima persona questa improvvisa vulnerabilità cambia le cose. Rendendosi conto di quanto facilmente una persona innocente possa diventare "vittima delle circostanze", il padre ha un'illuminazione sulla situazione del giornalista. Riconoscendo il pericolo

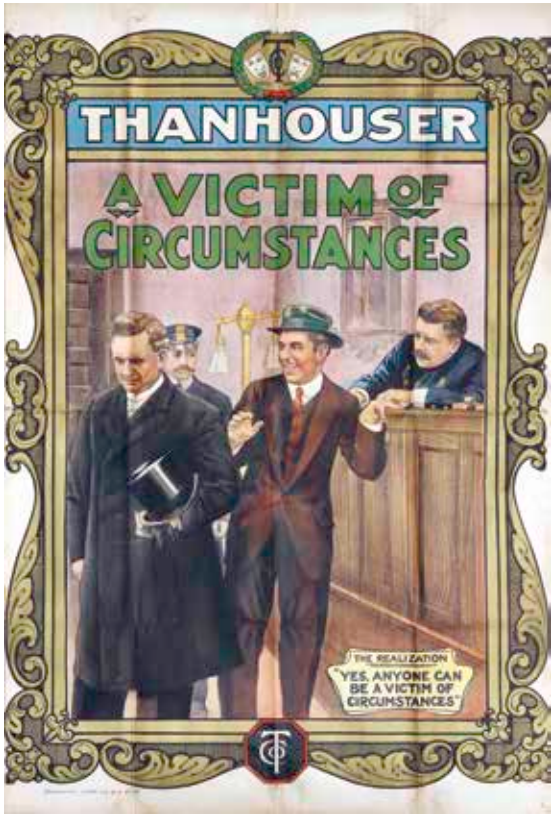
Released on 1 June 1913, this one-reel comedy by the Thanhouser studio is a clever exploration of social perception and misunderstanding in early cinema.
The plot kicks off when a father forbids his daughter from marrying a reporter who has been arrested for photographing a wealthy financier. To the father, this act seems transgressive and socially unacceptable. However, the narrative takes a sharp turn when the father is mistakenly arrested as a pickpocket.
Experiencing this sudden vulnerability firsthand changes everything. Realizing how easily an innocent person can become "a victim of circumstances", the father has an epiphany

dei giudizi affrettati, ritira le proprie obiezioni e acconsente al matrimonio. Attraverso questo capovolgimento di potere dai toni leggeri, il film critica i superficiali pregiudizi sociali e mette in luce quanto facilmente chiunque possa cadere vittima di un fraintendimento.

Descritto all'epoca come "una commedia artistica", il film fu accolto favorevolmente dal critico del *New York Dramatic Mirror* (04.06.1913) che, pur con qualche scetticismo verso la trama, scrisse: "È stato evidentemente ideato per illustrare le tecniche utilizzate nelle carceri per fotografare i criminali e il sistema di identificazione tramite impronte digitali, ed è discretamente divertente".

Affascinante è la storia della preservazione di questo film. Il montatore Christopher Bird ha donato alla Library of Congress una copia proveniente dalla Gran Bretagna. Uno scambio transnazionale che sottolinea la natura globale della storia del cinema delle origini e il ruolo fondamentale del lavoro d'archivio. Grazie all'impegno della Library of Congress nel campo della conservazione, questo bene culturale rimane accessibile agli studiosi contemporanei.

In definitiva, questa breve produzione Thanhouser offre preziosi spunti sulle ansie di inizio Novecento riguardo a classe sociale, reputazione e sistema giudiziario. – Ned Thanhouser



A Victim of Circumstances, 1913. Poster. (Thanhouser Company Film Preservation)

about the reporter's situation. Recognizing the danger of snap judgments, he drops his objections and consents to the marriage. Through this lighthearted inversion of power, the film critiques shallow social biases and highlights how easily anyone can fall prey to misinterpretation.

Described at the time as "an artistic comedy", the film was well-reviewed by the critic of the New York Dramatic Mirror *(04.06.1913), who, despite skepticism regarding the plot, wrote, "It was evidently devised to show prison methods of photographing criminals and of the finger print identification system and is fairly entertaining."*

The film boasts a fascinating preservation history. Film editor Christopher Bird donated a copy from the UK to the Library of Congress. This cross-border exchange underscores the global nature of early film history and the vital role of archive work. Thanks to the Library of Congress's preservation efforts, this cultural artifact remains accessible for modern study.

Ultimately, this brief Thanhouser production offers valuable insights into early 20th-century anxieties regarding class, reputation, and the justice system. – Ned Thanhouser

Questo film è riemerso nel 2022, quando io e l'archivista David Cleveland stavamo preparando uno spettacolo con proiettore a manovella presso l'appena restaurato Electric Palace (1911) di Harwich, in Inghilterra. Il museo locale aveva acquisito una piccola collezione di nitrati 35mm e ce li fece esaminare. Quando venne fuori che non erano di alcun interesse locale, i film mi furono ceduti in cambio di una donazione. La collezione si rivelò comprendere ben quattro cortometraggi muti americani ritenuti perduti. C'era inoltre un dramma della Essanay più due oscure commedie. Tramite Patrick Stanbury li ho inviati tutti alla Library of Congress perché fossero preservati. L'ipotesi più probabile è che le pellicole siano state originariamente salvate da un ex proiezionista dell'Electric Palace, che aveva chiuso i battenti nel 1956. – Christopher Bird

This film turned up in 2022 when archivist David Cleveland and I were putting on a hand-cranked show at the newly restored Electric Palace cinema (1911) in Harwich, England. The local museum had taken in a small collection of 35mm nitrate films, which we examined. When they turned out not to be of any local interest, the museum was keen to dispose of them, and I was given them in return for a donation. The collection turned out to include no less than four lost American silent shorts. In addition to this one, there were also an Essanay drama and two obscure comedies. I sent all of them to the Library of Congress for preservation via Patrick Stanbury. The most likely guess is that the films were saved originally by a former projectionist at the Electric Palace, which closed in 1956. – Christopher Bird

Borsa di studio Haghefilm Digitaal – Selznick School 2026 / ***The Haghefilm Digitaal – Selznick School Fellowship 2026***

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 borsa di studio Haghefilm–Selznick School per il 2026 è **Nicholas Rall**, studente del corso di laurea magistrale presso l'Università di Rochester, che ha ottenuto quest'anno il diploma della Selznick School. Durante il corso, il progetto personale di Nicholas ha riguardato il restauro, la digitalizzazione e la correzione colore di elementi originali in nitrato e diacetato in avanzato stato di decomposizione tratti da *The Photo-Drama of Creation* (1914), un'opera multimediale della durata di 8 ore prodotta dall'International Bible Students Association, che comprendeva film, diapositive per lanterna magica e dischi. Durante il corso di laurea triennale in cinema, egli ha acquisito un'esperienza unica nell'utilizzo di macchine d'epoca in un contesto produttivo, alimentando così la sua passione per la conservazione delle tecnologie cinematografiche storiche.

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 2026 Haghefilm–Selznick School Fellowship is ***Nicholas Rall****, a master's student at the University of Rochester and a 2026 graduate of the Selznick School certificate program. During the program, Nicholas's personal project involved the repair, digitization, and grading of original nitrate and diacetate elements in advanced stages of decomposition from* The Photo-Drama of Creation *(1914), an 8-hour multimedia presentation produced by the International Bible Students Association, featuring films, magic lantern slides, and phonograph records. Nicholas earned his Bachelor of Arts degree in Cinema, where he gained unique experience operating vintage cameras in a production environment, sparking his passion for the preservation of historical film technologies.*

KATERINA (КАТЕРИНА) (FR: **Le Roman de Macha**; GB: **Macha's Story)** (RU 1911)
REGIA/DIR: Kaï Hansen. SCEN: Kaï Hansen(?), Cheslav Sabinsky(?). SCG/DES: Cheslav Sabinsky. PHOTOG: Joseph-Louis Mundwiller. CAST: Ekaterina Smirnova (*Katerina/Macha*), Lidiia Sychiova (*sua madre/Her mother*), [attori della troupe ucraina di/actors of the Ukrainian troupe of Dmytro Haidamaka?]. PROD: Pathé Frères (Moscow). USCITA/REL: 12.12.1911 (Russia, orig. l. 335 m.), 03.1912 (France, orig. l. 290 m.). COPIA/COPY: 35mm, 296 m., 16'31" (16 fps) (da/*from* 28mm pos. acet., 220 m.); did./*titles*: FRA. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY / Haghefilm Digitaal, Waddinxveen.
Restauro digitale effettuato a partire da una copia 28mm della collezione Institut Jean Vigo conservata al / *Digitally restored from a 28mm print in the collection of the Institut Jean Vigo, conserved at the* CNC – Centre national du cinéma et de l'image animée. Immagine stabilizzata da / *Image stabilized by* L'Immagine Ritrovata, Bologna. Film rimontato con didascalie ricreate a somiglianza di quelle della copia di distribuzione originale a 35mm / *Re-edited with newly created titles to resemble the original 35mm release.*

Prodotto dalla filiale moscovita della Pathé Frères, *Katerina* (1911) è il più vecchio film sopravvissuto tratto dall'opera del grande scrittore ucraino Taras Ševčenko. Realizzato per commemorare il 50esimo anniversario della sua morte, il film racconta la tragedia di una giovane donna ucraina, Katerina (Kateryna nell'originale di Ševčenko, ribattezzata Macha nelle edizioni francese e inglese del film), sedotta da un soldato cosacco russo che poi la abbandona incinta.

Taras Ševčenko ebbe una vita difficile: nacque servo della gleba nel 1814 nell'Impero russo. Dopo aver conquistato la libertà e essersi affermato come artista e scrittore, fu in seguito arrestato ed esiliato come soldato semplice per ordine personale dello zar Nicola I.

Produced by the Moscow branch of Pathé Frères, Katerina *(1911) is the earliest surviving film adapting the work of the great Ukrainian writer Taras Shevchenko. Created to commemorate the 50th anniversary of his death, this film follows the tragedy of a young Ukrainian woman, Katerina (Kateryna in Shevchenko's original, renamed to Macha in French and English releases of the film), as she is seduced by a Russian Cossack soldier who then abandons her with child.*

Taras Shevchenko led a difficult life, born into serfdom in 1814 within the Russian Empire. After earning his freedom and establishing

Quando la Pathé iniziò a produrre film in Russia nel 1909, i cineasti francesi si rivolsero principalmente alla storia e alla letteratura russa in cerca di soggetti, riuscendo a creare film dal fascino esotico per il pubblico europeo, evitando al contempo l'ira della censura imperiale russa (cfr. Jay Leyda, *Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, 1960). In una certa misura, la Pathé tentò anche di rappresentare la diversità dell'Impero, realizzando diversi film a tematica ebraica o ucraina. Entro il 1911, Ševčenko era ormai considerato in Russia uno dei più grandi poeti slavi, il che rendeva la sua opera una fonte ideale per adattamenti cinematografici.
Un aspetto notevole del film sono le atipiche scelte stilistiche, tra cui due sorprendenti primi piani, decisamente insoliti per l'epoca.
La Fondation Jérôme Seydoux-Pathé attribuisce la sceneggiatura al regista francese Kaï Hansen, insieme all'artista, scenografo e futuro regista russo Česlav Sabinskij, noto per aver instancabilmente spinto verso una maggiore innovazione artistica del cinema russo degli anni Dieci del Novecento (Leyda, *Kino*, 1960).
L'unico elemento noto sopravvissuto è una copia in diacetato 28mm dell'edizione in lingua francese, *Le Roman de Macha*, digitalizzata a risoluzione 2K su uno scanner Oxberry a bagno liquido per questo restauro. Sebbene la copia fosse in condizioni eccezionali, per questa versione destinata all'uso domestico il film era stato suddiviso in 2 rulli, con le scene montate in un ordine diverso da quello originale, con inevitabili ripercussioni negative sulla narrazione. In questo restauro digitale, realizzato presso Haghefilm Digitaal e presentato in anteprima alle Giornate, scene e didascalie sono presentate approssimativamente a com'erano nell'edizione francese in 35mm del 1912.
Un ringraziamento speciale a tutto lo staff dell'Haghefilm Digitaal per i consigli e l'assistenza forniti durante l'intero progetto; all'Institut Jean Vigo e al CNC per la fiducia e la collaborazione; e alla L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation per avermi permesso di dare il mio contributo in questo campo e di portare a termine questo importante lavoro – Nicholas Rall

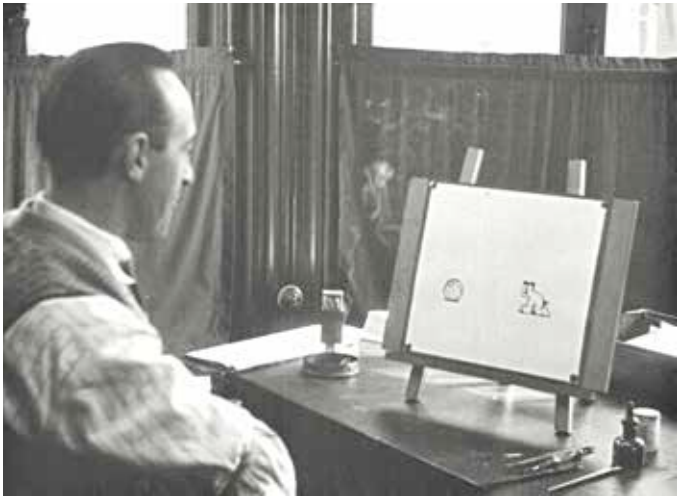
himself as an artist and writer, he was later arrested and exiled into military service, upon the personal order of Tsar Nicholas I.
When Pathé began producing films in Russia in 1909, the French filmmakers looked primarily to Russian history and literature for narratives, succeeding in creating exotic films for audiences in Europe while also avoiding the ire of the Imperial Russian censors (see Jay Leyda, Kino: A History of the Russian and Soviet Film*, 1960). To some extent, Pathé also attempted to represent the diversity of the Empire, creating several films on Jewish or Ukrainian themes. By 1911, Shevchenko had become regarded within Russia as one of the greatest Slavic poets, making his work an ideal source for film adaptations.*
A remarkable aspect of the film is its atypical stylistic choices, featuring two striking close-up shots which are highly unusual for the time. The Fondation Jérôme Seydoux-Pathé credits the scenario to French director Kaï Hansen in addition to the Russian artist, set designer, and later director, Cheslav Sabinsky, a figure known to have consistently pushed for greater artistic innovation in the Russian cinema of the 1910s (Leyda, Kino*, 1960).*
The only element known to survive is a 28mm diacetate print of the French-language release, Le Roman de Macha*, which was digitized at 2K resolution on an Oxberry wet-gate scanner for this restoration. Though the print was in exceptional condition, the film was split into 2 reels for this home release version, and the scenes were edited into an order different from the film's original release to the detriment of the narrative. This digital restoration, undertaken at Haghefilm Digitaal and premiering at the Giornate, presents the scenes and intertitles in a manner approximating how the film would have appeared in its French 35mm release in 1912.*
Special thanks to all of the staff at Haghefilm Digitaal for all of their advice and assistance throughout this project; the Institut Jean Vigo and the CNC for their trust and collaboration; and the L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation for enabling me to contribute to this field and carry out this important work. – Nicholas Rall

"Jerry" the Troublesome Tyke

Il pestifero cane Jerry fu creato dall'animatore Sid Griffiths e dal fotografo Bert Bilby, entrambi impiegati come proiezionisti al Capitol Cinema di Cardiff. Realizzati tra il 1925 e il 1927, i cortometraggi con questo cane birbone furono proiettati in tutto il mondo come parte del *Pathé Pictorial* e riconosciuti come la prima serie animata realizzata in Galles.
Griffiths (1898-1967) vi mescolava animazione e riprese dal vero – una tecnica utilizzata all'incirca nello stesso periodo anche da Walt Disney e Max Fleischer. Gli Inkwell Studios di Fleischer avrebbero poi creato Betty Boop e Braccio di Ferro, ma la serie "Out of the

Jerry the Troublesome Tyke was created by animator Sid Griffiths and photographer Bert Bilby, who both worked as projectionists at Cardiff's Capitol Cinema. The "Jerry" shorts were made between 1925 and 1927 and were shown all over the world as part of Pathé Pictorial*, and recognised as the first animated series made in Wales.*
Griffiths (1898-1967) mixed live action with animation in these cartoons - a technique used by Walt Disney and Max Fleischer around the same time. Fleischer's Inkwell Studios would go on to create Betty Boop and Popeye; their series "Out of the

Curing a Cold, 1925. (National Library of Wales Screen and Sound Archive, Aberystwyth)



Football, 1926. Sid Griffiths. (The Cinema Museum, London)

Inkwell", proposta alle Giornate 2025, presenta sorprendenti analogie con i "Jerry" e potrebbe aver esercitato un'influenza determinante su Griffiths.

