

SOMMARIO CONTENTS

- 11 Presentazione / *Introduction*
- 14 Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*
- 15 The 2015 Pordenone Masterclasses
- 16 The Jonathan Dennis Memorial Lecture
- 18 Collegium 2015
- 21 Eventi speciali / *Special Events*
A colpi di note / *Striking a New Note*
Romeo und Julia im Schnee
Maciste alpino
Chuji tabinikki
The Battle of the Century
Picture
The Phantom of the Opera
- 37 Les Misérables
- 43 Victor Fleming
- 59 Risate russe / *Russian Laughter*
- 79 Muscoli italiani in Germania / *Italian Muscle in Germany*
- 91 Bert Williams and Company
- 103 Altre sinfonie delle città / *Other City Symphonies*
- 115 América Latina: Argentina, Bolivia, México
- 125 Origini del western / *Beginnings of the Western*
- 145 Il centenario della Grande Guerra / *The Great War – 100 Years*
Luca Comerio
On the Firing Line with the Germans
- 153 Il canone rivisitato / *The Canon Revisited*
- 165 Cinema delle origini / *Early Cinema*
Fregoli
Colléccion Sagarmínaga
Tonbilder
- 189 Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*
Drifting; Flickorna Gyurkovics; Der Märchenwald;
Ramona; Sherlock Holmes; Show Girl;
Thirty Years of Motion Pictures; Der Tunnel;
The Haghefilm Digitaal-Selznick School Fellowship;
Bambini al lavoro / *Children at Work*;
Primi film a colori / *Early Colour Films*;
Le ragazze saranno ragazzi / *Girls Will Be Boys*;
Amore tra le rovine (Love Among the Ruins)
- 227 Ritratti / *Portraits*
The Champion: A Story of America's First Film Town
Gaston Méliès and His Wandering Star Film Company
- 231 Muti del XXI secolo / *21st Century Silents*
Junk Girl
Prologue
- 237 Indice dei titoli / *Film Title Index*





EVENTI SPECIALI / SPECIAL EVENTS

Evento di pre-apertura / Pre-Festival Event

A colpi di note Il tradizionale appuntamento degli allievi delle locali scuole medie con il pubblico delle Giornate, giunge quest'anno alla IX edizione ed è cresciuto a tal punto da aver bisogno di un suo spazio autonomo. È così diventato l'evento di pre-apertura del festival con ben sei orchestre che, la mattina di sabato 3 ottobre, si esibiranno al Verdi eseguendo gli accompagnamenti musicali di altrettanti cartoni animati: *Koko Back Tracks*, *Cartoon Factory*, *Alice in the Woolly West*, *Alice's Balloon Race*, *All Wet* e *Great Guns*. Per maggiori dettagli su film e orchestre, si rimanda al programma di sala.

Il progetto è a cura della Mediateca Cinemazero ed è sostenuta dalla Banca Popolare FriulAdria.

Striking a New Note *The Giornate is pleased and proud that the very popular annual presentation of film comedies accompanied by local school orchestras, now in its 9th year, has this year succeeded in expanding, and demonstrating new independence as a special pre-festival show. This will be presented on the morning of the inaugural Saturday of the Giornate, 3 October, and will bring together an unprecedented number of six orchestras. The films they will accompany are this year all animated cartoons: Koko Back Tracks, Cartoon Factory, Alice in the Woolly West, Alice's Balloon Race, All Wet, and Great Guns. Full details of the films and of the individual orchestras are in the programme which will be available at the performance.*

Serata inaugurale / Opening Night

ROMEO UND JULIA IM SCHNEE (Maxim-Film Ges. Ebner & Co., Berlin / Ufa – DE 1920)

Regia/dir: Ernst Lubitsch; *scen:* Hanns Kräly, Ernst Lubitsch; *f./ph:* Theodor Sparkuhl; *scg./des:* Kurt Richter; *prod:* Maxim Galitzenstein, Paul Ebner; *cast:* Jacob Tiedtke (*Capulethofer*), Marga Köhler (*sua moglie/his wife*), Lotte Neumann (*Julia, loro figlia/their daughter*), Ernst Rückert (*Montekugerl*), Josefine Dora (*sua moglie/his wife*), Gustav von Wangenheim (*Romeo, loro figlio/their son*), Julius Falkenstein (*Paris, il fidanzato non voluto/Julia's undesired fiancé*), Paul Biensfeldt (*giudice/village magistrate*), Hermann Picha (*scrivano/clerk*), Paul Passarge (*nipote/nephew Tübalder*); *riprese/filmed:* Studio Maxim-Film, Berlin, *locs:* Schwarzwald (Foresta Nera/Black Forest); *data uscita/rel:* 3.1920, Berlin (Mozartsaal; U.T. Kurfürstendamm); *orig. l:* 947 m. (3 rl.); 35mm, 948 m., 41' (20 fps), (imbibito/tinted); *did./titles:* GER; *fonte copia/print source:* Filmarchiv Austria, Wien. *Restauro/Restored* 2015, Filmarchiv Austria, Wien; Bundesarchiv, Berlin.

Romeo und Julia im Schnee (Romeo e Giulietta sulla neve) è stato scelto come film d'apertura delle Giornate 2015 perché la nuova copia del Filmarchiv Austria ci consente di vedere il brillante "jeu d'esprit" di Lubitsch esattamente come lo videro i suoi primi fortunati spettatori 95 anni fa. La copia è stata stampata dal negativo

Romeo und Julia im Schnee has been chosen for the opening show of this year's Giornate because this restoration by the Austrian Film Archive enables us to see Lubitsch's brilliant jeu d'esprit exactly as it appeared to its fortunate first audiences 95 years ago. The film has been printed from the original negative,



Romeo und Julia im Schnee, Ernst Lubitsch, 1920. (Filmarchiv Austria)

originale e imbibita chimicamente secondo la tecnica dell'epoca. *Romeo und Julia im Schnee* fu l'ultima della ventina di brevi commedie dirette da Lubitsch per la Maxim-Film GmbH e distribuite dalla Union (in seguito Union-UFA) fra il 1915 e i 1920, prima che egli raggiungesse rinomanza mondiale con i suoi "kolossal" storici. Le commedie furono scarsamente distribuite all'estero fino a quando *Das Cabinet des Dr. Caligari* e *Madame Dubarry* dello stesso Lubitsch non iniziarono a rompere l'embargo sulle esportazioni tedesche, ufficiali e non ufficiali; ma rimangono tuttora non adeguatamente apprezzate all'estero: nel 1993, il biografo americano di Lubitsch poteva ancora liquidare *Romeo und Julia im Schnee* come se si trattasse di "un'operina trascurabile, che Lubitsch aveva girato con la mano sinistra". Oggi in realtà possiamo apprezzare come la sua commedia rifletta proprio il grande diletto di Lubitsch nell'esercitare un controllo totale sull'aspetto visivo e sul carattere di ogni singolo personaggio.

Il film fu distribuito quasi in contemporanea con il precedente film di Lubitsch, un altro "scherzo" scespiriano: *Kohlhiesel's Töchter*, una versione moderna della *Bisbetica domata*, trasposta nella Baviera rurale. Henny Porten, in un doppio ruolo, caratterizza brillantemente le due sorelle, mentre Emil Jannings rivela un inaspettato talento comico, a fianco del malizioso Gustav von Wangenheim. La sceneggiatura di Hanns Kräly era destinata a lunga vita: Henny Porten ne avrebbe interpretato una versione sonora nel 1930, cui seguiranno altri due remake nel 1943 e nel 1962.

Romeo und Julia im Schnee ne costituisce un degno pendant. Essendo stato uno degli attori di Reinhardt, Lubitsch era fin troppo familiare con *Romeo e Giulietta*, un titolo perennemente presente nel repertorio della compagnia. In *Romeo und Julia im Schnee*, aggiorna in chiave gioiosa la vicenda al XX secolo ambientandola in un innevato



Romeo und Julia im Schnee, Ernst Lubitsch, 1920. (Filmarchiv Austria)

and chemically dye-tinted according to the technique of the period. This was the last of the score of short comedies which Lubitsch directed for Maxim-Film GmbH, for release by Union (later Union-UFA), between 1915 and 1920, when he moved on definitively to world fame with his succession of "Kolossal" costume productions. The comedies had little foreign distribution until *The Cabinet of Dr. Caligari* and Lubitsch's own *Madame Dubarry* began to break down post-war embargoes on German exports, official and unofficial; and are still not adequately appreciated abroad: in 1993 Lubitsch's American biographer could still write off *Romeo und Julia im Schnee* as having the feeling of "a throwaway, something Lubitsch was not fully engaged by". Today we appreciate better how it glitters with Lubitsch's pleasure in his total mastery of visual and character comedy.

It was released almost simultaneously with Lubitsch's previous film, another Shakespearean jest: *Kohlhiesel's Töchter*, an updating of *The Taming of the Shrew*, relocated in rural Bavaria. Henny Porten, in a dual role, brilliantly characterizes the two sisters, while Emil Jannings reveals an unexpected comic talent, teamed with the puckish Gustav von Wangenheim. Hanns Kräly's script was to have a long life: Henny Porten went on to star in a sound version in 1930, and there were further remakes in 1943 and 1962.

Romeo und Julia im Schnee is a worthy companion piece. As a Reinhardt actor, Lubitsch was all too familiar with *Romeo and Juliet*, a perennial favourite in the company repertoire. In *Romeo und Julia im Schnee*, he cheerfully updates the story to the 20th century and a snow-bound village in the Black Forest

villaggio della Foresta Nera e dandole un lieto fine (i due aspiranti suicidi dovrebbero insospettirsi quando il farmacista dice loro che potranno pagarlo in seguito). Lubitsch fornisce anche un “vorspiel” (prologo) in cui ci mostra le origini della faida tra i Montekuglerls e i Capulethoferd in un’udienza davanti al magistrato locale, che pesa le salsicce offerte come bustarelle da ambo i contendenti sulla bilancia della giustizia che si erge simbolicamente nel suo scalinato ufficio. Niente era casuale nei casting di Lubitsch: pur avendo i suoi attori favoriti, non si affidava a una compagnia di repertorio. La recitazione era solo uno degli aspetti della carriera di Lotte Neumann (1896-1977), la briosa Julia, che oltre ad essere già un’afferata produttrice, sarebbe diventata, negli anni del sonoro (1935-1958), una prolifica sceneggiatrice. Gustav von Wangenheim (1895-1975), come già in *Kohlhiesel’s Töchter*, rivela un fascino e una vis comica insospettabili nella sua ben più celebre interpretazione di Hutter in *Nosferatu*. La carriera d’attore di von Wangenheim s’interruppe bruscamente nel 1933, quando il suo idealistico credo comunista lo costrinse ad abbandonare la Germania per l’URSS, dove diresse un solo film, anche se nel dopoguerra sarebbe tornato alla regia nella Germania dell’Est. L’epiceno Paris, nel suo spassosamente inadatto costume da angelo, è impersonato da Julius Falkenstein (1879-1933), che primeggiò tra gli attori comici tedeschi dal 1914 fino alla sua morte prematura. Beninteso, costoro lavorano tutti sotto la direzione di uno dei più grandi comici, uno che, come Chaplin, pretendeva che i suoi attori adattassero la loro performance al modello da lui minutamente concepito per ogni ruolo. Reinhardt era stato una buona scuola. Nella mise en scène conta non solo ciò che vediamo ma anche come lo vediamo: e la messinscena di Lubitsch, la scelta dell’angolazione e la scelta della distanza per ottenere l’effetto comico perfetto (sia che si tratti di un ballo in costume o di una parentetica serie di ruzzoloni sulla neve) è immancabilmente “giusta”. Ed è proprio questo a rendere i suoi film eterni, incontaminati dal tempo. – DAVID ROBINSON

– and gives it a happy end (the would-be suicides should be a little more suspicious when the apothecary tells them they can pay him later). He also provides a “vorspiel” in which we are shown the origins of the feud between the Montekuglerls and the Capulethofers in a hearing before the local magistrate, who weighs the sausages submitted as bribes by the opposed parties in the scales of justice which stand symbolically in his seedy office. Nothing was casual about Lubitsch’s casting: he had his favourites, but he did not rely on a repertory company. Acting was only one aspect of the career of Lotte Neumann (1896-1977), the spirited Julia, who was already established as a producer also, and was to become a prolific writer in the sound period (1935-1958). Gustav von Wangenheim (1895-1975), as in *Kohlhiesel’s Töchter*, reveals a charm and deft comedic skills that would not be guessed at in his better-remembered performance as Hutter in *Nosferatu*. His acting career ended abruptly in 1933 when his idealistic Communist faith forced him to leave Germany for the USSR, where he directed only one film, though he was to resume direction in post-war East Germany. The epicene Paris, in his hilariously unbecoming angel costume, is played by Julius Falkenstein (1879-1933), who remained one of Germany’s favourite comic actors from 1914 until his early death. All of course are working under the direction of one of the greatest comedians, who, like Chaplin, famously wanted his actors to shape their performances on his own fully realized concept of each role. Reinhardt had been a good school. *Mise-en-scène* means also *mise-en-shot*; and Lubitsch’s staging, choice of angle, and choice of distance in search of the perfect comic effect (whether for a costume ball or a parenthetical series of tumbles on a slippery spot in the snow) is invariably right. It is this that makes these films ageless, unblemished by time. – DAVID ROBINSON

Serata inaugurale / Opening Night

MACISTE ALPINO (Itala Film – IT 1916)

Regia/dir: Luigi Maggi, Luigi Romano Borgnetto; supvr. reg./dir: Piero Fosco [Giovanni Pastrone]; sogg./story, scen: Giovanni Pastrone; f./ph: Giovanni Tomatis, Carlo Franzoni, Augusto Battagliotti; trucchi/spec. eff: Segundo de Chomón; cast: Bartolomeo Pagano (*Maciste*), Fido Schirru (*Fritz Pluffer*), Enrico Gemelli (*Conte di/Count Pratolungo*), Marussia Allesti (*Giulietta, Contessina di/Countess Pratolungo*), Sig. Riccioni (*ufficiale degli alpini/Alpini officer*), Riccardo Vitaliani (*ufficiale austriaco/Austrian officer*), Evangelina Vitaliani, Felice Minotti (*maître al ristorante, ufficiale alpini/restaurant manager, Alpini officer*); v.c./censor date: 21.11.1916, 27.6.1917 (no. 12240); orig. l: 2084 m.; DCP (4k, da/from 35mm, 1944 m.), 95' (trascritto a/transferred at 18 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: ITA, ENG; fonte copia/source: Museo Nazionale del Cinema, Torino. Restauro/Restored 2014.

Grandi artisti hanno usato il cinema come catarsi per gli orrori della guerra: Chaplin in *Charlot soldato* e *Il dittatore*, Keaton in *Come vinsi la guerra*, Lubitsch in *Vogliamo vivere!* In *Maciste alpino*, l’affiatata squadra di Pastrone affronta uno dei più tragici e letali combattimenti del 1914-18, la “guerra bianca”, in cui gli austro-ungarici e gli italiani si trovarono faccia a faccia lungo un fronte di oltre 400 chilometri, in

*Great artists have used film as catharsis for the horrors of war – Chaplin in *Shoulder Arms* and *The Great Dictator*, Keaton in *The General*, and Lubitsch in *To Be or Not to Be*. In *Maciste alpino*, Pastrone’s committed team confront one of the most tragic and lethal confrontations of 1914-18 – the “White War”, in which Austrian-Hungarians and Italians found themselves face to face on a 250-mile*

buona parte a un'altitudine superiore ai 1800 metri. L'Italia aveva già le sue truppe da montagna, gli Alpini; l'Impero Austro-Ungarico istituì il corpo dei Kaiserschützen ("fucilieri imperiali"). Colossali furono le perdite: in un solo giorno, proprio quando *Maciste alpino* usciva nelle sale, 10.000 soldati venivano travolti e uccisi dalle valanghe. Intanto migliaia di civili morivano nei campi di internamento italiani e austriaci. Allo scoppio della guerra, il regno d'Italia faceva ancora parte, con la Germania e l'Austria-Ungheria, della Triplice Alleanza, benché non fosse ancora sopito, dopo un secolo, il risentimento per i territori assegnati all'Austria dal Congresso di Vienna del 1815. Gli Alleati capirono che era nel loro interesse corteggiare l'Italia: con il Trattato di Londra firmato in segreto il 26 aprile 1915, il nostro Paese si disimpegnava dai propri obblighi nei confronti della Triplice Alleanza e il 23 maggio dichiarava guerra all'Impero Austro-Ungarico – e proprio qui è collocato l'episodio iniziale di *Maciste alpino*. Si sperava che l'effetto sorpresa avrebbe portato a una rapida vittoria, ma la sanguinosa "guerra bianca" doveva protrarsi fino al 1918. Oggi i ghiacciai in scioglimento ci restituiscono i corpi intatti dei giovani soldati di un secolo fa.

Sul finire del 1916, con la guerra che infuriava, era vitale per il morale nazionale che gli italiani mantenessero uno spirito aggressivo, restando convinti della superiorità inattaccabile del loro esercito e certi del benessere di figli, fratelli, mariti e fidanzati. Venne pertanto mobilitato l'amatissimo gigante buono dello schermo, Maciste, al secolo Bartolomeo Pagano. Fino ad allora egli aveva interpretato solo due film ma questi erano stati più che sufficienti a conquistare il cuore del pubblico. Se in *Cabiria* (Giovanni Pastrone, 1914) era uno schiavo africano vissuto all'epoca delle guerre puniche, nel suo primo film da protagonista, *Maciste* (1915) aveva cambiato epoca, mestiere e colore della pelle per mettere in scena sé stesso come attore cinematografico. Tutto poteva cambiare, tranne la sostanza del personaggio: un eroe popolare che mette la sua forza incredibile a servizio dei deboli, degli oppressi, risolvendo le ingiustizie a suon di scapaccioni e con il sorriso sulle labbra. Un'idea al cui fascino, ancora oggi, è difficile resistere.

Maciste va alla guerra da par suo: prendendo i nemici a calci nel sedere. *Maciste alpino* è probabilmente il miglior film di propaganda bellica prodotto in Italia nel corso della prima guerra mondiale, un primato guadagnato non solo grazie alla simpatia del suo interprete. Dal punto di vista narrativo l'abilità del racconto nel trattare con efficacia in tono leggero i temi più drammatici è ancora capace di meravigliare: deportazione di civili, vita di trincea, violenza sulle donne; sullo schermo scorre la rappresentazione degli orrori della guerra, ma sempre in funzione apertamente catarchica. Per scongiurare il peggio, infatti, sono sufficienti il buon senso, il buonumore e la forza di Maciste che, mai come in questo film, è al contempo eroe straordinario e rappresentante dello spirito del popolo comune, generoso e franco: trasporta decine di bambini in fuga in una gerla sulle spalle, prende a scarpate il soldato austriaco Pluffer, si avventa sul rancio (sempre abbondante, come in tutti i film dell'epoca, per rassicurare le famiglie



Maciste alpino, 1916. (Museo Nazionale del Cinema)

front, much of it at altitudes of more than 6,000 feet. Italy already had its specialist mountain troops, the Alpini; and Austria-Hungary established their Kaiserschützen. The casualties were colossal: on a single day, at the very time of the release of Maciste alpino, 10,000 soldiers were killed in avalanches. Meanwhile, thousands of civilians died in Italian and Austrian camps.

When war broke out in 1914, Italy was still a part of the Triple Alliance with Austria-Hungary and Germany, despite a century of lingering resentment over the territories handed to Austria by the 1815 Congress of Vienna. The Allies saw the virtue of wooing Italy: and, by the secret Treaty of London, on 26 April 1915 the country renounced its obligations to the Triple Alliance, and on 23 May declared war on Austria-Hungary – the opening incident of Maciste alpino. Italy hoped that surprise would bring a swift victory, but the blood-stained White War dragged on until 1918. Today the melting glaciers still yield up the preserved bodies of boy soldiers of a century ago.

But in late 1916, with the conflict at its height, it was vital to national morale that the Italian public remained aggressive in spirit, convinced of its army's unassailable superiority, and reassured of the well-being of their sons, brothers, husbands and boyfriends. Hence Italy mobilized to the war effort the beloved good giant of the screen. Maciste – the screen name of Bartolomeo Pagano – had so far appeared in only two films, but had already captured the heart of the nation. He made his debut and acquired his nom d'art in Giovanni Pastrone's Cabiria (1914), in the character of an African slave at the time of the Punic wars. In his first film as protagonist, Maciste (1915), he changed era, profession, and skin colour, to present himself as a film actor – and star. Everything about him was now open to change, except the substance of the character – a popular hero who dedicates his phenomenal strength to the service of the weak and oppressed, resolving injustice to the sound of slaps, and

dei soldati che ai loro cari al fronte non mancavano i beni di prima necessità) ma poi, prima di prendere ogni iniziativa, non manca di chiedere sempre il permesso al superiore in grado. D'altronde, come recita una didascalia del film, “i figli d'Italia sono tutti Macisti”.

Al contrario il nemico viene rappresentato come infido, pigro e decisamente poco intelligente in una parodia a tratti spassosa del militarismo austro-ungarico: le guardie si mettono sull'attenti davanti a un disegno del Kaiser tracciato sul muro, i comandanti non fanno che impartire ordini confusi, rifiutano di prendersi in carico i loro uomini durante l'attacco e non sono nemmeno in grado di rispettare le regole del duello cavalleresco. Il sotteso messaggio è che non siano due paesi a contrapporsi, quanto piuttosto due modi di intendere la vita. Come spesso accade nei film di propaganda questo scontro si incarna nel duello tra Maciste e il fantaccino pavido e crudele Fritz Pluffer; una “personalizzazione” tesa, tra l'altro, a rimuovere morti e armi letali per ridurre il confronto al corpo a corpo, in una profusione di “botte da orbi”.

Il film è sostenuto da un ritmo incalzante, sottolineato da un montaggio serrato, e visivamente sa costruire situazioni che si scolpiscono nella memoria per la loro atmosfera, come accade quando, all'arrivo degli austriaci, viene spenta la luce e il salone della villa di Pratolungo, stipato di profughi muti e spaventati, piomba nel buio. Dove però si celebra il cinema come meraviglia per gli occhi è soprattutto nella quarta parte, tra le più celebrate dalla critica, ambientata sulla vette delle montagne innevate, probabilmente il momento del film in cui maggiormente si fa sentire la supervisione di Giovanni Pastrone, che affiancò i registi Romano Luigi Borgnetto e Luigi Maggi. Le immagini spettacolari delle sagome scure dei soldati in controluce che si inerpicano sulla neve abbagliante rivelano una sensibilità speciale verso la luce, l'ambiente e la sua relazione con la figura umana ma anche una perizia tecnica fuori dal comune, garantita certo dallo staff di operatori messi in campo per l'occasione dalla casa di produzione Itala ma anche in particolare dalla maestria del “mago” degli effetti speciali Segundo de Chomón: le figure dei soldati che si spostano sospesi a una corda tesa sul precipizio, per esempio, conservano il loro intrigante mistero ancora oggi anche agli smaliziati occhi dei contemporanei. Trucco o riprese dal vero?

Il biancore dei ghiacci, il rosso della battaglia, le luci morbide nella villa dei Pratolungo sono esaltati dalle belle colorazioni d'epoca che il nuovo restauro restituisce nella loro ricchezza cromatica.

Prima di raggiungere il successo *Maciste alpino* dovette affrontare qualche tribolazione con la censura, scontenta del trattamento poco cavalleresco che in diverse scene Maciste riserva agli austriaci costretti a servire da “slitta umana” o a Fritz Pluffer, ingozzato a forza di “maccheroni” e tirato per i capelli. Per i paesi non alleati la stessa Casa di produzione, comunque, preparò una versione neutra, in cui non venivano citati austriaci e italiani ma solo, genericamente, due anonimi fronti contrapposti.

Il nuovo restauro, grazie al reintegro di alcune scene importanti (tra cui quella che vede una breve apparizione del Re Vittorio Emanuele



Maciste alpino, 1916. (Museo Nazionale del Cinema)

with a smile on his lips – a conception which even today is hard to resist. Even though the war was no laughing matter, Maciste took command as only he could, kicking the enemy in the seat of their pants. In the outcome Maciste alpino is perhaps the best propaganda film produced in Italy in the course of the First World War, an achievement which is not due only to the sympathy of its leading man. From the point of view of the narrative, the skill in effectively handling in a very light tone the most dramatic and tragic themes remains astonishing: deportation of civilians, life in the trenches, violence on women. The horrors of war are shown, but always in an openly cathartic way. The message is that to ward off the worst, all that is necessary is good sense, good humour, and the strength of Maciste, who – never more than in this film – is at one and the same time superhero and representative of the common man, generous, open, and undefeatable. He transports dozens of refugee children in a basket on his back, constantly worsts the odious Austrian soldier Pluffer, makes certain of the rations (always abundant, as in all the films of the period, to reassure the soldiers' families that their dear ones at the front did not lack the prime necessities). At the same time, he never fails to ask permission from his superior in rank. For, as a title in the film informs us, “all the sons of Italy are Macisti”. On the contrary, the enemy are depicted as treacherous, lazy, and decidedly less intelligent than Italians, in a comic parody of Austro-Hungarian militarism. The guards leap mechanically to attention before a caricatural drawing of the Kaiser chalked on the wall; the commanders issue confused orders, have no concern for their men during the attack, and do not even respect the rules of chivalrous duel. The underlying message is that we are not two countries in confrontation, but rather two ways of understanding life. As is often the case in propaganda films, this confrontation is incarnated and concentrated in the personal opposition

III), alla ricostruzione delle didascalie originali e al grande lavoro compiuto per ottenere una resa efficace delle immagini e dei colori, restituisce al pubblico uno dei migliori film di Maciste e del muto italiano, in cui il mito del gigante amico del popolo vince anche sugli orrori della guerra.

Il restauro *Maciste alpino* fu oggetto di un primo progetto curato dal Museo Nazionale del Cinema nel 2000 che dovette però limitarsi a un intervento in fotochimico a partire dalla copia nitrato positiva conservata dal Museo e che fu dunque considerato da subito la tappa di un work in progress.

Il progetto di ricostruzione portato a termine nel 2014, a cura della Biennale di Venezia e del Museo del Cinema con il laboratorio L'Immagine Ritrovata, si è potuto avvalere da un lato della ricca documentazione d'epoca conservata negli archivi del Museo e dall'altro delle potenzialità offerte dalla tecnologia ora altamente specializzata sia nel trattamento delle pellicole delle origini sia nell'utilizzo del digitale nel campo del restauro cinematografico.

L'analisi delle fonti d'archivio – in particolare le dettagliate descrizioni contenute nei documenti di produzione della Itala Film, i fogli di montaggio, le didascalie su lastra fotografica, i visti di censura e la fitta corrispondenza – ha permesso di verificare l'ordine di montaggio della copia, di ripristinare le didascalie italiane e inglesi preparate per la distribuzione negli anni Dieci e di ripresentare finalmente il film con la splendida colorazione con cui l'opera conquistò le platee di tutto il mondo all'epoca della sua uscita.

La reperibilità delle copie sopravvissute ha reso possibile una comparazione dettagliata delle fonti filmiche e soprattutto l'individuazione tra gli elementi più antichi delle “matrici” per realizzare il complesso intervento di ricostruzione: frammenti del negativo camera originale in nitrato di circa 800 metri e un positivo nitrato colorato con didascalie italiane non originali di circa 1.900 metri, entrambi conservati dal Museo e appartenenti al Fondo Pastrone raccolto da Maria Adriana Prolo. A questi materiali, si sono aggiunti un nitrato positivo lacunoso con didascalie originali conservato dalla Fondazione Cineteca Italiana di Milano e un frammento nitrato di circa 200 metri conservato dal British Film Institute di Londra. Sono state inoltre analizzate e comparate numerose copie in supporto safety 35mm e 16mm, conservate dal Museo di Torino e frutto di decenni di duplicazioni.

Tutti gli elementi in nitrato sono stati riparati e scansionati a una risoluzione di 4k.

Una delle novità più significative del nuovo restauro è il reintegro di alcune inquadrature che mostrano i soldati in marcia, la guida alpina che accompagnò la troupe Itala in alta quota e una lunga sequenza anche questa assente dalle copie fino a oggi conosciute. In queste immagini Maciste, dopo aver catturato Pluffer, lo porta al campo degli alpini, si ferma per ricevere il saluto del sovrano in visita al fronte (nessuna didascalia cita Re Vittorio Emanuele III, ma il richiamo alla sua figura pare evidente), mette il prigioniero in cella e lo costringe con la forza a interrompere lo sciopero della fame iniziato per

between Maciste and the odious, cowardly, and cruel Fritz Pluffer: an intense “personalization”, stepping aside from the carnage and the lethal arms to symbolize the conflict in a body-to-body “free for all”.

The film maintains an urgent rhythm, underlined by the energetic editing, while visually it creates scenes which engrave themselves on the memory by their powerful atmosphere, as when, with the arrival of the Austrians at the Pratolungo villa, crowded with silent and terrified refugees, the light in the salon is extinguished, plunging them into darkness. The cinema as a marvel for the eyes is above all celebrated in the fourth part of the film, set on the summit of the snow-covered mountains, and probably the moment in which the supervision and conception of Giovanni Pastrone, who brought together the directors Luigi Maggi and Luigi Romano Borgnetto, is most evident. The spectacular images of the dark shapes of the backlit soldiers as they struggle through the blinding snow reveals a very special feeling for light, the ambiance and its relation with the human figure, but also an exceptional technical command, certainly supported by the team of cameramen assigned for the occasion by the Itala company, but also in particular by the mastery of the wizard of special effects Segundo de Chomón: the image of the soldiers who walk on a wire stretched across the precipice, for example, maintains its intriguing mystery even for today's over-sophisticated eyes. A trick – or are we seeing the real thing? The white of the ice, the crimson of battle, the soft lights of the Pratolungo villa are enhanced by the beautiful colorization of the period, which the new restoration captures in all its chromatic richness. Before going on to its great popular success, Maciste alpino had to confront some troubles with the censor, displeased with Maciste's somewhat cavalier treatment of the Austrians, made to serve as human sleighs or, in Fritz Pluffer's case, force-fed with macaroni, and dragged by his hair. For the neutral countries, Itala itself however prepared a version in which the Austrians and Italians were not identified by nationality, but only generically as two opposed fronts.

The new restoration, thanks to the reintegration of such important scenes as a brief glimpse of King Vittorio Emanuele III, the reconstruction of the original intertitles, and the great effort to restore the original quality of the image and the colour, brings back to modern audiences one of the best films of Italian silent cinema and of Maciste, the giant friend of the people, who even triumphs over the horrors of war.

The Restoration *The first photo-chemical restoration of Maciste alpino by the Museo Nazionale del Cinema in 2000, from a single nitrate positive held by the museum, could at that time only be regarded as a work-in-progress. The present restoration, a collaboration of the Biennale di Venezia and the Museo Nazionale del Cinema of Turin, with the laboratory L'Immagine Ritrovata, was able to call upon the rich documentation of the Itala Film archives preserved in the Museo, which provided valuable information about the original montage, intertitles, and colouring, as well as the latest advances in digital restoration of early film. The principal filmic materials used included some 800 metres of fragments from the original camera negative and a coloured positive print of 1900 metres, both from the Pastrone*

protesta. L'austriaco con malvagità rivela a Maciste come il vecchio Conte di Pratalungo sia stato punito per aver agevolato la fuga dei prigionieri italiani. In seguito, fintosi malato, riesce a essere ricoverato nell'ospedale da campo dove aggredisce una crocerossina, si traveste e fugge. Le inquadrature, la cui presenza nelle copie d'epoca è confermata da tutti i documenti di produzione, rendono decisamente più chiari alcuni passaggi narrativi alla fine della terza parte. Il nitrato positivo su cui era basato l'intervento realizzato sul film nel 2000, una riedizione successiva alla prima uscita, non contiene queste parti, forse anche a causa degli interventi di censura (Maciste che costringe Pluffer a ingoiare i "maccheroni" e lo sbatte violentemente a terra in cella è infatti una delle scene "vietate" nel 1916-17). Con queste nuove integrazioni la copia restaurata raggiunge un metraggio quasi completo. – CLAUDIA GIANETTO, GIANNA CHIAPELLO, STELLA DAGNA, DAVID ROBINSON

archive acquired for the Museo by Maria Adriana Prolo; an incomplete nitrate positive with original intertitles from the Fondazione Cineteca Italiana di Milano, and a nitrate fragment of some 200 metres from the British Film Institute. All the nitrate elements were scanned at 4k resolution. Most importantly, the new restoration reintegrates sequences showing the soldiers on the march, the alpine guide who accompanied the Itala film unit on the mountain heights, and a long hitherto-unknown scene in which Maciste, having captured Pluffer, takes him back to the Alpini camp and halts to salute the sovereign, visiting his troops. (No title identifies the King, but the resemblance to his figure is undeniable.) Other scenes involving the rescue of the old Count Pratalungo, captured by the Austrians after aiding the escape of the Italian prisoners, have been replaced in their correct positions, to bring the film virtually to its original length.

CLAUDIA GIANETTO, GIANNA CHIAPELLO, STELLA DAGNA, DAVID ROBINSON

CHUJI TABINIKKI [Diario di viaggio di Chuji / A Diary of Chuji's Travels] (Nikkatsu – JP 1927) (frammenti/fragments)

Pt. 2: **SHINSHU KESSHO HEN** [Riso cruento a Shinshu / Bloody Laughter in Shinshu]

Pt. 3: **GOYO HEN** [In nome della legge / In the Name of the Law]

Regia/dir., scen., sogg./orig. story: Daisuke Ito; *f./ph:* Rokuzo Watarai (Pt. 2), Hiromitsu Karasawa (Pt. 3); *cast* (Pt. 2): Denjiro Okochi (*Chuji Kunisada*), Hideo Nakamura (*Kantaro*), Kichiji Nakamura (*Kabe Yaesemon*), Seinosuke Sakamoto (*Mitsuki no Bunzo*); *cast* (Pt. 3): Denjiro Okochi (*Chuji Kunisada*), Naoe Fushimi (*Oshina*), Ranko Sawa (*Okume*), Motoharu Isokawa (*Kihei, fabbricante di sake/a sake brewer*), Eiji Murakami (*Ginjiro*), Nobuko Akitsuki (*Yujo Nobuo*), Kajo Onoe (*Washizu no Otozo*), Mononosuke Ichikawa (*Takasaki no Jukichi*); *data uscita/rel:* 14.8.1927 (Pt. 2), 27.12.1927 (Pt. 3); *orig. l:* 21,457 ft.; *incompleto/incomplete, frammenti di/fragments of* Pt. 2 + Pt. 3, 35mm, 6679 ft., 111' (16 fps); *did./titles:* JAP, subt. ENG; *fonte copia/print source:* National Film Center, National Museum of Modern Art, Tokyo.

Daisuke Ito (1898-1981) ebbe un ruolo fondamentale nel portare il genere "jidaigeki" (film storico) a un livello senza precedenti di ricercatezza stilistica e consapevolezza politica. Spesso definito dai critici e dai cinefili giapponesi come "il padre del jidaigeki", Ito fu il prolifico regista di circa un centinaio di "jidaigeki", molti dei quali sono considerati tra i migliori film giapponesi di tutti i tempi. Fondamentali nello sviluppare il teatrale "kyugcki", o film storico "vecchio stile", nella sua variante moderna dello "shin-jidaigeki", questi film inserivano forme narrative contemporanee in ambientazioni storiche ed erano spesso molto politicizzati e impegnati su grandi temi sociali dell'epoca, eludendo gli strali della censura sotto il paravento del passato. Questi film storici di grande consapevolezza sociale, che spesso avevano come eroe un solitario e corrucciato vagabondo nichilista in rivolta contro la società o contro le rigide strutture sociali e politiche dell'epoca feudale, furono talvolta definiti anche "keiko-ega" (film di tendenza) o film commerciali a tendenza socialista, e raggiunsero lo zenit della loro popolarità nei tardi anni '20, prima che il rigido controllo della censura di stato estinguesse del tutto il genere.

Descritto come "calligrafico" da David Bordwell, il fluido stile cinematografico di Ito, combinato con la rapidità dell'azione e il montaggio veloce, creò un cinema così virtuosisticamente elaborato da guadagnargli il famoso nomignolo di "Ido daisuki" (un gioco di parole sul suo nome, che significa "grande ammiratore dei movimenti

Daisuke Ito (1898-1981) played a central part in bringing a hitherto unknown level of stylistic sophistication and political awareness to the genre of jidaigeki (historical films). Often called "the father of jidaigeki" by critics and movie fans in Japan, Ito was the prolific director of nearly a hundred jidaigeki films, several of which are hailed among the finest films ever produced in Japan. Instrumental in developing the theatrical kyugeki, or "old style", period film into shin-jidaigeki, its modern variation, these films utilized contemporary storytelling form with historical settings, often politically charged, yet still engaged with the social issues of their own time, thinly veiled by placing them "safely" in the past. These socially conscious period films, often choosing for their protagonist a disgruntled, lonely, nihilistic drifter, pitted against society or the rigid social and political structure of feudal times, were occasionally referred to as keiko-eiga, "tendency films" or left-leaning commercial films, and reached their zenith in the years leading up to 1930, after which harsh state censorship smothered the genre.

Described by David Bordwell as "calligraphic", Ito's fluid camera style, combined with fast-paced action and rapid cutting, created a cinema of flourishes which earned Ito his well-known nickname "Ido daisuki" (a pun on his name, meaning "great fan of [camera] movement"). After Ito left the Shochiku studio, he eventually joined Nikkatsu in 1926. It was there during 1927 and 1928 that he would come to create his famous re-telling of the story of the gambler-outlaw Chuji



Chuji Tabinikki, 1927. (National Film Center, Tokyo)

[di macchina]”). Dopo aver abbandonato lo studio Shochiku, nel 1926 Ito approdò alla Nikkatsu. E fu lì, nel biennio 1927-28, che avrebbe creato la sua famosa rivisitazione della storia del giocatore-fuorilegge Chuji Kunisada (1810-1850) nel suo film in tre parti *Chuji tabinikki* (Il diario di viaggio di Chuji Kunisada). Descritto da S.A. Thornton come “una storia profondamente pessimistica di resistenza e tradimento”, non solo impose Ito come capofila del cinema storico “di tendenza”, ma servì anche a cementare il sodalizio artistico tra Ito e la star del film, Denjiro Okochi (1898-1962). Mariann Lewinsky ha giustamente rilevato che “in *Chuji tabinikki*, film di regia e d’attore al tempo stesso, scena dopo scena anche la recitazione raggiunge vertici di grande virtuosismo”.

Oggi la trilogia di Ito sopravvive solo in forma di frammenti, acquisiti dal National Film Center di Tokyo nel 1991. Della prima parte, *Koshu satsujin hen* (Squadra della morte a Koshu), non è

Kunisada (1810-1850) in his 3-part *Chuji Tabinikki* (*A Diary of Chuji’s Travels*). Described by S.A. Thornton as “a deeply pessimistic story of resistance and betrayal”, not only did it establish Ito as a leader of the “tendency” period film, but it served to cement the working relationship between Ito and the film’s star, Denjiro Okochi (1898-1962). Mariann Lewinsky has aptly noted that “both a director’s film and an actors’ showcase, *Chuji Tabinikki* boasts a display of a presentational acting style which features virtuoso performances in scene after scene.”

Today Ito’s trilogy survives only in fragments, obtained by Tokyo’s National Film Center in 1991. Of the first part, *Koshu satsujin hen* (*Death Squad in Koshu*), nothing survives. However, one episode of the second part, *Shinshu kessho hen* (*Bloody Laughter in Shinshu*), and about half of the third part, *Goyo hen* (*In the Name of the Law*), have been restored, including a shortened version of the powerful finale. Lewinsky, writing on the occasion of the screening of this material at the 2001 Giornate del Cinema Muto, commented: “Now lost is the overall triptych structure, described in contemporary reviews as a succession of dominant moods, from the ‘freshness’ of the first part, via the intense ‘sentiment’ of the central section, on into the ‘dark nihilism’ of the final epilogue. However, the material that remains does contain a comparable mood modulation in microcosm, and, along with it, Chuji’s utter decline from an athletic, invincible superhero into a paralysed, mute body on a stretcher. Also lost is the network of recurring motifs, both plot-related and visual, but some remnants (such as the circle motif in the giant brewery vats and the ring-around-the-rosy game of the children linking hands) demonstrate the director’s visual sense and creative power in this respect.”

Ito’s sophisticated understanding of the jidaigeki genre’s tropes and themes also allowed him to subvert them; *Chuji Tabinikki* is a prime example of this. Rather than conform to the archetypal tragic romantic ending, in which the protagonist dies a beautiful and heroic death, the film instead turns darkly nihilistic: Ito denies his hero the fulfilment of this narrative plot pattern, reducing his protagonist to a cripple who can only watch as his followers vainly sacrifice themselves one by one to save him in the film’s legendary final battle. Lewinsky comments, “In making his hero fall so much further, Ito confers on him a far more intense level of tragedy. Ito’s ugly, shameful ending is more moving than the usual beautiful-tragic one, and therefore more beautiful. Seen as a genre film, *Chuji Tabinikki* intensifies, extends, and transforms the standard formulae throughout.”

The Restoration Since parts of the film were discovered in 1991, the National Film Center at the National Museum of Modern Art, Tokyo, has to date undertaken the restoration of *Chuji Tabinikki* three times. The original 3-part trilogy’s complete length was 6,540 metres; the 1991 find, a 35mm nitrate print from a digest version of material from Parts 2 and 3, partially tinted and in deteriorated condition, totalled 1800 metres. The 1992 and 2001 restorations, carried out by the IMAGICA West laboratory, utilized analogue techniques. In 1992 an internegative on safety stock was struck from the nitrate print,

sopravvissuto nulla. Mentre un episodio della seconda parte, *Shinshu kessho hen* (Riso di sangue a Shinshu) e circa una metà della terza parte, *Goyo hen* (Nel nome della legge), sono stati restaurati, ivi inclusa una versione accorciata del possente finale. In occasione della presentazione di questo materiale alle Giornate del 2001, la Lewinsky scriveva: “Perduto è l’impianto complessivo del trittico, che nelle critiche del tempo viene descritto come il susseguirsi di ‘freschezza’ (parte iniziale), ‘intenso sentimento’ (parte centrale) e ‘cupo nichilismo’ (epilogo), ma quanto si è conservato, a livello di microcosmo, contiene una modulazione comparabile di atmosfere e tutto il declino di Chuji, che da supereroe invulnerabile si trasforma in corpo paralizzato e privo della parola, adagiato su una barella. Perduta è la rete complessiva di corrispondenze contenutistiche e grafiche, ma quanto rimane (il motivo del cerchio nei giganteschi tini per la distillazione e nel girotondo dei bambini) mostra la capacità ideativa e creativa del regista a questo riguardo.”

La grande dimestichezza di Ito con i tropi e i temi del genere “jidaigeki” gli permise anche di sovvertirli e *Chuji tabinikki* ne è un primo esempio. Invece di conformarsi all’archetipo romantico del finale tragico, in cui l’eroe affronta impavidamente una morte gloriosa, il film diventa cupamente nichilista: Ito nega al suo protagonista l’adempimento di questo modello narrativo, degradando il suo eroe a relitto umano costretto ad assistere allo spettacolo dei suoi uomini che si sacrificano uno ad uno nel vano tentativo di salvarlo durante la leggendaria battaglia finale. In tal modo, commenta la Lewinsky, “il regista non fa che rendere più vertiginosa la sua caduta, e quindi più grande la sua tragedia. La miserabile e ignominiosa fine nella versione di Ito è più commovente del canonico epilogo. Dal punto di vista del film di genere, *Chuji tabinikki* ne intensifica, amplia e modifica decisamente le formule standard.”

Il restauro I primi frammenti di *Chuji tabinikki* sono stati riscoperti nel 1991: da allora il National Film Center di Tokyo ha affrontato le operazioni di restauro del film tre volte.

La trilogia originale aveva una lunghezza complessiva di 6540 metri; nel 1991, sotto forma di materiale positivo nitrato, parzialmente imbibito e in cattive condizioni, sono rispuntati 1800 metri della II e III parte di una versione 35mm antologica. I restauri del 1992 e del 2001 sono stati eseguiti dal laboratorio IMAGICA West, utilizzando tecniche analogiche. Nel 1992, dalla copia nitrato è stato creato un internegativo di sicurezza, usando il procedimento sotto liquido del “wet gate”; nel 2001 è stato adottato il sistema dell’“immersione totale”. Nel 2010, quando il National Film Center ha avviato il terzo progetto di restauro di quest’opera canonica, si è optato per un restauro digitale a cura di IMAGICA.

Dapprima, dal materiale 35mm originale, è stato ricavato, tramite “wet gate”, un internegativo 35mm. Questo poi è stato scansionato a risoluzione 4K, anche se il vero e proprio lavoro di restauro è stato eseguito a 2K. Le didascalie perdute sono state aggiunte facendo riferimento alla sceneggiatura, mentre quelle flash sono state allagate. Dopo il grading (cioè l’individuazione del “tono” fotografico



Chuji Tabinikki, 1927. (National Film Center, Tokyo)

employing the wet-gate printing process; in 2001 a total-immersion process was applied. When the National Film Center decided in 2010 to undertake the project of restoring this canonical work a third time, it was decided that it would be a digital restoration by IMAGICA.

First a 35mm internegative was struck from the 35mm screening print source material, using the wet-gate process. This was then scanned at 4K resolution, although the actual restoration work was carried out in 2K. Lost intertitles were added based on the script, and the screen-time of some hard-to-read intertitles was extended. This digital

migliore), il materiale 2K è stato usato per ottenere un negativo 35mm b/n. Negativo che è servito per creare una copia imbibita usando un procedimento fotochimico analogico dell'IMAGICA West. Il restauro digitale di *Chuji tabinikki* rappresenta lo sforzo finale del National Film Center per restituirci, portandolo a un livello di chiarezza mai raggiunto prima, uno dei grandi capolavori del cinema giapponese.

L'accompagnamento *Chuji tabinikki* sarà presentato con la narrazione benshi di Ichiro Kataoka, che si esibirà accompagnato dall'ensemble musicale Otowaza, formato da Ayumi Kamiya (piano), Yasumi Miyazawa (shamisen [strumento giapponese a tre corde della famiglia dei liuti] e Masayoshi Tanaka (percussioni e taiko [tamburo giapponese]). Una partitura speciale è stata composta per l'occasione da Kamiya e Miyazawa.

Kataoka è felicissimo di poter fungere da narratore/commentatore di questo capolavoro: “*Chuji tabinikki* è stato spesso definito la punta di diamante del cinema muto giapponese, pur essendo stato a lungo ritenuto perduto per sempre. Quando nel 1991 fu miracolosamente riscoperto, andò a riempire quello che era stato un grande vuoto nella storia del cinema giapponese. Per noi, *Chuji tabinikki* non è solo un celebre capolavoro, ma è diventato un simbolo di riscoperta e di restauro. Per questo non c'è gioia più grande di poter accompagnare qui a Pordenone questo film leggendario nell'ultima versione restaurata”. – JOHAN NORDSTRÖM

material then underwent grading, after which the 2K material was used to create a 35mm black & white negative. Finally, this negative was used as a basis for creating a tinted print using an analogue photochemical process at IMAGICA West.

The digital restoration of Chuji Tabinikki constitutes the National Film Center's latest effort to restore one of the true masterpieces of Japanese cinema to a previously unprecedented level of clarity.

The Presentation *Chuji Tabinikki* will be presented with the benshi narration of Ichiro Kataoka, performing together with the three-piece musical ensemble Otowaza, which consists of Ayumi Kamiya (piano), Yasumi Miyazawa (shamisen [Japanese three-stringed instrument]), and Masayoshi Tanaka (percussion and taiko [Japanese drum]). A special score has been composed by Kamiya and Miyazawa for the occasion.

Kataoka is thrilled to be performing the narration for this masterpiece of Japanese cinema: “Chuji Tabinikki has often been called the pinnacle of Japanese silent cinema, yet for the longest time it was believed to be lost forever. When it was miraculously rediscovered in 1991, it came to fill what had been a large void in the history of Japanese cinema. For us, Chuji Tabinikki is not just a famous masterpiece, it has become a symbol for rediscovery and restoration. There is no greater joy than for us to be able to perform in Pordenone with the latest restoration of this legendary film.” – JOHAN NORDSTRÖM

THE BATTLE OF THE CENTURY (Hal Roach; *dist*: M-G-M – US 1927)

Regia/dir: Clyde Bruckman, [Hal Roach]; *supvr*: Leo McCarey; *sogg./story*: Hal Roach; *did./titles*: H.M. Walker; *f./ph*: George Stevens; *mont./ed*: Richard Currier; *cast*: Stan Laurel (*Canvasback Clump*), Oliver Hardy (*his manager*), Sam Lufkin (*arbitro/boxing referee*), Noah Young (*Thunderclap Callahan*), Gene Morgan (*annunciatore/ring announcer*), Ham Kinsey, Bert Roach, Jack Hill, Lou Costello (*spettatori/ringside spectators*), Eugene Pallette (*assicuratore/insurance agent*), Charlie Hall (*pasticciere/pie delivery man*), Dorothy Coburn (*donna colpita da una torta mentre sale in auto/pie victim boarding auto*), Dick Gilbert (*addetto fognature/sewer worker*), George K. French (*dentista/dentist*), Dick Sutherland (*paziente/dental patient*), Jack O'Brien (*cliente del lustrascarpe/shoeshine patron*), Al Hallet (*uomo colpito da una torta/pie victim*), Wilson Bengé (*uomo in cilindro colpito da una torta/pie victim with top hat*), Anita Garvin (*donna che scivola su una torta/woman who slips on pie*), Lyle Tayo (*donna alla finestra/woman at window*), Bob O'Conor, Ed Brandenberg, Dorothy Walbert (*pedoni/pedestrians*), Charley Young (*fruttivendolo/fruit vendor*), Elinor Van Der Veer (*vecchia matrona con occhialino/dignified dowager with lorgnette*); *data uscita/rel*: 31.12.1927; *orig. l*: 2 r.l.; DCP, c.18'; *did./titles*: ENG; *fonte copia/source*: Lobster Films, Paris.

Monumento epocale dello slapstick, *The Battle of the Century* (La battaglia del secolo), dispiega un arsenale stimato intorno alle 3000 torte di crema, che giustifica ampiamente il suo titolo e la sua fama. Ma per celebre che fosse – ed è questa una grande ironia della storia del cinema – fino al 2015 non è stato possibile praticamente per nessun vivente vederlo così com'era quando è uscito. Finora conoscevamo solo 12 minuti di quello che in origine era un due rulli di 25 minuti.

Il film era di fatto sparito fino a quando nel 1957 due minuti della battaglia finale con le torte riapparvero a sorpresa in *The Golden Age of Comedy* di Robert Youngson (*Cavalcata della risata*, 1957).

The Battle of the Century is the supreme monument of slapstick and, with an estimated 3,000 custard pies as its armoury, handsomely justifies its title and its fame. Yet it is one of the great ironies of film history that, regardless of its fame, until 2015, practically no-one still living could have seen the film in its entirety, as first released. Until now we have known no more than 12 minutes of what was originally a 25-minute two-reeler.

The film had in fact disappeared completely until 1957, when two minutes of the climactic pie fight surfaced thrillingly in Robert Youngson's The Golden Age of Comedy. Youngson

Youngson (1917-1974) si era specializzato in antologie di film muti che permettevano ai produttori di ricavare qualche soldo da vecchi materiali altrimenti inutilizzabili e nello stesso tempo avvicinavano le nuove generazioni al cinema muto, nonostante i film fossero paternalisticamente visti come pittoresche anticaglie. Il frammento di Youngson era tutto ciò che si conosceva. Negli anni '70, il Museum of Modern Art scoprì un nitrato, incompleto, del primo rullo, e nel 1979 lo diede in prestito, senza preservarlo, alla Blackhawk Films, che vi aggiunse le clip di Youngson ottenendo una versione distribuita sul mercato dei 16mm. L'originale 35mm non fu mai restituito al MoMA, ma rispuntò negli anni '80 presso la Library of Congress, giusto in tempo per essere duplicato prima della sua totale decomposizione.

Nel 1990, il rimanente della collezione personale di Youngson fu comprato da quattro grandi storici e collezionisti – William K. Everson (1929-1996), Herb Graff (1925-2000), David Shepard e Gordon Berkow (1933-2004). Berkow era interessato soprattutto ai muti in 16mm e pare che non avesse mai aperto molte delle centinaia di scatole conservate nella sua collezione. Ma un decennio dopo la sua morte, nel luglio 2014, Jon Mirsalis, collezionista, storico e musicista, si è incaricato di valutare e smembrare per conto della famiglia la collezione Berkow. Un certo numero di film ritenuti perduti è stato preservato digitalmente dalla Library of Congress. Una scatola etichettata “Battle of the Century R” è stata depositata, con *The Birth of a Nation* e *The General*, tra i titoli “comuni”, da esaminare in un momento successivo.

Solo lo scorso marzo, quando è riuscito a controllare *Battle of the Century*, Mirsalis si è accorto che il materiale 16mm contenuto nella scatola era due volte più lungo di quello distribuito dalla Blackhawk. Si trattava infatti del secondo rullo, completo, del film, comprendente un'intera sequenza finora sconosciuta e anche una versione più completa della stessa battaglia. L'esistenza di questo 16mm è dovuta al fatto che gli studios, ogni volta che Youngson chiedeva dei titoli in visione, per risparmiare facevano delle stampe in formato ridotto. Mirsalis ha capito l'importanza di quel che aveva trovato quando ne ha dato notizia nel corso della quarta edizione di “Mostly Lost” presso la Library of Congress, rimanendo sorpreso dal grande entusiasmo degli storici e archivisti presenti. Il nuovo restauro della Lobster Films di Parigi ci consente finalmente di rivedere *The Battle of the Century* completo... o quasi: un piccolo frammento della sezione finale del primo rullo è tuttora mancante, e in attesa del prossimo miracolo è stato rimpiazzato dalle foto di scena sopravvissute.

È interessante notare che questo classico dello slapstick è solo il secondo film della partnership ufficiale tra Laurel e Hardy e le caratteristiche del loro binomio artistico sono ancora da definire. La trama di Clyde Bruckman non è complicata – lo scopo è arrivare alle torte. Stan è un pugile disastroso. Oliver, il suo manager, pensa che l'unica via per cavarne dei quattrini sia stipulare un'assicurazione sugli infortuni e organizzare un incidente. La buccia di banana sistemata all'uopo funziona perfettamente – però manda al tappeto l'uomo

(1917-1974) made a specialty of compilations from silent films, which brought producers a little revenue from otherwise unusable old holdings, and at the same time introduced new generations to silent cinema, even if Youngson's presentation tended to view the films a shade patronizingly as quaint antiques. Youngson's fragment was all that was known. In the 1970s, the Museum of Modern Art discovered an incomplete nitrate print of Reel 1, which was loaned in 1979, without preserving it, to Blackhawk Films, who added the Youngson clips and released it for 16mm collectors. The 35mm original was never returned to MoMA, but turned up at the Library of Congress in the 1980s, just in time to be copied before terminal decomposition.

In 1990, the residue of Youngson's own collection was acquired by four great collector-historians – William K. Everson (1929-1996), Herb Graff (1925-2000), David Shepard, and Gordon Berkow (1933-2004). Berkow was primarily interested in the 16mm silents, and seems not to have opened many of the hundreds of cans in his collection. But a decade after his death, in July 2014, Jon Mirsalis, a collector, historian and accompanist, undertook to assess and disperse the Berkow collection on behalf of the family. A number of hitherto lost films were digitally preserved by the Library of Congress. A can labeled “Battle of the Century R2” was put aside, along with *The Birth of a Nation* and *The General*, as “common” titles, for later examination.

Not until March 2015 did Mirsalis get around to checking *Battle of the Century*, to discover that what he had was twice the length of the material released by Blackhawk, and was in fact the complete second reel of the film. It included an entire sequence never known before, and the most complete version of the battle itself. The explanation of the existence of this 16mm print was that when Youngson needed viewing material from the studios, for economy it was made on 16mm.

Mirsalis only appreciated the importance of what he had found when he announced his discovery at the fourth “Mostly Lost” event at the Library of Congress, and was surprised by the great excitement of the film historians and archivists present. Now the film has been restored by Lobster Films in Paris, allowing the world finally to see the complete *Battle of the Century* ... or almost complete: a small section at the end of Reel 1 is still missing, and until the next miracle happens is replaced by surviving stills.

Remarkably this slapstick classic was only the second film of the official Laurel and Hardy partnership, with their eventual relationship still only in the tentative first stages. Clyde Bruckman's plot is not complex – the aim is to cut to the pies. Stan is a disastrous boxer. Oliver, his manager, decides the only way to make money out of him is to arrange accident insurance – and thereafter an accident. A banana skin planted

sbagliato, un pasticciere impegnato in una consegna a domicilio, che inizia a lanciare le sue torte come missili. In men che non si dica, l'intera strada è coinvolta nella battaglia del secolo; con i primi piani dei bersagli colpiti calcolati con perfetto tempismo.

Il film riunisce il fior fiore della comicità cinematografica – Roach, McCarey e Bruckman, con George Stevens alla macchina da presa; H.M. Walker alle didascalie e Richard Currier al montaggio. Impietosamente, alcuni attori importanti non sono accreditati. Eugene Pallette – che non vedremo nella sequenza tuttora mancante, nel ruolo dell'agente assicurativo – era già un affermato caratterista; il pasticciere è interpretato da Charlie Hall (1899-1959), che, come Chaplin e lo stesso Laurel, proveniva dalla compagnia teatrale inglese di Fred Karno; Noah Young, una figura resa familiare dai film di Harold Lloyd, interpreta il temibile pugile che sfida Stan; Anita Garvin fa un trionfale capitolombolo di 2 secondi; tra gli spettatori del match, appare di sfuggita anche il ventunenne Lou Costello.

JON MIRSALIS, SERGE BROMBERG

to effect this works perfectly – but floors the wrong man, a pie delivery man, who at once turns his stock into missiles. In no time the entire street has joined in the battle of the century, with faultlessly timed close-ups of bull's-eye hits.

The film has all-star comedy production credits – Roach, McCarey, and Bruckman, with George Stevens on camera, H.M. Walker on titles, and Richard Currier as editor. Notable players are callously unbilled. Eugene Pallette – whom we will not see in the still-missing sequence, as the insurance agent – was already a well-established character actor; the pie man is played by Charlie Hall (1899-1959), who had come, like Chaplin and Laurel himself, from the British Fred Karno comedy companies; Noah Young, familiar from Harold Lloyd features, plays Stanley's fearsome boxing opponent; Anita Garvin triumphs with a 2-second pratfall; and, famously, 21-year-old Lou Costello is glimpsed as a spectator at the boxing match.

JON MIRSALIS, SERGE BROMBERG

Evento speciale realizzato in collaborazione con / A special event sponsored by Slovenska Kinoteka & La Cineteca del Friuli

PICTURE (Cinema Arts – US 2015)

Regia/dir: Paolo Cherchi Usai; *scen:* da una partitura originale di/based on an original score by The Alloy Orchestra; *prod.:* Michael Kolvek, Janice E. Allen; *exec. prod.:* Livio Jacob; *f./ph:* Ian Jones, A.C.S.; *mont./ed:* Lauren Alberque; *calligrafia, colorazione a mano/calligraphy, hand-colouring:* Brody Neuenschwander; *mus:* Terry Donahue, Roger Miller, Ken Winokur; *cast:* Carmen Louise Tibuliac (*la percussionista/the drummer*), Eliza Benington Kozlowski (*al metronomo/the metronome player*), Brody Neuenschwander (*il disegnatore/the draughtsman*); DCP, 68' (*dal/from* 35mm, 6,120 ft.; *trascritto a/transferred at* 24 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/source:* La Cineteca del Friuli, Gemona.

Accompagnamento musicale dal vivo/Live performance by The Alloy Orchestra.

È un film come non se ne sono mai visti. Realizzato violando tutte le norme della produzione cinematografica, *Picture* è un film che nega se stesso, che mette alla prova e rivendica la propria identità filmica. Teatro in scatola, fabbrica di sogni, opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica – fin dalla nascita il medium cinematografico è stato oggetto di siffatte intuizioni. L'Uomo di Latta non ha un cuore, generazioni di maghi ce lo hanno detto. *Picture* è stato realizzato come se il suo creatore fosse beatamente ignaro della loro maledizione.

Picture è più un pellegrinaggio che una produzione nel senso classico del termine. È stato realizzato in quattro sorprendenti fasi, attraversando diversi *media* e oceani. All'inizio era una semplice mappa, una curva, un diagramma, un disegno. Questa inconsueta partitura (inchiostro su carta, con codici colorati) che indicava il futuro ritmo del film (sole percussioni, al tempo di un battito al secondo) è stata affidata alla Alloy Orchestra per essere tradotta in suoni. Il secondo passo – la seconda tappa del percorso – rappresenta probabilmente l'avventura più strana mai vissuta da un brano musicale: anziché essere eseguita dal vivo (come avverrà invece per l'opera completata), la musica composta dal trio degli Alloy è stata registrata in audio e spedita dall'ovest dell'emisfero settentrionale all'est di quello meridionale, per essere reinterpretata e rivissuta da

It is a film like no other you have seen. Made in violation of every rule of film production, Picture is a movie-in-denial, a film that tests – protests – its own identity as a film. The canned theatre; a dream factory; a work of art in the age of mechanical reproduction – intuitions like these have been thrown at the film medium since birth. The Tin Man has no heart, generations of wizards have been telling us. Picture was made as if Paolo Cherchi Usai, its creator, had been blissfully unaware of their curse.