Mentre di Bert Bilby (che per qualche tempo aveva operato presso la Walturdaw) non si sa molto, Griffiths proseguì la carriera lavorando come animatore, supervisore e fotografo per la società dell'animatore britannico Anson Dyer, contribuendo alla sua serie di cartoni animati sperimentali a colori realizzata negli anni Trenta, con la voce dell'attore Stanley Holloway e il suo celebre personaggio dei monologhi, Sam Small. Lavorò inoltre al primo lungometraggio d'animazione britannico, la versione di Halas e Batchelor di *La fattoria degli animali* di George Orwell (1954).

Griffiths divenne noto a molti nel settore come un vero mago della tecnica, capace di inventare o adattare cineprese per ottenere effetti speciali e di risolvere problemi di ripresa negli studi di animazione. Harold Whitaker, artista di spicco per Halas e Batchelor a partire dagli anni Quaranta e collega di Sid per due decenni, dichiarò: "Nei 30-40 anni in cui ho lavorato nell'animazione, Sid Griffiths è stato forse l'unico genio che io abbia mai incontrato. Era sempre lì a risolvere problemi e a ottenere effetti spettacolari con le apparecchiature. Non ho mai conosciuto nessuno come lui, così fantasioso e ingegnoso come tecnico. Ma non ho mai saputo che facesse anche animazione. Era un uomo così modesto" (Dave Berry, "Out of the Past: Jerry the Troublesome Tyke and Sid Griffiths, Creative Genius", *Flickers*, marzo 2008).

Il pubblico delle Giornate ha potuto godere per la prima volta delle scorribande animate dello scapestrato cane "Jerry the Troublesome Tyke" nel 2002-2004, quando gli furono dedicati tre programmi. – Iola Baines

Inkwell", featured in the 2025 edition of the Giornate, bears striking parallels with the "Jerry" cartoons and may well have been a key influence on Griffiths.

While not much is known about Bert Bilby (who had worked for a time for the Walturdaw company), Griffiths went on to work in animation, supervisory, and photography roles for the British animator Anson Dyer, contributing to his company's series of experimental 1930s colour cartoons featuring the voice of actor Stanley Holloway and his famous monologue character Sam Small. He also worked on the first British animation feature, the Halas and Batchelor version of George Orwell's Animal Farm *(1954).*

Griffiths came to be known by many in the industry as a technical wizard who invented or adapted cameras to produce special effects and solved camera problems in animation studios. Harold Whitaker, a leading artist for Halas and Batchelor from the 1940s and a colleague of Sid's for two decades, said: "In the 30 to 40 years I worked in animation, Sid Griffiths was almost the only genius I ever met. He was always solving problems and achieving spectacular effects with machinery. I've never met anyone like him as an imaginative, resourceful technician. But, you know, I never knew he animated. He was such a modest man." (Dave Berry, "Out of the Past: Jerry the Troublesome Tyke and Sid Griffiths, Creative Genius", Flickers, *March 2008)*

Giornate audiences first enjoyed the animated capers of the mischievous canine "Jerry the Troublesome Tyke" in 2002-2004, when three programmes were dedicated to him. – Iola Baines

CURING A COLD (GB 1925)
Serie/*Series*: **Jerry the Tyke**
REGIA/DIR: Sid Griffiths, Bert Bilby. ANIM: Sid Griffiths, Brian White. PHOTOG: Bert Bilby.
CAST: Sid Griffiths. PROD: United International Corporation (U.I.C.). DIST: Pathé. COPIA/COPY: DCP, 3'25", col. (da/*from* 35mm, 216 ft., imbibito/*tinted*, 18 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: The Cinema Museum, London.

Il povero Jerry non si sente bene: ha i brividi e starnutisce platealmente. Il suo paziente animatore in carne e ossa gli consiglia sole e aria aperta, e Jerry coglie l'occasione per andare in un posto esotico, dove suda copiosamente e comincia a entrare nello spirito vacanziero. La sua ombrosa palma, tuttavia, non gli darà il balsamico sollievo che si aspetta. – Iola Baines

Poor Jerry is feeling under the weather, shivering with cold and sneezing theatrically. His long-suffering live-action animator prescribes fresh air and sunshine, and Jerry seizes the chance of an exotic spell in the sun, where he sweats it out and starts to get into the holiday spirit. His shady palm tree, however, turns out not to be quite the balmy blessing he expects. – Iola Baines

FOOTBALL (GB 1926)
Serie/*Series*: **Jerry the Tyke**
REGIA/DIR: Sid Griffiths, Bert Bilby. ANIM: Sid Griffiths, Brian White. PHOTOG: Bert Bilby.
CAST: Sid Griffiths. PROD: United International Corporation (U.I.C.). DIST: Pathé. COPIA/COPY: DCP, 3'17", col. (da/*from* 35mm, 224 ft., imbibito/*tinted*, 18 fps); did./*titles*: ENG. FONTE/SOURCE: The Cinema Museum, London.

Jerry non è mai stanco di leggere le notizie di football. Il suo animatore in carne e ossa lo prende un po' in giro, ma si comporta da gentiluomo, ritagliando il pallone dal fondo in modo che Jerry possa fare due tiri senza farsi male. Jerry si diverte un mondo finché non raggiunge lo stadio, dove i suoi tentativi di entrare vengono dolorosamente vanificati. Non essendo tipo da arrendersi (per la mancanza di uno scellino), egli ricorre a vari escamotage finché non gli viene in mente un metodo alternativo per assistere alla partita. – Iola Baines

Reading the football news is never going to be enough for Jerry! His live-action animator pokes fun, but also plays fair – cutting around the ball so Jerry can have a kickabout without injury. Jerry has much fun until he reaches the stadium, where his efforts to gain entry are thwarted, painfully. Never one to give up (for the lack of a shilling), various tyke-tactics are tried and tested, until Jerry hits upon a cunning plan for an alternative method of spectating. – Iola Baines

Una risposta nonviolenta alla propaganda bellica giapponese / *A pacifist response to Japanese war propaganda*

OMOCHA EIGA DE MITA NICHŪ SENSŌ (The Second Sino-Japanese War in Toy Films) [La seconda guerra sino-giapponese nei film di piccolo formato] (JP 2023)
REGIA/DIR, SCEN, MONT/ED: Yoneo Ota; didascalie di/*titles by* Yoneo Ota (JPN) & Joanne Bernardi (ENG). PROD: Kyōto Eiga Geijutsu Bunka Kenkyūsho, Omocha Eiga Myūjiamu (Kyoto Film Art Cultural Research Center, The Toy Film Museum). COPIA/COPY: DCP, 102'45", col. (parti imbibite e virate/*partially tinted & toned*); did./*titles:* JPN/ENG + 5 film sonori/*5 sound films*. FONTE/SOURCE: The Toy Film Museum, Kyoto.

Il restauro e la digitalizzazione dei materiali originali (positivi nitrato 35mm, 16mm e 9,5mm) sono stati portati a termine a Osaka, presso IMAGICA WEST, nell'ambito del Toy Film Project (2003-2011). Per ciascun titolo, gli internegativi 35mm ricavati dagli elementi originali sono stati utilizzati per realizzare due nuove copie positive a 35mm e file digitali. Tra il 2020 e il 2023 Yoneo Ota ha realizzato il film di compilazione finale a partire da questi file digitali, montandoli con interventi digitali minimi. */ Restoration and digitization of the original source material (35mm nitrate, 16mm, and 9.5mm positive prints) was completed at IMAGICA WEST, Osaka, as part of the Toy Film Project (2003-2011). For each title, 35mm internegatives created from the original elements were used to make two new 35mm positive prints and digital files. Yoneo Ota made the final compilation film from these digital files, editing them with minimal digital intervention between 2020 and 2023.*

A un secolo di distanza dall'inizio in Giappone dell'era Shōwa (il regno dell'imperatore Hirohito, 1926-1989) e 80 anni dopo la fine

A century since Japan's Shōwa era (Emperor Hirohito's reign, 1926-1989) began and 80 years after the end of World War

108 THE ASAHI ENGLISH SUPPLEMENT, PRESENT-DAY JAPAN, 1932

THREE HUMAN BOMBS

The highest and noblest monument of war was erected near Shanghai by the Three Human Bombs at Miaohangchen. At dawn on March 22, 1932, in a general attack on Miaohangchen a certain Japanese Division, which marched from Woosung, encountered great obstacles through the stubborn resistance of the Chinese troops, which, firmly entrenched, defied the fierce onset of the Imperial Army. The Chinese soldiers raised strong defense works there during a month. The trenches were protected by an outer moat four meters wide and two meters deep, which was also protected by barbed wire entanglements three meters high. Machine rifles were constantly at work against the Japanese troops. A way had to be cut through these deadly obstacles for the Imperial troops. Three heroes of a Japanese sappers' corps, named Takeji Bamba, Jo Kitakawa and Isosuke Sakae, fastened to themselves a firing bomb three meters long, and jumped into the wire entanglements. The bomb exploded with a loud detonation, smashing the three heroes and the barbed wire to pieces. These heroes died a desperate death, opening a way for the infantrymen to make a dash, which eventually resulted in the occupation of the enemy's camp. Their heroism makes even demons cry.

Mr. Takeji Bamba Mr. Jo Kitakawa Mr. Isosuke Sakae

Advertisement - *Present-Day Japan*, Manchurian Number No. 8, Annual English Supplement, *The Asahi*, 1932

della seconda guerra mondiale, in che modo le generazioni che non hanno avuto esperienza diretta di questi eventi ne raccoglieranno l'eredità? Questa domanda, e il desiderio di riportare in vita le rare testimonianze filmate del tortuoso cammino che ha portato il Giappone alla guerra totale, hanno spinto Yoneo Ota, direttore del Toy Film Museum di Kyoto, a realizzare *The Second Sino-Japanese War in Toy Films*. In un mosaico di vent'anni (1923-1943) di riprese cinematografiche a passo ridotto destinate al mercato di consumo, questo film di compilazione segue quarant'anni di escalation militare giapponese all'estero e sul fronte interno. Tutte le immagini provengono dalla collezione del Toy Film Museum.

Ota ha fondato il museo nel 2015 come ampliamento del Toy Film Project (2003-2011), un'iniziativa di collaborazione regionale (Kyoto, Kobe e Osaka) tra studiosi di cinema, collezionisti e il laboratorio IMAGICA WEST di Osaka. Finanziato inizialmente dall'università delle Arti di Osaka, questo progetto innovativo ha restaurato, digitalizzato e reso accessibili 800 "film giocattolo" (*omocha eiga*: il prologo del film contiene una breve spiegazione dell'uso di questo

II, how will generations without direct experience of these events engage with their legacy? This question, and the urge to reanimate rare footage of Japan's hurdle toward total war, prompted Yoneo Ota, director of the Toy Film Museum in Kyoto, to undertake The Second Sino-Japanese War in Toy Films. *Weaving together 20 years (1923-1943) of consumer-market small-gauge film footage, this compilation film portrays 40 years of Japan's military escalation abroad and on the home front. All images are from the Toy Film Museum's collection.*

Ota founded the museum in 2015 as an extension of the Toy Film Project (2003-2011), a regional (Kyoto, Kobe, and Osaka) collaboration among film scholars, collectors, and Osaka's IMAGICA WEST laboratory. Initially funded by Osaka University of Arts, this innovative project resulted in the repair, digitization, and accessibility of 800 35mm nitrate "toy films" (a brief description of the term's use in Japan is provided in the film's prologue), 9.5mm, and

termine in Giappone) in nitrato 35mm, oltre a film 9,5mm e 16mm. I titoli recuperati che qui compaiono comprendono tre cortometraggi animati (propaganda bellica a uso dei bambini), cinque film per proiezioni domestiche, 38 cinegiornali e frammenti di documentari, e un estratto da una versione ridotta di *Homare wa Takashi – bakudan sanyūshi* (Onore ai tre eroici uomini-bomba), prodotto da Nikkatsu nel 1932. Oltre a rendere possibile questa compilazione, il Toy Film Project ha contribuito ai processi di restauro fotochimico dei film su scala locale e ci ha aiutato a comprendere la peculiare natura del cinema giapponese per proiezioni domestiche (*katei eiga*), non destinato alle sale ma comunque frutto di un'attività professionistica.

The Second Sino-Japanese War, che privilegia l'azione dei soggetti asiatici, ricompone la nostra prospettiva della seconda guerra mondiale in Asia e, considerandola una conseguenza di conflitti coloniali non risolti, arricchisce di sfumature e colloca in un contesto critico la visione della guerra incentrata sugli Stati Uniti e sull'Europa. Il film descrive, dal punto di vista giapponese, le premesse e le vicende della conquista, dell'occupazione e della successiva colonizzazione del Manchukuo, stato fantoccio del Giappone imperiale; il fatto che questi rari filmati, originariamente provenienti da collezioni private e mercati dell'antiquariato, fossero di proprietà privata ne ha consentito la sopravvivenza nonostante l'autocensura postbellica e le confische da parte degli Alleati.

Le didascalie di Ota inquadrano in un contesto storico queste immagini di natura prevalentemente propagandistica, illustrano nei dettagli le tensioni socioeconomiche e politiche del fronte interno e i conflitti tra le grandi potenze, sfociati poi nella guerra totale. Gli importanti riferimenti alle avanzate strategiche degli alleati del Giappone (Germania e Italia) e a Pearl Harbor ci ricordano il più vasto contesto globale. Consapevole dell'impegnativo compito di ricostruire, nella sua compilazione, una rete di complesse manovre politiche e militari con un uso minimo del linguaggio, Ota ha consultato storici ed esperti militari per evitare errori fattuali. L'alternarsi di diversi generi cinematografici pone in risalto la peculiare carica emotiva di ciascun genere e la versatilità del mezzo cinematografico. Opponendosi ai registri dei cinegiornali e dei documentari (che considerano le battaglie come spettacoli e suscitano miti nazionali), i film per proiezioni domestiche (ad esempio, scene bucoliche di vita coloniale e giochi di bambini sul fronte interno) preservano memorie marginalizzate, spesso escluse dalle narrazioni storiche predominanti.