The way Cherchi Usai's film was made is better described as a pilgrimage than as a film production. Picture was made in four surprising steps, across a number of media and oceans. In its beginning was a chart, a curve, a diagram, a drawing. This curve (ink on paper, with color codes), which showed the picture's future rhythm (percussions only, in one-beat-per-second tempo), was sent to the Alloy Orchestra to be converted into music. The second step – and stop – is arguably the strangest thing that ever happened to music. Rather than being performed live (as the completed work is meant to be), the music the Alloy trio composed after Cherchi Usai's drawing was audio-recorded and dispatched from

un'altra – una quarta – musicista, una giovane percussionista che ha accompagnato a più riprese la musica degli Alloy per oltre un'ora, nella completa solitudine di una radura della Tasmania, lontana da occhi e orecchie di chiunque, di fronte all'occhio impassibile della macchina da presa.

La vicenda della realizzazione di *Picture* non si esaurisce però in un viaggio di andata e ritorno per l'Australia. Prima di tornare a casa, il film ha dovuto affrontare un'altra deviazione, questa volta verso Bruges, dove un famoso calligrafo – Brody Neuenschwander, collaboratore abituale di Peter Greenaway – ha effettuato su di esso l'esperimento più singolare che si possa immaginare sia nella calligrafia che nel cinema. Il film, come tutti sanno, sono lunghi nastri di celluloido concepiti per recare immagini, non segni manoscritti. I pochi eletti cui è consentito scrivere sulla pellicola sono, con i loro guanti bianchi, i montatori dei negativi, che però fanno questo in segreto, usando gli invisibili spazi liminali tra un fotogramma e l'altro. Ciò che il regista ha fatto fare al disegnatore di Bruges si avvicina più alla coreografia che alla calligrafia. Due grandi rulli di pellicola a 35 mm (uno trasparente, l'altro con segmenti alternati in bianco e nero della lunghezza di 24 fotogrammi) sono stati dipinti mentre la registrazione audio della musica della Alloy Orchestra risuonava a tutto volume nello studio di Neuenschwander. La penna del calligrafo danzava follemente al ritmo della musica, lasciando sulla celluloido iscrizioni di bellezza pari alla loro indecifrabilità.

Le cifre ci vengono in aiuto. Possiamo verificare l'armonia per mezzo dell'algebra?, scrisse nel 1830 il poeta prediletto di Sergei Eisenstein. Il poeta, Aleksandr Pushkin, si poneva questa domanda a proposito di Antonio Salieri. Sì, certo che possiamo, ha risposto Eisenstein un secolo dopo. E dietro la complessa armonia di *Picture* si possono sentire semplici concetti matematici. Provate a contare mentre guardate. Fate attenzione ai vari multipli di quattro: un essere umano con un tamburo, una mano con una penna, un meccanismo a orologeria e un'immagine del mare; oppure pensate alle quattro cose che si possono fare con la celluloido: eseguire un accompagnamento musicale, scriverci sopra, guardare i segnali segreti che essa invia al proiezionista o semplicemente osservarla come cosa in sé, pittura (*picture*, appunto) animata. Ammirate la matematica che si muove, suona e danza scandendo immagini e ritmi.

Per avere un senso, i pellegrinaggi devono essere impegnativi. Un pellegrinaggio facile è una contraddizione in termini. La destinazione finale del viaggio di un pellegrino è sudore e sangue. Contando si può generare qualsiasi cosa, dalla composta armonia all'estasi selvaggia. *Picture* è una prova di resistenza – per il calligrafo non uso a far germogliare linee di bellezza da un nastro di celluloido (nella sequenza finale all'inchiostro si mescolano inavvertitamente le gocce di sangue che gli stillano dalle dita); e per i percussionisti, che ritmano il pulsare della vita in mezzo alla natura o nel buio di un auditorium. Il film esige uno sforzo anche da noi spettatori, ma alla fine ci ripaga. Impossibile lasciare la sala imperturbati e indisturbati! – DARIA KHITROVA, YURI TSIVIAN

the Western/Northern to Eastern/Southern hemisphere, to be revived by another – a fourth – musician, a woman drummer of Tasmania. She played along with the Alloy music all alone, multiple times for over an hour, in the middle of the Tasmanian wilderness, to no eyes or ears other than the kino-eye of a camera.

The full story of Picture's progress is not just to Tasmania and back. Before homecoming, the film needed to take another tour, this time to Bruges, where a famous calligrapher – Peter Greenaway's longtime collaborator Brody Neuenschwander – performed on it the strangest thing that can happen to either calligraphy or cinema. Films, as is well known, are long strips of celluloid made to carry images, not hand-written signs. The rare people who are allowed to write on films are white-gloved negative editors, but they do this secretly, using invisible liminal spaces between frames. What Paolo Cherchi Usai made the draughtsman from Bruges perform is closer to choreography than it is to calligraphy. Two large rolls of 35mm blank film stock (one transparent, the other one with alternating sections of black & white 24-frames-long) were painted upon as the audio recording of the Alloy Orchestra music was playing at full volume. The calligrapher's pen was dancing madly to the music, leaving on the celluloid letterings as beautiful as they are indecipherable. Go figure.

Figures will help. Can we test harmony by algebra?, Sergei Eisenstein's favorite poet wrote in 1830. The poet, Aleksandr Pushkin, asked this about Antonio Salieri. Yes we can, wrote Eisenstein one hundred years later. And you can hear simple math behind the complex harmony of Picture. Count along as you watch. Look out for various multiples of four: one human with a drum, one hand with a pen, one clockwork mechanism, and one image of the sea; or the four things you can do with celluloid – play for it, write on it, watch secret signals it sends to the projectionist, or just observe celluloid as a thing-in-itself. Behold this math moving, playing, and dancing in images and beats.

Pilgrimages are made to be difficult. An easy pilgrimage is a contradiction in terms. The ultimate destination of the pilgrim's progress is sweat and blood. Counting can generate everything, from square harmony to wild ecstasy. Picture is an endurance test – for the calligrapher not used to sprouting lines of beauty on a strip of celluloid (drips of blood from his fingers are inadvertently mixed into the ink in the final sequence); for the drummers, beating the pulse of life in the hot heart of a desert or in the dark of an auditorium. It makes us work as viewers too, and pays us in the end. Don't count on leaving the room unmoved and undisturbed! – DARIA KHITROVA, YURI TSIVIAN

A longer, more detailed version of this film note is available (in English only) on the Giornate del Cinema Muto website.

THE PHANTOM OF THE OPERA (Il fantasma dell'Opera) (Universal Pictures – US 1925)

Regia/dir: Rupert Julian [+ Edward Sedgwick]; *scen:* James Spearing, Walter De Casseres; *ad:* Elliot Clawson, dal romanzo di/based on the novel by Gaston Leroux (1910); *did./titles:* Walter Anthony; *f./ph:* Charles Van Enger, Milton Bridenbecker (Technicolor), *assoc:* Virgil Miller; *mont./ed:* Gilmore Walker, Maurice Pivar; *des./scg:* E. E. Sheeley, *asst:* Sidney Ullman; *consulting artist:* Ben Carré; *maschera della morte disegnata da/design of death's head mask:* William Mortensen; *ballet master:* Ernest Belcher; *comedy consultant:* Richard Wallace; *cast:* Lon Chaney (*Erik the Phantom*), Mary Philbin (*Christine Daaé*), Norman Kerry (*Raoul de Chagny*), Arthur Edmund Carew (*Ledoux*), Snitz Edwards (*Florine Papillon*), Gibson Gowland (*Simon Buquet*), Bernard Siegel (*Joseph Buquet*), John Sainpolis (*Philippe de Chagny*), Mary Fabian (*Carlotta*), Virginia Pearson (*sua madre/Carlotta's mother*); DCP (2K, da/from 35mm, 6700 ft.), 90' (trascritto a/transferred at 20 fps, with other sequences at 16, 18, & 24 fps; seq. Technicolor 16 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* Photoplay Productions, London.

Versione Channel Four Silents prodotta da David Gill, Kevin Brownlow e Patrick Stanbury, 1996. Versione restaurata in 2K prodotta da Patrick Stanbury, 2012. / *The Channel Four Silents presentation, produced in 1996 by David Gill, Kevin Brownlow, and Patrick Stanbury. 2K restored version produced in 2012 by Patrick Stanbury.*

Partitura di/Score by Carl Davis. Esegue/Performed live by Orchestra San Marco, Pordenone; direttore/conductor: Mark Fitz-Gerald.

Music commissioned by Photoplay Productions for Channel Four; performed by arrangement with Faber Music Ltd., London, on behalf of Carl Davis.

“Lon Chaney, o non si può fare!” dichiarò il regista Rupert Julian leggendo il soggetto. Lo sceneggiatore James Spearing era dello stesso parere, come scrisse in un memorandum interno: “*The Phantom* offre un ruolo perfetto per Chaney. Se lo facciamo, per l'amor del cielo non facciamo pasticci.” La Universal, però, aveva già commesso un errore madornale: dopo aver girato *The Hunchback of Notre Dame* (1923), non aveva avuto la lungimiranza di proporre un contratto a Chaney. Questi, divenuto una garanzia di lauti incassi proprio grazie al successo di *Hunchback*, era adesso corteggiato da un'altra casa di produzione, la M-G-M. Ma quale che fosse il costo, Chaney era indispensabile e alla fine la Universal riuscì ad assicurarselo. Poco dopo l'inizio delle riprese la “maledizione del *Fantasma*” aveva già guastato i rapporti tra il regista e il divo. Come in seguito ebbe a ricordare l'operatore Charles Van Enger, “Chaney e Julian non si parlavano: Rupert diceva ‘Dite a Lon di fare così’, e Lon rispondeva ‘Ditegli di andare all'inferno’. Così Lon faceva quel che voleva.”

Chaney, uno degli attori più brillanti dell'epoca del muto, era noto come “l'uomo dai mille volti”. Figlio di una coppia di sordomuti, salì alla ribalta con *The Miracle Man* (1919), ma fu *Hunchback* a dargli fama internazionale. Ha scritto Scott McQueen che “le sue interpretazioni avevano il ritmo di una danza e la forza comunicativa di un mimo classico”. La sua abilità nel truccarsi e la disponibilità a sottoporsi a dolorose distorsioni del corpo per meglio aderire alla parte, erano impareggiabili.

In *The Phantom* egli interpreta un personaggio che rimane invisibile per gran parte della vicenda narrata da Gaston Leroux in cui una giovane attrice sostituita dell'Opera di Parigi, Christine Daaé (Mary Philbin), viene condotta ai vertici della fama da una voce misteriosa e irresistibile. I due si incontrano nei sotterranei, ove il Fantasma mascherato dichiara il suo amore alla fanciulla. In una

“*Lon Chaney – or it can't be done!*” declared director Rupert Julian when he read the story. Scenario writer James Spearing agreed, writing in an inter-office memo, “*The Phantom has a perfect role for Chaney. If we do it, for God's sake let's not botch it.*” But Universal had already made a cardinal error. After their film *The Hunchback of Notre Dame* (1923) had been completed, they had lacked the imagination to offer Chaney a contract. Now, thanks to the success of *Hunchback*, Chaney was highly bankable and in demand by a new company, M-G-M. Whatever the cost, however, Chaney was crucial, and finally Universal got him.

Shooting had not gone far before “*the Phantom jinx*” soured the relationship between director and star. “*Chaney and Julian wouldn't talk to each other,*” said cameraman Charles Van Enger. “*Rupert would say ‘Tell Lon to do this,’ and Lon would say ‘Tell him to go to hell.’ So Lon did whatever he wanted.*”

Chaney, one of the most brilliant actors of the silent era, was known as “*The Man of a Thousand Faces*”. The son of deaf mutes, he came to prominence in *The Miracle Man* (1919), but it was *Hunchback* that launched him to international fame. Wrote Scott McQueen: “*His performances were as cadenced as a dance and as communicative as classical mime.*” His skill with makeup and his willingness to endure torturous distortions of his body in aid of his roles was unparalleled.

He plays an almost invisible role for much of *Phantom*, Gaston Leroux's story of an understudy at the Paris Opera, Christine Daaé (Mary Philbin), who is guided to stardom by a mysterious and compelling voice. They meet

delle scene più famose del cinema muto, Christine disobbedisce agli ordini del Fantasma e gli strappa la maschera, svelandone il volto orrendamente deforme. L'ira di lui è terribile ma, a condizione che ella giuri di non vedere più il suo innamorato, Raoul, le consente di cantare ancora una volta. Quando però comprende che Christine lo ha tradito, il Fantasma la rapisce e la nasconde nel suo rifugio sotto il teatro...

Dopo dieci penosissime e travagliate settimane, Julian portò a termine le riprese; aveva girato 350.000 piedi di pellicola, da cui il montatore Gilmore Walker trasse una versione provvisoria di 22 rulli, che dovettero essere ridotti a 12. Le reazioni alle proiezioni in anteprima non furono positive: "Dramma troppo spaventoso."

Anziché compiacersi per questo riconoscimento della potenza e della suspense del film, i dirigenti della Universal cominciarono a interferire. Il finale con il Fantasma "redento dal bacio di una donna" venne scartato. Julian fu sostituito da Edward Sedgwick, Chester Conklin fu ingaggiato per gli spunti umoristici, mentre a Ward Crane fu affidato il ruolo di un altro aspirante alle attenzioni di Mary Philbin. Furono aggiunti una festa in un giardino e un duello alla pistola. Le riprese supplementari mandarono in tilt la campagna pubblicitaria che la Universal aveva accuratamente pianificato. Sfumò la possibilità di far svolgere la prima a New York.

Sedgwick girò un finale più dinamico, comprendente scene di folla e una vertiginosa corsa in carrozza, affrettando freneticamente il montaggio in modo da poter fare la prima a San Francisco. Ma a livello commerciale i risultati furono pessimi. Il presidente della Universal, Carl Laemmle, eliminò tutte le scene supplementari, ad eccezione del finale. Erano stati impiegati sei mesi e si erano spesi ulteriori 50.000 dollari per ottenere ben poco. Tuttavia *The Phantom* fu un successo; fu rimesso in circolazione in versione sonora, conobbe numerosi rifacimenti e negli anni Ottanta ne fu tratto un musical teatrale lungamente rappresentato.

Il restauro è stato reso possibile dalla collaborazione della George Eastman House, che ha messo a disposizione la propria copia, ormai unica, della riedizione del 1929; di David Shepard (per la scena in Technicolor del ballo mascherato) e di David Packard (per alcune sezioni della sua copia "Show-At-Home" a 16 mm conservata all'UCLA). In assenza di altre scene a colori – in particolare per quanto riguarda il procedimento Handschiegl per il mantello rosso – abbiamo fatto ricorso alla colorazione, con il generoso sostegno di Stan Rutledge della CST Entertainment. Sembra incredibile, ma solo pochi mesi fa la Universal ha demolito lo storico Studio 28, in cui fu girato *The Phantom* e che ancora ospitava una parte del set riprodotto l'Opera: serviva più spazio per lo Universal Studio Tour. Eppure, è stato proprio questo film a definire il modello di quello che sarebbe poi divenuto il "gotico Universal". – KEVIN BROWNLOW

in the catacombs, where the masked Phantom declares his love. In one of the most famous scenes in silent cinema, Christine, disobeying his orders, unmasks the Phantom, revealing a hideously deformed face. His rage is terrifying, but on condition she swears never to see her lover, Raoul, again, he allows her to sing once more. But when he realizes she has betrayed him, the Phantom kidnaps Christine, hiding her in his lair below the opera house...

After ten miserable weeks, Julian finished shooting. He had shot 350,000 feet, and editor Gilmore Walker assembled a rough cut of 22 reels – which had to be reduced to 12. Previews resulted in poor reactions: "Too much spook melodrama."

Instead of being gratified by this tribute to the film's suspense value, Universal's executives began meddling. They discarded the ending, with the Phantom being "redeemed through a woman's kiss". Julian was replaced by Edward Sedgwick, Chester Conklin was hired for comedy, and Ward Crane was signed to play a rival for Mary Philbin's affections. A garden party and pistol duel were added. The extra shooting dislocated Universal's carefully planned publicity campaign. They lost the chance of a New York premiere.

Sedgwick shot a more dynamic ending, including mob scenes and a wild ride in a carriage. He rushed through the editing so the picture could be premiered in San Francisco. But business was dismal. The president of Universal, Carl Laemmle, removed all the extra scenes except Sedgwick's ending. The producers had taken six months and spent an extra \$50,000, achieving very little. But Phantom was a box office success; it was reissued with sound, remade several times, and in the 1980s was converted into a long-running stage musical.

The restoration was made possible through the co-operation of George Eastman House – using their unique copy of the 1929 reissue – and David Shepard (for the Technicolor Masked Ball sequence) and David Packard (for sections from his 16mm "Show at Home" print held by UCLA). In the absence of the other colour scenes – particularly the Handschiegl process for the red cloak – we resorted to colorization, with the generous support of Stan Rutledge of CST Entertainment.

It is hard to believe that Universal Studios demolished their historic Stage 28, in which Phantom was shot and in which part of the Opera set survived, only months ago. The studio wanted extra room for the Universal Studio Tour. Yet this was the film that set the benchmark for what would become Universal Gothic. – KEVIN BROWNLOW



LES MISÉRABLES

LES MISÉRABLES (I miserabili) (Films de France [Société des Cinéromans]; *dist*: Pathé Consortium Cinéma – FR 1925-26)
 4 capitoli/chapters: (1) Jean Valjean; (2) Fantine; (3) Marius; (4) L'Épopée de la rue Saint-Denis.

Regia/dir., scen., ad: Henri Fescourt; dal romanzo di/from the novel by Victor Hugo (1862); *dir. art*: Louis Nalpas; *f./ph*: Georges Lafont, Karénine Mérobian, Raoul Aubourdier, Léon Donot; *mont./ed*: Jean-Louis Bouquet; *scg./des*: Georges Quénu, Mme. Castiaux; *eff. spec*: Charles Assola; *cost*: Charles Bétout; *aiuto reg./asst. dir*: René Barbéris, René Arcy-Hennery, Henri Debain; *cast*: Gabriel Gabrio (*Jean Valjean*), Sandra Milowanoff (*Fantine; Cosette*), Jean Toulout (*Javert*), George Saillard (*Thénardier*), Renée Carl (*Madame Thénardier*), Paul Jorge (*Monseigneur Myriel*), François Rozet (*Marius*), Andrée Rolane (*Cosette da bambina/as a child*), Henri Maillard (*Gillenormand*), Nivette Saillard (*Éponine*), Charles Badiole (*Gavroche*), Paul Guidé (*Enjolras*), Victor Dujeu (*Fauchelevant*), Jean-Marie Laurent (*Mme. Magloire*), Claire Darcey-Roche (*Mlle. Baptistine*), Sylviane de Castillo (*Soeur Simplicie*), Marion Darcy (*Azelma*), Jeanne Méa (*Mlle. Gillenormand*), Émilien Richaud (*Bamatabois*), Marcelle Barry (*Mme. Victornien*); Jean-Paul de Baere (*Gervais, il fanciullo derubato da Valjean/the boy robbed of a coin by Valjean*); *riprese/filmed*: 24.3–24.12.1925 (studios: Cinéromans-Joinville-le-Pont, Pathé-Vincennes; *locs*: Digne, Grasse, Toulon, Nice, Montreuil-sur-Mer, Paris); *data uscita/rel*: 25.11.1924 (2 pts.), 25.12.1925-15.1.1926 (4 pts.); *orig. l*: 32 rl. (c.9500 m.); 35mm, c.9160 m., 397' (20 fps) [Pt. 1, *Jean Valjean*, 2693 m., 118' ; Pt. 2, *Fantine*, 2220 m., 97' ; Pt. 3, *Marius*, 2220 m., 97' ; Pt. 4, *L'Épopée de la rue Saint-Denis*, 1950 m., 85']; *col.* (tinted); *did./titles*: FRE; *fonte copia/print source*: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris / Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

Versione restaurata del film prodotto nel 1925 dalla Société des Cinéromans/Films de France sotto l'egida di Pathé Consortium Cinéma. Restauro effettuato dal laboratorio del Centre national du cinéma et de l'image animée (CNC) in collaborazione con la Cinémathèque de Toulouse, in partenariato con la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé. L'obiettivo di questo restauro è stato di ricreare per *Les Misérables* tutta la ricchezza delle differenti tecniche di colorazione utilizzate nel 1925 da Henri Fescourt (imbibizione, viraggio, mordenzatura). Conosciuto fino a oggi in un'edizione in bianco e nero e di durata ridotta, il film viene proposto ora in una versione vicina a quella vista dagli spettatori del 1925. Questo restauro, reso possibile dalle nuove tecnologie digitali, è stato effettuato dal CNC a partire da una copia di circolazione a colori che è conservata dalla Cinémathèque de Toulouse e che costituisce una delle poche testimonianze rimasteci della scelta dei colori operata dal regista.

Restoration of the film produced in 1925, by the Société des Cinéromans /Films de France under the auspices of Pathé Consortium Cinéma. A restoration carried out by the laboratory of CNC with the collaboration of the Cinémathèque de Toulouse, in association with Pathé and the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé.

The object of this new restoration is to recreate Les Misérables with all the riches of the various colour techniques employed in 1925 by Henri Fescourt (tinting, toning, and mordanting [dye toning]). Known until now only in black & white and in a shortened version, the film will thus be restored to a version close to that presented to its first audiences in 1925. This restoration, made possible by the newest digital technologies, has been effected by the CNC from a Pathé négative held by the CNC and a distribution print with colour conserved by the Cinémathèque de Toulouse, which today remains one of the few records of the director's use of colour.



Les Misérables, 1925-26. (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

Con i suoi 365 capitoli, suddivisi in cinque volumi e 48 libri, e le implacabili digressioni storiche, filosofiche e persino architettoniche, il capolavoro pubblicato da Victor Hugo nel 1862 è senza dubbio il romanzo più fluviale e straripante della letteratura mondiale. Paradossalmente, è anche quello che ha subito il maggior numero di adattamenti: più di 50 versioni cinematografiche a partire dal 1909, oltre a innumerevoli allestimenti teatrali, film d'animazione, videogiochi e riduzioni radiofoniche (tra le quali spicca la serie in sette episodi realizzata nel 1937 da Orson Welles, in cui quest'ultimo, allora ventiduenne, interpretava il ruolo di Jean Valjean). Non è però azzardato affermare che, in questa moltitudine, il *cinéroman* girato nel 1925 da Henri Fescourt sia la trasposizione più fedele in ogni senso: narrativo, filosofico, umano, morale. Qui ritroviamo proprio Victor Hugo. Fescourt (1880-1956) è uno dei registi francesi più sottovalutati, non da ultimo perché prevalentemente associato al *cinéroman* a puntate,

With its 365 chapters divided into 48 books and 5 volumes, and its remorseless historical and philosophical – even architectural – digressions, Victor Hugo's 1862 masterwork is surely the world's most uncontainable novel. Yet paradoxically it is also the most adapted, with upwards of 50 film adaptations since 1909, as well as innumerable stage productions, animation films, video games, and radio adaptations (including Orson Welles' 1937 seven-part series, in which, at 22, he played the role of Jean Valjean). Among all these, however, it is not too much to surmise that Henri Fescourt's 1925 *cinéroman* is the most faithful in every sense – to the narrative, the philosophy, the humanity, and the morality. This is Hugo.

Fescourt (1880-1956) is one of the most underrated French directors – not least because he is predominantly associated with the serialized *cinéroman*, a popular genre generally scorned by intellectuals of the time like Fescourt's friend Louis Delluc. Yet he was to be one of the few old-school directors valued by the Nouvelle Vague: Truffaut wrote to him just before his death, "I hope I can, like you, maintain the faith and that immense curiosity for everything that is written, shot and acted..." (cited in Beylie and Lacassin, *Henri Fescourt*, 1967). At the very least he is known as the author of a personal history of French cinema during the silent and early sound period, *La Foi et les montagnes* (1959).

Fescourt brought a rich and varied culture to cinema. A promising musician, he divided his youthful studies between music and maritime law. Having practised law for a year or two, he turned to journalism, then began to write for the theatre. At 31 he went briefly into politics, but a ministerial crisis left him unemployed. Then Gaumont recruited him as a writer, and he was soon encouraged by Louis Feuillade to direct his own scenarios (Feuillade and Fescourt were both southerners: Feuillade was born in Lunel in 1873 and Fescourt in Beziers).

Fescourt made upwards of 30 short films between 1912 and 1914 – one of which, *Jeux d'enfants*, can be seen in this year's Pordenone "Desmet Annual" programme. After a period of voluntary war work, he was given the chance to direct feature films for *Le Film d'Art* by the Levantine producer Louis Nalpas. Joining Nalpas' own new company in Nice, Fescourt met Nalpas' young secretary, Jean-Louis Bouquet, 20 years his junior, who was thereafter to collaborate with him as assistant, co-writer, and editor for the rest of his life, even after Bouquet achieved fame in his own right as a writer of fantastic novels. The first Nalpas-Fescourt-Bouquet collaboration set the tone for the decade to come: Mathias Sandorf was a serialized adaptation from Jules Verne which enjoyed an 8-month first-run in Paris. Nalpas next moved on to become directeur artistique (production head) for the newly formed Société des Cinéromans. Originally established in Nice by Feuillade's

un genere popolare per lo più disdegnato dagli intellettuali di allora come, ad esempio, il suo amico Louis Delluc. Eppure egli sarebbe stato uno dei pochi registi della vecchia scuola apprezzati dalla Nouvelle Vague. Poco prima della morte ricevette da Truffaut queste righe: "Io spero di riuscire, come lei, a conservare la fiducia e quell'immensa curiosità per tutto ciò che si scrive, si gira e si recita" (cit. in Beylie e Lacassin, *Henri Fescourt*, 1967). In ogni caso è conosciuto almeno come autore di una personale storia del cinema francese all'epoca del muto e agli albori del sonoro, *La Foi et les montagnes* (1959).

Fescourt recò al mondo del cinema l'apporto di una cultura ricca e multiforme. Promettente musicista, si divise, nei suoi studi giovanili, tra musica e diritto marittimo; dopo un paio d'anni di pratica legale si diede al giornalismo, e in seguito cominciò a scrivere per il teatro. A 31 anni fece una breve incursione nella politica, ma una crisi di governo lo lasciò disoccupato. Assunto dalla Gaumont come sceneggiatore, fu presto incoraggiato da Louis Feuillade a dirigere i propri copioni (Feuillade e Fescourt provenivano entrambi dal Midi: Feuillade era nato a Lunel nel 1873, mentre Fescourt era di Beziers).

Tra il 1912 e il 1914 Fescourt realizzò più di 30 cortometraggi: uno di questi, *Jeux d'enfants*, è fra i titoli della collezione Desmet selezionati per l'edizione di quest'anno delle Giornate. Dopo un periodo di lavoro volontario in tempo di guerra, gli venne offerta dal produttore levantino Louis Nalpas l'opportunità di dirigere lungometraggi per Le Film d'Art. Entrato nella nuova casa cinematografica di Nalpas a Nizza, Fescourt vi conobbe il giovane segretario di Nalpas, Jean-Louis Bouquet, che aveva vent'anni meno di lui. Da allora Bouquet avrebbe collaborato con Fescourt - in qualità di assistente, cosceneggiatore e montatore - per il resto della sua vita, anche dopo aver conquistato la fama per conto proprio, come autore di romanzi fantastici. Il primo frutto della collaborazione Nalpas-Fescourt-Bouquet fornì il modello per la produzione cinematografica del decennio successivo: *Mathias Sandorf*, adattamento a episodi del romanzo di Jules Verne, al suo esordio a Parigi rimase nelle sale per otto mesi.

Nalpas divenne quindi *directeur artistique* (capo della produzione) dell'appena costituita *Société des Cinéromans*. Fondata originariamente a Nizza da René Navarre, la star dei *Fantômas* girati da Feuillade, nel 1919, quest'impresa era stata ora acquisita dal potente finanziere Jean Sapène, che poteva utilizzare il proprio quotidiano (*Le Matin*) per pubblicare gli episodi dei propri serial e strinse un accordo di distribuzione con Pathé Consortium Cinéma nel 1924. Fescourt e Bouquet vennero ingaggiati dalla *Société des Cinéromans*, ove rimasero dal 1922 al 1928, periodo in cui vennero girati *Rouletabille chez les Bohémiens* (1922), *Mandrin* (1924), e soprattutto due vette assolute: *Les Misérables* e *Monte-Cristo* (1929). L'ampia cornice offerta dal *cinéroman* a episodi consentì a Fescourt di realizzare quello che rimane probabilmente il più lungo adattamento cinematografico di *Les Misérables*: quando uscì nelle sale sfiorava le sette ore (l'attuale versione restaura, a 20 fotogrammi al secondo, dura 397 minuti). Fescourt rifiuse i cinque volumi del romanzo di Hugo in quattro parti: *Jean Valjean*, *Fantine*, *Marius* e *L'Épopée de la*



Les Misérables, 1925-26. (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

Fantômas star René Navarre in 1919, the enterprise had now been taken over by the powerful financier Jean Sapène, who was able to use his own newspaper *Le Matin* to publish the episodes of his serials, and established a distribution alliance with Pathé Consortium Cinéma in 1924. Fescourt and Bouquet were recruited and remained with *Société des Cinéromans* from 1922 to 1928, a period which saw *Rouletabille chez les Bohémiens* (1922), *Mandrin* (1924), and, supremely, *Les Misérables* and *Monte-Cristo* (1929).

The great canvas offered by the serial *cinéroman* gave to Fescourt the possibility to make what is probably the longest film adaptation of *Les Misérables*, close on 7 hours on its release (the present restoration, transferred at 20 frames per second, runs 397 minutes). Fescourt shaped Hugo's five novels into 4 episodes: *Jean Valjean*, *Fantine*, *Marius*, and *L'Épopée*



Les Misérables, 1925-26. (Fondation Jérôme Seydoux-Pathé)

rue Saint-Denis. Tra gli episodi più significativi del testo originale, ne viene omesso uno solo: l'arresto, la prigionia a Tolone e la fuga di Jean Valjean, all'inizio del secondo volume del romanzo, *Cosette*. Ci sono effettivamente sforbiciate qua e là, nei punti in cui Fescourt si affida alla familiarità del pubblico con questo classico della letteratura nazionale: per esempio, alcuni nessi non vengono chiariti e il lettore moderno, cui i dettagli della trama non sono altrettanto noti, potrebbe anche non riconoscere in Gavroche e nei suoi fratelli la progenie degli infami coniugi Thénardier. Ma questo non intralcia in alcun modo il fluire della narrazione. Come Hugo, Fescourt ricompono in un insieme armonioso l'ambientazione meticolosamente documentata, la struttura epica della vicenda e l'inesorabile meccanismo di nessi e coincidenze *ex machina*, tra cui spicca la mistica ubiquità di Javert. Fescourt girò gran parte del film in esterni, nel sud della Francia e a Montreuil-sur-Mer, città medievale cinta da mura e affacciata sulla

de la rue Saint-Denis. Only one significant episode of the original is omitted – Valjean's arrest, imprisonment in Toulon and escape, at the opening of Hugo's second book, *Cosette*. True, there are elisions, where Fescourt relies on his audience's familiarity with the national classic: thus relationships are sometimes left unexplained – the less-familiar modern reader might for example not recognize Gavroche and his siblings as the offspring of the vile Thénardiers. It does not impair the narrative. Like Hugo, Fescourt reconciles the meticulously documentary setting with the epic structure and the imperious *ex machina* coincidences and relationships, including the mystic ubiquity of Javert.

Fescourt shot much of the film on location in the South of France and at Montreuil-sur-Mer, a walled medieval town on the Channel, which had not changed since Hugo first visited

Manica, che non era cambiata dal 1837, quando Hugo l'aveva visitata per la prima volta alla ricerca dei luoghi del suo romanzo. Le riprese in interni furono effettuate a Parigi, presso Cinéromans-Joinville-le-Pont e Pathé-Vincennes, ove Georges Quénu, lo scenografo di Cinéroman, riuscì a riprodurre, nonostante alcuni fondali di pessima qualità, la sinistra atmosfera notturna dei vicoli e dei paesaggi urbani. Il mondo di Victor Hugo fu ricreato, con minuzioso impegno, a partire dalle 200 illustrazioni di Gustave Brion per la prima edizione di *Les Misérables* e dalla successiva serie di Émile Bayard, il cui ritratto di Cosette è dal 1985 diventato famoso in tutto il mondo essendo stato utilizzato per il poster e il logo del musical teatrale ancor oggi rappresentato.

A giudizio di alcuni critici, le scarse disponibilità finanziarie ostacolarono la ricostruzione delle barricate rivoluzionarie del giugno 1832, che risultano piuttosto modeste, ma anche in questo caso siamo confortati dall'autorità di Brion e Bayard: rivoluzioni come questa non sono eventi spettacolari ma piuttosto vicende rozze, improvvisate con fretta affannosa. In questa sequenza troviamo due delle scene più importanti e commoventi del film: la morte di Éponine e il timido bacio che ella, appena spirata, riceve da Marius, e poi la morte di Gavroche – i figli che conquistano la nobiltà e una redenzione di seconda generazione per gli irredimibili Thénardier. Il tema morale dominante di tutta la vicenda è in effetti la possibilità di redenzione; nelle parole di Victor Hugo, “il cammino dal male al bene, dall'ingiustizia alla giustizia, dal falso al vero, dalla notte al giorno, dagli appetiti alla coscienza, dalla putrefazione alla vita, dalla bestialità al dovere, dall'inferno al cielo, dal niente a Dio”.

Questa è in primo luogo la storia di Jean Valjean: un uomo che lotta per riscattarsi dalla disumanizzazione imposta dal carcere e dalla condanna sociale per un reato minore compiuto in passato (aveva rubato del pane per i bambini affamati della sorella). La redenzione è invece negata a Javert, lo spietato antagonista di Valjean, ciecamente fedele alla legge e al dovere di farla rispettare. Quando, di fronte alla bontà e alla misericordia di Valjean, diventa vulnerabile a sentimenti umani, Javert è sopraffatto da un conflitto superiore alle sue forze, e l'unica soluzione che gli rimane è gettarsi nella Senna. Per altri personaggi verità, dovere e coscienza sono concetti più ambivalenti: il santo arcivescovo Myriel e la venerabile suor Simplice mentono entrambi – il primo per conquistare a Dio l'anima di Jean Valjean, la seconda per salvarne la persona terrena.

Per Fescourt la narrazione è sempre di fondamentale importanza, ma la storia viene raccontata tramite immagini e interpretazioni, e di queste ultime *Les Misérables* offrono una galleria impareggiabile. Jean Valjean, la cui odissea spirituale costituisce sempre il centro di questo vasto panorama, è uno dei ruoli più ardui e stimolanti che si possano immaginare; qui è magistralmente incarnato, in tutte le sue sfumature e metamorfosi, dal massiccio e atletico Gabriel Gabrio (1887-1946), la cui carriera si sarebbe protratta per altri vent'anni, fino a Pépé le Moko e *Les Visiteurs du soir*, concedendogli però un solo altro ruolo di grande rilievo – in *Regain*, storia d'amore provenzale realizzata da Marcel Pagnol. Jean Toulout (1887-1962) è un tormentato Javert,

it in 1837, already investigating locations for the novel. Studio work was done in Paris, at Cinéromans-Joinville-le-Pont and at Pathé-Vincennes, where Cinéroman's art director Georges Quénu – despite some egregious backdrops – created some chilling nocturnal urban landscapes and culs-de-sac. The recreation of Hugo's world was painstakingly derived from Gustave Brion's 200 illustrations for the first edition of Les Misérables, and the subsequent series by Émile Bayard, whose portrait of Cosette has become celebrated worldwide since 1985 as the poster and logo for the interminably-running stage musical.

Some critics have speculated that financial constraints restricted the recreation of the barricades of the June Revolution of 1832, but here again there is the authority of Brion and Bayard that revolutions of this kind are not spectacle but rough and ready improvised affairs. This sequence boasts two of the film's outstanding and most affecting scenes: the death of Éponine and her discreet post-mortem kiss from Marius, and the death of Gavroche – the children achieving nobility and a second-generation redemption for the irredeemable Thénardiers. The overriding moral theme of the story is indeed the possibility of redemption, in Hugo's words, “a progress from evil to good, from injustice to justice, from falsehood to truth, from night to day, from appetite to conscience, from corruption to life; from bestiality to duty, from hell to heaven, from nothingness to God”.

This above all is Valjean's story – a man striving to extricate himself from the dehumanization imposed by incarceration and social condemnation for his long-ago petty crime (stealing bread for his sister's starving children). Redemption is denied Valjean's unrelenting antagonist Javert, blindly dedicated to the law and his duty to uphold it. When he finds himself exposed to human feelings, in the face of Valjean's goodness and mercy, the conflict is too great for him, and he can only throw himself into the Seine. For others truth, duty, and conscience are more ambivalent: the saintly Archbishop Myriel and Sister Simplice both perjure themselves – the first to buy Valjean's soul for God, the second to save his person.

For Fescourt, the narrative was always paramount, but the story was told through image and performance, and Les Misérables offers an unparalleled gallery. Jean Valjean, whose spiritual odyssey is always the centre of this vast panorama, is one of the most challenging roles imaginable, and is majestically realized, in all its transformations, by the burly Gabriel Gabrio (1887-1946), whose career extended a further 20 years, to Pépé le Moko and Les Visiteurs du soir, yet giving him only one other major role – in Marcel Pagnol's provençal romance Regain. Jean Toulout (1887-1962) is a tormented Javert, the muscles of his face agonizingly tightened in case they might betray a feeling.

con i muscoli del volto dolorosamente tesi nel timore di tradire un sentimento. Sandra Milowanoff (1892-1957) si supera nei due ruoli di Fantine e della figlia di lei, Cosette. Georges Saillard (che aveva iniziato la carriera all'Éclair accanto ad Albert Dieudonné) tratteggia con spietata precisione la viscida e sconfinata malvagità di Thénardier: compare per la prima volta come il vampiro della notte che deruba i caduti sul campo di battaglia di Waterloo, mentre alla fine veniamo a sapere che ha intrapreso una proficua carriera di mercante di schiavi in America. Renée Carl, già simbolo di bellezza femminile nei film di Feuillade, è la sguaiata e crudele moglie di Thénardier. Suzanne Nivette (nota anche come Nivette Saillard; 1894-1995), nella vita reale giovane moglie di Saillard, interpreta uno dei personaggi più straordinari del film, Éponine, la misera figlia dei Thénardier che sacrifica la vita per amore di Marius. Il ruolo un po' incolore di quest'ultimo lanciò François Rozet verso una lunga e dignitosa carriera cinematografica e teatrale in Francia e in Canada (quattro anni dopo avrebbe fornito una prova migliore come attor giovane in *Monte-Cristo*). Fescourt era molto bravo a dirigere i bambini, come attesta l'impeccabile interpretazione di Andrée Rolane (la piccola Cosette). Ci sono completamente ignote la vita e la carriera di Charles Badiole, che è uno sbalorditivo Gavroche. Il cast del film è insolitamente privo di veri divi del cinema – a differenza della prestigiosa parata di star radunata da Raymond Bernard per la sua versione del 1933.

Fescourt ricostruisce fedelmente le vicende storiche e i personaggi che Victor Hugo aveva veramente incontrato. La storia dell'ascesa di Jean Valjean da galeotto a imprenditore di successo e filantropo si basa direttamente, anche se in maniera imprecisa, sulla vita di Eugène Vidocq, che aveva aiutato Hugo nelle ricerche per una sua opera precedente. All'epoca di Waterloo Hugo aveva appena tredici anni, ma in *Les Misérables* dedica un'ampia digressione a descrivere una sua recente visita al campo di battaglia; aveva assistito, con simpatie oscillanti, alle insurrezioni del 1832 e del 1848, e molti episodi del libro sono ricavati, a suo dire, dall'osservazione diretta.

Dal punto di vista cronologico, il film di Fescourt è assai più vicino all'epoca di Hugo che alla nostra. Eppure questo restauro esemplare, effettuato nel laboratorio del CNC, con la Cinémathèque de Toulouse, la Pathé e la Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, ci rivela uno spettacolo su cui il tempo non ha quasi lasciato traccia e che fonde misticamente tre epoche insieme all'eterno proposito di Victor Hugo: "Finché esisterà, a causa delle leggi e dei costumi, una dannazione sociale che in piena civiltà crea artificialmente degli inferni, e aggiunge una fatalità umana al destino, che è divino; finché i tre problemi del secolo, la degradazione dell'uomo nel proletariato, l'abiezione della donna per fame, l'atrofia del fanciullo per tenebra, non saranno risolti; finché, in certi settori, sarà possibile l'asfissia sociale; in altre parole, e da un punto di vista ancor più ampio, finché esisteranno sulla terra ignoranza e miseria, libri di questa specie potranno non essere inutili". E anche film di questa specie, potremmo aggiungere. – LENNY BORGER, DAVID ROBINSON

Sandra Milowanoff (1892-1957) excels her usual form in the two roles of Fantine and her daughter Cosette. Georges Saillard (who had begun his career at Éclair alongside Albert Dieudonné) is unrelenting in the slimy unmitigated evil of Thénardier; first seen as the vampire of Waterloo, robbing the battlefield dead, and last heard of (the novel helpfully tells us) as a successful slave trader in America. Once the beauty of Feuillade's films, Renée Carl is Thénardier's gross and cruel wife. Saillard's young wife in private life, Suzanne Nivette (also known as Nivette Saillard; 1894-1995) provides one of the film's most extraordinary figures, the Thénardiers' ragged daughter Éponine, who sacrifices herself out of love for Marius. The slightly colorless role of Marius launched François Rozet on a long and honorable film and stage career in France and Canada. (He would prove a better jeune premier in Monte-Cristo four years later.) Fescourt had a gift for directing children, seen at its best with the impeccable performance of Andrée Rolane, who plays Cosette as a child. Nothing is known of the life or career of Charles Badiole, the film's astonishing Gavroche. The casting of the film was unusual in that it boasted no real cinema stars – in contrast to the prestige roll call assembled by Raymond Bernard for his 1933 version.

*Fescourt is faithfully recreating history and people that Hugo had encountered. The story of Valjean's progress from convict to successful entrepreneur and philanthropist is based directly, if loosely, on the life of Eugène Vidocq, who had helped Hugo with research on an earlier book. Hugo was only 13 at the time of Waterloo, but digresses in *Les Misérables* to recall a recent visit to the battlefield. He had witnessed, with shifting sympathies, the insurrections of 1832 and 1848. Many incidents in the book he claimed to be from observation. Chronologically, Fescourt's film is much closer to Hugo's time than our own. Yet this exemplary restoration, effected in the CNC's laboratory, with the Cinémathèque de Toulouse, Pathé, and Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, revealing a spectacle hardly touched by time, mystically merges the three eras and Hugo's timeless purpose: "So long as there shall exist, by virtue of law and custom, decrees of damnation pronounced by society, artificially creating hells amid the civilization of earth, and adding the element of human fate to divine destiny, so long as the three problems of the age – the degradation of man by poverty, the corruption of women by starvation, and the crippling of childhood by physical and spiritual night – are not solved...so long as ignorance and misery remain on earth, books like this cannot be useless." Nor films, we might add. – LENNY BORGER, DAVID ROBINSON*



VICTOR FLEMING

IL PERIODO MUTO / THE SILENT ERA

Pur avendo diretto *Via col vento* e *Il mago di Oz*, Victor Fleming rimane uno dei meno conosciuti tra i grandi registi di Hollywood. Eppure, sapete molte più cose su di lui di quanto immaginate. Ogni volta che vedete Clark Gable, state guardando Victor Fleming, giacché l'attore modellò la sua personalità cinematografica sul suo regista preferito.

A lungo si è creduto che Fleming, classe 1889, fosse in parte indiano. Ma l'accurata biografia del 2008 di Michael Sragow ci dice che non lo era, e che anche la sua infanzia povera è un mito. Non ebbe, tuttavia, una vita facile: suo padre morì quando lui aveva quattro anni; a 14 dovette abbandonare la scuola per lavorare come meccanico presso un venditore d'auto. Il suo è il pittoresco background di tanti altri pionieri della regia. Prima di mettersi a lavorare nel cinema, aveva fatto il pilota da corsa e l'autista. Allan Dwan lo presentò a Douglas Fairbanks, di cui divenne un grande favorito, come cameraman e compagno di burle. Fu straordinariamente popolare, specie con le donne – ebbe, ad esempio, delle storie con Clara Bow e Jean Harlow – e tutte riconoscevano che si era preso gran cura di loro. Verso la fine della prima guerra mondiale, Fleming si arruolò nei corpi di comunicazione dell'esercito americano e divenne “cameraman presidenziale” alla conferenza di pace di Parigi. Il famoso filmato di Wilson con il francese Clemenceau, l'italiano Orlando e l'inglese Lloyd George fu girato da Fleming.

Il suo primo film da regista, *When the Clouds Roll By* (Douglas superstizioso) realizzato per Fairbanks nel 1919, è una vera delizia. Le spettacolari trovate del film parvero annunciare uno dei registi più immaginifici dell'industria cinematografica, ma non sarà così. I suoi film migliori erano estremamente divertenti, ma anche linearmente realizzati. Quelli meno riusciti sembrarono imitare opere altrui. L'andamento zigzagante della sua carriera risale al periodo muto.

*He may have made *Gone With the Wind* and *The Wizard of Oz*, yet Victor Fleming is one of the least-known of the great Hollywood directors. However, you know more about him than you think. Every time you see Clark Gable, you're watching Victor Fleming, for Gable modelled his screen persona on his favourite director.*

Born in 1889, Fleming was supposed to be part Indian. Disappointingly, according to Michael Sragow's fine 2008 biography, he wasn't, and early poverty was also a myth. But life wasn't easy; his father died when he was four, and he left school at 14 to work as a machinist for an automobile dealer. He had the colourful background of so many pioneer directors; he was a racing driver and chauffeur before he went into pictures. Allan Dwan introduced him to Douglas Fairbanks, for whom he became a great favourite, as cameraman and partner in pranks. He was immensely popular, especially with women – he would have affairs with Clara Bow and Jean Harlow, for instance – and they all agreed that he took good care of them.

Towards the end of World War I, Fleming joined the Signal Corps and became Presidential Cameraman at the Paris Peace Conference. The famous footage of Wilson with Clemenceau of France, Orlando of Italy, and Lloyd George of Britain was shot by Fleming.

*His first film as director, *When the Clouds Roll By*, made for Fairbanks in 1919, is an unalloyed delight. Its camera tricks suggest that Fleming might become one of the most imaginative directors in the business, but it never happened. His best pictures were extremely entertaining, but straightforwardly made. His least successful were like*

Mantrap (1926), il primo Fleming da me visto, è un'incantevole commedia che migliora a ogni nuova visione. Poi vidi *Code of the Sea* (*Il codice del mare*; 1924), un fosco melodramma senza un barlume della vitalità che farà di un altro dei suoi film di mare, *Capitano coraggiosi* (1937), un capolavoro. Bessie Love, che lo conosceva bene, disse a tal proposito: "Dopo *A Son of His Father*, gli chiesi francamente perché avesse accettato di fare un film così brutto, e lui, altrettanto francamente, mi chiese se sapevo quanti soldi aveva incassato quel film."

Nel 1925, dimostrando grande coraggio, affrontò *Lord Jim* di Conrad, ma risultato fu piatto e deludente. Nondimeno, il finale tragico fu mantenuto perché gli esercenti pensavano che il film desse "lustro al settore".

Per *Variety*, il film con Louise Dresser *The Blind Goddess* (*La dea cieca*; 1926) è "recitato alla perfezione, e la regia di Victor Fleming sviluppa la storia con un ritmo che tiene il pubblico in costante tensione". Naturalmente, è un film perduto.

Lo è anche *The Rough Riders*, che i critici lodarono come un eccellente drammatizzazione delle avventure di Teddy Roosevelt nella guerra ispano-americana: "L'abile regia di Fleming", scrisse *Photoplay*, "e una mezza dozzina d'interpretazioni straordinarie fanno di questa storia del '98 una produzione di ottimo livello." Fleming realizzò anche un altro film con Clara Bow intitolato *Hula* (1927), piuttosto osé ma non all'altezza di *Mantrap*; e una pregevole versione del successo teatrale *Abie's Irish Rose* (*La rosa d'Irlanda*; 1929). Il *New York Daily News* definì la sua regia "prolissa", ma quando *Abie* apparve sugli schermi, lo stesso giornale scrisse che, "tutte le altre produzioni di ambiente giudaico-irlandese [*The Cohens and the Kellys*, *Potash and Perlmutter*, *Kosher Kitty Kelly*] parvero cadere nell'oblio".

Il suo capolavoro muto fu probabilmente *The Way of All Flesh* (*Nel gorgo del peccato*; 1927), la risposta degli studios americani alle pungenti allusioni internazionali secondo cui solo i tedeschi riuscivano a fare film come *Der Letzte Mann* o *Variété*. *Photoplay* lo definì "Una parabola esistenziale amara e tragica come quelle narrate nei romanzi di Dreiser. La regia di Fleming è davvero superba". Alla Paramount erano convinti che quel film li avrebbe mandati in rovina. "È arte ... non funzionerà." Invece *The Way of All Flesh* si rivelò il più grosso successo della stagione. Purtroppo, gli studios non si presero la briga di preservarlo, e tutto ciò che ne rimane è un frammento in una compilation.

Se *Via col vento* fu l'apogeo nella carriera di Fleming, il suo ultimo film, *Giovanna d'Arco*, rappresenta il punto più basso. Coloro che avevano lavorato con lui dissero che il fallimento del film gli aveva spezzato il cuore. "Doveva essere il suo grande, grande film, grande per sempre", ricordava la sceneggiatrice Adela Rogers St. Johns. "In vita mia non ho mai visto un uomo così distrutto. La sera della prima, quando gli dissi che ci stavo andando, lui mi pregò di non farlo: 'È così brutto. Così orribile.' Dopo, non fu mai più lo stesso. Quel film l'aveva ucciso." – KEVIN BROWNLOW

imitations of other people's films. His silent career set this switchback pattern. The first of his films I saw was Mantrap (1926), *a bewitching comedy which gets better the more you see it. I then saw Code of the Sea* (1924), *a lurid melodrama without a hint of the spirit which turned another of his sea pictures, Captains Courageous* (1937), *into a masterpiece. Bessie Love, who knew him well, commented on this at the time: "After A Son of His Father I asked him, frankly, why he had agreed to make such a bad film and he asked me, frankly, if I knew how much money the film had made."*

He took on Conrad's Lord Jim (1925), *which was brave of him, but the result was disappointingly flat. Nevertheless, the tragic ending was retained because exhibitors felt the picture was "a credit to our business".*

Variety described The Blind Goddess (1926) *with Louise Dresser as "perfectly played and the direction by Victor Fleming carries the story along at a pace that keeps the audience keyed up all the way". Typically, it is a lost film.*

As is The Rough Riders, which critics hailed as an outstanding drama of Teddy Roosevelt's adventures in the Spanish-American War: "Between Fleming's skillful direction," said Photoplay, "and a half dozen corking performances this story of '98 becomes a production of fine proportions." He also made another Clara Bow film called Hula (1927), *which was risqué but not up to Mantrap standards, and a workmanlike version of the stage success Abie's Irish Rose* (1929). *The New York Daily News considered his direction "long-winded", but when Abie came to the screen, they said, "all the other Jewish-Irish productions [The Cohens and the Kellys, Potash and Perlmutter, Kosher Kitty Kelly] seemed to fade into oblivion."*

His masterpiece of the silent era seems to have been The Way of All Flesh (1927), *the American studios' answer to a scoffing world which declared that only Germans could make pictures like The Last Laugh and Variété. Photoplay called it "Life inescapable and grim as a Dreiser novel. Victor Fleming directed superbly". This was the picture Paramount expected to lose their shirts over. "It's art...it won't go." It proved the smash hit of the season. Alas, the studios didn't bother to preserve it, and only a fragment survives in a compilation film.*

If GWTW was the highpoint of Fleming's career, his final film, Joan of Arc, was the lowest. Those who worked with him said that the failure of the picture broke his heart. "That was going to be his great, great, forever great picture," said screenwriter Adela Rogers St. Johns. "I never saw a man so heartbroken in my life. The opening night I said I was going and he said, 'Please don't. It's so bad. It's so dreadful.' And he was never the same man again. It just killed him." – KEVIN BROWNLOW

WHEN THE CLOUDS ROLL BY (Douglas superstizioso) (Douglas Fairbanks Picture Corp.; dist: United Artists US1919)

Working title: Cheer Up; *French release title:* Cauchemars et superstitions.

Regia/dir: Victor Fleming; *prod., sogg./story:* Douglas Fairbanks; *scen:* Tom J. Geraghty; *f./ph:* Harry [Harris] Thorpe, William C. McGann; *scg./des:* Edward M. Langley; *art titles des:* Henry Clive; *aiuto reg./asst. dir:* Ted Reed; *cast:* Douglas Fairbanks (*Daniel Boone Brown*), Kathleen Clifford (*Lucette Bancroft*), Frank Campeau (*Mark Drake*), Ralph Lewis (*Curtis Brown*), Daisy Robinson (*Bobbie De Vere*), Herbert Grimwood (*Dr. Ulrich Metz*), Albert McQuarrie (*Hobson*), Bull Montana (*l'incubo/nightmare apparition*), Paul Malvern (*pezzo di formaggio/piece of cheese*), Babe London (*centralinista/switchboard operator*), Victor Fleming (*passante con berretto nel parco/passers-by with peaked cap in park*); *première:* 28.12.1919, Rivoli Theatre, New York; *data uscita/rel:* 29.12.1919; *orig. l:* 6 rl.; *DCP (da/from 35mm), 84'47"*; *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* Lobster Films, Paris.

Quest'incantevole commedia – l'ultima che Fairbanks interpretò prima di passare ai film epici in costume – ha qualche affinità con *One Week* (1920) di Keaton. In entrambi i casi sono diretti da chi da tempo voleva dirigere. Keaton era stato in seconda posizione rispetto a Roscoe Arbuckle per tre anni. Fleming aveva lavorato come operatore presso la Fine Arts per quattro e quando Fairbanks gli diede la possibilità, s'impegnò anima e corpo. Il risultato (in entrambi i casi) è una gioia per gli occhi.

When the Clouds Roll By è il primo film americano a satirizzare la psichiatria – un neologismo nel 1919 – e certi suoi aspetti avranno sicuramente provocato sconcerto tra gli spettatori del Midwest. Ma la superstizione la conoscevano tutti. Fairbanks interpreta Daniel Boone Brown, che è irrimediabilmente superstizioso e che praticamente scoppia in lacrime al pensiero dei sette anni di guai che gli si prospettano a causa rottura di uno specchio. Se gli cade uno spillo, Daniel procede a una meticolosa ispezione del tappeto. Secondo la sinossi del catalogo AFI: "Appena diventa l'inconsapevole cavia degli esperimenti ipnotici del dott. Metz, la sua attività di broker presso l'ufficio dello zio è messa a repentaglio. Daniel attribuisce la propria malasorte a un anello d'opale, che getta via nel parco, dove è

This enchanting comedy was Fairbanks' last before he began making costume epics. It has something in common with Keaton's One Week (1920). Both were the work of someone bursting to direct. Keaton had been second string to Roscoe Arbuckle for three years. Fleming had been cameraman at Fine Arts for four, and when Fairbanks gave him the chance, he put everything he had into it. The results (in both cases) are joys to behold.

This is the earliest American film to satirize psychiatry – a new word in 1919 – and a few aspects must have puzzled audiences in the Mid-West. But they knew all about superstition. Fairbanks plays Daniel Boone Brown, who is hopelessly superstitious. He practically bursts into tears at the prospect of the next seven years when he breaks a mirror. If a pin falls, he conducts a search of the carpet. As the AFI Catalog puts it: "When he becomes the unwitting subject of Dr. Metz's hypnotic experiments, his job in his uncle's brokerage office is threatened. Daniel attributes his ill-luck to an opal ring, so he throws it away in the park, where it is picked up by Lucette Bancroft,



When the Clouds Roll By, 1919. (Lobster Films)



When the Clouds Roll By, 1919. (Lobster Films)

raccolto da Lucette Bancroft, di cui Daniel s'innamora all'istante. L'ex corteggiatore della ragazza, Mark Drake, trama per impossessarsi degli investimenti fatti in Oklahoma, nel ramo petrolifero, dal padre di Lucette, ma Daniel insegue Mark e Lucette e riesce a riconquistare l'amata. In seguito, Daniel e Lucette si trovano a bordo di un treno che è travolto da un'enorme inondazione. I due si rifugiano su un tetto, dove sono raggiunti da un prete a cavalcioni di una guglia di campanile galleggiante che li unirà in matrimonio." Questo magnifico finale alla Keaton anticipa *Steamboat Bill, Jr.* (1928). Il film presenta altre gag alla Keaton, in una delle quali vediamo Doug nuotare nel dipinto di una piscina, con uno stacco su una vera piscina che anticipa il film nel film di *Sherlock Jr.* (1924). Keaton si era ispirato ai film a trucchi francesi, mentre Fairbanks prese molti spunti da un cortometraggio Edison di Edwin S. Porter, *Dream of a Rarebit Fiend* (1906), a sua volta basato su una striscia a fumetti di Winsor McCay. Fairbanks e Fleming avevano iniziato a preparare la loro versione mentre erano ancora impegnati sul set di *His Majesty the American* (1919), diretto da Joseph Henabery e primo titolo distribuito dalla United Artists.

Questa sequenza surreale avrà sicuramente colto di sorpresa gli aficionados dell'avanguardia – un incubo che include riprese accelerate e all'incontrario, rallenti, lenti distorti, pixillation – l'intero repertorio del cinema sperimentale del futuro. Doug si è appena concesso un imprudente spuntino notturno. (Le vitamine forti fanno bene al fisico, gli dice il dott. Metz.) Stacco sulle mani che Doug tiene sullo stomaco... e dissolvenza al suo interno. Gli ortaggi ballano la quadriglia nel suo tratto intestinale. Doug si agita nel sonno e l'immagine distorta di Bull Montana gli serpeggia davanti. Doug nasconde la testa sotto il cuscino ma, attenzione, Bull è onnipotente, le sue braccia possono raggiungere ogni angolo della stanza. Doug salta giù dal letto e fa cadere Bull. Questi vola all'indietro, poi rimbalza come un diabolico pupazzo oscillante. Doug attraversa come un fantasma una porta chiusa e si trova in una stanza piena di signore dell'alta società, mentre il pigiama continua a cadergli di dosso. Il momento finale di questa straordinaria sequenza onirica con Doug che si arrampica sulle pareti e passeggia sul soffitto ispirerà il famoso numero di Fred Astaire in *Royal Wedding* (1951). *The Literary Digest* spiegò com'era stata realizzata: "una stanza aperta su un lato che ruotava attorno a un asse come una gabbia di scoiattoli" e una cinepresa posizionata per ruotare parallelamente a Fairbanks.

La United Artists fece allegramente annunciare che una città di due miglia di lunghezza era stata costruita sulle colline sottostanti le Cascade Mountains per essere allagata da due milioni di galloni d'acqua. In realtà tutto questo fu realizzato con semplici miniature. Ciò nondimeno funziona, e le magnifiche scene successive anticipano quello che in seguito sarà conosciuto come "montage": il bestiame che fugge incalzato dall'inondazione, l'acqua che irrompe nella casa di una famiglia terrorizzata. Dopo il disastro, vediamo una tavola scivolare tranquillamente nella corrente, con sopra un gatto nero e alcune galline bianche.

La sequenza simboleggia l'arco della carriera di Fleming come regista: un'inondazione all'inizio, un fuoco alla fine. – KEVIN BROWNLOW

with whom Daniel promptly falls in love. Former suitor Mark Drake schemes to gain possession of Oklahoma oil interests owned by Lucette's father, but Daniel chases after Mark and Lucette and manages to win her back. Later, Daniel and Lucette are on a train that is swept away by a massive flood. When the two take refuge on a drifting roof, a minister floats by and marries them."

That is a fine Keatonesque ending, anticipating Steamboat Bill, Jr. (1928). A few other gags are Keatonesque as well, such as Doug diving into a painting of a swimming pool, with a cut to a real pool anticipating the film-within-a-film in Sherlock Jr. (1924).

As Keaton had been inspired by French trick films, so Fairbanks owed a lot to an Edison short – Edwin S. Porter's Dream of a Rarebit Fiend (1906), itself inspired by Winsor McCay's comic strip. Fairbanks and Fleming had begun work on their version while making their previous film, His Majesty the American (1919), the first United Artists release, directed by Joseph Henabery.

This surreal sequence must have surprised aficionados of the avant-garde – a nightmare involving speeded-up and reverse action, slow-motion, distorting lenses, pixillation – the whole gamut of experimental cinema of the future. Doug has eaten unwisely the last thing at night. (Strong vitamins are good for the physique, Dr. Metz tells him.) We cut to Doug's hand clutching his stomach... then we dissolve inside. The vegetables are having a barn dance in his intestinal tract. Doug tosses in his sleep and a distorted Bull Montana slithers into shape before him. Doug hides his head under a pillow, but watch out – Bull is omnipotent, his arms can reach around the room. Doug leaps from his bed and knocks him down. Bull flies backwards, then rebounds like a diabolical round-bottomed wobble toy. Doug melts through a door and into a room filled with society ladies – and his pyjamas keep falling down. Eventually, in this extraordinary sequence, Doug will climb walls and walk across the ceiling, inspiring a famous Fred Astaire number in Royal Wedding (1951). The Literary Digest explained how it was done: "a room open at one side and revolving on an axis like a squirrel cage" and a camera positioned to revolve alongside Fairbanks.

United Artists cheerfully claimed that a city two miles long had been built in the foothills of the Cascade Mountains to be flooded by two million gallons. All this was plainly done with miniatures. But it works, and the subsequent scenes are excellent, anticipating what would become known as montage; cattle trying to escape while the flood pursues them ... water sluicing into a home as a family panics ... In the aftermath, a plank floats peacefully past, supporting a black cat and white chickens.