L'esperienza bellica del Giappone nella prima metà del ventesimo secolo ci offre l'esempio dell'ascesa e della caduta di una grande potenza. La vittoria del Giappone nella guerra russo-giapponese (1904-1905), l'annessione della Corea (1910) e le acquisizioni territoriali successive alla Prima guerra mondiale consolidano la posizione del Paese quale massima potenza militare e imperialistica dell'Asia orientale. Considerando la seconda guerra sino-giapponese (1931-1945) un prolungamento delle precedenti ambizioni territoriali, *The Second Sino-Japanese War* inizia con un film d'animazione sulla guerra russo-giapponese realizzato da Hakusan Kimura. Abbiamo poche

16mm films. Recuperated titles appearing here include three animated shorts (war propaganda made for children), five home movies, 38 newsreels and documentary fragments, and one excerpt from a digest version of Homare wa Takashi – bakudan sanyūshi *(The Three Brave Bomb Heroes, Highly Honored), produced by Nikkatsu in 1932. In addition to enabling this compilation, the Toy Film Project helped advance local photochemical film restoration processes and enhanced our understanding of the distinct nature of Japan's professionally made non-theatrical home cinema (*katei eiga*) entertainment.*

With its focus on Asian agency, The Second Sino-Japanese War *reframes our perspective of World War II in Asia as the consequence of unresolved colonial conflicts, adding nuance and critical context to a U.S.- and Europe-centered understanding of the war. It depicts events leading up to and including the capture, occupation, and subsequent colonization of Imperial Japan's puppet state of Manchukuo from a Japanese perspective. (Originally sourced from private collections and antique markets, the provenance of this rare footage as private property helped ensure its survival despite post-war self-censorship and Allied confiscation.)*

Ota's intertitles provide historical context for the predominantly propagandistic images, detailing home-front political and socio-economic tensions and conflicts among the major powers headed toward total war. Significant references to strategic advances by Japan's allies, Germany and Italy, and Pearl Harbor remind us of the broader global context. Concerned over how accurately such a compilation could convey complex political and military maneuvers with minimal language, Ota consulted historians and military experts to avoid factual errors. Alternating modes of filmmaking underscore each mode's unique affective power and cinema's versatility. In contrast to the battlefield-as-spectacle and mythic national registers of the newsreel and documentary images, the home movies (e.g., bucolic scenes of colonial life, and children's games on the home front) capture marginalized memories that dominant histories exclude.

Japan's early-20th-century experience of war exemplifies a great power's dramatic rise and fall. Japan's victory in the Russo-Japanese War (1904-1905), Korea's annexation (1910), and post-World War I gains established Japan as East Asia's strongest military and imperialist power. Positioning the Second Sino-Japanese War (1931-1945) as the extension of these earlier territorial ambitions, The Second Sino-Japanese War *begins with a Russo-Japanese War animation by Hakusan Kimura. Kimura's*

notizie sulla formazione di Kimura, ma la sua ampia gamma stilistica emerge con chiarezza dal contrasto tra le figure dei soldati, delineate nel tipico stile dei cartoni animati, e il realismo con cui è rappresentato il generale Maresuke Nogi, eroe della guerra russo-giapponese. Seguono scene di Tokyo dopo il grande terremoto del Kantō (1923), il funerale dell'imperatore Yoshihito (1879-1926) e l'incoronazione di Hirohito (1928). Queste celebrazioni imperiali si sarebbero ripetute soltanto alla morte di Hirohito nel 1989. Altre sequenze memorabili del film comprendono le immagini della cattedrale di Urakami (la cattedrale dell'Immacolata Concezione) a Nagasaki. Portata a termine nel 1925 su un terreno associato alla cristianità da 400 anni, la cattedrale – che un tempo era stata la maggiore chiesa cristiana dell'Asia orientale – fu distrutta dalla bomba atomica lanciata su Nagasaki.
Forse la possibilità di impedire che l'esperienza della guerra totale vissuta dal Giappone svanisca come un ricordo lontano dipende dal modo in cui decidiamo di agire oggi. Nato nel 1949, Ota non ha vissuto di persona gli anni della guerra ma suo padre, che aveva combattuto sul fronte della Manciuria, ne ebbe la salute irreparabilmente minata e morì quando Ota era ancora un bambino. Egli oggi dedica il film "alle vittime della guerra del Pacifico e a tutti coloro che furono coinvolti in quelle devastazioni". Ota ammette che queste immagini ci offrono soltanto uno scorcio del passato, ma si augura che possano almeno avviare un dialogo tale da consentirci di connettere quel passato al nostro presente e al nostro futuro. – Joanne Bernardi

background is unclear, but his stylistic range is apparent in the contrast between cartoonish soldiers and the realism of the Russo-Japanese War hero, General Maresuke Nogi. Next are scenes of Tokyo in the aftermath of the Great Kantō Earthquake (1923), the funeral of Emperor Yoshihito (1879-1926), and Hirohito's coronation (1928). Such imperial events would not occur again until Hirohito's death in 1989. Other notable scenes in the film include images of Nagasaki's Urakami Cathedral (The Cathedral of the Immaculate Conception). Completed in 1925 on land associated with Christianity for 400 years, and once the largest Christian church in East Asia, it was destroyed in the atomic bombing of Nagasaki.
Perhaps preventing Japan's experience of total war from fading into a distant memory depends on how we choose to act today. Born in 1949, Ota did not experience the wartime period firsthand, but his father fought on the Manchurian front and died from resulting health issues when Ota was a child. He dedicates his film "to the victims of the Pacific War, and everyone caught up in its devastation." Acknowledging that these images offer only a glimpse of the past, he hopes they can, at the very least, open a dialogue that allows us to connect that past with our present and future. – Joanne Bernardi

Elenco dei film inclusi nella compilation / *List of films included in* The Second Sino-Japanese War in Toy Films

HI NO MARU WA KAGAYAKU - TOTSUGEKI - OKUNI NO TAME NI (日の丸は輝く一突撃－御国の為に) (The Radiant Japanese Flag - Assault - For the Sake of Our Country) [Risplende il Sol Levante della bandiera imperiale – Assalto – Per la sacra Patria] (JP 1928)
ANIM: Hakuzan Kimura. PROD: Hakuzan Manga.
Animazione della guerra russo-giapponese / *A Russo-Japanese war animation by Hakuzan Kimura.*

[KANTŌ DAISHINSAI] (関東大震災) [Il grande terremoto della regione Kantō / The Great Kantō Earthquake] (JP 1923)
PROD: ?. Frammento di documentario / *Documentary film fragment, 01.09.1923.*

[KANTŌ DAISHINSAI YOKUJITSU KIROKU] (関東大震災翌日記録) [Il grande terremoto della regione Kantō, cronaca del giorno dopo / A Record of the Day After the Great Kantō Earthquake] (JP 1923)
PROD: ?. Frammento di documentario / *Documentary film fragment, 02.09.1923.*

TAISHŌ TENNŌ GOTAISŌGI (大正天皇御大喪儀) (The Funeral of Emperor Taishō) [Le esequie solenni dell'imperatore Taishō] (JP 1927)
PROD: ?. Data del funerale / *Date of the funeral: 07.02.1927.*

[GOTAIREIBI NO TŌKYŌ] (御大礼日の東京) [Tokyo nel giorno dell'intronizzazione dell'imperatore / Tokyo on Coronation Day] (JP 1928)
PROD: ?. Frammento di cinegiornale / *News film fragment, 06.11.1928.* L'incoronazione dell'imperatore / *The coronation of Emperor Hirohito.*

KAGAYAKU SHŌWA SEIDAI, GOTAIREI NO SEIGI, DAINIHŌ GOCHAKUREN NO MAKI (輝く昭和聖代、御大礼の盛儀、第二報御着輦の巻) (The Glorious Shōwa Imperial Era, The Emperor's Coronation Ceremony Report No. 2) [La splendida sacra era di Shōwa – La cerimonia solenne d'intronizzazione. Secondo bollettino: l'arrivo della carrozza imperiale] (JP 1928)
PROD: Sakuragraph Co. PHOTOG: Enthronement Ceremony Photo Group. *Kyoto, 10.11.1928.* L'incoronazione dell'imperatore / *The coronation of Emperor Hirohito.*

[MANSHŪ DAIREN DE NO HŌSHUKU] (満州・大連での奉祝) [Festeggiamenti a Dalian in Manciuria in omaggio al nuovo imperatore / Celebration in Dalian, Manchuria] (JP 1928)
PHOTOG: H.S. Okita Studio/HSO Studio. *Home movie.*

TAIREI KANPEISHIKI (大礼観兵式) (Ceremonial Inspection of the Troops) [La rassegna imperiale delle truppe in occasione della grande cerimonia d'intronizzazione] (JP 1928)
PROD: Zen Nippon Eigagyō Kumiai. PHOTOG: Dai Nippon Eigagyō Kumiai Kyōkai. Piazza d'armi di Yoyogi / *Yoyogi Parade Grounds, Tokyo, 02.12.1928.*

TAIREI TOKUBETSU KANKANSHIKI (大禮特別観艦式) (Special Imperial Naval Review) [La rassegna imperiale speciale della flotta in occasione della grande cerimonia d'intronizzazione] (JP 1928)
PROD: Zen Nippon Eigagyō Kumiai. Il porto di / *Port of Yokohama, 04.12.1928.*

[TEIKOKU KAIGUN] (帝国海軍) [La Marina imperiale / The Imperial Navy] (JP, post-1929)
PROD: ?. Frammento di documentario / *Documentary film fragment.*

KAGAYAKU DAI-TŌKYŌ (輝やく大東京) (Glorious Tokyo) [La splendida Grande Tokyo] (JP 1930)
PROD: Tokyo Metropolitan Bureau of Education, Social Education Division. PHOTOG: The Dai Nippon Educational Film Association.
La visita dell'imperatore Shōwa alla festa per la ricostruzione della capitale imperiale, parte 1, 24 marzo 1930: la Scuola elementare di Chiyoda, Tokyo; la visita all'ospedale di Tsukiji, Tokyo. / *Emperor Shōwa's Visit to the Festival Celebrating the Imperial Capital's Reconstruction, Part 1, 24 March 1930: Chiyoda Elementary School, Tokyo; Visit to Tsukiji Hospital, Tokyo.*

[MANSHŪ SHŌRYOKŌ] (満洲小旅行) [Una breve gita in Manciuria / A Brief Excursion in Manchuria] (JP 1930)
PHOTOG, MONT/ED: H.S. Okita Studio/HSO Studio. Filmato amatoriale. Un allevamento di bestiame in Manciuria; da Dalian (Dairen) a Xiajiahezi; la spiaggia di Hoshigaura. / *Home movie. A livestock farm in Manchuria; from Dalian (Dairen) to Xiajiahezi; the Hoshigaura Seashore.*

MANSHŪ JIHEN EIGA - KINSHŪ HŌMEN (満洲事変映画 – 錦州方面) (Manchurian Incident Film – in the Vicinity of Jinzhou) [Film sull'incidente di Manciuria – La zona di Jinzhou] (JP 1932)
PROD: Osaka Mainichi Shimbun Company, Daimai Kinema News, 01,02,03.01.1932. Lion Co., edizione ridotta per il cinema domestico (katei eiga). / *Lion Co. home cinema (*katei eiga*) digest edition.*

KINSHŪ-JŌ ICHIBAN-NORI (錦洲城一番乗) (Leading the Charge on Jinzhou Castle) [In testa alla carica sul castello di Jinzhou] (JP, ?)
ANIM: ?. PROD: ? King Film Co., edizione ridotta per il cinema domestico (katei eiga). Un'animazione sull'incidente della Manciuria. / *King Film Co. home cinema (*katei eiga*) digest edition. A Manchurian Incident animation.*

[KANTŌGUN HARUBIN NYŪJŌ] (関東軍ハルピン入城) [L'ingresso trionfale dell'Armata del Kwantung a Harbin / The Kwantung Army's Conquest of Harbin Castle] (JP 1932)
PROD: ? Frammento di cinegiornale / *02.1932, news footage fragment.*

SHANHAI JIHEN DAIIPPŌ (上海事変第一報) (The Shanghai Incident, Report No. 1) [L'incidente di Shanghai, primo bollettino] (JP 1932)
PROD: ? Frammento di cinegiornale / *28.01-03.03.1932, partial fragment, documentary news footage.*

SHANHAI JIHEN DAINIHŌ (上海事変第二報) (The Shanghai Incident, Report No. 2) [L'incidente di Shanghai, secondo bollettino] (JP 1932)
PROD: ? Frammento di cinegiornale / *28.01-03.03.1932, partial fragment, documentary news footage.*

SHANHAI SŌKŌGEKI (上海総攻撃) (Invasion of Shanghai) [L'attacco totale su Shanghai] (JP 1932)
PROD: Asahi Shimbun News Film, The Asahi Shimbun Company.
16mm battlefield footage shot by a main office special correspondent.