The sequence symbolizes the arc of Fleming's career as director; a flood at the start, a fire at the end. – KEVIN BROWNLOW

THE MOLLYCODDLE (Un pulcino nella stoppa) (Douglas Fairbanks Picture Corp.; dist: United Artists – US 1920)

French release title: Une Poule mouillée.

Regia/dir: Victor Fleming; prod: Douglas Fairbanks; scen: Tom J. Geraghty, based on a story by Harold MacGrath; script advisor: Lotta Woods; f./ph: Harry [Harris] Thorpe, William C. McGann; scg./des: Edward M. Langley; aiuto reg./asst. dir: Ted Reed; 2nd unit dir: Joseph Henabery; loc. advisor: Art Acord; anim: Bray Studios; cast: Douglas Fairbanks (Richard Marshall), Ruth Renick (Virginia Hale), Wallace Beery (Henry Van Holkar), Paul Burns (Samuel Levinski), Morris Hughes (Patrick O'Flanagan), George Stewart (Ole Olson), Charles Stevens (Yellow Horse), Albert McQuarrie (pilota yacht/driver of "Desert Yacht"), Lewis Hippe (ufficiale/first mate), Betty Boulton (Molly Warren), Adele Farrington (Mrs. Warren), Frank Campeau, Eagle Eye, Freddie Hawk; première: 13.6.1920, Mark Strand Theatre, New York; data uscita/rel: 14.6.1920; orig. l: 6 rl.; 35mm, 6048 ft., 84' (19 fps); did./titles: ENG; fonte copia/print source: The Museum of Modern Art (Douglas Fairbanks Collection), New York (preserved with support from the National Film Preservation Foundation and the Film Foundation).

"Sono appena uscito da un'esperienza elettrizzante", scrissi dopo la presentazione a Sacile di *The Mollycoddle* nel 2002. "Un film brillante le cui uniche pecche sono le troppe didascalie e quel pochino di troppa preoccupazione per l'intreccio. Ma che meravigliosa risposta da parte del pubblico, e quanta ispirazione nel martellante accompagnamento al piano di Neil Brand! Gli applausi sembravano non voler finire mai." La parola "mollycoddle" fu usata da Teddy Roosevelt per definire quel tipo d'uomo cui mancava il desiderio di andare all'assalto di San Juan Hill o di combattere gli Indiani.

Nei panni di Richard Marshall V, Doug ha un ruolo completamente diverso dal suo solito: descritto come "uno straniero americano", egli interpreta un personaggio alla P.G. Wodehouse, cresciuto in Europa (di qui i riferimenti visivi a Monte Carlo). Richard è scambiato per un inglese (gasp!), cosa che provoca profonda costernazione negli americani veraci. Inoltre, è abbastanza affettato nei modi da gettare un'ombra di vergogna sui suoi eroici antenati (anch'essi interpretati da Doug). Sentendo che proviene dall'Arizona – "Tutti i miei congiunti erano nel ramo bovino", afferma strascicando le parole – i suoi compagni lo invitano a una gita nel Deserto Dipinto. Ma Henry Van Holkar, il loro ospite, non solo è un falso crucco, ma è addirittura un contrabbandiere di diamanti. Una sequenza animata mostra come funziona il racket del contrabbando. (La Famous Players aveva adottato una tecnica analoga nel vehicle di Wallace Reid *The Dancin' Fool*, 1920, e Harold Lloyd la riprenderà in *I Do*, 1921.) L'amabile Virginia Hale (interpretata da Ruth Renick, che era apparsa con Wallace Reid in *Hawthorne of the U.S.A* – il ruolo del titolo era stato creato a teatro da Fairbanks) è un'agente dei servizi segreti. Van Holkar viene a sapere di un agente governativo. Pensando che si tratti

"I have just emerged from a most exhilarating experience," I wrote in my notes for *The Mollycoddle* at Sacile in 2002. "A brilliant film whose only flaws are too many titles and a touch too much concern for the plot. But oh, how it caught the audience, and oh, how inspired was Neil Brand's piano-pounding accompaniment. The applause went on and on." The word "mollycoddle" was used by Teddy Roosevelt to characterize the sort of man who lacked the desire to charge up San Juan Hill or to battle with Indians.

As Richard Marshall V, Doug is cast against type – described as an "American foreigner", he's actually playing a P.G. Wodehouse-type character, brought up in Europe (hence the visual references to Monte Carlo). He is mistaken for an Englishman (gasp!) who causes the genuine Americans deep dismay. He is effete enough to bring shame upon his heroic ancestors (also played by Doug). Hearing he's from Arizona – "all my people were cow persons," he drawls – his companions invite him on a trip to the Painted Desert. But their host, Henry Van Holkar is a Hun in all but name, and a diamond smuggler to boot. An animated sequence shows how the smuggling racket operates. (Famous Players had tried the

same technique in the Wallace Reid vehicle *The Dancin' Fool*, 1920, and Harold Lloyd would follow suit in *I Do*, 1921.) The lovely Virginia Hale (played by Ruth Renick, who appeared in Hawthorne of the U.S.A. with Wallace Reid – the title role was created on the stage by Fairbanks) is a Secret Service officer. Van Holkar gets wind of a government agent. Assuming it's Marshall, he refuses to take him, so his



The Mollycoddle, 1920. (Museum of Modern Art, New York)

di Marshall, rifiuta di ospitarlo, così i suoi nuovi amici lo imbarcano di nascosto. C'è una scena mirabile nella sala macchine dello yacht dove, per esprimere la nausea di Doug, la cinepresa oscilla da un lato all'altro – e poi si ribalta completamente. Ma c'è anche molto altro di cui meravigliarsi – e spesso con scroscianti risate. La danza indiana di Doug è chiaramente improvvisata, ma eseguita con stile (e con molto buonumore da parte degli Hopi). Altrettanto esilarante è il suo primo incontro con un nativo, dove Doug si sente obbligato a parlare in “autentico linguaggio indiano” (non rovinerò la sorpresa – ma a Sacile scatenò una risata da far scoperciare il teatro).

Van Holkar usa i turisti come paravento per le sue turpi attività e Virginia cerca l'aiuto di Doug. Una spettacolare frana, provocata dalla dinamite di Beery, rischia di ammazzare tutti quanti, intrappolandoli nella valle. Ma Doug, sulla scia dei suoi eroici antenati, si lancia all'inseguimento di Beery, che affronta in una lotta mozzafiato non meno realistica del celebre scontro in *The Spoilers* (1914).

La frana “supera ogni precedente del genere a memoria dello scrivente”, dichiarò il critico del *New York Times*. “Mezza montagna sembra rovinare giù dal pendio scosceso, attraverso un villaggio indiano e sopra una mezza dozzina di persone protette da una sottile cengia.” Il regista Joseph Henabery sostenne di aver suggerito lui a Fairbanks la location del Canyon de Chelly, ma in realtà Doug vi aveva già girato, con Allan Dwan, *A Modern Musketeer* (1917). Per *The Mollycoddle* venne utilizzata anche la Riserva Hopi, oltre al villaggio di Walpi, risalente al XVII secolo.

Arrivati nel Canyon, vari membri della troupe iniziarono a scavare nel guano che copriva la superficie delle rovine, dissotterrando reperti dell'antica civiltà indiana – ceramiche d'argilla e perfino un teschio. Henabery radunò gli archeologi dilettanti e ingiunse loro di rimettere ogni cosa al suo posto: per gli Indiani quelli erano luoghi sacri di sepoltura e lui avrebbe denunciato alla polizia indiana chiunque non lo avesse immediatamente obbedito. Nelle scene ambientate a Monte Carlo, Chaplin e Mary Pickford fecero le comparse e furono pagati 7 dollari e 50 a testa. L'incasso mondiale del film fu di 682.208 dollari che al giorno d'oggi sembra niente, visto che si definisce come low budget un film da 10 milioni di dollari, ma che 95 anni fa era un risultato eccezionale. – KEVIN BROWNLOW

new friends shanghai him. There is a remarkable scene in the stokehold of the yacht where, to express Doug's nausea, the camera rolls from side to side – and then turns all the way over. But there is so much to gasp at – often with hoots of laughter. The dance Doug performs with the Indians is obviously improvised, but done with panache (and good humour from the Hopi). Equally hilarious is his encounter with his first Indian, in which he feels he should talk in authentic Indian language (I won't give it away – but it caused a laugh which all but took the roof off the theatre).

*Van Holkar is using the tourists as cover for his nefarious activities and Virginia enlists Doug's help. A spectacular landslide, set off by Beery's dynamite, nearly kills everyone, trapping them in the valley. But Doug pursues Beery like his daredevil ancestors, and we get a breathtaking struggle almost as realistic as the celebrated fight in *The Spoilers*.*

The landslide “outdoes anything of the kind in the memory of the writer,” said the New York Times. “Half a mountain, it seems, moves down the steep slope, through an Indian village and over half a dozen people protected by a thin ledge.”

*Director Joseph Henabery claimed to have recommended the locations at Canyon de Chelly to Fairbanks for this film, but surely Doug had already filmed there, with Allan Dwan, for *A Modern Musketeer* (1917). In this picture, they also used the Hopi Reservation and the village of Walpi, dating from the 17th century. When the cast and crew arrived at the Canyon, several began digging in the guano which covered the floor of the ruins, unearthing remains of ancient Indian civilizations – clay pottery and even a skull. Henabery gathered the amateur archaeologists and warned them to put their loot back; these were sacred Indian burial grounds, and he would put the Indian police onto anyone who failed to act immediately.*

In the Monte Carlo scenes, Chaplin and Mary Pickford played extras and were paid \$7.50 each. The picture's world gross was \$682,208, which seems nothing today when a \$10-million picture is described as low-budget, but it was impressive enough 95 years ago. – KEVIN BROWNLOW

TO THE LAST MAN (Famous Players-Lasky; *dist*: Paramount – US 1923)

Regia/dir: Victor Fleming; *prod*: Jesse L. Lasky; *supvr*: Lucien Hubbard; *scen*: Doris Schroeder, dal romanzo di/based on the novel by Zane Grey (1922); *f./ph*: James [Wong] Howe; *aiuto reg./asst. dir*: Henry Hathaway; *ri-montaggio/Soviet re-editor*: Sergei Vasiliev; *cast*: Richard Dix (*Jean Isbel*), Lois Wilson (*Ellen Jorth*), Noah Beery (*Colter*), Robert Edeson (*Gaston Isbel*), Fred Huntley (*Lee Jorth*), Leonard Clapham (*Guy*), Frank Campeau (*Blue*), Eugene Pallette (*Simm Bruce*), Guy Oliver (*Bill*), Winifred Greenwood (*Mrs. Guy*), Edward Brady (*Daggs*); *data uscita/rel*: 23.9.1923; *orig. l*: 6965 ft. (7 rl.; c.75'); 35mm, 1798 m., c.71' (22 fps); *did./titles*: RUS; *fonte copia/print source*: Gosfilmofond of Russia, Moscow.

“Se vi piace un melodramma veloce, di sicuro apprezzerete questo”, scriveva *Photoplay*. E giacché la storia era di Zane Grey, le location dovevano essere quelle specificate nel suo romanzo. E per accertarsene l'autore si recò sul posto, accampandosi con la troupe.

“If you like swift melodrama you are sure to like this one,” said Photoplay. And since the story was by Zane Grey, the locations had to be those specified in his novel. He even came out and camped with the company to make sure.

La vicenda è basata sulla faida Graham-Tewkesbury, nota anche come la Guerra della Pleasant Valley, “il conflitto tra allevatori di bovini e allevatori di pecore più sanguinoso della storia del West”, come lo ha definito lo storico Joe McNeill nei suoi ben documentati articoli apparsi sulla rivista *Sedona Monthly*. “Le violenze iniziarono nel 1886 in Arizona, nella regione centrale del Tonto Basin, per culminare tragicamente con l’assassinio dell’ultimo dei Graham avvenuto a Tempe nel 1892. Si calcola che la faida sia costata la vita di almeno 20 persone.” Nel 1916 Zane Grey aveva ceduto in “uso perpetuo” alla Fox i diritti di molti suoi romanzi; resosi presto conto dello sbaglio commesso, nel 1918 fondò una società di produzione indipendente. Ciò gli consentì di sbarazzarsi del suo agente e di supervisionare di persona le produzioni. Zane avviò subito le ricerche per il libro che poi sarebbe diventato *To The Last Man* – dapprima intitolato *Tonto Basin* – e fece tre viaggi in Arizona per stabilire la “verità” storica sulla faida, spendendo nella sua ricerca la mirabolante somma di 30.000 dollari. La prima parte del romanzo, che comprendeva la nascita illegittima dell’eroina Ellen Jorth, era opera di fantasia. “Nella versione rivisitata dei fatti storici, è (con buona pace della ‘verità’) il comportamento lussurioso dei genitori di Ellen, membri di clan rivali e conviventi senza essere sposati, a scatenare la sanguinosa faida tra le due famiglie.” Tutto questo fu eliminato nel 1921, quando la rivista *Country Gentleman* pubblicò a puntate il romanzo con il nuovo titolo di *To the Last Man*. Zane Grey era stato vittima del corrotto sistema di contabilità dell’industria cinematografica – gran parte dei profitti ricavati dai sette film prodotti dalla sua società era stata intascata dai suoi partner, Benjamin B. Hampton e Eltinge F. Warner. Lo scrittore fece loro causa, accusandoli di frode, poi dichiarò bancarotta e vendette ciò che restava della società alla Famous Players-Lasky. “Fu un buon affare per entrambe le parti”, ha scritto McNeill. “Grey avrebbe ricevuto un compenso anticipato di 25.000 dollari per un’opzione settennale su ciascun titolo, con una percentuale sugli incassi dei film; in cambio, lo studio avrebbe dato il massimo risalto al nome di Grey nei propri western, cosa che garantiva loro buoni successi al botteghino.”

Jesse Lasky annunciò che Lois Wilson, co-protagonista del film del 1923 *The Covered Wagon* (*Il pioniere*), sarebbe apparsa al fianco di Richard Dix nella prima di queste produzioni dai romanzi di Grey e la location sarebbe stata il Tonto Basin, “uno dei luoghi più impervi e inaccessibili di tutti gli Stati Uniti”. Lo stesso cast sarebbe riapparso in *The Call of the Canyon* e in *The Vanishing American* (*Stirpe eroica*). “Durante le riprese di *Last Man*”, ricorda Joe McNeill, “i giornalisti di cronaca rosa iniziarono a vociferare di un idillio romantico tra Dix e la Wilson, e pare che per alcuni mesi ci sia stata tra i due una liaison extra-cinematografica.”

Il sinoamericano James Howe, in seguito conosciuto come James Wong Howe, lavorò con Fleming in questo film e in *The Call of the Canyon* (senza dimenticare *Mantrap* e *The Rough Riders*). All’epoca aveva 24 anni. Sarebbe diventato uno dei più stimati direttori della

The story is based on the Graham-Tewkesbury feud, also known as the Pleasant Valley War, “the bloodiest conflict between cattlemen and sheepmen in the history of the West”, according to historian Joe McNeill in his well-researched articles in the magazine Sedona Monthly. “The violence began in 1886 in central Arizona’s Tonto Basin region and reached a deadly climax when the last of the Graham family was murdered in Tempe in 1892. About 20 deaths can be directly linked to the vendetta.”

Having sold several of his novels in perpetuity to Fox in 1916, Zane Grey soon realized his mistake and in 1918 established his own independent film company. This allowed him to cut out the middleman and supervise production himself. He began research on the book that would become To the Last Man – initially entitled Tonto Basin – and made three trips to establish “the truth” about the feud, spending the astonishing sum of \$30,000 on research. The first part of his story was fiction, involving the illegitimate birth of heroine Ellen Jorth. “In the reimagined version of history (so much for “the truth”) it is the lustful behaviour of her parents, members of opposing clans, who live together without ever marrying, that triggers the bad blood between the two families.” This was all eliminated in 1921, when Country Gentleman magazine published the story as a serial, and retitled it To The Last Man.

Zane Grey had been stung by the industry’s corrupt accounting – most of the profits from the seven films made by his company had been pocketed by his partners, Benjamin B. Hampton and Eltinge F. Warner. He filed suit against them, charging fraud, declared bankruptcy, and sold what remained of the company to Famous Players-Lasky. “It was a good deal for both sides,” wrote McNeill. “Grey would be paid \$25,000 upfront for a seven-year option on each title, with a share in the pictures’ profits; in return, the studio could prominently promote Grey’s name on its westerns, which would help ensure big box office returns.”

Jesse Lasky announced that Lois Wilson, co-star of The Covered Wagon (1923) would be teamed with Richard Dix for the first of these Zane Grey productions, and the location would be the Tonto Basin, “one of the most difficult spots of access in the entire United States.” The same team would star in The Call of the Canyon and The Vanishing American. Wrote Joe McNeill: “During Last Man filming, gossip columnists began to link Dix and Wilson romantically and for a few months they apparently did have an off-screen relationship.”

Chinese-American James Howe, later known as James Wong Howe, worked with Fleming on this and The Call of the Canyon (not to mention Mantrap and The Rough Riders). He was only 24. He would become one of the most respected

fotografia americani, con ben dieci candidature agli Oscar, che vinse due volte.

“Per due settimane”, scrive McNeill, “ogni mattina la troupe doveva raggiungere location situate oltre 760 metri più su del campo base. Alcune delle scene più importanti furono girate presso la Sheep Basin Mountain, un luogo desolato e selvaggio a circa 6 miglia ad est di Payson, vicino alla città di Young. Young era la località storica in cui si era svolta la faida Graham-Tewkesbury.”

Lois Wilson ebbe il senso dell'isolamento di quei posti quando fu presentata alla moglie di un rancho, la quale le disse che era la prima donna che vedeva in due anni.

“Il western più western che si sia mai visto”, affermò il *Los Angeles Times*, “ma il numero di morti è davvero impressionante e quelli che non sono crivellati da proiettili o pugnalati finiscono schiacciati sotto una roccia fatta saltare con la dinamite.” – KEVIN BROWNLAW

Il solo materiale sopravvissuto di *To the Last Man* finora conosciuto era una copia incompleta e molto disorganica del Gosfilmofond, di conseguenza il film non era mai stato proiettato in pubblico. Tuttavia, il rullo mancante trovato nell'archivio un anno fa, ha consentito finalmente la stampa di una nuova copia. La presentazione alle Giornate di quest'anno costituisce quindi una sorta di “prima”. Il film rimane nondimeno 13 minuti più corto di quanto dovrebbe essere; qua e là sono andati perduti vari piccoli frammenti. Bisogna però ricordare che nella Russia sovietica era prassi comune che i film stranieri subissero pesanti ri-montaggi.

Edgard Arnoldi, uno dei più autorevoli critici sovietici degli anni '20, ricordava nelle sue memorie: “Spesso i montatori stravolgevano e rimaneggiavano i film stranieri senza scrupolo e in modo assai poco convincente. Invertivano gli incipit e i finali, interrompevano l'azione di un film a metà o ne alteravano completamente il senso attraverso le didascalie. In casi come questi, il pubblico s'infuriava, e perfino i critici segnalavano che la trama era stata stravolta al punto da rasentare l'assurdo – o si perdevano in sofismi intellettuali sulla crisi dei contenuti nel cinema borghese. ‘Il film è completamente senza trama’, scrisse uno dei recensori. ‘Il pasticcio che ci viene ammazzato come trama è quanto di più lontano immaginabile da una trama.’ Non occorre un grande sforzo per indovinare chi sia il cuoco che ha cucinato questo pasticcio...”

Talvolta, questi ri-montaggi erano affidati a gente di talento che approfittava dell'opportunità per conoscere meglio l'arte cinematografica – tra questi Sergei Eisenstein e Esfir Shub. Per nostra fortuna, due titoli di Fleming, *To the Last Man* e *The Call of the Canyon*, furono ri-montati da Sergei Vasiliev. Futuro regista (con il suo omonimo Georgi Vasiliev) di uno dei più popolari film sovietici degli anni '30, *Chapaev* (1934), Vasiliev era famoso per gli eleganti rimaneggiamenti di film “brutti” che rendeva quasi irriconoscibili. Al contempo, quando gli capitava di imbattersi in un capolavoro, faceva del suo meglio per rispettare il più possibile l'originale (la copia sovietica sopravvissuta di *A Woman of Paris* ne è una prova).

of all American cinematographers, awarded ten Oscar nominations in his career, winning twice.

“For two weeks,” wrote McNeill, “the company climbed each morning to locations as high as 2,500 feet above base camp. A number of important scenes were photographed at Sheep Basin mountain, a deeply isolated spot in the wilderness about 6 miles east of Payson, near the town of Young. Young had been the actual site of the Graham-Tewkesbury feud.”

Lois Wilson got a sense of the isolation when introduced to a local rancher's wife, who said she was the first woman she had seen in two years.

“The most Western ‘Western’ I've ever seen,” said the *Los Angeles Times*, “but the mortality is really shocking and those who are not shot or stabbed are ground to a pulp when a dynamited cliff topples over on them.” – KEVIN BROWNLAW

The only material for To the Last Man was known to exist at Gosfilmofond as an incomplete and disordered print, which was therefore never shown to the public. However, the missing reel was found in the archive a year ago, after which the print was finally able to be put in order. So the screening at this year's Giornate is a premiere of sorts. The film is still 13 minutes shorter than it should be; small fragments here and there remain lost. But one should keep in mind that, as a rule, foreign films were heavily re-edited in Soviet Russia.

Edgar Arnoldi, one of the leading Soviet critics of the 1920s, recalled in his memoirs:

“Often the editors distorted and rehashed foreign films unmercifully and unconvincingly. They transposed beginnings and endings, interrupted the action in the middle, achieved the opposite sense through the intertitles. In such cases audiences were furious, and even the critics noted the plot as being disfigured to the point of nonsense – or they intellectualized on the crisis of content in bourgeois cinema. ‘There is no plot in the film,’ stated one of the reviewers. ‘The salad they are trying to pass as a plot is the last thing to be called a plot.’ It wouldn't take much effort to guess who is the cook that made this salad...”

Occasionally such re-editing was done by talented people who used this opportunity to master the art of filmmaking – Sergei Eisenstein and Esfir Shub among them. Luckily for us, two Fleming titles – *To the Last Man* and *The Call of the Canyon* – were re-edited by Sergei Vasiliev. One of the future directors (with his namesake Georgi Vasiliev) of perhaps the most popular Soviet film of the 1930s, *Chapaev* (1934), he was famous for elegantly reshuffling “unsuitable” films beyond recognition. At the same time, whenever he ran into a masterpiece, he would do his best to keep as much as possible of the original (the existing Soviet print of *A Woman*

I “fratelli Vasiliev” stimavano immensamente Fleming, e scrissero perfino un articolo per difenderlo dai critici che vigilavano sui valori della lotta di classe. I due registi definirono *To the Last Man* “una semplice e drammatica storia di una faida sanguinaria”. È perciò molto probabile che Vasiliev abbia lasciato il film così com’era – un compito molto difficile per un ri-montatore. – PETER BAGROV

of Paris is proof of that). “The Vasiliev brothers” valued Fleming immensely, and even wrote an article defending him from class-vigilant critics. They characterized *To the Last Man* as “a simple and dramatic story of murderous revenge”. So it is very likely that Sergei Vasiliev left the film as it was – a most difficult task for a re-editor. – PETER BAGROV

THE CALL OF THE CANYON (Famous Players-Lasky; dist: Paramount – US 1923) [frammenti / fragments]

Regia/dir: Victor Fleming; prod: Jesse L. Lasky; supv: Lucien Hubbard; scen: Doris Schroeder, Edfrid Bingham, dal romanzo di/based on the novel by Zane Grey (1924); f./ph: James [Wong] Howe; asst. dir: Henry Hathaway; Soviet re-editor: Sergei Vasiliev; cast: Richard Dix (Glenn Kilbourne), Lois Wilson (Carley Burch), Noah Beery (Haze Ruff), Marjorie Daw (Flo Hutter), Ricardo Cortez (Larry Morrison), Fred Huntley (Tom Hutter), Leonard Clapham (Lee Stanton), Lillian Leighton (Mrs. Hutter), Helen Dunbar (zia/Aunt Mary), Eddie Clayton (Tenney Jones), Dorothy Seastrom (Eleanor Harmon), Laura Anson (Beatrice Lovell), Charles Richards (Roger Newton), Ralph Yearsley (Charlie Oatmeal), Arthur Rankin (Virgil Rust), Mervyn LeRoy (Jack Rawlins); data uscita/rel: 16.12.1923; orig. l: 6993 ft. (7 rl.; c.75'); 3 frammenti/fragments (rl. 2), 35mm, 109.3 m., 4'20" (22 fps); did./titles: RUS; fonte copia/print source: Gosfilmofond of Russia, Moscow.

“Non potete permettervi di perderlo”, scriveva *Photoplay*.

Pur essendo di Zane Gray, questa non era una storia di cowboy, ma un dramma contemporaneo che contrapponeva i (sani) valori del West a quelli (frivoli ed egoistici) della Grande Città.

Giacché il film è sopravvissuto solo in forma frammentaria, una sinossi è fondamentale. Nel catalogo dei lungometraggi degli anni Venti edito dall’AFI (American Film Institute) leggiamo: “Il reduce di guerra Glenn Kilbourne si reca in Arizona per rimettersi in salute e li guarisce grazie alle assidue cure di una ragazza locale, Flo Hunter. Kilbourne è raggiunto dalla sua fidanzata, Carley Burch, che però rimane delusa dal West e se ne torna a New York. Flo Hutter rimane gravemente ferita in un incidente, e Kilbourne, che le è riconoscente per avergli fatto ritrovare la salute, la chiede in moglie. Carley ritorna in Arizona nel giorno stabilito per le nozze, in cerca di Kilbourne. Flo, rendendosi conto che i due si amano ancora, lascia Kilbourne e sposa un altro.”.

Le location inclusero la città di Flagstaff, dove un decennio prima Cecil B. DeMille era sceso da un treno, con la prospettiva di realizzarvi *The Squaw Man*. Gran parte del film fu girata presso il Thomas Ranch e nello spettacolare Oak Tree Canyon, a sud di Flagstaff.

Fleming si trovò però a dover risolvere dei grossi problemi di casting. Bebe Daniels, scritturata per interpretare Flo Hutter, non si fece vedere. Secondo le ricerche dello storico dell’Arizona Joe McNeill, si sparse la voce che la Daniels era rimasta a New York, indispettita per non avere ottenuto il ruolo della protagonista. Lo studio le ingiunse di recarsi subito in Arizona; lei affrontò il viaggio, ma, una volta raggiunta Flagstaff, si rifiutò di scendere. Estelle Taylor, prontamente inviata da Hollywood come sostituta, si ammalò e dovette essere rimpiazzata a sua volta da Marjorie Daw. Attrice di straordinaria bellezza, con una formazione come cantante d’opera, la Daw aveva debuttato nel cinema con i primi film di Cecil B. DeMille ed era apparsa al fianco di Fairbanks in sette pellicole.

“You cannot afford to miss it,” said *Photoplay*.

Although written by Zane Grey, this wasn’t a cowboy story, but a contemporary drama contrasting the values of the West (good) against those of the Big City (trivial and selfish).

Since the film survives only as fragments, a synopsis is crucial. According to the AFI Catalog of Feature Films 1921-1930: “War veteran Glenn Kilbourne goes to Arizona to regain his health and is there nursed to recovery by local girl Flo Hutter. Kilbourne’s fiancée, Carley Burch, follows him, but soon becomes disillusioned with the West and returns to New York. Flo Hutter is seriously injured in an accident and Kilbourne, to repay her for restoring his health, proposes marriage. Carley returns to Arizona on the wedding day, seeking Kilbourne. Flo, seeing that the two are still in love, gives up Kilbourne and marries another admirer.”

Locations included the town of Flagstaff, where a decade before Cecil B. DeMille had stepped off the train, expecting to shoot *The Squaw Man*. Most of the film was shot at the Thomas Ranch and at the spectacular Oak Tree Canyon, south of Flagstaff.

Fleming was faced with severe casting problems. Bebe Daniels, cast as Flo Hutter, failed to appear. According to Arizona historian Joe McNeill’s research, rumour had it that she was peeved she hadn’t gotten the lead role, and she stayed in New York. The studio ordered her to Arizona; she made the trip, but refused to get off at Flagstaff. Estelle Taylor was rushed from Hollywood – then she fell ill and had to be replaced by Marjorie Daw. An exceptionally attractive actress, who had been trained as an opera singer, Daw had entered movies through the early films of Cecil B. DeMille and had played opposite Fairbanks in seven pictures. Lois Wilson said of Richard Dix: “He was very sincere. If he hadn’t done a scene well, he was very unhappy because he



The Call of the Canyon, 1923. (Gosfilmofond of Russia)

Lois Wilson disse di Richard Dix: “Era molto sincero. Quando sbagliava una scena ne soffriva tantissimo perché si sforzava sempre di dare il massimo. Forse non è stato il miglior attore con cui io abbia lavorato, ma era molto bravo.”

Motion Picture News disse di questo film: “Ci sono alcune delle più belle scene in esterni finora apparse sugli schermi.” Ancora una volta, il cameraman fu James [Wong] Howe, e un suo aneddoto, citato da Frank Thompson in *In Between Action and Cut* è esemplare dell’ingegnosità dell’epoca del muto: “Un giorno Vic mi disse: ‘Jimmy, oggi prendiamo i nostri cestini e saliamo su quella collina. Mi serve una silhouette di Richard Dix sotto l’albero’. A quei tempi non avevamo luci portatili – illuminavamo sempre con i riflettori. Vic aggiunse, ‘Non portare alcun riflettore perché non devo girare dei primi piani e quei grossi riflettori preferisco non portarmeli dietro se non servono.’ Così salimmo sulla collina, pranzammo e poi girammo alcune sequenze in campo lungo. A quel punto Vic mi disse, ‘Jimmy, mi serve assolutamente un primo piano’. Io replicai ‘Maledizione, Vic, mi avevi detto che non intendevi farne, perciò non ho portato quassù neanche un riflettore!’ Poi lo sguardo mi cadde sulla mia tazza da caffè di latta e sulle grandi mani di Vic Fleming, e gli chiesi, ‘Vic, quante di queste tazze di latta pensi di poter tenere in una mano?’ ‘Oh, penso di poterne reggere un sei circa’, rispose. Così gli dissi, ‘Bene, ora tienine assieme due.’ Ci preparammo a filmare e io sistemai le tazze di latta in modo che riflettessero la luce sul viso di Richard Dix. E giacché erano un po’ malferme, la luce riflessa evocava esattamente il tremolio delle foglie sul viso di Richard.” Il canyon fu colpito da una violenta tempesta che allagò l’intera zona. Howe filmò la tempesta e allestì una proiezione per la cittadinanza locale. Un piccolo ruolo fu affidato al 23enne Mervyn LeRoy, che nel 1939



The Call of the Canyon, 1923. (Gosfilmofond of Russia)

was a hard-working man. I don’t think he was the best actor I ever worked with, but I think he was a very good one.”