SHANHAI SŌKŌGEKI - ZOKUHŌ (上海総攻撃 – 続報) (Invasion of Shanghai – Follow-up Report) [L'attacco totale su Shanghai – bollettino di aggiornamento] (JP 1932)
PROD: Asahi Shimbun News Film, The Asahi Shimbun Company.
16mm del campo di battaglia, girato da un corrispondente speciale della sede centrale. / *16mm battlefield footage shot by a main office special correspondent.*

SHANHAI SŌKŌGEKI ZOKU-ZOKUHŌ SAIZENSEN NO SENTŌ (上海総攻撃続々報 – 最前線の戦闘) (Invasion of Shanghai Extra Follow-up Report – Frontline Combat) [L'attacco totale su Shanghai, ulteriore bollettino di aggiornamento – I combattimenti in prima linea] (JP 1932)
PROD: Asahi Shimbun News Film, The Asahi Shimbun Company, 05.02.1932. 16mm del campo di battaglia, girato da un corrispondente speciale della sede centrale. / *16mm battlefield footage shot by a main office special correspondent.*

HOMARE WA TAKASHI BAKUDAN SAN'YŪSHI (誉はたかし爆弾三勇士) (Three Honorable and Brave Human Bullets) [Onore ai tre eroici uomini-bomba] (JP 1932)
REGIA/DIR: Shigeru Kitō. PROD: Nikkatsu Uzumasa Studio. CAST: Gen Shimazu [Shin Saburi].
King Film Company, versione ridotta del lungometraggio distribuito nelle sale il 10.03.1932. / *King Film Company digest version of the theatrical feature film released 10.03.1932.*

OKUNI NO TAME NI (御国の為に) (For the Sake of Our Country) [Per la sacra Patria] (JP 1932)
PROD: Hamadera Studio. Film amatoriale girato dal soldato semplice Imai, fante arruolato nel 37° Reggimento. / *Home movie shot by Private Imai, an enlisted infantryman in Regiment No. 37.*

SHANHAI JIHEN DAIROKUHŌ (上海事変第六報) (The Shanghai Incident, Report No. 6) [L'incidente di Shanghai, sesto bollettino] (JP 1932)
PROD: ? Frammento di film documentario, King Film Co., edizione ridotta per il cinema domestico (katei eiga). / *Documentary footage fragment, King Film Co. home cinema (*katei eiga*) digest edition.*

[RIKUGUN TOKUBETSU DAIENSHŪ] (陸軍特別大演習) [Grandi manovre speciali dell'esercito / Special Army Exercises, 1932] (JP 1932)
PROD: ? Frammento di film documentario. Sfida tra Nara e Osaka, squadre Rossa e Bianca. / *Documentary footage fragment. Battle between Nara and Osaka, Red and White teams.*

GUNKOKU NO AKI (軍国の秋) (Autumn in a Nation at War) [L'autunno della nazione in armi] (JP 1932)
PROD: Sakuragraph Co. Esercitazioni militari speciali, Osaka e Nara. Parata militare, campo di addestramento orientale, Castello di Osaka. / *Special Army Exercises, Osaka and Nara. Military Parade, Eastern Training Grounds, Osaka Castle. 11-13.11.1932.*

[MANMŌ KAITAKUDAN NO EIZŌ - MANSHŪKOKU SANKŌSHŌ KABAKAWAKEN CHIBURI GENSHUHO] (満蒙開拓団の映像—満洲国三江省樺川県千振原種圃) [Immagini dei gruppi di pionieri giapponesi in Manciuria e Mongolia interna – Il vivaio di Qianzhen, contea di Huachuan, provincia di Sanjiang, Manciukuò / Images of Japanese Colonists in Manchuria and Inner Mongolia – Seed Nursery in Qianzhen Township, Huachuan County, Sanjiang Province] (JP, ?)
PROD: ? Frammento di film sonoro. *Sound film fragment.*

MAMORE NEKKA O (護れ熱河を) (Protect Rehe Province) [Difendiamo la provincia del Rehe] (JP 1933)
PROD: Asahi Hassei Eiga News, Asahi Shimbun Company, 02.1933. Sonoro/*Sound.*

[JŪGO NO KODOMO-TACHI] (銃後の子供たち) [I bambini del fronte interno / Children on the Homefront] (JP, c.1934)
PROD: ? Film amatoriali. Marinai; danza del coniglio; giochi di squadra per il giorno dello sport; pratica del kendō; una gita al monte Kōya; la cattedrale di Urakami a Nagasaki; scuola domenicale. / *Home movies. Sailors; Rabbit Dance; Sports Day group games; Kendō practice; an excursion to Mt. Kōya; Nagasaki's Urakami Cathedral; Sunday School.*

[MANSHŪ AJIA-GŌ] (満洲あじあ号) [L'Asia Express della Manciuria / The Manchurian Asia Express] (JP 1934)
PROD, PHOTOG: ?. Home movie.

[DOITSU DAINIKAI TEIKOKU GIKAI WAIMĀRU KYŌWAKOKU KENPŌ O HAISHI SHI, ATARASHII TEIKOKU (RAIHI) KENKOKU NO TAME NO SHINPŌ NI TSUITE HITORĀ NO ENZETSU] (ドイツ第2回帝国議会、ワイマール共和国憲法を廃止し、新しい帝国 (ライヒ) 建国のための新法についてヒトラーの演説) [La seconda seduta del Reichstag tedesco: il discorso di Hitler sull'abolizione della costituzione di Weimar e la nuova legge per la fondazione del nuovo Reich / The Second German Imperial Congress: Hitler's Address on the Abolition of the Weimar Constitution, and the New Law for the Foundation of a New Empire] (JP?, 1934)
PROD: ?, 30.01.1934. Frammento di cinegiornale sonoro. / *Sound news film fragment.*

FUNKAZAN-JŌ NO ITARI TO ECHIOPIA (噴火山上の伊太利とエチオピア) (Erupting Volcanos in Italy and Ethiopia) [Italia ed Etiopia sopra un vulcano in eruzione] (JP 1935)
PROD: ?. 10.1935. Frammento di cinegiornale. Mussolini e l'imperatore d'Etiopia Hailé Selassié I. I *News film fragment. Mussolini and the Ethiopian Emperor Haile Selassie I.*

HOKUSHI JIHEN DAISANPŌ (北支事変第三報) (The Marco Polo Bridge Incident Report No. 3) [L'incidente della Cina del Nord, terzo bollettino] (JP 1937)
PROD: ? Frammento di cinegiornale. L'ambasciatore Kawagoe arriva a Tianjin. / *News film fragment. Ambassador Kawagoe Arrives in Tianjin.*

NIHON KAIGUN (日本海軍) (The Japanese Navy) [La Marina giapponese] (JP 1937)
PROD: ? Frammento di cinegiornale sulle forze da sbarco della Marina. / *Partial fragment of news footage of Naval Land Forces.*

SHINA JIHEN - SHI SEIFU SENKYO (支那事変 – 市政府占拠) (The China Incident – Occupation of Municipal and Government Administration) [L'incidente cinese – Occupazione delle amministrazioni municipali] (JP 1937)
PROD: Tōnichi Daimai International News. Rapporto dal fronte di Shanghai n. 18 – Avanzata su Jiangwanzhen. / *Shanghai Frontline Report No. 18 – Advance on Jiangwanzhen.*

SHINA JIHEN - TAKUSHŪ HEIGEN DAIKAI-SEN (支那事変 – 琢州平原大会戦) (The China Incident – The Great Battle of Zhuozhou Plain) [L'incidente cinese – La grande battaglia della piana di Zhuozhou] (JP 1937)
PROD: Tōnichi Daimai International News, 14-27.09.1937. Rapporto dal fronte della Cina settentrionale n. 47-48. / *North China Front Report No. 47-48.*

SHINA JIHEN - JYŌSHIKAN SENKYO (支那事変 – 娘子関占拠) (The China Incident – Occupation of the Niangzi Pass) [L'incidente cinese – Occupazione del passo di Niangzi] (JP 1937)
PROD: Tōnichi Daimai International News, 19-30.10.1937. Rapporto dal fronte della Cina settentrionale n. 59. / *North China Front Report No. 59.*

SOSHŪ NYŪJŌ (蘇州入城) (Conquest of Suzhou Castle) [L'ingresso trionfale a Suzhou] (JP 1937)
PROD: ? Frammento di cinegiornale. L'incidente cinese. / *News footage fragment, 11.1937. The China Incident footage.*

KANTON SENRYŌ (広東占領) (The Occupation of Guangdong) [L'occupazione del Guangdong] (JP 1938)
PROD: Hinomaru Graph Cinegiornale/*news footage, 10-14.02.1938.*

SHINA JIHEN - JOSHŪ E DAISHINGUN (支那事変 – 徐州へ大進軍) (The China Incident – March on Xuzhou) [L'incidente cinese – La grande marcia su Xuzhou] (JP 1938)
PROD: Tōnichi Daimai Katsuei, Tōnichi Daimai International News, 07.04-20.05, 11.06.1938.

[CHŪGOKU SENSEN] (中国戦線) [Il fronte cinese / The China Front] (JP, ?)
PROD: ? Frammento di cinegiornale. / *News footage fragment.*

SHINA JIHEN - SUWATŌ-SHI SENRYO (支那事変 – 汕頭市占領) (The China Incident – Occupation of Shantou) [L'incidente cinese – Occupazione della città di Shantou](JP 1939)
PROD: Tōnichi Daimai International News. Pellicola Fuji di produzione nazionale. Sonoro RCA, Yokohama Cinema. / *Domestically produced Fuji film stock. RCA sound, Yokohama Cinema.*

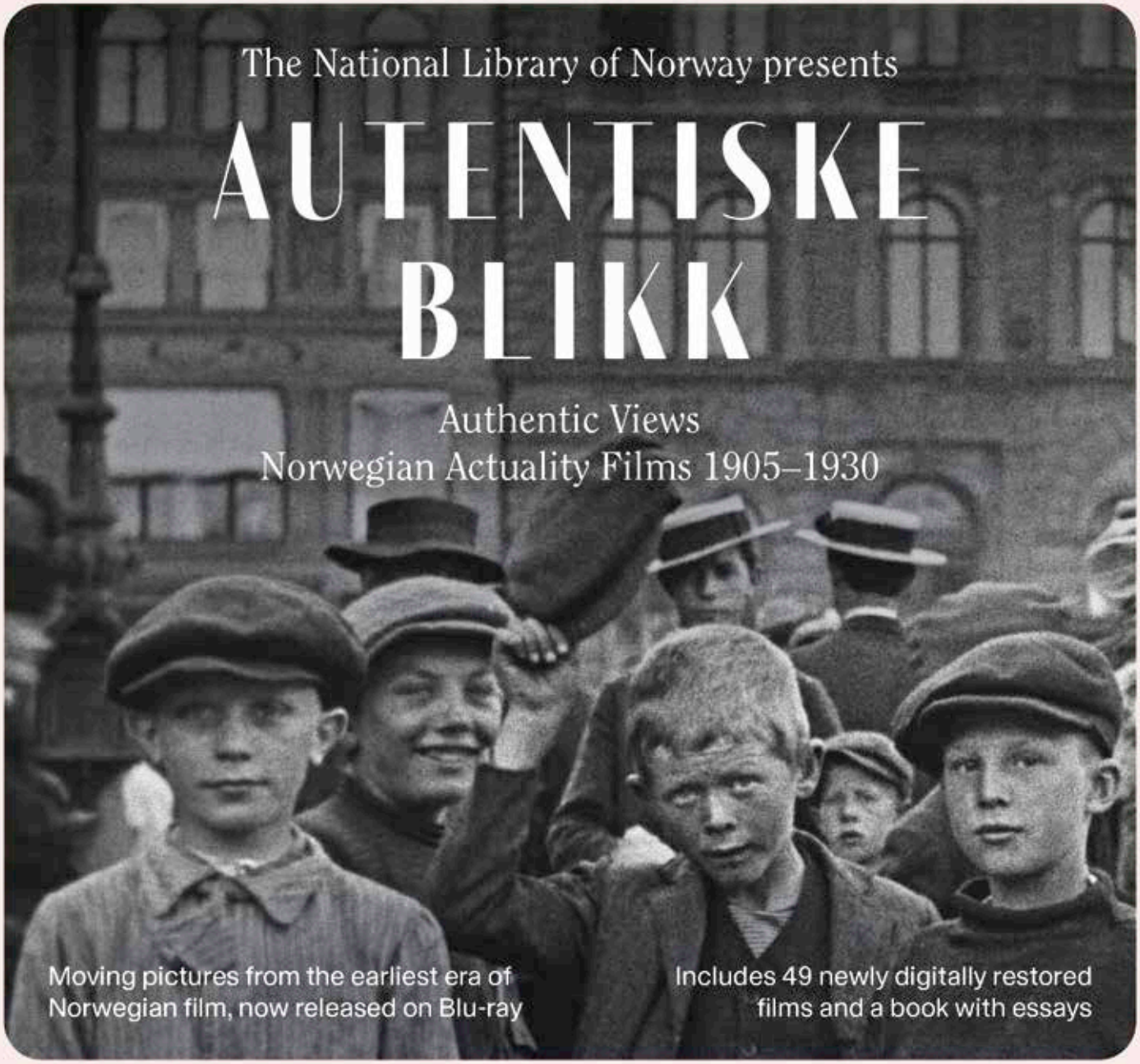
KINSHI KAGAYAKU KENKOKU NO SEICHI (金鵄輝く建国の聖地) (Beneath the Shining Golden Kite, the Sacred Ground of Our Nation's Founding) [La terra sacra della fondazione della nazione illuminata dal Nibbio d'oro] (JP 1940)
PROD: Asahi Eiga, Asahi Shimbun Company, sound. "L'imperatore del Manciukuò rende omaggio al Santuario di Kashihara, celebrazione della prefettura di Nara per il 2600o anniversario della fondazione della nazione." / *"The Manchurian Emperor worships at Kashihara Shrine, Nara Prefectural Celebration, the 2600th year since the nation's founding."*

SEIKI NO DAISHUKUTEN (聖紀の大祝典) (Grand Celebration of the Sacred Era) [La grande celebrazione del sacro anno imperiale] (JP 1940)
PROD: Konishiroku Film Division, Japan News Film Company. "Cerimonia commemorativa della radiosa e sacra era, 2600 anni dalla fondazione della nazione." / *"Ceremony Commemorating the Radiant and Sacred Era, 2600 Years Since the Nation's Founding."*

TAIHEIYŌ DAIKAISEN (太平洋大海戦) (The Great Naval Battle of the Pacific) [La grande battaglia navale del Pacifico] (JP, ?)
ANIM: ?. PROD: Lion Home Film (*katei fuirumu*) Co. Film d'animazione per uso domestico. / *Toy film animation.*

SHINJUWAN KŌGEKI (真珠湾攻撃) (The Bombing of Pearl Harbor!) [Attacco a Pearl Harbor] (US 1941)
PROD: Castle News Parade, Castle Films. Estratto di cinegiornale sull'attacco giapponese a Pearl Harbor/ *News footage excerpt of the Japanese attack on Pearl Harbor.*

[NIKKA DŌMEI TEIKETSU] (日華同盟締結) (The Signing of the Japan-China Alliance) [La stipula dell'alleanza Giappone-Cina] (JP 1943)
PROD: ? Frammento di cinegiornale sonoro. / *Sound news footage fragment, 30.10.1943.*