Motion Picture News said of this picture: “There are some of the most beautiful exteriors we’ve ever seen in a screenplay.” Once again, the cameraman was James [Wong] Howe, and an anecdote from Howe, quoted by Frank Thompson in *In Between Action and Cut* sums up the ingenuity of the silent era: “Vic said one day, ‘Jimmy, we’re going to take our box lunches and climb up that hill over there. I want a silhouette of Richard Dix under the tree.’ In those days we didn’t have portable lights – we lit with reflectors. Vic said, ‘Don’t bring any reflectors because I’m not going to do any close-ups and I don’t want to take those big reflectors if I don’t have to.’ So we went up and had lunch and made the long shot and then he said, ‘Jimmy, I’ve got to have a close-up.’ And I said ‘Dammit, Vic, you told me you weren’t going to, so we didn’t bring any reflectors up here.’ Then I looked down at my tin coffee cup and at Vic Fleming’s large hands, and I said, ‘Vic, how many of these tin cups do you think you can hold in your hand?’ ‘Oh, I think I can hold about six,” he said. So I said, ‘Good, put two of them together.’ Then we got the grips together and I took the tin cups and reflected the light off them on to Richard Dix. And they shook a little so it looked just like the shadows of leaves on the guy’s face.”

The canyon was struck by a furious storm which flooded the location. Howe filmed the storm and had the footage shown to the townspeople.

A small role was played by 23-year-old Mervyn LeRoy, who

avrebbe prodotto uno dei film più popolari di Fleming, *The Wizard of Oz* (Il mago di Oz). – KEVIN BROWNLOW

Del film oggi non rimangono che tre frammenti, tutti appartenenti al secondo rullo della copia di distribuzione sovietica. Le scene sono: (1) il dottore consiglia a Kilbourne di andare in Arizona; (2) Carley legge alcune lettere di Kilbourne, che è felice della sua nuova vita nel West ed è disposto a lasciarla libera; (3) Carley arriva in Arizona, ansiosa di rivedere Kilbourne, ma alquanto spaventata dalla natura selvaggia del West.

I censori sovietici volevano vietare il film: “La pellicola è intrisa di ‘sano’ nazionalismo borghese teso a esaltare la ‘sensata’ prosperità domestica e le aspirazioni alla ‘felicità’ individuale contrapposte alle derive sociali”, scrisse uno di loro. Un altro lodò il film ma suggerì di cambiare il finale facendo sposare Kilbourne con Flo. Fortunatamente, nessuno dei due provvedimenti fu adottato e il film uscì nelle sale, ottenendo un notevole successo, con il misterioso titolo *Da ili net?* (Sì o no?). – PETER BAGROV

MANTRAP (Famous Players-Lasky; dist: Paramount – US 1926)

Regia/dir: Victor Fleming; *prod:* Adolph Zukor, Jesse L. Lasky; *assoc. prod:* B.P. Schulberg, Hector Turnbull; *scen:* Adelaide Heilbron, Ethel Doherty, dal romanzo di/based on the novel by Sinclair Lewis; *did./titles:* George Marion, Jr.; *f./ph:* James [Wong] Howe; *aiuto reg./asst. dir:* Henry Hathaway; *cast:* Clara Bow (Alverna), Ernest Torrence (Joe Easter), Percy Marmont (Ralph Prescott), Eugene Pallette (E. Wesson Woodbury), Miss DuPont (Mrs. Barker), Charles Stevens (guida indiana/Indian guide), Kalla Pasha (primo cacciatore/first trapper), Lon Poff (secondo cacciatore/second trapper); *data uscita/rel:* 24.7.1926; 35mm, 6050 ft., 73' (22 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.

“*Mantrap* – il miglior film muto che abbia mai fatto”, ha dichiarato Clara Bow, aggiungendo che lei e Fleming diventarono grandi amici e che lui esercitò un’influenza straordinariamente positiva sulla sua vita. *Mantrap* è una deliziosa commedia su un avvocato divorzista, Ralph Prescott, che esasperato dalle donne cerca la solitudine nelle grandi foreste del Nord. Dove però deve vedersela con una ragazza di città, Alverna, che vuole disperatamente tornare a Minneapolis. Benché abbia appena sposato Joe Easter, il gestore dello spaccio locale, Alverna s’innamora di Prescott e fugge con lui nella foresta. E quando la ragazza fa di tutto per conquistarlo, lui l’ammonisce “Non devi vedermi come un uomo, ma come un mezzo di trasporto.”

La prima volta che sentii parlare di questo film fu durante una stagione organizzata negli anni '60 al National Film Theatre di Londra da David Robinson e dedicata ai ruggenti anni Venti: “The Twenties – How They Roared”. Io mi aspettavo che Clara Bow risultasse esagerata come Theda Bara. Al contrario la trovai sorprendentemente convincente e per nulla datata. In *Mantrap*, impersona la tipica flapper dell’età del jazz trasportata nella natura selvaggia del Canada. Per ottenere ciò che vuole, le basta fare la civetta.

Al suo fianco troviamo un attore scandalosamente dimenticato, Ernest Torrence. L’ho visto in quindici film muti, dove appare sempre convincente ed emozionante, sia come “simpatico” (*Mantrap*) sia come “cattivo” (*Tol’able David*). Torrence meriterebbe un documentario

would, in 1939, produce one of Fleming’s most popular films, *The Wizard of Oz*. – KEVIN BROWNLOW

Only three fragments, all from Reel 2 of the Soviet release version, are all that remain of this film today. The scenes are: (1) the doctor recommends that Kilbourne go to Arizona; (2) Carley reads letters from Kilbourne, who is happy with his life in the West and is ready to set Carley free; (3) Carley arrives in Arizona, anxious to see Kilbourne but somewhat horrified by the wilderness.

The Soviet Repertory Committee was eager to ban the film. “The picture is soaked through with ‘healthy’ bourgeois nationalism and calls to ‘reasonable’ household prosperity and arrangement of one’s own ‘happiness’ opposed to social debauches,” wrote one of the censors. Another censor praised the film but suggested that the ending be changed so that Kilbourne marries Flo. Luckily none of the above was implemented, and the film was released successfully under a mysterious title, *Da ili net?* (Yes or No?). – PETER BAGROV

“*Mantrap* – the best silent picture I ever made,” said Clara Bow. She also said that Fleming and she became great friends “and he had a tremendous and very fine influence on my life.” *Mantrap* is a delicious comedy about Ralph Prescott, a divorce lawyer fed up with women, who seeks solitude in the great North Woods. Here he is confronted by Alverna, a city girl desperate to return to Minneapolis. She may have just married Joe Easter, who runs the trading post, but she falls for Prescott and escapes with him into the woods. She makes such a dead set for him that he warns her, “You must look upon me not as a man, but as a means of transportation.”

When I first heard of this film, it was part of an NFT season in London organized by David Robinson in the 1960s entitled “The Twenties – How They Roared”. I expected Clara Bow to be as exaggerated as Theda Bara. Instead I found her astonishingly potent, completely undated. In *Mantrap*, she plays the very spirit of the Jazz Age transported to the Canadian wilderness. To get what she wants, all she has to do is flirt.

She plays with an actor who has been scandalously neglected: Ernest Torrence. I have seen him in fifteen silent pictures, and he always makes one thrilled to be watching him, whether sympathetic (*Mantrap*) or villainous (*Tol’able David*). He



Mantrap, 1926. Victor Fleming, Percy Marmont, Clara Bow. (Academy of Motion Picture Arts and Sciences)

che descriva la sbalorditiva varietà di film cui fornì il suo importante contributo – *The Covered Wagon*, *The Hunchback of Notre Dame*, *Peter Pan*, *Steamboat Bill, Jr.*...

Percy Marmont, un attore inglese che aveva interpretato il suo primo film in Sud Africa, tornò in Inghilterra passando per gli Stati Uniti e fu notato in teatro da Jesse Lasky. Dopo la sua performance come Mark Fabre in *If Winter Comes*, Marmont fu etichettato come “L'uomo più infelice dello schermo”. In *Mantrap* fu talmente bravo che Fleming lo volle di nuovo per *Lord Jim* (1926).

Tra le lettere più caustiche che io abbia mai ricevuto ce ne fu una

deserves a documentary depicting the astonishing range of films to which he contributed so much – The Covered Wagon, The Hunchback of Notre Dame, Peter Pan, Steamboat Bill, Jr. ... Percy Marmont, an English actor who had made his first picture in South Africa, returned to England via the United States, and was spotted on the stage by Jesse Lasky. He became typecast as “The Screen’s Most Miserable Man” after his performance as Mark Sabre in If Winter Comes. He did so well in Mantrap that Fleming cast him in Lord Jim (1926).

Among the most vitriolic letters I ever received was one from

di Louise Brooks, furibonda perché avevo (inavvertitamente) lasciato Clara Bow fuori dal mio libro, *The Parade's Gone By...* La cosa si rivelò tuttavia molto utile quando iniziammo a produrre il programma televisivo *Hollywood*: Louise rifiutò di essere intervistata su se stessa, ma non poté rifiutarsi di parlare di Clara Bow.

Louise era convinta che durante la lavorazione del film Fleming avesse avuto una relazione con Clara, e la sua supposizione si rivelò vera. Il seducente primo piano di *Mantrap* – lei che invita ad avvicinarsi muovendo il dito indice – fu utilizzato nei titoli di testa di *Hollywood* nel 1980 suscitò più interesse di qualsiasi altro aspetto del programma.

“Quello che uno meno si aspetta da una coppia di fuggiaschi sfiniti dalla stanchezza è una scena d'amore nella foresta”, scrisse Alexander Walker nel suo libro *The Celluloid Sacrifice* (1966). “È un'insolita digressione dai toni seri dove per una volta Clara è fatta recitare con sorprendente naturalismo. Sotto il leggero soffio di vento che le libera il volto stanco dai capelli, appare una bellezza matura, quasi carnale e per un minuto o due Clara assomiglia a una caldamente desiderabile versione 1920 di Patricia Neal”.

La critica inglese lodò il film, ma *Bioscope* esortò i suoi lettori a non allontanarsi troppo dai sentieri della moralità: “Clara Bow è deliziosa e anche se il suo personaggio non appare degno del minimo rispetto, lei è talmente affascinante da assicurargli la simpatia che non merita”. Dopo aver visto *Mantrap*, Elinor Glyn scelse Clara Bow come protagonista di *It* (1927) e fu così che nacque l'immortale “It Girl”.

KEVIN BROWNLOW

Louise Brooks, furious that I had (inadvertently) left Clara Bow out of my book, The Parade's Gone By... This came in very useful when we started production on the Hollywood series. Louise refused to be interviewed about herself, but she could hardly refuse to talk about Clara Bow.

Louise was convinced Fleming had an affair with Clara while he was making the picture, and she has been proved correct. Clara's come-hither close-up (from Mantrap) in the title sequence of the Hollywood series in 1980 led to more enquiries than we received for any other aspect of the programme.

“What one is not prepared for,” wrote Alexander Walker in his book The Celluloid Sacrifice (1966), “is a love scene in the forest when the runaway couple are exhausted. It is an isolated patch of seriousness and for once Clara is directed to act with surprising naturalism. Her hair blowing back softly from a tired face shows a mature, nearly carnal beauty and for a moment or two she resembles a warmly desirable 1920 version of Patricia Neal.”

British reviewers praised the film, but the Bioscope warned its readers not to stray from the moral high ground: “Clara Bow is delightful and though the character is not worthy of the slightest respect, she is so entirely fascinating that she secures sympathy to which she is not entitled.”

After seeing Mantrap, Elinor Glyn chose Clara Bow for the leading role in It (1927), and thus she became the immortal “It Girl”.

KEVIN BROWNLOW

THE WAY OF ALL FLESH (Nel gorgo del peccato) (Paramount – US 1927) [frammento / fragment]

Working title: The Man Who Forgot God.

Regia/dir: Victor Fleming; *prod:* Adolph Zukor, Jesse L. Lasky; *scen:* Jules Furthman, *ad:* Lajos Biro, dal racconto/ based on the story “The Man Who Forgot God” di/by Bruce Barton; *did./titles:* Julian Johnson; *f./ph:* Victor Milner; *mont./ed:* Eda Warren; *asst. dir:* Henry Hathaway; *cast* (frammento/fragment): Emil Jannings (August Schiller), Donald Keith (August Jr.); *data uscita/rel:* 1.10.1927; *orig. l:* 8486 ft. (9 rl.; c.90’); DCP (da/from 16mm), 2’37”; *senza did./no intertitles; fonte copia/print source:* Kevin Brownlow Collection, London.

Il primo film hollywoodiano di Emil Jannings, inserito da D.W. Griffith nel novero dei 50 migliori mai realizzati, fu salutato da *Photoplay* come un “vigoroso dramma psicologico”, mentre l'interpretazione di Jannings fu definita “la migliore performance artistica di sempre”. E, insieme a *The Last Command*, il film gli valse il primo Academy Award come migliore attore.

Ma la Paramount lasciò che *The Way of All Flesh* si decomponesse, e questo frammento (copiato dal cortometraggio del 1935 *Movie Milestones No. 1*, distribuito da Paramount Varieties) è tutto ciò che ne rimane. Il catalogo AFI dei lungometraggi dal 1921 al 1930 fornisce una sinossi del film nella sua versione finale; l'azione del frammento sopravvissuto è qui di seguito indicata in grassetto.

“Il mondo del cassiere di banca August Schiller ruota principalmente attorno alla mite consorte [Belle Bennett] e i suoi sei figli. August si vanta di essere un padre ideale, un lavoratore fidato e un marito fedele. Per la prima volta dalla sua luna di miele, lascia Milwaukee

Emil Jannings' first Hollywood film, selected by D.W. Griffith as one of the 50 greatest ever made, was hailed by Photoplay as “a powerful psychological drama”, with Jannings' acting described as “the most artistic performance ever”. Indeed, with The Last Command, it won him the first Academy Award for Best Actor.

But Paramount allowed it to decompose, and this fragment (copied from the 1935 short Movie Milestones no. 1, released by Paramount Varieties) is all that is left.

The AFI Catalog of Feature Films 1921-1930 provides the plotline of the final release; the action in the surviving fragment is in boldface:

“The world of bank cashier August Schiller centers chiefly around his patient wife [Belle Bennett] and six children, and he prides himself on being an ideal father, a faithful worker, and a loyal husband. For the first time since his honeymoon,

per portare a Chicago obbligazioni da mille dollari e sul treno si fa ingenuamente irretire da Mayme [Phyllis Haver], un'avventuriera che lo seduce e lo fa bere per rubargli i titoli. L'amante di Mayme, detto il Duro [Fred Kohler] e la sua gang lo malmenano, ma quando cercano di rubargli l'orologio, August reagisce ingaggiando una lotta furibonda con il Duro, che è travolto e ucciso da un treno in corsa. August scambia i suoi vestiti con quelli del Duro e i giornali diffondono la notizia della sua morte eroica per difendere i titoli avuti in consegna. **Anni dopo, ormai ridotto a un relitto umano, viene a sapere che il suo figlio maggiore è diventato un famoso violinista e racimola il denaro necessario per comprare un posto in galleria per un suo concerto. Nel giorno di Natale, Augustus segue il figlio fino alla sua ex- casa, dove osserva furtivamente la sua famiglia felice, che non lo riconosce.**"

La sceneggiatrice Frederica Sagor, autrice di copioni per Clara Bow, sostenne che quella storia era stata scritta da lei e da suo marito, con il titolo *Beefsteak Jo*, e che la Paramount se n'era impadronita. Quale che fosse la legittimità di quest'accusa, lo script di Furthman mutuava indubbiamente vari elementi da *The Whispering Chorus*, *Humoresque* e *Stella Dallas* (Belle Bennett, che in quest'ultimo film aveva il ruolo del titolo, è qui l'interprete della moglie).

Entrambi gli script erano ambientati nella comunità tedesco-americana. L'antieroe della Sagor era un restauratore, quello di Furthman un cassiere di banca. Lo script di Furthman richiese varie settimane di perfezionamenti – con Jannings che guadagnava circa 1.000 dollari al giorno. Nel frattempo il reparto scenografie della Paramount acquistò a Milwaukee uno stock di vecchi mobili tedeschi, di noce lucido con le gambe ricurve e le nappe, tipici delle linde abitazioni borghesi della Madre Patria. Mentre per le scene finali, il reparto costumi reperì gli abiti per Jannings nell'obitorio di Los Angeles.

All'attore era stato promesso che, pur lavorando a Hollywood, avrebbe potuto contare sui migliori talenti europei: Mauritz Stiller come regista e Erich Pommer come produttore. Tuttavia, il capo dello studio della West Coast, B.P. Schulberg, non riuscì ad accordarsi con nessuno dei due, e li sostituì con Fleming.

I critici inglesi si domandarono perché il titolo fosse stato preso dal romanzo di Samuel Butler (in italiano *Così muore la carne*, 1903), mentre la trama era più simile a *East Lynne*.

"Nelle scene finali Jannings aveva il volto coperto di pelle di pesce", scrisse Clive Brooks, "e quando visionavo con lui i giornalieri, la differenza era stupefacente: quello che mi sedeva accanto era un uomo sulla quarantina in perfetta salute, mentre sullo schermo era una figura stremata e vacillante. Mi fu detto che quando interpretava quel personaggio aveva dei pesi di piombo da tre chili e mezzo attaccati alla regione lombare della schiena e quasi altri due chili di piombo infilati negli stivali." (Murnau usò un accorgimento simile per gli stivali di George O'Brien in una scena di *Sunrise*.)

La montatrice Eda Warren avrebbe lavorato di nuovo con Fleming in *Wolf Song* e in *Abie's Irish Rose* (entrambi del 1929).

Pare Lorentz trovò deprimente che Hollywood cercasse di

August leaves Milwaukee to deliver thousand-dollar bonds in Chicago, and on the train he innocently becomes involved with Mayme [Phyllis Haver], an adventuress, who seduces him and during a drunken revel steals his bonds. Her lover, the Tough [Fred Kohler], and his gang beat him and attempt to take his watch, but August in his fury grapples with the Tough, who is killed by a passing train. August changes clothing with the Tough and is reported as having died a hero's death defending his employer's trust. Years later, a broken derelict, he learns that his oldest son has become a famous violinist, and he hoards to buy a gallery seat at a concert. He follows the boy home on Christmas Day, catching furtive glimpses of his happy family, who fail to recognize him."

Screenwriter Frederica Sagor, who had written for Clara Bow, claimed that she and her husband wrote this story as *Beefsteak Joe* and that Paramount stole it. Whatever the truth of that allegation, Furthman's script has helped itself to recognizable elements from *The Whispering Chorus*, *Humoresque*, and *Stella Dallas* (Belle Bennett, who played the title role in that picture, plays the wife in this).

Both scripts were set in the German-American community. Sagor's anti-hero was a restaurateur, Furthman's a bank teller. The Furthman script took weeks to get right – with Jannings earning around \$1,000 a day. Meanwhile, the Paramount art department acquired old German furniture from Milwaukee, polished walnut with twisted legs and tassels, typical of neat middle-class homes in the Fatherland. And for the final scenes, the costume department obtained clothes for Jannings from the Los Angeles morgue.

Jannings had been promised that despite working in Hollywood, he would have the finest talent from Europe, Mauritz Stiller as director and Erich Pommer as producer. But West Coast studio head B.P. Schulberg couldn't get on with either of them, and replaced them with Fleming.

British critics wondered why the title was taken from Samuel Butler's book, while the plot was closer to *East Lynne*.

"In the last scenes," wrote Clive Brook, "Jannings had his face covered with fish skin and when I saw the rushes with him, the difference was amazing; there I was, sitting next to a healthy man of about forty, and on the screen was a worn-out, tottering figure. I was told that when he was playing this character, he had eight pounds of lead attached to the lumbar region of his back and four pounds of lead in each of his boots." (Murnau used similar weights for George O'Brien's boots for a scene in *Sunrise*.)

The same editor, Eda Warren, would work with Fleming on *Wolf Song* and *Abie's Irish Rose* (both 1929).

Pare Lorentz found it depressing that Hollywood tried

compiacere l'Europa "scimmiottandone gli artifizii". (Si disse la stessa cosa per *Sunrise*.)

Luis Buñuel: "Benché tecnicamente eccellente, questo film possiede come tanti altri la caratteristica di appellarsi più ai nostri condotti lacrimali che alla nostra sensibilità." Probabilmente, chi si avvicinò di più alla verità fu Adolph Green quando lo descrisse come "Stella Dallas in versione maschile". – KEVIN BROWNLOW

to please Europe "by apeing its tricks". (People said the same about Sunrise.)

Luis Buñuel: "Although technically excellent, this film shares with many others the distinction of appealing more to our tear ducts than to our sensibilities." Adolph Green probably came nearest the truth when he described it as "Stella Dallas with a man in it". – KEVIN BROWNLOW

WOLF SONG (La canzone dei lupi) (Paramount Famous Lasky – US 1929)

Regia/dir., prod: Victor Fleming; *prod:* Adolph Zukor, Jesse L. Lasky; *scen:* John Farrow, Keene Thompson, based on the short story by Harvey Ferguson (1927); *did./titles:* Julian Johnson; *f./ph:* Allen Siegler; *mont./ed:* Eda Warren; *cast:* Gary Cooper (*Sam Lash*), Lupe Velez (*Lola Salazar*), Louis Wolheim (*Gullion*), Constantine Romanoff (*Rube Thatcher*), Michael Vavitch (*Don Solomon Salazar*), Ann Brody (*Duenna*), Russell [Russ] Columbo (*Ambrosio Guttierrez*), George Rigas (*Black Wolf*); *première:* 23.2.1929, New York; *data uscita/rel:* 30.3.1929; *orig. l:* 6769 ft. (8 rl.; 93'); 35mm, 5889 ft., 65' (24 fps); *did./titles:* ENG; *incompleto/incomplete* (sequenze musicali mancanti/mus. sequences missing); *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Uno degli ultimi film muti, *Wolf Song* fu distribuito con l'aggiunta di uno score orchestrale, poche parole di dialogo e un paio di canzoni. I critici non ne furono entusiasti. Ad ogni modo, da questa parte dell'Atlantico non lo si vedeva dai tempi della sua prima distribuzione; ma non di rado i film, come certi vini, invecchiando migliorano. Quando David Chierichetti lo vide a Los Angeles nel 1978, mi scrisse le sue impressioni: "Magnifico. Sfrutta abilmente l'alta tensione erotica che esisteva all'epoca tra Gary Cooper e Lupe Vélez anche nella vita reale. È una vicenda ben congegnata, ambientata tra i cacciatori di pellicce negli anni '40 dell'Ottocento, splendidamente fotografata (da Allen Siegler), con gli originali e sontuosi set di Wiard Ihnen e i costumi di Edith Head."

Il catalogo AFI dei lungometraggi degli anni 1921-1930 contiene una breve sinossi della trama: "Lola Salazar, la figlia di un altezzoso signore californiano, fugge con Sam Lash, un rude e squattrinato cacciatore di pellicce del Kentucky. I due vivono insieme in un insediamento sulle montagne, finché Sam, stanco della civiltà, decide di raggiungere i suoi vecchi compagni nelle zone selvagge del Canada. Lola torna dalla sua famiglia. Sam si accorge ben presto

One of the last silent films, Wolf Song was released with an orchestral score, a few spoken words, and a couple of songs. The critics were not enthusiastic. However, it has not been seen on this side of the Atlantic since its original release, and quite often old films mature like wine. When

David Chierichetti saw it in Los Angeles in 1978, he sent me this response: "Excellent. It exploits the highly charged sexual tension that existed between Gary Cooper and Lupe Velez in real life at the time. It is an intelligent story about trappers in the 1840s, beautifully photographed, with many original and expensive sets by Wiard Ihnen, and with clothes by Edith Head."

The AFI Catalog of Feature Films 1921-1930 contains a succinct plot synopsis: "Lola Salazar, the daughter of a haughty Californian don, elopes with Sam Lash, an unkempt Kentucky trapper of no particular

means. They live together in in a settlement in the mountains until Sam decides that he is sick of civilization and rejoins his former companions in the Canadian wilderness; Lola returns to her family. Sam soon finds the nights too long and



Wolf Song, 1929. (Library of Congress)

che le sue notti sono troppo lunghe e solitarie e decide di tornare a casa; ma lungo il cammino è preso a fucilate da un paio di guerrieri indiani. Benché ferito, riesce a trascinarsi fino all'hacienda di Lola, dove i due si riconciliano.”

Fleming aveva appena girato un film per Sam Goldwyn intitolato *The Awakening* (*Il risveglio*; 1928) con Vilma Bánky e Ronald Colman, che non esiste più ma gode di una reputazione quasi mitica. (Anche *The Awakening* era muto, con effetti sonori e una canzone di Irving Berlin nello score.) Passare dall'eterea, compassata Vilma Bánky a questa sensuale e turbolenta attrice messicana dovette scombussolare Fleming.

Curiosamente, Lupe Vélez era una scoperta di Hal Roach, che l'aveva messa al fianco di Laurel e Hardy e poi prestata a Fairbanks per *The Gaucho* (1927). Le notizie di cronaca su “Whoopy Lupe” recavano spesso titoli quali “Hot Tamale!” o “Senorita Cyclone”, perché lei si comportava come una moderna popstar. Durante le riprese di *Wolf Song* divenne l'amante di Fleming – “Vic è nella love-list di tutte!”, dichiarò – e del crooner Russ Columbo (che debuttò proprio in questo film, ma le sue scene sono andate perdute). La tensione sul set salì quando lei s'invaghì anche di Gary Cooper. “Il fuoco tra i due bruciava letteralmente lo schermo”, scrisse la sua biografa Michelle Vogel. Benché in seguito gli abbia dato una coltellata e gli abbia sparato (mancandolo), Gary Cooper rimase l'amore della sua vita.

Cooper, nato in un ranch del Montana da genitori inglesi emigrati – gli fecero fare parte degli studi in Inghilterra – iniziò a fare la comparsa come cowboy nel 1925. Poi lavorò con Clara Bow, cui fu legato sentimentalmente per un breve periodo (incolpando Fleming della loro rottura), ma “sfondò” con il western di Henry King *The Winning of Barbara Worth* (1926). Agli inizi Cooper fu considerato un attore goffo e difficile da dirigere – “Non sapeva mai cosa fare delle sue gambe!” – ma poi s'impratichì con la recitazione naturalistica diventando un ottimo attore e una delle più grandi star del cinema americano.

Constantin Romanoff era stato il terrificante “cattivo” nel film di Harold Lloyd del 1927, *The Kid Brother* (*Il fratellino*). Boris Karloff, che aveva lavorato con lui, così lo ricordava: “Era un colosso, ma delicato come un gattino.” Lo stesso si potrebbe dire di Louis Wolheim, che interpretò il sergente di buon cuore in *All Quiet in the Western Front* (*All'ovest niente di nuovo*) di Lewis Milestone. Nonostante l'aspetto da uomo di Neanderthal, Wolheim era uno stimato insegnante di matematica con una laurea in ingegneria della Cornell University.

Russ Columbo, il cantante, iniziò a emergere nel cinema all'epoca di *Wolf Song*, anche se aveva già un notevole seguito femminile come crooner. Sentimentalmente legato a Carole Lombard, morì nel 1934 vittima di uno strano incidente in cui venne colpito da un'arma da fuoco.

Il cameraman Allen Siegler, era un ex cowboy che si era distinto per la sua abilità con il lazo all'inaugurazione di Universal City nel 1915. John Farrow sarebbe diventato un regista e il padre di Mia Farrow. La montatrice del film, Eda Warren, montò per Fleming anche *Hula* (1927) e *Abie's Irish Rose* (*Rosa d'Irlanda*, 1928). – KEVIN BROWNLOW

lonely and heads home, only to be shot by a couple of braves. He drags himself to Lola's hacienda, however, and they are reunited.”

Fleming had just made a picture for Sam Goldwyn called The Awakening (1928) with Vilma Banky and Ronald Colman, which no longer exists but which has acquired an almost mystical reputation. (It was also silent, with sound effects and an Irving Berlin song featured in the score.) Moving from the demure Vilma Banky to this tempestuous Mexican actress must have shaken Fleming to the core.

Lupe Velez was, oddly enough, a discovery of Hal Roach, who cast her with Laurel and Hardy and then loaned her to Fairbanks for The Gaucho (1927). Newspaper reports about “Whoopie Lupe” tended to be headed “Hot tamale!” or “Senorita Cyclone”, for she behaved like a modern pop star. She became the lover of Fleming – “he's on everybody's love-list!,” she said – and the crooner Russ Columbo (whose film debut this was, but whose scenes are missing). Tension increased when she also fell for Gary Cooper. “The heat between them burned up the screen,” wrote her biographer, Michelle Vogel. Although she would stab him and try to shoot him (she missed), Gary Cooper remained the love of her life. Born on a ranch in Montana to English émigré parents – he was partly educated in England – Cooper played cowboy extras from 1925. He worked with Clara Bow, and was her lover for a while (blaming Fleming for the split), but he had his break when cast in Henry King's western The Winning of Barbara Worth (1926). At first he was regarded as clumsy and difficult to direct – “He never knew what to do with his legs!” – but he soon got the hang of naturalistic acting and became one of the finest actors and best-loved stars in American films.

Constantin Romanoff was the terrifying heavy in Harold Lloyd's The Kid Brother (1927). Boris Karloff worked with him and said, “He was huge, but as gentle as a kitten.” The same could be said for Louis Wolheim, who played the good-hearted sergeant in All Quiet on the Western Front. He may have resembled Neanderthal man, but he had been a distinguished mathematics instructor with an engineering degree at Cornell.

Russ Columbo, the singer, was beginning to make a name for himself in pictures around the time of Wolf Song, although he was already tremendously popular among women as a crooner. Romantically attached to Carole Lombard, he died in a freak shooting accident in 1934.

The cameraman, Allen Siegler, had been a cowboy who demonstrated his skills with a lariat at the opening of Universal City in 1915. John Farrow would become a director and the father of Mia Farrow. The film's editor, Eda Warren, also cut Hula and Abie's Irish Rose. – KEVIN BROWNLOW



RISATE RUSSE / RUSSIAN LAUGHTER 2

Risate russe – Le commedie mute

La prima parte della nostra serie sulle “Risate russe” era dedicata a un unico regista, Yakov Protazanov, la cui prolifica carriera nel cinema zarista e sovietico incluse una cospicua produzione di eccellenti commedie. Protazanov a parte, tuttavia, la commedia era un genere indubbiamente rischioso, ancorché non proibito, nel diligentemente sorvegliato regime sovietico. Molti tra i registi dei film che figurano nella selezione di quest’anno fecero solo alcune sporadiche incursioni nel cinema, e il destino delle loro commedie fu variabile.

Aleksei Popov era un attore e principalmente un uomo di teatro che colse al volo l’opportunità di fare un film sugli alti e bassi della vita quotidiana con *Dva druga, model i podruza* (Due amici, il modello e l’amica) e ne diresse solo un altro, *Krupnaia nepriyatnost* (Un grosso guaio) che affronta il tema del conflitto tra il vecchio e il nuovo, con le vicende di una piccola città in cui si contrappongono una vecchia carrozza a cavalli e un autobus a motore, un vescovo e un ateo. *Kinokariera zvonaria* (La carriera cinematografica del campanaro) fu un fortunato saggio studentesco, una spiritosa parodia che aveva come bersaglio l’estetica stessa del cinema di regime. Il film ebbe anche una distribuzione nelle sale, ma non lanciò nuove carriere cinematografiche: i suoi realizzatori sparirono semplicemente di scena. Il “costruttivista” Viktor Shestakov, già membro del LEF e collaboratore teatrale di Meyerhold, fu un artista più manifestamente impegnato. Attivo soprattutto come scenografo teatrale, diresse solo tre film, l’ultimo dei quali fu *Nelzia li bez menia?* (Faranno a meno di me?), nella sua versione finale una riuscita commistione di commedia e di “agitka” (film di propaganda) sulle mense pubbliche avviate durante il primo anno del piano quinquennale. Aleksandr Liovshin diresse tre film muti, uno dei quali fu completamente cancellato dalla storia ufficiale del cinema. Ciò che rimane di *Perepolokh* (Subbuglio),

Russian Laughter – The Silent Comedies

The first part of our series on “Russian Laughter” was dedicated to a single director, Yakov Protazanov, whose prolific career in Tsarist and Soviet cinema included a rich production of outstanding film comedies. Protazanov apart, however, comedy seems to have been a somewhat forbidding, even though not forbidden, genre in the diligently overseen Soviet regime. Most of the directors whose films we are showing in this year’s selection made very brief incursions into the cinema, and the fate of their comedies was uneven.

*Aleksei Popov was an actor and primarily a man of the theatre who seized the chance to make a film about the ups-and-downs of everyday lives in *Two Friends, a Model and a Girlfriend*, and went on to direct one more film, *Big Trouble*, on the topical issue of conflict between the old and the new, with a small-town story about the confrontations between an old horse carriage and a motor-bus, a bishop and an atheist. A Bell-Ringer’s Film Career was a lucky student film, with the happy notion of making fun of nothing less than film aesthetics, Soviet-style. It won theatrical release, yet launched no film careers: its makers simply vanished from the scene. Viktor Shestakov, a Constructivist, member of LEF, and collaborator of Meyerhold’s theatre, was a more openly committed artist. Primarily a theatre designer, he made only three films, of which *Can’t You Just Leave Me Out?* was the last – a mocking but finally promotional story about the public canteens initiated under the First Five-Year Plan. Aleksandr Liovshin made three silent films, one completely erased from official film records. What remains of *Turmoil*,*

il solo sopravvissuto, mostra un salutare scetticismo nei confronti della “benevolenza” delle autorità. Dopo due film con “Lenochka”, Antonina Kudriavtseva aveva ottimisticamente confidato in una lunga serie, ma in seguito non ebbe altre opportunità come regista. Nikolai Petrov, dopo un travolgente debutto con *Serdtsa i dollary* (Cuori e dollari), una commedia sull’(amichevole) impatto tra cittadini americani e sovietici, diresse solo un secondo film (*Aero NT-54*, 1925), un solenne tributo agli albori dell’aeronautica sovietica.

Alcuni registi di successo, è pur vero, furono felici di includere episodicamente la commedia nei programmi di una carriera eterogenea: il pubblico di Pordenone conosce già *Devuška s korobkoy* (La ragazza con la cappelliera) e *Dom na Trubnoj* (La casa sulla Trubnaja) di Boris Barnet; e *Shakhmatnaya goryachka* (La febbre degli scacchi) di Pudovkin/Shpikovskiy. *Gosudarstvennyi chinovnik* (L’impiegato statale) di Ivan Pyriev – pur se all’epoca ebbe contro l’establishment culturale sovietico – smentisce l’assioma che la commedia fosse il genere meno affidabile per favorire la carriera di un regista sovietico. Il film era l’opera seconda di Pyriev, che avrebbe goduto di un successo ininterrotto e della stima ufficiale del Soviet per il resto della sua carriera – passando dalle commedie musicali con protagonista la moglie Marina Ladynia, alle moralità di stretta osservanza staliniana come *Skazanie o zemle sibirskoj* (La leggenda della terra siberiana) e *Kubanskije kozaki* (I cosacchi del Kuban), che è anche la sua commedia più spassosa. Con la morte di Stalin e il disgelo, Pyriev fu nuovamente in grado di dimostrare il suo indiscusso talento in progetti molto più personali, quali *Idiot* (L’idiota) e *Brat’ja Karamazovy* (I fratelli Karamazov) che gli valse anche una candidatura, postuma, all’Oscar per il miglior film in lingua straniera. Ma la commedia è una cosa seria, e i cineasti sovietici non potevano mai sapere dove li avrebbe portati. – DAVID ROBINSON

the only survivor, shows a healthy scepticism in the face of the “benevolence” of authority. After two “Lenochka” films for an optimistically hoped-for series, Antonina Kudriavtseva was to have no more opportunities as a director in her own right. Following his aggressive entry into films with Hearts and Dollars, his comedy about the (friendly) collision of Americans and Soviet citizens, Nikolai Petrov directed only one more picture, a serious tribute to the early days of Soviet aeronautics.

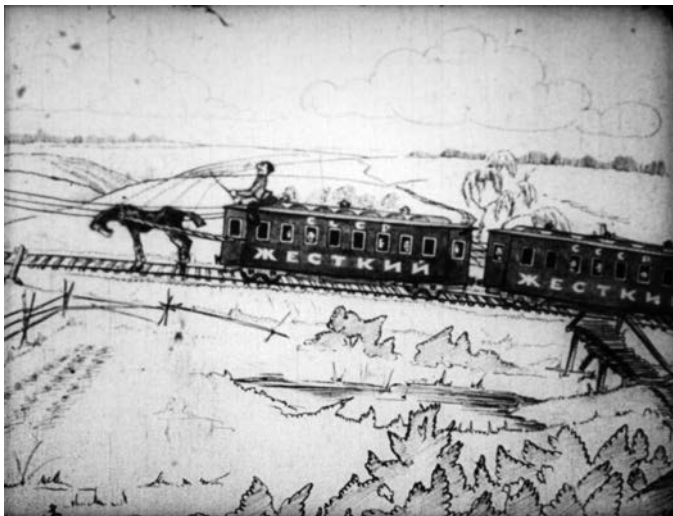
Some successful directors, it is true, were happy to include comedy as episodes in heterogeneous career programmes: Pordenone audiences are familiar with Boris Barnet’s House on Trubnaia and The Girl with the Hatbox and Pudovkin and Shpikovskiy’s Chess Fever. And a notable exception to what might have seemed an axiom that comedy was not the most reliable way to further a career is The State Official – though even that did not have an easy passage with the Soviet cultural establishment. This was the second film of Ivan Pyriev, who was to go on to enjoy practically uninterrupted success and official esteem for the rest of his career – which passed from musical comedies starring his wife Marina Ladynia, through loyal Stalinist moralities like Ballad of Siberia and – at the same time his funniest comedy – Kuban Cossacks. With Stalin’s demise and the Thaw, Pyriev was again able to display his genuine talent in personal projects, like The Idiot and The Brothers Karamazov, which won him, posthumously, a nomination for the Best Foreign Language Oscar. But comedy is not a funny business – and Soviet filmmakers could never predict where it might get them. – DAVID ROBINSON

SERDTSA I DOLLARY [Cuori e dollari / Hearts and Dollars] (Kino-Sever – USSR 1924)

Regia/dir: Nikolai Petrov; *scen:* Dukh-Banko [“Spettro di Banco”/“Banquo’s Ghost”, pseud. di/of David Glikman], Vladimir Korolevich; *f./ph:* Nikolai Kozlovskii; *scg./des:* Vladimir Yegorov; *mont./ed., aiuto reg./asst. dir:* Anatoli [Anatole] Litvak; *cast:* Dmitri Cherkasov (*Ivanov, disegnatore/draftsman*), Yekaterina Korchagina-Aleksandrovskaia (*sua madre/his mother*), Sergei Shishko (*Nikolai, suo figlio/his son*), Ivan Lerskii (*uomo della NEP/NEPman*), Antonina Sadovskaya (*sua moglie/his wife*), Bella Chernova (*Liza, loro figlia/their daughter*), Mark Dobrynin (*John Stenway, re dell’olio di pesce/king of fish oil*), Maria Babanova (*Jane Stenway, sua figlia/his daughter*), Nikolai Petrov (*Harry Iven, ingegnere/engineer*), Sofia Magarill (*la sua sposa/his bride*), Konstantin Miklashevskii (*Smithson, il segretario/Stenway’s secretary*), Aleksandr Zhukov (*dottore alla moda/fashionable doctor*), Aleksandr Shabelskii (*gentleman*), Anatoli [Anatole] Litvak, Yevgeni Mikhailov (*impiegati/clerks*), Maria Dobrova (*domestica/maid*), Vladimir Braun (*valet*), Vera Streshneva (*lady*), Boris Zhukovskii (*hooligan*), Aleksandr Ivanov (*soldato/militiaman*), Fedor Kurikhin, studenti della scuola di/students of the studio school of Kino-Sever; *data uscita/rel:* 15.11.1924 (Leningrad), 3.3.1925 (Moscow); *orig. l:* 2400 m.; *incompleto/incompleto* (mancano i primi due rulli/preserved without Reels 1 and 2), 35mm, 1472 m., c.64’ (20 fps); *did./titles:* RUS; *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia, Moscow.

Uno dei nuovi temi del cinema sovietico degli anni ’20 fu l’“americanismo”, percepito come lo slogan della nuova vita e come il simbolo dei ritmi accelerati del XX secolo (ovvero del cinema), nel manifesto dei FEKS *Ekščentrizm* (Eccentrismo), negli scritti di Kuleshov e altrove. L’America determinò lo spirito e

A novel subject for Soviet cinema at the start of the 1920s was “Americanism”. It was perceived as the slogan of the new life and as the symbol of the accelerated rhythms of the 20th century (that is, of the cinema), in FEKS’ manifesto Eccentricism, in the writings of Kuleshov, and elsewhere. America determined



Serdtsa i dollary, Nikolai Petrov, 1924. (Gosfilmfond of Russia)

talvolta fornì anche le basi per il soggetto di numerose commedie teatrali e film dell'epoca. Intorno al 1924, il cinema sovietico sperimentò una vera e propria invasione americana: i cittadini degli Stati Uniti attraversavano l'Atlantico e arrivavano in massa nella terra dei bolscevichi, per sopravvivere a disavventure angoscianti (*Neobychaynie prikluchenia Mistera Vesta* (Le avventure di Mister West nel paese dei bolscevichi, Lev Kuleshov, 1924), o alla ricerca disperata delle loro fidanzate (*Papirosnitsa ot Mosselproma* [La sigaraia di Mosselproma, 1924], regia di Yuri Zheliabuzhskii) o in cerca di una famiglia, di una casa e di un lavoro.

Quest'ultimo è anche lo scenario di *Serdtsa i dollary*. Due giovani americani, Jane e Harry, arrivano a Leningrado in cerca dei loro parenti. Jane è una ragazza ricca e carina, il suo problema è la solitudine. La madre è morta e il padre è perennemente mezzo addormentato, indifferente a tutto ciò che lo circonda. Jane ha bisogno di quell'affetto che nella terra dell'onnipotente dollaro non riesce a trovare. Harry è un ingegnere, licenziato da una fabbrica di New York per aver inveito contro il suo padrone che aveva aggredito una delle operaie. Harry è finalmente arrivato nella terra dei lavoratori liberi. Si dà però il caso che i parenti cercati da Jane e Harry abbiano il medesimo cognome, Ivanov, peraltro molto comune in Russia. Inoltre, la persona cui i due giovani americani hanno affidato la ricerca dei propri parenti scambia i loro indirizzi – Jane diventa così “la nipote” di un disegnatore tecnico e Harry “il nipote” di un uomo della NEP. L'Unione Sovietica al tempo della NEP (Politica Economica Nazionale) è assai sensibile all'argomento dollaro. Non a caso lo “zio” di Harry fa di tutto per approfittare del nipote da lui scambiato per un ricco capitalista, salvo scacciarlo di casa appena scopre che non ha un centesimo. Jane, al contrario, è pienamente felice nella famiglia dei suoi “parenti” poveri



Serdtsa i dollary, Nikolai Petrov, 1924. (Gosfilmfond of Russia)

the spirit and even provided the basis for the subjects of plays and numerous films of the period. Around 1924 Soviet cinema experienced a veritable American invasion onscreen: citizens of the United States would cross the Atlantic and arrive en masse in the land of the Bolsheviks, to survive alarming misadventures (The Adventures of Mr. West in the Land of the Bolsheviks / Neobychaynie prikluchenia Mistera Vesta v strane bolshevikov, director Lev Kuleshov, 1924), or to desperately seek their fiancées (The Cigarette Girl of Mosseplrom / Papirosnitsa ot Mosselproma, director Yuri Zheliabuzhskii, 1924), or in search of a family, home, and work.

This last scenario is the case of Hearts and Dollars. Two young Americans, Jane and Harry, arrive in Leningrad in search of their relatives. Jane is rich and pretty, but she is lonely. Her mother has died, her father is constitutionally somnolent, indifferent to everything around him. She craves affection, which she does not find in the Land of the Almighty Dollar. Harry is an engineer, sacked from his factory in New York because he protested against a boss who assaulted a woman worker. He goes to the land of free workers. The relatives whom Jane and Harry are seeking happen to have the same rather common name of Ivanov, and the person tracing them on Jane and Harry's behalf confuses their addresses. Jane thus becomes the “niece” of the technical designer and Harry the “nephew” of the NEPman. The Soviet Union in the time of NEP (National Economic Policy) is in every respect alert to the dollar. Harry's “uncle” exerts himself to profit from the nephew whom he takes for a rich capitalist, but throws him out when he realizes he doesn't have a cent. Jane, on the contrary, is very happy in the family of her poor and honest

e onesti. Una volta chiarito l'equivoco e superato l'imbarazzo, i due giovani si sistemano definitivamente: Jane trova l'amore nel suo falso cugino Nikolai Ivanov, mentre Harry è ingaggiato come ingegnere alla costruzione della stazione elettrica di Volkhovstroï.

Serdtsa i dollary uscì nelle migliori sale di Leningrado (Velikan, Splendid Palace, Kolizei) e fu accompagnato da un imponente battage pubblicitario, poiché si trattava della prima produzione a lungometraggio del nuovo studio Kino-Sever, sorto accanto agli studi Sevzapkino, lo stesso che qualche anno dopo, in seguito a varie trasformazioni, cederà il posto ai grandi studi della Lenfilm di Leningrado. Il film fu diretto dal celebre regista teatrale Nikolai Petrov, che in quegli anni lavorò principalmente per il teatro Alexandrinski, la roccaforte dell'arte tradizionale e anche il bersaglio favorito dell'humour dell'avanguardia, in primis della FEKS. Peraltro, la mancanza di simpatia fu totale e reciproca. Secondo le memorie di Kozintsev, Petrov e i suoi attori irrupero a disturbare l'allestimento FEKS di *Il matrimonio*. La stampa contemporanea riportò le vivaci discussioni sulle finalità del cinema sovietico che ebbero luogo presso la Casa delle Arti di Leningrado, poco prima della distribuzione di *Serdtsa i dollary*, quando lo stesso Petrov aveva inveito con rabbia contro le produzioni cinematografiche che venivano affidate a gente priva di qualunque merito e senza un vero progetto – perfino a gente della FEKS (senza dubbio si riferiva a *Pokhzhdeniya Oktiabriny* [Le avventure di Ottobrina, 1924], diretto da Grigori Kozintsev e Leonid Trauberg).

“Lungi da me voler affermare che il film di Petrov sia l'illustrazione dei suoi principi” è il modo elegante con cui iniziava la tagliente recensione di Piotr Vainshtein (Verkhovtsev) su *Serdtsa i dollary* apparsa sulla rivista *Kino-Nedelia*. Il critico lodò la fotografia di Kozlovskii, l'interpretazione di Petrov, che a suo dire surclassò tutti gli altri (inclusa la Babanova – omettendo perfino di menzionare la Korchagina-Aleksandrovskaia e Lerskii) e apprezzò anche l'idea originale di inserire l'animazione in un film di fiction (nella fattispecie, una spiritosa parodia della rappresentazione dell'URSS nella stampa americana, che si anima tra le mani di Charlie, l'ex-fidanzato di Jane, da lei abbandonato per andare a cercare la sua felicità sovietica). Quanto a Maria Babanova, all'epoca una celebre attrice nel teatro di Meyerhold al summit della sua gloria, in *Serdtsa i dollary* non spicca in modo particolare, probabilmente per via di un ruolo troppo semplice che non le offriva grandi possibilità di mostrare il suo talento artistico.

Il film di Petrov è piuttosto interessante per noi privilegiati testimoni a posteriori, almeno per quanto riguarda i nomi di chi vi prese parte e che sarebbero diventati più noti in seguito. (Basti citare Litvak, che non aveva ancora francesizzato il suo nome dal russo Anatoli, e che fece da tuttofare nel film – montatore, amministratore e perfino comparsa come “secondo impiegato sulla destra”). All'epoca, tuttavia, il verdetto finale della recensione di Verkhovtsev fu spietato: “Ecco un altro film del tutto inutile per il cinema sovietico”. Il film gli era parso inutile perché troppo

false relatives. Once the misunderstanding is explained and the embarrassment overcome, the lives of the young people sort themselves out: Jane finds love in the shape of her false cousin Nikolai Ivanov, while Harry is hired as a construction engineer at the Volkhovstroï electric station.

Hearts and Dollars opened in the best cinemas in Leningrad – the Velikan, Splendid Palace, Kolizei – and was promoted with tremendous publicity, since it was the first fiction feature of the new studio Kino-Sever, established alongside the Sevzapkino Studios, which would itself give way some years later, after multiple transformations, to the great Leningrad studios, Lenfilm. The film was directed by the celebrated stage director Nikolai Petrov, who at that time was primarily working for the Alexandrinski Theatre, the stronghold of traditional art and a favourite target for the humour of the avant-garde, such as FEKS. However, the absence of sympathy was total and reciprocal. According to Grigori Kozintsev's memoirs, Petrov and his actors came to disrupt FEKS' production of The Marriage. The contemporary press reported the discussion of the aims of Soviet cinema which took place at the House of Arts in Leningrad, just before the release of Hearts and Dollars, in which Petrov howled with indignant rage about the fact that the production of films was entrusted to people without any merit and without any plan – even to people like FEKS (no doubt referring to The Adventures of Oktiabrina / Pokhzhdeniya Oktiabriny, directed by Grigori Kozintsev and Leonid Trauberg, 1924).

“I would prefer not to say that Petrov's film would be the example of his own principles,” was the elegant opening of the sharp review by Piotr Vainshtein (Verkhovtsev) of Hearts and Dollars in the magazine Kino-nedelia. He praised the camerawork of Kozlovskii, the acting of Petrov, who surpassed all the others (even Babanova – and without even a mention of Korchagina-Aleksandrovskaia and Lerskii), and the original idea of including animation in a fiction film. This was a witty parody of the representation of the USSR in the American press, which comes to life in the hands of Charlie, Jane's ex-fiancé, whom she leaves to go and seek her Soviet fortune. As for Maria Babanova, who was at that time a famous actress in Meyerhold's theatre, at the summit of her glory, in Hearts and Dollars she is not very conspicuous, probably on account of a role that was too simple and gave her few possibilities to demonstrate her artistic talent. Petrov's film is rather interesting for us from today's vantage point, at least in terms of the people involved in it who would become better known later. (It is enough to mention Litvak, who had not yet adopted the French style of his Russian first name Anatoli, and who was a jack-of-all-trades on the film – editing, administration, and even a screen appearance as “second clerk on the right”). But at the time, the final verdict of Verkhovtsev's review was pitiless: “here is another film that is useless to Soviet cinema”. To him the film appeared useless because it was

tradizionale: “Appena il regista cerca di dire qualcosa di nuovo, inizia a imitare Lubitsch, Victor Janson e gli altri eccentrici occidentali”. Il rimprovero non è poi così infondato: la scena dei due valletti che si muovono in perfetto sincronismo è ripresa da *Die Austernprinzessin* (*La principessa delle ostriche*, 1919) di Lubitsch, con Victor Janson. (Esattamente lo stesso genere di rimprovero che Petrov aveva mosso contro i FEKS, i suoi principali rivali!).

Insomma, il tradizionalista Petrov fu davvero così retrogrado? Nel 1920 era stato lui a creare, con Nikolai Evreinov e Yuri Annenkov, il teatro di satira politica *Volnaia Komediia*; così com'era stato lui a creare il cabaret artistico *Balaganchik*, dove si esibiva ogni sera come presentatore e artista sotto lo pseudonimo di Kolia Peter, presentandosi sulla scena vestito da cinese, scherzando con il pubblico e dirigendo “l'orchestra dei rumori”! Inoltre, dopo aver sabotato la rappresentazione del *Matrimonio* dei FEKS, Petrov aveva immediatamente allestito una parodia di quella produzione parodistica nel suo teatro.

Quali conclusioni o supposizioni se ne possono trarre? In realtà, i tradizionalisti e gli innovatori dei primi anni '20 non furono così antitetici, perché ebbero spesso idee molto affini, furono ossessionati da temi analoghi e furono ispirati e dominati dalle stesse influenze artistiche. La commedia di Petrov ne costituisce la prova, e un interessante esempio. – NATALIA NOUSSINOVA

traditional: “when the director tries to say something new, he starts to copy Lubitsch, Victor Janson and the other Western eccentrics”. This reproach is not altogether unjust: the scene with the valets who move in perfect unison is practically copied from Lubitsch's Die Austernprinzessin (The Oyster Princess, 1919), with Victor Janson. But it is exactly the same kind of approach Petrov himself levelled against FEKS, his major opponents!

Yet was this traditionalist Petrov really so retrograde? It was he who in 1920 had co-created, with Nikolai Evreinov and Yuri Annenkov, the political satire theatre Volnaia Komediia; it was he who created the artistic cabaret Balaganchik, and who participated in its show every evening as emcee and actor under the pseudonym “Kolia Peter”, appearing on stage in a Chinese robe, joking with the audience, and directing the “noise orchestra”! After disrupting FEKS' production of The Marriage, Petrov had immediately produced a parody of this parodic production in his own theatre. Could we draw a conclusion, or at least make a supposition from this? It seems that the traditionalists and the innovators at the start of the 1920s were not really so opposed to one another. They often had the same set of ideas, were obsessed by the same themes, and were inspired and dominated by the same artistic influences. Petrov's comedy is the proof, and an interesting example. – NATALIA NOUSSINOVA

KINOKARIERA ZVONARIA [La carriera cinematografica del campanaro / A Bell-Ringer's Film Career] (Sovkino, Moscow – USSR 1927)

Regia/dir., scen: Nikolai Verkhovskii; *f./ph:* Piotr Mosiagin, Aleksandr Kiuns; *artistic supv., script editors:* Valentin Turkin, Natan Zarkhi; *cast:* V. Borisovich (*campanaro/bell-ringer*), Stanislav Novak (*regista/director*), Ivan Kozlov (*eroe/hero*), Nina Savskaia (*eroina/heroine*), A. Razinov (*aiuto regista/asst. director*), M. Lukin (*cameraman*), Piotr Savin (*Petia*), Lidia Klubkova (*Lidochka*), Mikhail Khabarin (*capo stabilimento cinematografico/head of the film factory*), S. Smirnova (*ragazza con fiori/girl with flowers*), Yuri Vinokurov, A. Vladislavov, Lev Zernov, Perfiliev (*attori/actors*); *orig. l:* 629 m.; 35mm, 620.6 m., c.29' (18 fps); *did./titles:* RUS; *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia, Moscow.

Kinokariera zvonaria (La carriera cinematografica del campanaro) è un lavoro studentesco – uno dei molti realizzati nella Russia sovietica negli anni '20, ma anche uno dei pochi sopravvissuti. La scuola di cinema di Boris Chaikovskii era un istituto privato – diretto da Olga Rakhmanova (lo stesso Chaikovskii morì nel 1924), una veterana del teatro di prosa che si era affermata nel cinema interpretando ruoli di madri nobili nei melodrammi di Yevgeni Bauer. Per un decennio, l'istituto fu il principale rivale della Scuola tecnica statale (tuttora esistente come VGIK) ed ebbe grande successo. La Scuola tecnica statale era sospesa tra l'avanguardia e l'ideologia di stato, mentre quella di Chaikovskii aveva uno scopo pragmatico, la formazione di professionisti – e per formarli si avvaleva di esperto di vario genere. Per un certo periodo, tra i docenti figurarono anche Vsevolod Pudovkin, Serafima Birman (una delle migliori allieve di Stanislavsky, oggi ricordata soprattutto per aver interpretato la malvagia principessa Efrosinia in *Ivan Groznyj* [*Ivan il Terribile*] di Eisenstein) e Ivan Sarkizov-

A Bell-Ringer's Film Career is a student work – one of many made in Soviet Russia in the 1920s, and one of the few that still survives. Boris Chaikovskii's Film School was a private one – run by Olga Rakhmanova (Chaikovskii himself having died in 1924), a veteran stage actress who earned a film reputation playing noble mothers in Yevgeni Bauer's melodramas. For a decade it was the main rival of the State Technical Film School (which still exists as VGIK), and a very successful one. The State Technical School was hovering between avant-garde and state ideology, whereas Chaikovskii's School had a pragmatic task, to train professionals – and to get them trained by professionals of all sorts. Thus, at a certain point, among those teaching there were Vsevolod Pudovkin, Serafima Birman (one of Stanislavsky's best pupils, known today for playing the villainous Princess Efrosinia in Eisenstein's Ivan the Terrible), and Ivan Sarkizov-Serazini (the founder of



Kinokariera zvonaria, Nikolai Verkhovskii, 1927. (Gosfilmofond of Russia)

Serazini (il fondatore della medicina dello sport sovietica). Nella lista dei diplomati non comparvero mai grandi nomi, ma molti di loro contribuirono ad arricchire il cinema sovietico, diventando bravi attori, affermati registi di secondo piano e celebri assistenti – tra cui la leggendaria Valentina Kuznetsova, il cui occhio per il talento ispirò a Eisenstein il nomignolo di “Scotland Yard per gli attori moscoviti”.

Neanche i membri del cast e della troupe di *Kinokariera zvonaria* raggiunsero le vette della celebrità – solo Piotr Savin divenne una stella di primo piano: nei tardi anni '20 e nei '30 si distinse nel ruolo di attivista del komsomol nei “drammi ottimistici” di Sergei Yutkevich e nelle commedie poetiche di Igor Savchenko. Tutti gli altri caddero presto o tardi nel dimenticatoio.

Ciò che rende unico questo film in due rulli è il suo soggetto – basato su un topos molto amato e perfino abusato in Occidente e tuttavia abbastanza raro in Russia: è un film sulla lavorazione di un film; ma c'è di più: il bersaglio del suo humour è una delle più popolari teorie dell'avanguardia sovietica. I cineasti degli anni '20 erano ossessionati dalla tipizzazione e dall'uso di attori non professionisti, con il montaggio che si sostituiva alla recitazione. Era nato un vero e proprio conflitto tra i difensori del cinema classico di “attori” e chi sosteneva l'onnipotenza della scuola del “typage/montage”. Ovviamente, un gruppo di giovani attori con una seria formazione professionale era felice di ridicolizzare la nuova tendenza. Ancora più interessante è la raffinatezza della sceneggiatura e della produzione in sé, la cui supervisione fu affidata a due importanti scrittori degli anni '20: Natan Zarkhi, sceneggiatore di *Mat'* (La madre) e *Konec Sankt-Peterburga* (La fine di San Pietroburgo), e Valentin Turkin, che aveva appena terminato *Devuška s korobkoy* (La ragazza con la cappelliera) per



Kinokariera zvonaria, Nikolai Verkhovskii, 1927. (Gosfilmofond of Russia)

Soviet sports medicine). The list of graduates contained no great names, but many of them enriched the Soviet film industry, becoming good actors, successful second-rate directors, and famous assistants – among them the legendary Valentina Kuznetsova, whose eye for talent inspired Eisenstein to christen her a one-woman “Scotland Yard for Moscow actors”.

None of the cast and crew members of *A Bell-Ringer's Film Career* reached the heights – only Piotr Savin became a major star: in the late 1920s and 1930s he was known for playing komsomol activists in Sergei Yutkevich's “optimistic dramas” and Igor Savchenko's poetic comedies. Everyone else went into complete obscurity, sooner or later.

What makes this two-reeler unique is its topic – a much-loved and even abused one in the West, yet quite rare in Soviet Russia: it is a film about filmmaking. More than that: the butt of its humour is one of the most popular theories of the Soviet avant-garde. In the 1920s everyone was obsessed with typecasting non-professional actors; montage was supposed to substitute for acting. There was a real battle between supporters of classical “actors” cinema and those who believed in the omnipotence of the “typage-montage” school. Naturally, a group of young professionally-trained actors was happy to ridicule the new tendency. What's more interesting is the fact that their screenplay and the production itself were polished and supervised by two leading scriptwriters of the 1920s: Natan Zarkhi, who wrote both *Mother* and *The End of St. Petersburg for Pudovkin*, and Valentin Turkin, who had

Boris Barnet e che due anni dopo scriverà *Prividenie, kotoroe ne vozvrashaetsja* (Il fantasma che non ritorna) per Abram Room. Entrambi sperimenterono con il cinema del “typage-montage”, entrambi insegnarono alla scuola di cinema di Chaikovskii e entrambi nutrirono grandi speranze nei loro corsi. Pertanto, sotto un'apparente innocenza, questa commedia può essere considerata come una sorta di anti-manifesto. Una presa di posizione – non contro la tipizzazione in sé, ma contro le fissazioni di ogni tipo.

In effetti, in questo film appaiono tutti ridicoli, non solo il campanaro sempliciotto costretto a recitare come un idolo delle matinée. Altrettanto stupido è il provinciale e applaudito attore dilettante (il primo passo verso il professionismo) geloso del successo del campanaro e ansioso di intromettersi alla prima occasione – e ovviamente lo è tutta la “gente di spettacolo”, inclusi il regista isterico, un eroe disgustosamente bello, e una giovanissima ma cinica eroina. La troupe s'indigna quando il campanaro “salva” la ragazza dal treno che si sta avvicinando, tenendola a testa in giù. Il campanaro non è tuttavia meno convincente del gruppo di “indiani” addestrati (si sta girando un western sovietico!) che riescono a muoversi solo in modo sincrono... Peccato che non si riesca a vedere il risultato finale del duro lavoro della troupe, perché il campanaro espone accidentalmente alla luce tutto il girato.