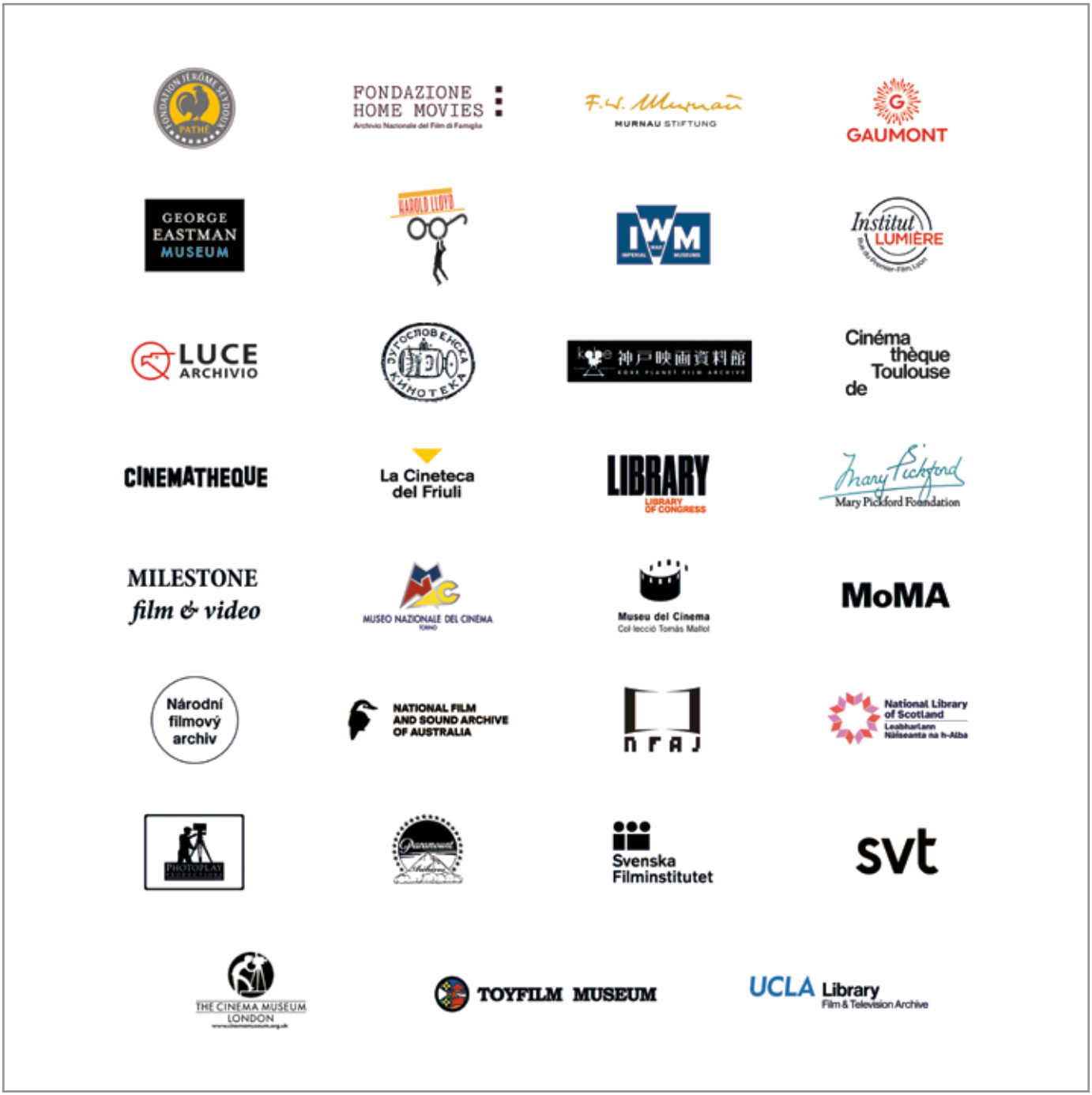


Nasjonalbiblioteket

For sale at the film fair

fonti delle copie/*print sources*

fonti delle copie/*print sources*



ABBREVIAZIONI / *KEY TO ABBREVIATIONS*

Termini cinematografici / *Film Terms:* *acet:* acetato/acetate; *adapt:* adattamento/adaptation; *anim:* animazione/animation; *arr:* arrangiamenti/arranger, arrangements; *assoc:* associato/associate; *asst:* assistente/assistant; *b&w:* bianco e nero/black & white; *choreog:* coreografo, coreografia/choreographer, choreography; *col:* colore/colour; *cond:* conductor; *cons:* consulente/consultant, advisor; *cont:* continuità/continuity; *coord:* coordinatore/coordinator; *cost:* costumi/costumes; *dec:* decor, decoration; *des:* design, designer; *diacet:* diacetato/diacetate; *dial:* dialoghi/dialogue; *did:* didascalie; *dir:* direttore, direzione/director; *dist:* distribuzione/distributor; *dupl:* duplicato/duplicate; *ed:* editor; *ep:* episodio/episode; *eff:* effetti/effects; *exec:* esecutivo/executive; *fps:* fotogrammi al secondo/frames per second; *ft:* piedi/feet; *incomp:* incompleto/incomplete; *int:* interno/interior; *interneg:* internegativo/internegative; *m:* metri/metres; *mgr:* manager; *mont:* montaggio; *mus:* musica/music; *narr:* narratore, narrazione/narration, narrator; *neg:* negativo/negative; *nitr:* nitrato/nitrate; *op:* camera operator; *orig. l:* lunghezza originale/original length; *perf:* perforazione/perforation(s); *photog:* fotografia/cinematography; *pos:* positivo/positive; *pres:* presentato da/presented, presenter; *prod:* produttore, produzione/producer, production; *pt:* parte, parti/part, parts; *rec:* recordista/recordist, registrazione/recording; *rel:* released; *rl:* rullo, rulli/reel(s); *scan:* scansione/scanning; *scen:* sceneggiatura/scenario, screenplay; *scg:* scenografia; *sd:* sonoro/sound; *sogg:* soggetto; *spec:* speciale/special; *subt:* sottotitoli/subtitles; *supv:* supervisione/supervisor, supervising; *tech:* tecnico/technical; *v.c:* visto di censura; *vers:* versione/version.

Nazioni / *Countries:* AR (Argentina); AT (Austria); AU (Australia); BE (Belgio/Belgium); BG (Bulgaria); BR (Brasile/Brazil); CA (Canada); CH (Svizzera/Switzerland); CL (Cile/Chile); CN (Cina/China); CO (Colombia); CS (Cecoslovacchia/Czechoslovakia); CU (Cuba), CZ (Repubblica Ceca/Czech Republic); DE (Germania/Germany); DK (Danimarca/Denmark); EC (Ecuador); EE (Estonia); EG (Egitto/Egypt); ES (Spagna/Spain); FI (Finlandia/Finland); FR (Francia/France); GB (Gran Bretagna/Great Britain); GR (Grecia/Greece); HK (Hong Kong); HU (Ungheria/Hungary); IE (Irlanda/Ireland); IN (India); IR (Iran); IT (Italia/Italy); JP (Giappone/Japan); KR (Repubblica di Corea [Corea del Sud]/Republic of Korea [South Korea]); LB (Libano/Lebanon); LV (Lettonia/Latvia); MX (Messico/Mexico); NL (Olanda/Netherlands); NO (Norvegia/Norway); PE (Perú); PK (Pakistan); PL (Polonia/Poland); PS (Palestina/Palestine); PT (Portogallo/Portugal); PY (Paraguay); RO (Romania); RU (Russia); SA (Arabia Saudita/Saudi Arabia); SE (Svezia/Sweden); SHS (Regno dei Serbi, Croati e Sloveni/Kingdom of Serbs, Croats and Slovenes); SK (Slovacchia/Slovakia); TR (Turchia/Turkey); UA (Ucraina/Ukraine); US (Stati Uniti/United States); USSR (Unione Sovietica/Soviet Union); UY (Uruguay); UZ (Uzbekistan); VE (Venezuela); YU (Yugoslavia).

Lingue / *Languages:* CAT (Catalano/Catalan); CHI (Cinese/Chinese); CZE (Ceco/Czech); DAN (Danese/Danish); ENG (Inglese/English); EST (Estone/Estonian); FIN (Finlandese/Finnish); FRA (Francese/French); GER (Tedesco/German); HRV (Croato/Croatian); ITA (Italiano/Italian); JPN (Giapponese/Japanese); KOR (Coreano/Korean); LVA (Lettone/Latvian); NLD (Olandese/Dutch); NOR (Norvegese/Norwegian); POL (Polacco/Polish); POR (Portoghese/Portuguese); ROU (Rumeno/Romanian); RUS (Russo/Russian); SPA (Spagnolo/Spanish); SRP (Serbo/Serbian); SLK (Slovacco/Slovak); SLV (Sloveno/Slovenian); SWE (Svedese/Swedish); UKR (Ucraino/Ukrainian); UZB (Uzbek).

Titolo film / *Film Title*

Dopo il titolo originale, gli eventuali titoli paralleli, inclusi quelli delle edizioni italiane e/o angloamericane d'epoca e/o quelli della copia, sono indicati in grassetto entro parentesi tonde; le eventuali traduzioni letterali sono invece riportate in tondo entro parentesi quadre. L'anno indicato tra parentesi nell'area del titolo, dopo il paese d'origine, è normalmente quello di edizione. / *The film's title line is structured as follows: (1) original main title, in boldface capital letters; (2) alternate release titles in country of origin, plus original Italian and/or British/American release titles of the period, and that of any other country if it represents the release print being shown, in boldface within parentheses; (3) any assigned literal translations necessary in Italian and English, in roman within square brackets; (4) the film's country and year (ordinarily that of the film's original release), within parentheses.*

Cast

I nomi degli interpreti sono indicati così come appaiono nei cartelli dei credits, quando disponibili, o in altre fonti scritte; le eventuali varianti, correzioni, delucidazioni sono riportate tra parentesi quadre. Le varianti dei nomi dei personaggi rispetto a quelli dell'edizione originale sono anch'esse segnalate tra parentesi quadre. / *Names of cast members are styled as they are billed onscreen, when known, or in written sources, followed in square brackets by any variants, corrections, or additional identification clarification. Character names differing from those in a film's original version are listed within square brackets.*

INDICE DEI TITOLI / *FILM TITLE INDEX*

Per ogni titolo principale, oltre alla pagina, viene indicato, il giorno e il luogo di proiezione nonché l'eventuale data della presentazione in streaming. *Each main title listing includes page number(s) for the catalogue entry, followed by the film's screening date and the theatre abbreviation, plus, when applicable, the date of the film's digital streaming. Alternate titles are cross-referenced to original main titles. Film titles are in capital letters. Titles of Lectures are in italics.*

Legenda / *Key to abbreviations:* Pordenone; V = Teatro Verdi, Pordenone; ds = digital streaming (Festival Online).

Costume Lecture, 21; 8V
Jonathan Dennis Memorial Lecture, 19; 7V

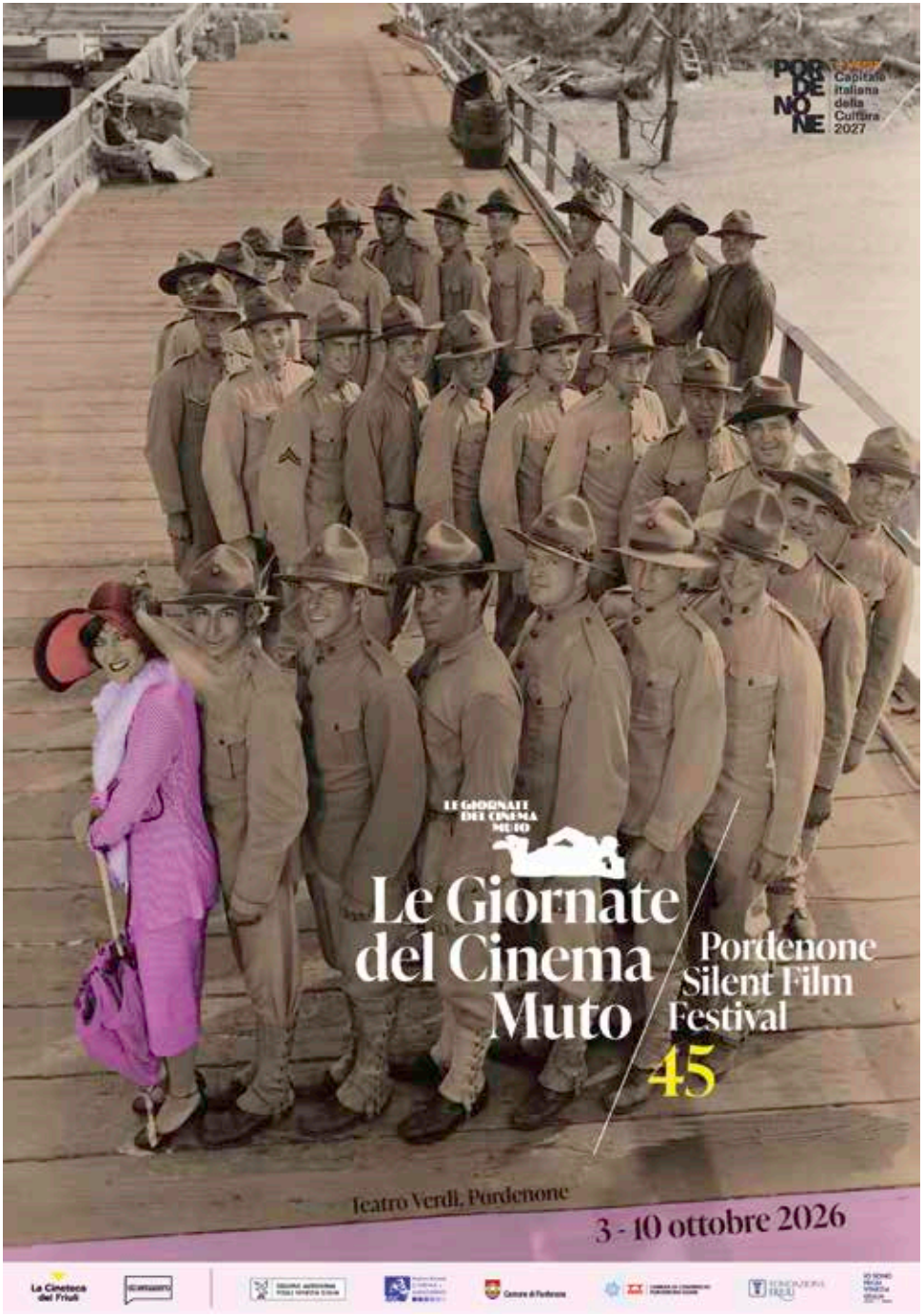
ACTUALITÉS ÉCLAIR JOURNAL 1929/08 – B ROME: NETTOYAGE DE LA GIGANTESQUE STATUE ÉQUESTRE DE S.M. VICTOR EMMANUEL, 167; 7V
ACTUALITÉS ÉCLAIR JOURNAL 1929/10, N. 42 MARINO (ITALIE), 166; 7V
ACTUALITÉS ÉCLAIR JOURNAL 1929/11, N. 46 ROME: DES POMPIERS ESCALADENT L'OBÉLISQUE, 167; 7V
ADVERTISEMENTS FOR THE SALÓN DORÉ CINEMA = PROPAGANDA PUBLICITARIA PARA EL SALÓN DORÉ
AIMLESS WALK = BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA
ALATRI, 179; 9V
ALBUM CINEMATOGRAFICO DI MONACO N. 1 = MÜNCHENER FILMBILDERBOGEN 1
ALFONSO XIII EN SEVILLA, 137; 5V
ALFONSO XIII IN SEVILLE = ALFONSO XIII A SIVIGLIA
ALLE SORGENTI DEL PESCHIERA, 179; 9V
ÂMES DE FOUS, 231; 4V
AMIGO DEL ALMA, EL, 139; 5V
AMLETO, 235; 6V
ANCIENT CITY OF VITERBO, THE = VITERBO MEDIOEVALE
ANDALUSIAN DANCE, 128; 5V
ANDALUSIAN DANCE = BAILE ANDALUZ
ANDALUSIAN DANCE = DANZA ANDALUZA
ANDALUSIAN DANCES: THE TANGO = TANGO, LE
ANGÉLUS DE LA VICTOIRE, L', 236; 6V
ANGELUS DELLA VITTORIA = ANGÉLUS DE LA VICTOIRE, L
ANGELUS-BELL OF VICTORY, THE = ANGÉLUS DE LA VICTOIRE, L
ANIMATED FASHION = MODE ANIMÉE (Sine Nomine #31)
ANTI-SEMITIC FICTION FILM = ANTISEMITISCHER SPIELFILM (Sine Nomine #37)
ANTISEMITISCHER SPIELFILM (Sine Nomine #37), 301; 5V
ARAGONESE JOTA DANCE = JOTA ARAGONESA, LA
ARRIVAL OF THE BULLFIGHTERS = ARRIVÉE DES TORÉADORS
ARRIVÉE DES TORÉADORS, 126; 5V
ARTILLERIE (EXERCICE DU TIR), 127; 5V
ARTILLERY (FIRING PRACTICE) = ARTILLERIE (EXERCICE DU TIR)
ARZIGOGOLO, L', 82; 5V; ds 5
ASESINATO Y ENTIERRO DE DON JOSÉ CANALEJAS, 149; 7V
ASSASSINATION AND BURIAL OF DON JOSÉ CANALEJAS = ASESINATO Y ENTIERRO DE DON JOSÉ CANALEJAS
AT A PREMIUM, 213; 9V
AT THE ALTAR, 251; 5V
AT THE VILLA FALCONER = VILLA FALCONIERI
ATELIER DE DESSIN, L' (Sine Nomine #33), 298; 6V
ATELIER DI DISEGNO, L' = ATELIER DE DESSIN, L' (Sine Nomine #33)
ATOM OF ETERNITY, THE = ATOM VĚČNOSTI
ATOM VĚČNOSTI, 189; 6V
ATOMO DELL'ETERNITÀ, L' = ATOM VĚČNOSTI
ATTACCO A PRAGA = ÚTOK NA PRAHU
ATTACK ON PRAGUE = ÚTOK NA PRAHU
AUNTIE'S PORTRAIT, 206; 5V; ds 6
AUTOMÓVIL A HÉLICE, 150; 7V
AVEUGLE DU VILLAGE, L' = CIEGO DE LA ALDEA, EL
BAILE ANDALUZ, 130; 5V
BARCELONA BY TRAM = BARCELONA EN TRANVÍA
BARCELONA EN TRANVÍA, 265; 3V; ds 4
BARCELONA PARK BY MOONLIGHT = BARCELONE, PARC AU CRÉPUSCULE
BARCELONE, PARC AU CRÉPUSCULE, 136; 5V
BATALLA DE FLORES, 136; 5V
BATTLE OF FLOWERS, THE = BATALLA DE FLORES
BEAUTIFUL GALLIANA = BELLA GALLEANA, LA
BEDROGEN DOOR ADI EN WILLI'S FILMBEDRIJF (Sine Nomine #41), 305; 4V
BELLA GALLEANA, LA, 181; 9V; ds 10
BENÍTEZ QUIERE SER TORERO, 144; 6V
BENÍTEZ WANTS TO BE A BULLFIGHTER = BENÍTEZ QUIERE SER TORERO
BERG-EJVIND OCH HANS HUSTRU, 277; 5V
BEST FRIEND, THE = AMIGO DEL ALMA, EL
BESTIA, 280; 4V
BEYOND THE TRAIL, 309; 6V
BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA, 188; 6V; ds 8
BILLIONAIRE, THE, 88; 5V
BIRD'S EYE VIEW OF GEORGE STREET, SYDNEY, NSW, 260; 9V
BIRTHDAY OF ROME, THE – CHILDREN'S FESTIVAL AT THE VILLA UMBERTO I = NATALE DI ROMA – FESTA DI BAMBINI A VILLA UMBERTO I
BLIND MAN OF THE VILLAGE, THE = CIEGO DE LA ALDEA, EL
BLONDE BOMBSHELL = BLONDES GIFT
BLONDE POISON = BLONDES GIFT
BLONDES GIFT, 47; 7V; ds 7
BÔBO, O. ARZIGOGOLO, OU AMOR QUE REDIME = ARZIGOGOLO, L'
BOMBA BIONDA = BLONDES GIFT
BOOBLEY'S BABY, 208; 5V; ds 6
BRAHMA DIAMOND, THE, 247; 4V
BRUTO, 276; 8V
BRUTUS = BRUTO
BUILDING A BRIDGE OVER THE EBRO RIVER = CONSTRUCCIÓN DE UN PUENTE SOBRE EL RÍO EBRO, LA
BULLFIGHTING SCHOOL = ÉCOLE DE TAUROMACHIE (COURSES DE TAUREAUX)
BURGOS, 147; 6V
BURIED TREASURE = ZAKOPANO BLAGO (Sine Nomine #35)
BURLESKA, 192; 6V
BURLESQUE = BURLESKA
BY MIGHT OF HIS RIGHT, 211; 9V
BY TRAM THROUGH THE STREETS OF AARHUS = MED SPORVOGN GENNEM AARHUS' GADER
CAPRICCIO DI MILIARDARIO, 162; 3V
CARMEN O LA HIJA DEL BANDIDO = CARMEN O LA HIJA DEL CONTRABANDISTA
CARMEN O LA HIJA DEL CONTRABANDISTA, 146; 6V
CARMEN, OR THE BANDIT'S DAUGHTER = CARMEN O LA HIJA DEL CONTRABANDISTA
CARMEN, OR THE SMUGGLER'S DAUGHTER = CARMEN O LA HIJA DEL CONTRABANDISTA
CARNAVAL EN LA CASTELLANA, 137; 5V
CARNIVAL ON THE CASTELLANA = CARNAVAL EN LA CASTELLANA
CARRERAS DE "VOITURETTES", VILAS[S]AR-ARGENTONA MATARÓ. COPA CATALUÑA Y [IMÁGENES DEL REAL CLUB DE REGATAS DE BARCELONA c.1910, 145; 6V
CASAMIENTO DEL REY DE ESPAÑA S.M. ALFONSO XIII = FÊTES EN L'HONNEUR DE S.M. ALPHONSE XIII À L'OCCASION DE SON MARIAGE. MARIAGE DU ROI D'ESPAGNE
CASE OF EUGENICS, A, 210; 5V; ds 6
CAVALLO D'ACCIAIO, IL = IRON HORSE, THE
CAVIA, LA = VERSUCHSKANINCHEN, DAS
CECILIA MARTIRE CRISTIANA = SANTA CECILIA
CELEBRATION AT THE TEATRO DELLE ACQUE IN THE GARDENS OF VILLA TORLONIA IN FRASCATI = FESTA AL TEATRO DELLE ACQUE NEI GIARDINI DI VILLA TORLONIA A FRASCATI
CHAMBRE ENSORCELÉE, LA, 148; 6V

CHIESA DEL DIAVOLO, LA. IL SOGNO DI UNA TEMPESTA IN UN PROLOGO E QUATTRO ATTI DI ADOLF PAUL = DIE TEUFELSKIRCHE. EIN GEWITTERTRAUM IN 1 VORSPIEL UND 4 AKTEN VON ADOLF PAUL
CHONGIRE HEBI, 121; 9V
CHRISTMAS BURGLARS, THE, 241; 3V
CIEGO DE LA ALDEA, EL, 140; 6V
CITTÀ ETERNA, LA, 274; 8V
CLEANING OF THE GIANT EQUESTRIAN STATUE OF H.M. VICTOR EMMANUEL = ACTUALITÉS ÉCLAIR JOURNAL 1929/08 – B ROME: NETTOYAGE DE LA GIGANTESQUE STATUE ÉQUESTRE DE S.M. VICTOR EMMANUEL
CLIO E FILETE, 272; 5V
CLIOS AND PHYLETES = CLIO E FILETE
CLOWNS AND DYNAMITE = CLOWNS ET DYNAMITE (Sine Nomine #30)
CLOWNS ET DYNAMITE (Sine Nomine #30), 295; 7V
COME NASCE UNA MACCHINA DA SCRIVERE? = JAK VZNIKÁ PSACÍ STROJ?
CONSTRUCCIÓN DE UN PUENTE SOBRE EL RÍO EBRO, LA, 134; 5V
COP AND THE ROBBER, THE = GENDARME ET VOLEUR (Sine Nomine #32)
CORD OF LIFE, THE, 246; 4V
CORRIDA DE FUENTES, 135; 5V
COUNTRY THAT GOD FORGOT, THE, 91; 6V
CRIMINAL HYPNOTIST, THE, 244; 4V
CURING A COLD, 345; 3V
CURTAIN POLE, THE, 248; 5V
CUT-UP SERPENT = CHONGIRE HEBI
DANCE IN CAMP = DANSE AU BIVOUAC
DANCING WOMAN = DONNA CHE BALLA (Sine Nomine #34)
DANSE AU BIVOUAC, 127; 5V
DANSES ANDALOUSES: TANGO = TANGO, LE
DANZA AL BIVACCO = DANSE AU BIVOUAC
DANZA ANDALUZA, 133; 5V
DAUGHTER OF THE OUTCAST WOMAN, THE = HEDDAS RACHE. DIE TOCHTER DER PROSTITUIERTEN
DEATH DAY, 311; 8V
DECEIVED BY ADI'S AND WILLI'S FILM COMPANY = BEDROGEN DOOR ADI EN WILLI'S FILMBEDRIJF (Sine Nomine #41)
DÉCHARGEMENT D'UN NAVIRE, 126; 5V
DELICIOUS SHELLFISH, THE = LÄCKRA SKALDJUREN, DE
DELIZIOSI FRUTTI DI MARE, I = LÄCKRA SKALDJUREN, DE
DENARO È LA LINFA VITALE DELL'ORGANISMO ECONOMICO, IL = PENÍZE JSOU KRVÍ HOSPODÁŘSKÉHO ORGANISMU
DERNIER VOYAGE, LE = BEYOND THE TRAIL
DEVIL'S CHURCH, THE. A THUNDERSTORM DREAM IN 1 PROLOGUE AND 4 ACTS BY ADOLF PAUL = DIE TEUFELSKIRCHE. EIN GEWITTERTRAUM IN 1 VORSPIEL UND 4 AKTEN VON ADOLF PAUL
DIE TEUFELSKIRCHE. EIN GEWITTERTRAUM IN 1 VORSPIEL UND 4 AKTEN VON ADOLF PAUL, 56; 4V; ds 3
DIPLOMACY, 102; 10V
DJÄVULSKYRKAN = DIE TEUFELSKIRCHE. EIN GEWITTERTRAUM IN 1 VORSPIEL UND 4 AKTEN VON ADOLF PAUL
DOLORES = DOLORES, LA
DOLORES, LA, 142; 6V
DON Q, SON OF ZORRO, 27; 3V
DON X, IL FIGLIO DI ZORRO = DON Q, SON OF ZORRO
DONNA CHE BALLA (Sine Nomine #34), 298; 10V
DORA E LE SPIE = DIPLOMACY
DRAWING STUDIO, THE = ATELIER DE DESSIN, L' (Sine Nomine #33)
DULL SWORD, THE = NAMAKURA GATANA
ÉCOLE DE TAUROMACHIE (COURSES DE TAUREAUX), 131; 5V
ELECTRA = ELETTRA
ELETTRA, 270; 5V
EN ESPAGNE: SÉVILLE (DANSE I, II, III) = ESTRELLA DE ANDALUCÍA
ENCHANTED ROOM, THE = CHAMBRE ENSORCELÉE, LA
EREDITÀ DEL MANISCALCO, L' = GIRL AT HOME, THE
ESCENA DE LA HUERTA, 139; 5V
ESSAIS D'ACTEURS: ÈVE FRANCIS, 230; 4V
ESTRELLA DE ANDALUCÍA, 131; 5V
ETERNAL CITY, THE = CITTÀ ETERNA, LA
EXCURSIONES POR MALLORCA. DE PALMA AL PUERTO DE SÓLLER, 143; 6V
EXCURSIONS TO MALLORCA. FROM PALMA TO PUERTO DE SÓLLER = EXCURSIONES POR MALLORCA. DE PALMA AL PUERTO DE SÓLLER
FACIAL CONTORSIONS, 140; 5V
FACIAL CONTORTIONS = FACIAL CONTORSIONS
FAHRT DURCH WIEN, EINE, 263; 5V
FAHRT MIT DER STRAßENBAHN DURCH KLAGENFURT, EINE, 264; 9V
FAMILIA NAVARRO NIETO EN LA PLAYA DE LAS CANTERAS. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA, 150; 7V
FANTASMA DABUROTTO, IL = KAIJIN DABUROTTO
FANTI DEL MARE, I = TELL IT TO THE MARINES
FEROCETTI DOMATORE, 175; 9V
FEST KLEINER KNABEN IN VILLA BORGHESE AM 21 APRILE 1910 = NATALE DI ROMA – FESTA DI BAMBINI A VILLA UMBERTO I
FESTA AL TEATRO DELLE ACQUE NEI GIARDINI DI VILLA TORLONIA A FRASCATI, 177; 9V
FÊTES EN L'HONNEUR DE S.M. ALPHONSE XIII À L'OCCASION DE SON MARIAGE. MARIAGE DU ROI D'ESPAGNE, 138; 5V
FIGLIA DEL CARRAIO, LA = REFUGIUM PECCATORUM
FIGLIA DELLA REIETTA, LA = HEDDAS RACHE. DIE TOCHTER DER PROSTITUIERTEN
FILM WARWICK A TRUCCHI (STAMPA ALL'INCONTRARIO) = WARWICK REVERSE TRICK FILM (Sine Nomine #38)
FILM ANTISEMITA = ANTISEMITISCHER SPIELFILM (Sine Nomine #37)
FILM MEDICI DI VINCENZO NERI, 229; 4V
FILO BIANCO DELLA CASCATA, IL = TAKI NO SHIRAITO
FIREMEN CLIMBING THE OBELISK = ACTUALITÉS ÉCLAIR JOURNAL 1929/11, N. 46 ROME: DES POMPIERS ESCALADENT L'OBÉLISQUE
FISHER GIRL OF VENICE, THE = STELLINA, LA PESCATRICE DI VENEZIA
FLYING TRAIN, THE = SCHWEBEBAHN
FOIRE DE SÉVILLE, 132; 5V
FOOL'S REVENGE, A, 254; 6V
FOOTBALL, 345; 10V
FOX TROT FINESSE, 207; 5V; ds 6
FROM THE BEYOND = STATUA DI CARNE, LA
FUENTES BULLFIGHT = CORRIDA DE FUENTES
GENDARME E IL LADRO, IL = GENDARME ET VOLEUR (Sine Nomine #32)
GENDARME ET VOLEUR (Sine Nomine #32), 296; 3V
GENUINE. DIE TRAGÖDIE EINES SELTSAMEN HAUSES, 62; 9V
GENUINE. LA TRAGEDIA DI UNA CASA INSOLITA = GENUINE. DIE TRAGÖDIE EINES SELTSAMEN HAUSES
GENUINE. THE TRAGEDY OF A STRANGE HOUSE = GENUINE. DIE TRAGÖDIE EINES SELTSAMEN HAUSES
GHOST STORY: THE DISH MANSION = KWAIDAN SARAYASHIKI
GIGLIO SELVATICO = M'LISS
GIRL AT HOME, THE, 93; 7V
GIRL WITH THE RED SCARF, THE = LA DEL PAÑUELO ROJO
GIRO IN TRAM ATTRAVERSO KLAGENFURT, UN = FAHRT MIT DER STRAßENBAHN DURCH KLAGENFURT, EINE
GIRO PER VIENNA, UN = FAHRT DURCH WIEN, EINE
GIROTONDO, IL. UN PERCORSO DI VITA = REIGEN, DER
GLACE À TROIS FACES, LA, 282; 10V
GOLDEN LOUIS, THE, 250; 5V
GORO MASAMUNE KOSHIDEN, 110; 9V
GRAHAM-PAIGE IN THE NEAR EAST, THE, 313; 7V
GRANDE PASION, LA = GRANDE PASSIONE, LA
GRANDE PASSIONE, LA, 79; 10V
GUERRA EN EL RIFF, LA. DESEMBARQUE DE LOS HERIDOS EN VALENCIA, 141; 6V
GUERRA SINO-GIAPPONESE NEI "FILM GIOCATTOLO", LA = OMOCHA EIGA DE MITA NICHŪ SENSŌ
GUGUSSE AND THE AUTOMATON = GUGUSSE ET L'AUTOMATE
GUGUSSE ET L'AUTOMATE, 315; 3V
GUINEA-PIG, THE = VERSUCHSKANINCHEN, DAS

GYURKOVICS BOYS, THE = GYURKOVICSARNA
GYURKOVICS, I = GYURKOVICSARNA
GYURKOVICSARNA, 219; 7V; ds 9
HABITACIÓN ENCANTADA, LA = CHAMBRE ENSORCELÉE, LA
HAMLET = AMLETO
HANDS ON TUESDAY = RUCE V ÚTERÝ
HE WOULD BE A TAMER = FEROCETTI DOMATORE
HEDDA'S REVENGE. THE PROSTITUTE'S DAUGHTER = HEDDAS RACHE. DIE TOCHTER DER PROSTITUIERTEN
HEDDAS RACHE. DIE TOCHTER DER PROSTITUIERTEN, 45; 5V
HEIR OF THE CASA PRUNA, THE = HEREU CAN PRUNA, L'
HER OBSESSION, 214; 9V
HER WILD OAT, 104; 4V; ds 10
HEREDERO DE CASA PRUNA, EL = HEREU CAN PRUNA, L'
HEREU CAN PRUNA, L', 139; 5V
HÉROES DEL SITIO DE ZARAGOZA, LOS, 139; 5V
HEROES OF THE SIEGE OF ZARAGOZA, THE = HÉROES DEL SITIO DE ZARAGOZA, LOS
HERR VINNERS STENÅLDERSDRÖM, 221; 10V
HIPNOTISMO, 152; 7V
HIS WARD'S LOVE, 248; 5V
HIS WIFE KNEW ABOUT IT, 212; 9V; ds 6
HIS WIFE'S MOTHER, 253; 6V
HOLY WEEK IN SPAIN: SEVILLE: PROCESSION II = PROCESSION À SÉVILLE, II
HOME MOVIE GIACOMO FORTE, 184; 10CZ; ds 10
HOW IS A TYPEWRITER CREATED? = JAK VZNIKÁ PSACÍ STROJ?
HUMMING BIRD, THE, 316; 10CZ; ds 3
HYPNOTISM = HIPNOTISMO
IDYLLE CORINTHIENNE, 271; 5V
IN SPAIN: SEVILLE (DANCE I, II, III) = ESTRELLA DE ANDALUCÍA
IN TRAM LUNGO LE STRADE DI AARHUS = MED SPORVOGN GENNEM AARHUS' GADER
INAUGURACIÓN DE LA GALERÍA DE HORTA EL 1° DE ENERO DE 1915, 148; 7V
INAUGURACIÓN DEL BARRIO OBRERO "VICTORIA EUGENIA" (MADRID), 141; 6V
INAUGURACIÓN DEL CAMPO DEL ATHLETIC, 153; 7V
INAUGURATION OF ATHLETIC'S STADIUM = INAUGURACIÓN DEL CAMPO DEL ATHLETIC
INAUGURATION OF THE GLASS FILM STUDIO AT LA HORTA ON 1 JANUARY 1915 = INAUGURACIÓN DE LA GALERÍA DE HORTA EL 1° DE ENERO DE 1915
INAUGURATION OF THE WORKING-CLASS NEIGHBOURHOOD "VICTORIA EUGENIA" (MADRID) = INAUGURACIÓN DEL BARRIO OBRERO "VICTORIA EUGENIA" (MADRID)
INAUGURAZIONE DEL TRAM A KARLSKRONA = SPÅRVAGNSINVIGNINGEN I KARLSKRONA
INDOMPTÉE, L' = VOLUNTAD QUE VENCE
INDUSTRIA DELLA CARTA NELL'ISOLA DEL LIRI, L', 179; 9V
INTRIGUE = MARCHESA D'ARMIANI, DIE
IRON HORSE, THE, 37; 10V, 11V
IRONIE DELLA VITA, 71; 3V
ISOLA SACRA ESTATE, THE = TENUTA DI ISOLA SACRA, LA
JACK BILL IL MANOVALE (Sine Nomine #40), 304; 10CZ
JACK BILL, THE LABORER = JACK BILL IL MANOVALE (Sine Nomine #40)
JAK VZNIKÁ PSACÍ STROJ?, 199; 7V
JANE EYRE = MEMORIE DI UNA ISTITUTRICE, LE
JENKINS AND THE DONKEY = TONTOLINI E L'ASINO
JERRY THE TROUBLESOME TYKE: CURING A COLD = CURING A COLD
JERRY THE TROUBLESOME TYKE: FOOTBALL = FOOTBALL
JIMMY SAMSON (Sine Nomine #29), 293; 7V
JOTA ARAGONESA, LA, 129; 5V
JOURNEY THROUGH THE OLYMPUS OF ELEGANCE, A = SCORRERIE NELL'OLIMPO DELL'ELEGANZA
KAIJIN DABUROTTO, 122; 8V
KATANA CHE NON TAGLIA, LA = NAMAKURA GATANA
KATERINA, 342; 8V
KLEINE DETECTIVE, EEN (Sine Nomine #42), 306; 9V
KOKO'S CATCH, 33; 4V
KOKO'S KLOCK, 33; 4V
KOKO'S TATTOO, 33; 4V
KÖNIG MIDAS = LÉGENDE DE MIDAS, LA
KURUTTA IPPĒJI, 112; 7V
KWAIDAN SARAYASHIKI, 118; 7V
LA DEL PAÑUELO ROJO, 137; 5V
LÄCKRA SKALDJUREN, DE, 221; 10V
LATEST FASHION, THE = NIEUWSTE MODE, DE (Sine Nomine #43)
LAUGH AND LIVE = LEV LIVET LEENDE
LEAVING A CHILDREN'S COSTUME BALL IN SPAIN = SORTIE D'UN BAL D'ENFANTS COSTUMÉS EN ESPAGNE
LEAVING MASS AT THE BASILICA DEL PILAR = SALIDA DE MISA DEL TEMPLO DEL PILAR, LA
LEAVING MASS AT THE BASILICA DEL PILAR A SECOND TIME = NUEVA SALIDA DE MISA DEL TEMPLO DEL PILAR, UNA
LEGEND OF KING MIDAS, THE = LÉGENDE DE MIDAS, LA
LÉGENDE DE MIDAS, LA, 272; 5V
LEST WE FORGET, 320; 9V
LEV LIVET LEENDE, 223; 10V
LIFE FOR A LIFE, A = ZHIZN ZA ZHIZN
LIFE OF ST. PAUL, THE = SAN PAOLO
LIGHT PENETRATES THE DARK, THE = SVĚTLO PRONIKÁ TMOU
LITTLE DETECTIVE, A = KLEINE DETECTIVE, EEN (Sine Nomine #42)
LOVE – THE ONLY LAW = BERG-EJVIND OCH HANS HUSTRU
LOVE, OIL AND GREASE, 90; 4V
LUCE PENETRA NELL'OSCURITÀ, LA = SVĚTLO PRONIKÁ TMOU
LUCIFERO = SATANAS
LUPI DI MONTMARTRE, I = HUMMING BIRD, THE
M'LISS, 97; 8V; ds 4
MACHA'S STORY = KATERINA
MADRID: CINEMATOGRAPH VIEWS = MADRID: VISTAS CINEMATOGRÁFICAS
MADRID: VISTAS CINEMATOGRÁFICAS, 142; 6V
MAGGIO = MÁJ
MÁJ, 193; 6V
MANCHEGAS, LAS, 130; 5V
MANI DI MARTEDÌ = RUCE V ÚTERÝ
MARCHESA D'ARMIANI, DIE, 323; 4V
MARCHESA D'ARMINIANI = MARCHESA D'ARMIANI, DIE
MARINO, ITALY = ACTUALITÉS ÉCLAIR JOURNAL 1929/10, N. 42 MARINO (ITALIE)
MARRIAGE OF PRINCESS ENA AND THE KING OF SPAIN = FÊTES EN L'HONNEUR DE S.M. ALPHONSE XIII À L'OCCASION DE SON MARIAGE. MARIAGE DU ROI D'ESPAGNE
MARTE AND THE FIERY WOMEN = MARTE Y LAS BRAVÍAS
MARTE Y LAS BRAVÍAS, 130; 5V
MARTIRE CRISTINA, LA = SANTA CECILIA
MARTIRE POMPEIANA, 274; 8V
MARTIRIO, IL = MARTYRIUM, DAS
MARTYRDOM = MARTYRIUM, DAS
MARTYRIUM, DAS, 325; 9V
MASCHERA E IL VOLTO, LA, 74; 3V
MAY = MÁJ
MED SPORVOGN GENNEM AARHUS' GADER, 262; 5V
MEDIÆVAL VITERBO = VITERBO MEDIOEVALE
MEMORIE DI UNA ISTITUTRICE, LE, 237; 6V
MERRY-GO-ROUND, THE. A LIFE = REIGEN, DER
MIKAN BUNE, 120; 7V
MIKE (trailer), 100; 8V
MILLIONENLÄUFER, DER = CAPRICCIO DI MILIARDARIO
MISS LEDYIA, 151; 7V; ds 4
MODA ANIMATA = MODE ANIMÉE (Sine Nomine #31)
MODE ANIMÉE (Sine Nomine #31), 295; 4V
MONEY IS THE LIFEBLOOD OF THE ECONOMIC ORGANISM = PENÍZE JSOU KRVÍ HOSPODÁŘSKÉHO ORGANISMU
MONEY MAD, 240; 3V
MR. JONES AT THE BALL, 243; 3V
MR. VINNER'S STONE AGE DREAM = HERR VINNERS STENÅLDERSDRÖM
MUERTA EN VIDA = MASCHERA E IL VOLTO, LA
MULTIMILLIONAIRE'S CAPRICE, A = CAPRICCIO DI MILIARDARIO
MÜNCHENER FILMBILDERBOGEN 1, 66; 9V

MUNICH FILM BROADSHEETS I = MÜNCHENER FILMBILDERBOGEN I
MUSIC REVUE = MUZIČKA REVIJA (Sine Nomine #36)
MUZIČKA REVIJA (Sine Nomine #36), 301; 5V
N'OUBLIONS JAMAIS! = LEST WE FORGET
NAMAKURA GATANA, 119; 8V
NATALE DI ROMA – FESTA DI BAMBINI A VILLA UMBERTO I, 170; 7V
NAVARRO NIETO FAMILY ON THE BEACH AT LAS CANTERAS, THE. LAS PALMAS IN THE CANARY ISLANDS = FAMILIA NAVARRO NIETO EN LA PLAYA DE LAS CANTERAS. LAS PALMAS DE GRAN CANARIA
NAVE DI MANDARINI, UNA = MIKAN BUNE
NEW BROOKLYN TO NEW YORK VIA THE BROOKLYN BRIDGE, No. 1, 259; 4V
NIEUWSTE MODE, DE (Sine Nomine #43), 307; 6V
NINFA: LE PITTORESCHE ROVINE DELLA COSIDDETTA "POMPEI MEDIEVALE": UN ITINERARIO ARCHEOLOGICO, 176; 9V
NINFA: THE PICTURESQUE RUINS OF THE SO-CALLED "MEDIEVAL POMPEII": AN ARCHAEOLOGICAL TOUR = NINFA: LE PITTORESCHE ROVINE DELLA COSIDDETTA "POMPEI MEDIEVALE": UN ITINERARIO ARCHEOLOGICO
NOVEL OF MADDALENA, THE = ROMANZO DI MADDALENA, IL
NUEVA SALIDA DE MISA DEL TEMPLO DEL PILAR, UNA, 134; 5V
OMBYTTA ROLLER, 221; 10V
OMOCHA EIGA DE MITA NICHŪ SENSŌ, 345; 4V
ONE TOUCH OF NATURE, 242; 3V
OUTLAW AND HIS WIFE, THE = BERG-EJVIND OCH HANS HUSTRU
PAGE OF MADNESS, A = KURUTTA IPPĒJI
PAGINA DI FOLLIA, UNA = KURUTTA IPPĒJI
PAGLIACCI E DINAMITE = CLOWNS ET DYNAMITE (Sine Nomine #30)
PALAZZO NEL MARE, IL = UMI NO KYUDEN
PALUDI PONTINE, 175; 9V
PAMPLONA. CONGRESO VITÍCOLA DE 1912. SU MAJESTAD EL REY VISITANDO LAS INSTALACIONES DE LOS SRES. ARRIETA HERMANOS, 147; 6V
PAMPLONA. WINEMAKING CONGRESS OF 1912. HIS MAJESTY THE KING VISITS THE FACILITIES OF THE ARRIETA BROTHERS = PAMPLONA. CONGRESO VITÍCOLA DE 1912. SU MAJESTAD EL REY VISITANDO LAS INSTALACIONES DE LOS SRES. ARRIETA HERMANOS
PAPER MANUFACTURING = INDUSTRIA DELLA CARTA NELL'ISOLA DEL LIRI, L'
PARIS. L'HÔPITAL DE LA SALPÊTRIÈRE. MALADIES NERVEUSES. FÉVRIER 1912 = SALPÊTRIÈRE, LA
PARK IN BARCELONA = BARCELONE, PARC AU CRÉPUSCULE
PARK IN BARCELONA BY MOONLIGHT = BARCELONE, PARC AU CRÉPUSCULE
PAS DE DEUX = PASO A DOS
PASEO EN TRANVÍA POR BARCELONA, UN = BARCELONA EN TRANVÍA
PASIONARIA, 149; 7V
PASO A DOS, 130; 5V
PASSEGGIATA SENZA SCOPO = BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA
PASSEGGIATE ROMANE, 168; 7V
PASSIONATE WOMAN, A = PASIONARIA
PAUVRE MÈRE!, 235; 6V
PEACE ON THE WESTERN FRONT, 327; 9V
PELADILLA EN EL FOOTBALL, 154; 7V
PELADILLA PLAYS FOOTBALL = PELADILLA EN EL FOOTBALL
PENÍZE JSOU KRVÍ HOSPODÁŘSKÉHO ORGANISMU, 200; 7V; ds 8
PEST IN FLORENZ, 50; 8V
PESTE A FIRENZE NEL SECOLO XV, LA = PEST IN FLORENZ
PHANTOM DABUROTTO, THE = KAIJIN DABUROTTO
PICCOLO DETECTIVE, UN = KLEINE DETECTIVE, EEN (Sine Nomine #42)
PICTURESQUE SCENES ON THE PRINCIPAL WATERWAYS, 261; 10V; ds 5
PICTURESQUE WATERFALLS OF ITALY, THE = PITTORESCHE CASCATE D'ITALIA, LE
PILLUELOS, LOS, 129; 5V
PITTORESCHE CASCATE D'ITALIA, LE, 177; 9V
PLAGUE IN FLORENCE = PEST IN FLORENZ
POLISH DANCER, THE = BESTIA
POLITICIAN'S LOVE STORY, THE, 249; 5V
POMPEIAN MARTYR = MARTIRE POMPEIANA
PONTINE MARSHES, ITALY = PALUDI PONTINE
PONTINE MARSHES, THE = PALUDI PONTINE
POOR MOTHER = PAUVRE MÈRE!
PRAGA, LA CITTÀ DELLE CENTO TORRI = PRAHA, MĚSTO STA VĚŽÍ
PRAGA NELLO SFAVILLIO DELLE LUCI = PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL
PRAGUE, CITY OF A HUNDRED SPIRES = PRAHA, MĚSTO STA VĚŽÍ
PRAGUE IN THE GLOW OF LIGHTS = PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL
PRAHA, MĚSTO STA VĚŽÍ, 195; 7V
PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL, 197; 7V; ds 8
PRESENTATION OF THE FIAT 509 IN ROME = PRESENTAZIONE DELLA FIAT 509 A ROMA
PRESENTAZIONE DELLA FIAT 509 A ROMA, 172; 7V
PŘÍBĚH VOJÁKA, 191; 6V; ds 8
PROCESIÓN DE LAS HIJAS DE MARÍA DE LA IGLESIA DE SANS, 135; 5V
PROCESIÓN DE LAS HIJAS DE MARÍA DE LA IGLESIA DE SANS
PROCESSION À SÉVILLE, II, 132; 5V
PROCESSION IN SEVILLE, II = PROCESSION À SÉVILLE, II
PROCESSION OF THE DAUGHTERS OF MARY FROM THE CHURCH OF SANS =
PROMENADING ROTHESAY, 267; 8V
PROPAGANDA PUBLICITARIA PARA EL SALÓN DORÉ, 155; 8V
PROPELLER-POWERED AUTOMOBILE = AUTOMÓVIL A HÉLICE
PROSCRITTI, I = BERG-EJVIND OCH HANS HUSTRU
PRUSSIAN SPY, THE, 253; 6V
PUERTA DEL SOL, 127; 5V
PYGMALION AND GALATEA, 273; 5V
QUANDO LA PASSIONE DIVENTA VENDETTA = HEDDAS RACHE. DIE TOCHTER DER PROSTITUIERTEN
QUEEN MARIE IN AMERICA = REGINA MARIA IN AMERICA
QUEL CHE VIDERO I MIEI OCCHI = LEST WE FORGET
RACCONTO DEL FANTASMA DELLA CASA DEI PIATTI = KWAIDAN SARAYASHIKI
RAGGIRATO DALLA CASA CINEMATOGRAFICA DI ADI E WILLI = BEDROGEN DOOR ADI EN WILLI'S FILMBEDRIJF (Sine Nomine #41)
REFORMATION OF HAM, THE, 90; 4V
REFUGIUM PECCATORUM, 172; 7V
REGATAS EN BILBAO, 137; 5V
REGATTAS IN BILBAO = REGATAS EN BILBAO
REGINA MARIA IN AMERICA, 330; 6V
REIGEN, DER, 60; 6V
REIGEN, DER. EIN WERDEGANG = REIGEN, DER
RIDE ON THE PEAK TRAMWAY, HONG KONG, A, 259; 8V; ds 3
RIDE THROUGH VIENNA, A = FAHRT DURCH WIEN, EINE
RIETI, 180; 9V
RIETI, ITALY = RIETI
RIF WAR, THE. DISEMBARKATION OF THE WOUNDED IN VALENCIA = GUERRA EN EL RIFF, LA. DESEMBARQUE DE LOS HERIDOS EN VALENCIA
ROMA ANTIGA = ROME ANTIQUE
ROMAN DE LA DANSEUSE, LE = ROMANZO DI MADDALENA, IL
ROMAN DE MACHA, LE = KATERINA
ROMAN DE MAGDALENA, LE = ROMANZO DI MADDALENA, IL
ROMAN WALKS = PASSEGGIATE ROMANE
ROMANZO DI MADDALENA, IL, 165; 3V; ds 10
ROME, 163; 3V
ROME ANTIQUE, 168; 7V
ROUÉ'S HEART, THE, 255; 6V
RUCE V ÚTERÝ, 190; 6V; ds 8
RUOLI SCAMBIATI = OMBYTTA ROLLER
SADIE THOMPSON, 331; 9V
SAL DE ANDALUCÍA, LA, 131; 5V
SALIDA DE MISA DEL TEMPLO DEL PILAR, LA, 133; 5V
SALPÊTRIÈRE HOSPITAL = SALPÊTRIÈRE, LA
SALPÊTRIÈRE, LA, 228; 4V

SALT OF ANDALUSIA, THE = SAL DE ANDALUCÍA, LA
SAN PAOLO, 169; 7V; ds 10
SANTA CECILIA, 275; 8V
SATANAS, 55; 4V
SCENE IN THE VEGETABLE GARDEN = ESCENA DE LA HUERTA
SCHOONE GALIANA, DE = BELLA GALLEANA, LA
SCHWEBEBAHN, 263; 4V
SCORRERIE NELL'OLIMPO DELL'ELEGANZA, 164; 3V
SCREEN TESTS: ÈVE FRANCIS = ESSAIS D'ACTEURS: ÈVE FRANCIS
SEA PALACE = UMI NO KYUDEN
SECOND LIFE, A = ZWEIMAL GELEBT
SECOND SINO-JAPANESE WAR IN TOY FILMS, THE = OMOCHA EIGA DE MITA NICHŪ SENSŌ
SECONDA GUERRA SINO-GIAPPONESE NEI FILM DI PICCOLO FORMATO, LA = OMOCHA EIGA DE MITA NICHŪ SENSŌ
SEMAINE SAINTE EN ESPAGNE, LA: SÉVILLE: PROCESSION II = PROCESSION À SÉVILLE, II
SERPENTE MOZZATO, IL = CHONGIRE HEBI
SEVEN SINNERS, 335; 6V
SEVILLE MARKET = FOIRE DE SÉVILLE
SFIDA ALLA MORTE = LEST WE FORGET
SHIP OF ORANGES, A = MIKAN BUNE
SNIPPED SNAKE, A = CHONGIRE HEBI
SOGNO DELL'ETÀ DELLA PIETRA DEL SIGNOR VINNER, IL = HERR VINNERS STENÅLDERSDRÖM
SORTIE D'UN BAL D'ENFANTS COSTUMÉS EN ESPAGNE, 132; 5V
SOURCE OF THE RIVER PESCHIERA, THE = ALLE SORGENTI DEL PESCHIERA
SPÅRVAGNSINVIGNINGEN I KARLSKRONA, 262; 7V
ST. CECILIA = SANTA CECILIA
ST. PAUL = SAN PAOLO
STAR OF ANDALUSIA = ESTRELLA DE ANDALUCÍA
STATUA DI CARNE, LA, 76; 9V
STELLINA, LA PÊCHEUSE DE VENISE = STELLINA, LA PESCATRICE DI VENEZIA
STELLINA, LA PESCATRICE DI VENEZIA, 339; 5V; ds 9
STORIA DI UN SOLDATO = PŘÍBĚH VOJÁKA
STORM IN BARCELONA = TEMPORAL EN BARCELONA
STORY OF A SOLDIER, THE = PŘÍBĚH VOJÁKA
STREET URCHINS = PILLUELOS, LOS
SULLA STRADA D'ACCIAIO = MIKE (trailer)
SVĚTLO PRONIKÁ TMOU, 198; 7V
SWAPPED ROLES = OMBYTTA ROLLER
TAKI NO SHIRAITO, 115; 8V
TALE OF THE FILIAL DEVOTION OF GORO MASAMUNE, A = GORO MASAMUNE KOSHIDEN
TANGO, LE, 138; 5V
TANGO, THE = TANGO, LE
TELL IT TO THE MARINES, 285; 6V
TEMPORAL EN BARCELONA, 143; 6V
TENUTA DI ISOLA SACRA, LA, 176; 9V
TESORO SEPOLTO = ZAKOPANO BLAGO (Sine Nomine #35)
THOSE AWFUL HATS, 244; 4V
THOSE BOYS!, 245; 4V
THREE-SIDED MIRROR, THE = GLACE À TROIS FACES, LA
TOCHTER DER GEÄCHTETEN, DIE = HEDDAS RACHE. DIE TOCHTER DER PROSTITUIERTEN
TONTOLINI AND THE DONKEY = TONTOLINI E L'ASINO
TONTOLINI E L'ASINO, 173; 9V
TOSCA, 171; 7V
TRAM INAUGURATION IN KARLSKRONA = SPÅRVAGNSINVIGNINGEN I KARLSKRONA
TRAM RIDE THROUGH BARCELONA, A = BARCELONA EN TRANVÍA
TRAM RIDE THROUGH KLAGENFURT, A = FAHRT MIT DER STRAßENBAHN DURCH KLAGENFURT, EINE
TRAM RIDE THROUGH ROCHDALE, 266; 10V; ds 4
TRAM RIDE THROUGH THE CITY OF SHEFFIELD, 267; 6V; ds 7
TRENO VOLANTE, IL = SCHWEBEBAHN
TRIP BY AIRPLANE WITH WILBUR WRIGHT IN ROME, A = VOYAGE EN AÉROPLANE AVEC WILBUR WRIGHT À ROME, UN
TRIP BY TRAM THROUGH BARCELONA, A = BARCELONA EN TRANVÍA
TRIP DOWN MARKET STREET BEFORE THE FIRE, A, 258; 6V
TRISTANA E LA MASCHERA = SADIE THOMPSON
TRUFFA DEL VINO, LA (Sine Nomine #39), 303; 8V
ULTIMA MODA, L' = NIEUWSTE MODE, DE (Sine Nomine #43)
UMI NO KYUDEN, 117; 9V
UNFORGIVING FATHER, AN = REFUGIUM PECCATORUM
UNLOADING A SHIP = DÉCHARGEMENT D'UN NAVIRE
UNTAMED, THE = VOLUNTAD QUE VENCE
USIGNOLO, L' = HUMMING BIRD, THE
ÚTOK NA PRAHU, 196; 7V
VALET'S WIFE, THE, 241; 3V
VARIETÀ MUSICALE = MUZIČKA REVIJA (Sine Nomine #36)
VELENO BIONDO = BLONDES GIFT
VENDETTA DI HEDDA, LA. LA FIGLIA DELLA PROSTITUTA = HEDDAS RACHE. DIE TOCHTER DER PROSTITUIERTEN
VERSUCHSKANINCHEN, DAS, 234; 4V
VIAJE EN TRANVÍA POR BARCELONA = BARCELONA EN TRANVÍA
VICTIM OF CIRCUMSTANCES, A, 340; 5V; ds 3
VIEW OF SAN LORENZO BEACH (GIJÓN) FROM THE "LAS CAROLINAS" SPA = VISTA DE LA PLAYA DE SAN LORENZO (GIJÓN) DESDE EL BALNEARIO "LAS CAROLINAS"
VILLA FALCONIERI, 182; 10CZ
VILLA PACELLI, 162; 3V
VINCENZO NERI MEDICAL COLLECTION, THE = FILM MEDICI DI VINCENZO NERI
VIOLIN, THE = VIOLON, LE
VIOLON, LE, 232; 4V
VISIT TO THE PATRIA BISCUIT FACTORY, A = VISITA A LA FÁBRICA DE GALLETAS PATRIA, UNA
VISITA A LA FÁBRICA DE GALLETAS PATRIA, UNA, 153; 7V
VISSUTA DUE VOLTE = ZWEIMAL GELEBT
VISTA DE LA PLAYA DE SAN LORENZO (GIJÓN) DESDE EL BALNEARIO "LAS CAROLINAS", 133; 5V
VITA DI UN FIGLIO PIO, GORO-MASAMUNE = GORO MASAMUNE KOSHIDEN
VITA PER LA VITA, UNA = ZHIZN ZA ZHIZN
VITERBO MEDIOEVALE, 181; 9V
VIVI LA VITA SORRIDENDO = LEV LIVET LEENDE
VOITURETTE RACES, VILASSAR-ARGENTONA MATARÓ. CATALUNYA CUP AND (IMAGES OF THE ROYAL YACHT CLUB OF BARCELONA C. 1910) = CARRERAS DE "VOITURETTES", VILAS[S]AR-ARGENTONA MATARÓ. COPA CATALUÑA Y [IMÁGENES DEL REAL CLUB DE REGATAS DE BARCELONA C.1910
VOLUNTAD QUE VENCE, 156; 8V; ds 4
VOYAGE EN AÉROPLANE AVEC WILBUR WRIGHT À ROME, UN, 174; 9V
VROUWENLIJDEN = HEDDAS RACHE. DIE TOCHTER DER PROSTITUIERTEN
WARWICK REVERSE TRICK FILM (Sine Nomine #38), 302; 10V
WATER MAGICIAN, THE = TAKI NO SHIRAITO
WENN LEIDENSCHAFT ZU RACHE WIRD = HEDDAS RACHE. DIE TOCHTER DER PROSTITUIERTEN
WESTERN SPRINGS: A MADWOMAN CAUSES A TRAIN COLLISION = WESTERN SPRINGS: UNE FOLLE PROVOQUE UNE COLLISION DE TRAINS
WESTERN SPRINGS: UNE FOLLE PROVOQUE UNE COLLISION DE TRAINS, 228; 4V
WHEN PASSION BECOMES REVENGE = HEDDAS RACHE. DIE TOCHTER DER PROSTITUIERTEN
WHIM, THE = ARZIGOGOLO, L'
WHITE SLAVE, THE = IDYLLE CORINTHIENNE
WILBUR WRIGHT UND SEINE FLUGMASCHINE = VOYAGE EN AÉROPLANE AVEC WILBUR WRIGHT À ROME, UN
WILL THAT CONQUERS, A = VOLUNTAD QUE VENCE
WINE SCAM, THE = TRUFFA DEL VINO, LA (Sine Nomine #39)
WOMEN OF LA MANCHA = MANCHEGAS, LAS
WOODEN LEG, THE, 252; 6V
YOU AND I = BERG-EJVIND OCH HANS HUSTRU
ZAKOPANO BLAGO (Sine Nomine #35), 299; 6V
ZHIZN ZA ZHIZN, 288; 8V
ZWEIMAL GELEBT, 233; 4V


POR DE NONE
Capitale italiana della Cultura 2027
LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO
Le Giornate del Cinema Muto
Pordenone Silent Film Festival
45
Teatro Verdi, Pordenone
3 - 10 ottobre 2026

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

La Cineteca del Friuli

cinemazero

entipromotori

REGIONE AUTONOMA FRIULI VENEZIA GIULIA

Direzione Generale CINEMA e AUDIOVISIVO

Comune di Pordenone

CAMERA DI COMMERCIO PORDENONE-UDINE

FONDAZIONE FRIULI

IO SONO FRIULI VENEZIA GIULIA

con il supporto di

BCC PORDENONESE E MONSILE

atap

Pordenone Fiere
Exhibitions since 1947

con la partecipazione di

Institute Cervantes

Città di Sacile

Rotary Club Sacile Centenario

GTV Teatroverdi pordenone

kinoteka

Associazione Musicale Orchestra e Coro San Marco

ZERORCHESTRA

Afic

media partner

mymovies.it

Cinecittà News

Quinlan

Sentieri Selvaggi

TXDRVRS

sponsor tecnici

Christie

l'image

Digitronic Service

SIM

Pixel

Pordenone with love

Pordenone Turismo

Claimax

movie travel

Travel Angels

Mundo Escondido
Viaggi e tour operator

www.giornatedelcinemamuto.it

Pordenone → Verso Capitale italiana della Cultura 2027