Considerato una spiritosa ed elegante parodia, *Kinokariera zvonaria* ebbe anche una distribuzione nei cinema – un raro onore per un lavoro studentesco. Purtroppo, tuttavia, per gran parte degli interpreti fu l'ultima apparizione sullo schermo. E non per colpa della tipizzazione; semplicemente non c'era abbastanza lavoro in un'industria cinematografica gestita dallo stato. – PETER BAGROV

just finished The Girl with the Hatbox for Boris Barnet and two years later would make The Ghost that Never Returns for Abram Room. Both experienced working for the typage-montage cinema, both taught at Chaikovskii's Film School, and both set great hopes on their class. So, innocent as it may seem, this comedy could be considered an anti-manifesto of a sort. A statement – not against typage per se, but against obsessions of any kind.

In fact everyone looks ridiculous in this film, not only the simple minded bell-ringer who is forced to act as a matinee idol. Equally stupid is the provincial amateur theatre star (the next step on the road to professionalism) who is jealous of the bell-ringer's success and is willing to step in at every minute – and of course the “show people” themselves, including the hysterical director, a disgustingly handsome hero, and a very young but cynical heroine. The crew is outraged when the bell-ringer “saves” the girl from an approaching train, holding her upside-down. But that's not less convincing than a group of well-trained “Indians” (they are shooting a Soviet Western!) who are capable of moving only synchronously... It's a pity we never get to see the result of the crew's hard work, for the bell-ringer accidentally exposes all the footage.

Considered a witty and elegant parody, A Bell-Ringer's Film Career got a theatrical release – a rare honour for a student work. Alas, for most of its stars it turned out to be their last screen performance. And typage is not to blame; there was simply not enough work in a state-run film industry. – PETER BAGROV

DVA DRUGA, MODEL I PODRUGA (Kanitel s mashinkoi / Neobychainye priklucheniia Akhova i Makhova)

[Due amici, il modello e l'amica / Two Friends, a Model, and a Girlfriend; Tira e molla con la macchinetta / Much Ado about a Little Machine; Le avventure straordinarie di Akhov e Makhov/The Extraordinary Adventures of Akhov and Makhov] (Sovkino, Moscow – USSR 1928)

Regia/dir: Aleksei Popov; *scen:* Aleksei Popov, Mikhail Karostin; *f./ph:* Aleksandr [Abram] Grinberg, Gleb Troianskii; *scg./des:* Viktor Aden; *aiuto reg./asst. dir:* Mikhail Karostin; *cast:* Sergei Yablokov (Akhov, operaio fabbrica di sapone/soap factory worker), Sergei Lavrentiev (Makhov, operaio fabbrica di sapone/soap factory worker), Olga Tretiakova (Dasha, operaia/factory worker), Nikolai Nirov (Ardalion Matveyevich Medalionov, commerciante di casse per sapone/soap-box dealer), Aleksei Popov (capitano del battello/barge captain), Nikolai Romanov (membro del Komsomol/Komsomol member), Murov; *data uscita/rel:* 20.1.1928; *orig. l:* 1815 m.; 35mm, 1788.6 m., 71' (22 fps); *did./titles:* RUS; *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia, Moscow.

Aleksei Popov (1862-1961), ricordato principalmente come regista teatrale, esordì come attore nel cinema d'epoca zarista quasi in contemporanea con il suo ingresso nel Teatro d'Arte di Mosca. Il suo primo ruolo fu Aliosha Karamazov in *Bratya Karamazovy* (I fratelli Karamazov), diretto nel 1915 da Viktor Turzhanskii (comunemente traslitterato in Tourjansky). L'anno seguente fu il partner di Olga Gzovskaya in uno dei film di maggior successo dell'attrice, *Uragan* (Uragano), diretto nel 1916 da Boris Sushkevich. Nel 1917, firmò un contratto per sei film con Khanzhonkov, ma

Aleksei Popov (1892-1961), principally remembered as a theatre director, made his debut in the cinema of Tsarist Russia at about the same time that he joined the Moscow Art Theatre. His first film role was as Alyosha Karamazov in The Brothers Karamazov (Bratia Karamazovy, 1915), directed by Viktor Turzhanskii (generally transliterated as “Tourjansky”). The following year he partnered Olga Gzovskaia in one of her most successful films, Boris Sushkevich's Hurricane (Uragan). In 1917 he signed a contract for six films with Khanzhonkov, but appeared in only four, in all of



Dva druga, model i podrug, Aleksei Popov, 1927. (Gosfilmfond of Russia)

apparve solo in quattro, tutti al fianco di grandi divi dell'epoca: Zoia Barantsevich (*Annushkino delo* [La tresca di Annouchka], regia di Aleksandr Uralskii); Vera Karalli (*Mechta i zhizn* [Il sogno e la vita], regia di Uralskii); Olga Rakhmanova (*Taina ispovedi* [Il segreto della confessione], regia di Uralskii); e S. Kaminskaia (*Usni, bespokoinoe serdtse* [Dormi, cuore in pena], regia di Boris Chaikovskii). Quando la rivoluzione d'ottobre pose fine alla sua carriera d'attore, Popov riuscì ad affermarsi come regista presso il teatro Vakhtangov. Alla fine degli anni '20 gli fu però offerta l'occasione di dirigere film per la Sovkino – ora dislocata negli ex studi Khanzhonkov, dove aveva lavorato come attore. In *Dva Druga* Popov si riservò anche un piccolo ruolo di cui andava particolarmente fiero, quello del capitano del battello che mangia ciliegie. Il cast era impeccabile: Sergei Yablokov, suo ex allievo del teatro di Kostroma, Sergei Lavrentiev del Teatro della Rivoluzione e Olga Tretiakova, celebre primadonna del cinema sovietico.

Sicuramente molti spettatori moderni riconosceranno in *Dva Druga* un precursore sovietico di *L'Atalante* di Vigo, perché l'azione del film si svolge in gran parte su un battello durante un viaggio fluviale. Altri vi potranno ravvisare una parodia dei "film marittimi" che inondarono il cinema sovietico sulla scia della *Corazzata Potëmkin* (si veda la sequenza con la bandierina della vittoria e il cappello che svetta con pari fierezza sull'albero del battello).

In seguito, tuttavia, Popov attribuì la sua ispirazione a un'altra fonte: "L'idea di realizzare una commedia divenne la mia ossessione. All'epoca tutti si lamentavano: 'Non c'è una sola commedia sovietica che parli della nostra vita quotidiana!' E giacché latitavano pure le buone sceneggiature di commedie, io e il mio assistente Mikhail Karostin decidemmo di scriverne una da soli ... Questo accadeva proprio mentre nelle sale sovietiche circolava con grande successo



Dva druga, model i podrug, Aleksei Popov, 1927. (Gosfilmfond of Russia)

which he partnered major stars of the day: Zoia Barantsevich (*The Annouchka Affair* / *Annushkino delo*, dir. Aleksandr Uralskii), Vera Karalli (*Dream and Life* / *Mechta i zhizn*, dir. Uralskii), Olga Rakhmanova (*The Secret of the Confession* / *Taina ispovedi*, dir. Uralskii), and S. Kaminskaia (*Sleep, Painful Heart* / *Usni, bespokoinoe serdtse*, dir. Boris Chaikovskii). After the October Revolution Popov's career as a film actor came to an end, and he went on to make his name as a stage director at the Vakhtangov Theatre. At the end of the 1920s however he was given the chance to direct films for Sovkino – now based in the former Khanzhonkov studio, where he had worked as an actor.

In *Two Friends*, a Model, and a Girlfriend Popov also played a small role of which he was especially proud, that of the cherry-eating barge captain. He was accompanied by a fine cast: Sergei Yablokov, his ex-student from the Kostroma theatre; Sergei Lavrentiev, from the Theatre of the Revolution; and Olga Tretiakova, a famous actress of Soviet cinema.

It is natural for a modern audience to see *Two Friends* as a Soviet precursor of Vigo's *L'Atalante*, since a major portion of it takes place during the course of a river trip. One can alternatively recognize it as a parody of the "maritime films" that flooded Soviet cinema in the wake of *Battleship Potemkin* (compare the sequence with the little victory flag and the hat that proudly appear on the mast of the barge).

However, Popov later attributed his inspiration to another source: "The idea of making a comedy became my obsession. At that time everyone was howling 'There is no Soviet comedy about our daily life!' As there were no good comedy scenarios either, I and my assistant Mikhail Karostin decided to write one ourselves ... This was just at the time that Buster Keaton's film *Our Hospitality*

Our Hospitality di Buster Keaton; e noi adoravamo lo humour di quel film, che mostrava uno dei primi treni e tutte le curiose disavventure del viaggio. A prescindere da Keaton e dal suo straordinario talento, fu proprio la bizzarra e divertente ambientazione rétro del suo film a ispirarci *Dva Druga*. Volevamo fare un film su persone moderne, attive e allegre, da collocare in un milieu provinciale arretrato e assurdo ma al contempo abbastanza congeniale. La storia raccontava il lungo viaggio intrapreso da due giovani scienziati nella provincia profonda, che finiva in una piccola città e li vedeva costantemente impegnati a difendere la loro invenzione.”

Quest’invenzione, già buffa di suo – una macchina che fabbrica casse per sapone –, si rivela una minaccia per un imprenditore privato, Ardalion Medalionov, che perseguita i due giovani concorrenti e la loro amica Dasha durante tutto il viaggio. Alla fine i due scienziati salvaguardano la loro invenzione, Akhov conquista l’amore di Dasha, mentre Makhov, come compensazione per essere lasciato solo, riceverà il prototipo.

Quando il film uscì, sorsero alcuni problemi con la censura (“È mai possibile che due tipi così stupidi siano degli inventori sovietici?”, “È mai possibile che dei funzionari statali siano così burocratici?”), ma alla fine *Dva Druga* riuscì a conquistare il favore del pubblico e della critica. Lo sceneggiatore Sergei Yermolinskii recensì il film sulla *Pravda*, la voce ufficiale del Soviet, elogiandolo come un lavoro pionieristico, un nuovo tipo di commedia, con eroi positivi al posto delle canaglie, dei furfanti e degli uomini d’affari della Nep allora prevalenti nelle commedie sovietiche. Ermolinskii arrivò a dire che il film avrebbe potuto essere perfino più satirico e graffiante nella sua analisi sociale.

Benché sembri semplice e abbastanza assurdo, *Dva Druga* è tuttavia ricco di riferimenti culturali. Akhov e Makhov sono una palese imitazione di Pat e Patachon; il furfante Ardalion entra in scena su un cavallo lanciato al galoppo, seguito dalla didascalia “Un cow-boy del Texas”. Le didascalie sono molto interessanti – vi appaiono citazioni dalla popolare canzone russa *Dubinushka* dei battellieri del Volga e dal poema rivoluzionario *Dvenadtsat* (I dodici) di Aleksandr Blok. La macchina per fabbricare casse di Akhov e Makhov richiama in modo irresistibile le didascalie costruttiviste tridimensionali di Rodchenko in *Kino-Pravda n. 14* (Goskino, 1922). Il triangolo amoroso tra Lili Brik, suo marito Osip e Mayakovsky riecheggia nella storia tra i due compari e la loro amica Dasha – non a caso la celebre abbreviazione del nome Lilia Yurievna Brik, “LyuB...LU”, inventata da Majakovsky, che a pronunciarla suona come “ti amo” è riproposta, spezzata in due, in una delle didascalie.

Il debutto di Popov come regista cinematografico fu un successo internazionale. Il film fu distribuito in molti paesi, ivi inclusi gli Stati Uniti, dove uscì con il titolo *Three Friends and an Invention*, accompagnato dallo slogan “un film fatto alla maniera dell’umorista russo Gogol”. *Dva Druga* ispirò altre “commedie fluviali” sovietiche, e pare fosse servito da modello anche per *Volga-Volga* di Grigori Aleksandrov. – NATALIA NOUSSINOVA

was being shown in Soviet cinemas, to great success, and we adored the humour of this film, which depicted an early train and all the curious events of travel. Besides Keaton, with his incredible talent, it was the atmosphere of droll and bizarre antiquity that stimulated us to make our film. We wanted to make a film about modern people, active and joyful, but putting them in the milieu of a backward province, absurd but at the same time sufficiently sympathetic. It was about two young scientists who make a long journey deep into a province, ending up in a small town, all the while battling for their invention.”

Akhov and Makhov’s “invention” is comic in itself: a machine to make soap boxes. But this turns out to threaten the private entrepreneur Ardalion Medalionov, who persecutes his two young competitors and their friend Dasha throughout their journey. Finally the young scientists defend their invention, Akhov wins Dasha’s love, and as for Makhov, as recompense for being left alone he gets the model. When the film came out it gave the censors some problems (“How can it be possible that two men so stupid could be Soviet inventors?”; “How can it be possible that state functionaries could be so bureaucratic?”), but finally it would be rather well received by audiences and the press. The film scenarist Sergei Yermolinskii wrote an account of the film in *Pravda*, the most official Soviet journal, approving it as a pioneering film, a new type of comedy, with positive heroes instead of the rogues, swindlers, and NEPmen prevalent in Soviet comedies up to that time. Yermolinskii went so far as to say that the film could have been even more satirical and scathing in its social viewpoint.

Two Friends, though it seems simple and absurd enough, is nevertheless rich in cultural allusions. Akhov and Makhov are clearly imitating Pat and Patachon; the scoundrel Ardalion gallops in on a horse, followed by the intertitle “A cowboy from Texas”. The intertitles are very interesting – there are quotations from the popular Russian song “*Dubinushka*” by the boatmen of the Volga, and from Aleksandr Blok’s revolutionary poem *Dvenadtsat* (“The Twelve”). Akhov and Makhov’s box machine irresistibly recalls Rodchenko’s Constructivist three-dimensional intertitles in *Dziga Vertov’s Kino-Pravda No. 14* (Goskino, 1922). The open relationship of Lili Brik with her husband Osip Brik and Mayakovsky also seems to be lightly touched upon in the film’s story of two male friends and Dasha – it isn’t by chance that the famous abbreviation of the name Lilia Yurievna Brik, “LyuB...LU”, invented by Mayakovsky, which when pronounced sounds like “I love you”, is reproduced in one of the intertitles, broken in half.

Popov’s debut as a cinema director was an international success. The film was distributed in several countries, including the United States, where it was shown under the title *Three Friends and an Invention*, and described as “a film made in the manner of the Russian humorist Gogol”. It inspired other Soviet “river comedies”, and even appears to have been the model for Grigori Aleksandrov’s *Volga-Volga*. – NATALIA NOUSSINOVA

PEREPOLOKH (Oshibka “enerala” Stryokhi) (US: Sentenced to Health) [Il subbuglio/Turmoil; L'errore di “eneral”

Stryokha/“Eneral” Stryokha’s Mistake] (Sovkino, Moscow – USSR 1928)

Regia/ dir: Aleksandr Liovshin; *scen:* Arsen Aravskii, tratto dal/based on the libretto di/by Ivan Pyriev, dal racconto/ from the story “Mikhei Kuzmich in villeggiatura/on a Resort” di/by Vladimir Bakhmetiev; *f./ph:* Vasili Alekseyev; *scg./ des:* Aleksei Utkin; *aiuto reg./asst. dir:* Konstantin Gavriushin; *cast:* Leonid Volkov (Zakhar), Klavdia Chebyshova (Anisia), Daniil Vvedenskii (sagrestano/sexton), Mikhail Bessonov (falegname/carpenter), A. Otradin (mugnaio/miller); *orig. l:* 1712 m.; *incompleto/incomplete* (preservato senza rl. 5 e 6 /preserved without Rls. 5 and 6), DCP, 50' (trascritto a/transferred at 19 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/source:* Gosfilmofond of Russia, Moscow.

Perepolokh avrebbe già potuto far parte del canone – se solo fosse stato catalogato nel modo giusto mezzo secolo fa. Accolto tiepidamente dalla critica contemporanea e liquidato dallo stesso regista come una sciocchezza, diventerà una riscoperta di grande importanza per gli storici russi meno di un anno fa.

Aleksandr Liovshin (1899-1982) era noto nell'ambiente cinematografico sovietico come abile aiuto regista e memorialista. Fu anche uno dei “cinque di ferro”, dall'appellativo che Eisenstein aveva dato ai suoi assistenti sul set di *Bronenosec Potëmkin*. Tra i suoi molti incarichi vi fu anche quello di stuntman in molte scene d'azione; gli attori non erano disposti a gettarsi in acqua, pertanto i tuffi furono eseguiti tutti da lui e da Grigori Aleksandrov – ogni volta con un make-up diverso. Liovshin aveva iniziato a collaborare con Eisenstein fin dal 1921, quando era stato coinvolto nella scandalosa produzione teatrale di *Na vsjá kogo mudrecá dov'no prostotóy* (Anche il più furbo ci può cascare) di Ostrovskii. Anni dopo, scriverà uno straordinario libro di memorie su quell'allestimento e sul lavoro teatrale di Eisenstein.

Liovshin fu il primo tra gli assistenti di Eisenstein a debuttare come regista. Nel biennio 1928-30 diresse tre commedie – tutte e tre considerate perdute fino a poco tempo fa. La prima di queste, *Kitayskaia melnitsa* (Il mulino cinese, 1928), è oggi ricordata per la sua sceneggiatura, scritta da uno dei grandi scrittori sovietici degli anni '20, Isaak Babel. All'epoca il film fu censurato per il suo approccio scanzonato e bizzarro a un tema di grande importanza sociale – insieme a *Dva druga, model i podrugá* (Due amici, il modello e l'amica) e *Dom na Trubnoj* (La casa sulla Trubnaja) di Barnet (il che lascia supporre che si trattasse di un lavoro molto interessante). Il terzo film di Liovshin, una satira anti-burocratica, *Hameleon* (Camaleonte, 1930), fu bandito e trascurato dalla storia del cinema al punto che si ignorano perfino le motivazioni dei censori (è tuttavia assai probabile che siano stati gli stessi dirigenti dello studio a non voler correre rischi e che il film non sia neppure mai arrivato davanti al comitato di censura). Dopo questa esperienza,

Turmoil might have already been a part of the canon – had it been properly catalogued half a century ago. With a lukewarm reception from contemporary critics, dismissed by the director himself as a trifle, it was to become a major rediscovery for Russian film historians less than a year ago.

Aleksandr Liovshin (1899–1982) was well-known in the Soviet film world as a master assistant director and memoirist. He was one of “the iron five”, as Eisenstein christened his assistants on Battleship Potemkin. Among his many tasks was performing most of the stunts; the actors were not willing to



Perepolokh, Aleksandr Liovshin, 1928. (Gosfilmofond of Russia)

jump into the water, so Liovshin and Grigori Aleksandrov did all the jumping – each time with a new make-up. Liovshin’s association with Eisenstein started as early as 1921; he was involved in Eisenstein’s scandalous stage production of Ostrovsky’s Enough Stupidity in Every Wise Man and later wrote one of the best memoirs about this production and Eisenstein’s theatrical work.

Liovshin was the first of Eisenstein’s assistants to start making films of his own. He directed three comedies in 1928-1930 – all three considered lost until recently. The first of them, The Chinese Mill (Kitayskaia

melnitsa, 1928), is nowadays remembered because of its screenplay, written by one of the great Soviet writers of the 1920s, Isaak Babel. Back then it was criticized for its light-hearted and eccentric approach to a socially significant theme – along with Two Friends, a Model and a Girlfriend and Barnet’s House on Trubnaia Square (which suggests that it might have been a really interesting work). Liovshin’s third film, an anti-bureaucrat satire, Hameleon (Chameleon, 1930), was banned and expurgated from film history to such an extent that we don’t even know the motivations of the censors (though it is very likely that the studio executives themselves decided not to take any risks, so that the film never reached the Repertory Committee).

Liovshin decise di abbandonare il cinema a lungometraggio, e per qualche anno si dedicò alla produzione di cortometraggi di propaganda per il Kino-poedz (“treno cinematografico”) di Aleksandr Medvedkin, prima di tornare a Mosca – dove svolgerà unicamente il ruolo di aiuto regista (per Abram Room, Yevgeni Cherkiaikov e per i suoi ex colleghi aiuto-registi degli anni '20, tra cui Grigori Aleksandrov e Ivan Pyriev). *Perepolokh*, il secondo film di Liovshin, è stato miracolosamente riscoperto nel Gosfilmofond due anni fa... 50 anni dopo che era stato scoperto per la prima volta presso il Museum of Modern Art di New York. Eileen Bowser si era imbattuta in una copia 16mm di un film palesemente sovietico con le didascalie in inglese, intitolato *Sentenced to Health* (Condannato alla salute). La Bowser consultò Jay Leyda, che identificò istantaneamente il film. Il MoMA aveva allora attivato un intenso scambio di film con la Russia (dove l'esca erano alcuni titoli perduti di D.W. Griffith). Così, durante una delle sue visite a Mosca, Leyda consegnò la copia a Naum Kleiman – già ritenuto un'autorità mondiale su Eisenstein e il suo mondo, che all'epoca lavorava presso il Gosfilmofond. Non sapremo mai perché il film fosse stato catalogato come *Trevoga* (Inquietudine), in ogni caso da quel momento cadde in un lungo sonno letargico. Prima di depositare la copia, Kleiman avrebbe voluto mostrarla a Liovshin – che tuttavia non manifestò il minimo interesse: ormai il suo lavoro da regista era parte di un lontano passato, e di un'esperienza traumatica.

Ciò che resta del film, una copia 16mm di una versione americana mancante dell'ultimo terzo, è tuttavia sufficiente per farci capire che non si tratta solo del lavoro di un abile cineasta sovietico (il 1928 fu un anno molto fruttuoso, e non è certo facile imporsi all'attenzione se tra i tuoi competitori figurano Eisenstein, Room, Barnet, Ermler, Protazanov e altri), ma di un sottogenere di commedia assolutamente unico.

Contrariamente al Mezhrabpom, per lo più orientato verso un pubblico borghese “europeo”, o allo studio Sovkino di Leningrado, con le sue raffinate aspirazioni intellettuali, lo studio Sovkino di Mosca produceva film destinati ai villaggi e alle periferie urbane della classe operaia. Pertanto i loro film dovevano essere molto più realistici e credibili. I registi preferivano trame semplici e lineari, basate sui dettagli della vita quotidiana. Scene e costumi erano ispirati al più scrupoloso realismo (negli edifici, negli abiti e negli oggetti d'uso domestico) – prendendo le distanze dalla deliberata artificialità del cinema pre-rivoluzionario. Nella recitazione si cercava di ottenere – in linea generale, con scarso successo – la spontaneità di una gestualità istintiva; ove possibile, usando attori non professionisti. Tutto ciò è perfettamente applicabile al dramma, ma non si confà altrettanto facilmente alle norme della commedia muta.

Liovshin riuscì nondimeno a ricavare dello humour da questo materiale documentario. Il film fu girato interamente on location – in un piccolo villaggio sulle rive del Volga e in un luogo di vacanze in Crimea, e vi prese parte una moltitudine di veri contadini. Nulla sappiamo sui metodi di Liovshin, che tuttavia era evidentemente riuscito a coinvolgere un intero villaggio in una sorta di grande gioco.

After that Liovshin decided to flee from feature cinema, and spent a few years making propaganda shorts for Aleksandr Medvedkin's Cine-Train (Kino-poedz) before returning to Moscow – only to become an assistant director (to Abram Room, Yevgeni Cherviaikov, and his fellow-assistants from the 1920s, Grigori Aleksandrov and Ivan Pyriev, among others).

Turmoil, Liovshin's second film, was miraculously rediscovered in Gosfilmofond two years ago... 50 years after it was first discovered at the Museum of Modern Art in New York. Eileen Bowser came across a 16mm print of an obviously Soviet film with English intertitles, titled Sentenced to Health. She consulted Jay Leyda, who identified the picture instantly. At that point MoMA was rather actively exchanging films with Russia (where a few lost D.W. Griffith titles were the bait). So during one of his visits to Moscow Leyda handed the print over to Naum Kleiman – already a world-acclaimed expert on Eisenstein and his world, and then working at Gosfilmofond. We'll never know why it ended up being catalogued as Trevoga (Anxiety), but anyhow the film thereupon settled down into a lethargic sleep. Before depositing the print, Kleiman was anxious to show it to Liovshin – who demonstrated no interest whatsoever: his work as a director was now only a part of a faraway past, and a traumatic one.

What remains of the film is a 16mm print of a U.S. version, missing the last third. But even that is enough to realize that we are dealing not only with a work by an expert Soviet filmmaker (1928 was a most fruitful year, and it's not so easy to impress when you are competing with Eisenstein, Room, Barnet, Ermler, Protazanov, et al.), but with a truly unique sub-species of comedy.

Unlike Mezhrabpom, mostly oriented toward a “European”, bourgeois audience, or the Leningrad Sovkino film factory with its refined intellectual aspirations, the Moscow Sovkino factory was indeed making films for the village or working-class suburbs. Thus their pictures had to be much more realistic, believable. Directors preferred simple, straightforward plots and concentrated on the details of everyday life. They would painstakingly recreate the textures (in buildings, clothes, housewares) – distancing themselves from pre-Revolutionary cinema with its deliberate artificiality. In acting they tried to achieve – not very successfully, as a rule – involuntariness of a reflexive gesture. Whenever possible they'd use non-professionals. All this is perfectly applicable to drama, but doesn't readily match the principles of silent comedy.

Liovshin nonetheless managed to extract humour from this documentary material. It was all shot on location – in a little village by the Volga river and at a Crimean resort, and is over-populated with real peasants. We know nothing about Liovshin's methods, but one can be sure that the whole village was involved in a game of sorts. They are as real as you can

Oltre che palesemente autentici, i locali si rivelano anche attori fatti e finiti in quest'inverosimile storiella, che proprio grazie a loro diventa credibile. Insomma, qui emerge la scuola di Eisenstein al suo meglio – il principio del *Potëmkin* applicato alla commedia. Dobbiamo nondimeno riconoscere il dovuto merito a Leonid Volkov – uno dei più versatili attori degli anni '20 e '30: poco prima di interpretare *Perepolokh* aveva lasciato il Secondo teatro d'Arte di Mosca, dove era stato il principale rivale del grande Michael Chekhov.

Poiché gli ultimi due rulli del film sono tuttora mancanti, è importante raccontare a grandi linee la sua trama. In un remoto villaggio rurale arriva una circolare governativa che ordina di mandare in un sanatorio di stato uno dei contadini. Realisticamente pessimisti e obbedienti, i contadini non si aspettano nulla di buono dalle autorità, perciò interpretano “sanatorium” come “cemeteryum” (complimenti per questo brillante bisticcio al traduttore americano delle didascalie russe!) e, senza troppe difficoltà, scelgono una vittima – il perdigiorno Zakhar, che ha un braccio offeso. Ovviamente il “prescelto” Zakhar chiede un congruo risarcimento per la propria moglie. La potenziale vedova diventa improvvisamente un buon partito. La donna è impegnata a scegliere tra i pretendenti della locale “alta società” – un sagrestano e un falegname – quando il legittimo consorte ritorna al villaggio (con il braccio risanato, ovviamente). Il ritorno a casa finale è andato perduto ma ciò che rimane dell'epilogo è una scena emozionante e al contempo molto simbolica. Dopo una serie di avventure nel “cemeteryum” – un lussuoso luogo di villeggiatura in Crimea – Zakhar non solo vi riceve delle cure mediche, ma finalmente impara anche l'alfabeto. Dapprima timidamente, poi orgogliosamente, scrive l'ultima lettera dell'alfabeto russo: “Я – che significa anche “Io!” – PETER BAGROV

imagine, and yet they turn out to be full-fledged participants of the unbelievably silly anecdote – thus making it perfectly believable. Well, that's Eisenstein's school at its best – the principle of Potemkin applied to comedy. And we should give due credit to Leonid Volkov – a most versatile actor of the 1920s and 1930s: just before making Turmoil he had quit the Second Moscow Art Theatre, where he was the main rival of the great Michael Chekhov.

Since the last two reels are still lost, it is important to give the plot outline: A governmental circular arrives in a remote village ordering it to send one of its peasants to a sanatorium. Reasonably pessimistic and obedient, the peasants do not expect anything good from the authorities – so “sanatorium” they interpret as “cemeteryum” (compliments for this to the brilliant U.S. translator of the Russian intertitles!), and without much ado pick a victim – the good-for-nothing Zakhar, who has a withered arm. As “the chosen one” Zakhar demands a good compensation for his wife. The potential widow immediately becomes a good catch. But while she is trying to make a choice between suitors from the local “high society” – a sexton and a carpenter – her current husband comes back (with a healed arm, of course). The homecoming finale is missing, but what we have for an ending seems not only impressive but symbolic as well. After a succession of adventures at the “cemeteryum” – a luxurious Crimean resort – Zakhar not only receives medical treatment, but finally learns the alphabet. First timidly, then proudly, he traces out the last letter of the Russian alphabet: “Я” – which also means “Me”! – PETER BAGROV

KRUPNAIA NEPRIYATNOST (Zolotaya Kolesnitsa) [Un grosso guaio/Big Trouble; La carrozza d'oro/Golden Chariot] (Soyuzkino, Moscow – USSR 1930)

Regia/dir: Aleksei Popov, Mikhail Karostin; *scen:* Aleksei Popov; *did./intertitles:* Mikhail Zoshchenko; *f./ph:* Vladimir Solodovnikov; *scg./des:* Dmitri Kolupayev; *aiuto regia/asst. dir:* Isaak Gordon, Olga Gerts; *cast:* Konstantin Gradopolov (*Vanechka, l'autista del bus/the motor-bus driver*), Dmitri Moschevitsin (*calzolaio/the cobbler*), Boris Shukhmin (*Mitia Pyliaev, il vetturino/ the horse-cab driver*), Arkadi Voinovskii (*Matvei Zhiga, kulak*), Yevlaliya Olgina (*Marussia, figlia del calzolaio/the cobbler's daughter*), Mikhail Karostin (*direttore del club/club manager*), Aleksei Popov (*regista del teatro amatoriale/director of the club's amateur theatre*), Andrei Popov (*allievo/student*); *data uscita/rel:* 5.7.1930; *orig. l:* 1826 m.; *incompleto/incomplete (Rl. l mancante/missing)*, 35mm, 1174 m., 43' (24 fps); *did./titles:* RUS; *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia, Moscow.

Il successo internazionale di *Dva druga, model i podrug*a incoraggiò Popov a realizzare una seconda commedia, con un'idea di base molto divertente. In una piccola città di provincia, si trovano, una di fronte all'altra nella stessa piazza, due chiese. Una delle due è rimasta un tradizionale luogo di culto, con messe e battesimi; l'altra è diventata un club per i giovani del komsomol, che ospita una sala per conferenze e una compagnia di teatro amatoriale. Un bel giorno, è atteso l'arrivo di due importanti ospiti provenienti da una città vicina – un vescovo chiamato per officiare una messa solenne e un conferenziere invitato a parlare sul tema dell'ateismo. Essendo i due ospiti molto simili

The international success of Two Friends, a Model and a Girlfriend (Dva druga, model i podrug) encouraged Popov to embark on a second comedy, with a very funny basic idea. In a small provincial town, two churches stand opposite each other in the same square. One of them is still a traditional place of worship, with masses and baptisms. The other however has become a komsomol club where young people come together for lectures or amateur theatricals. One fine day, two important guests are expected from the neighbouring town – a bishop who is to perform the solemn mass, and a lecturer who is to speak on

nei loro impermeabili e cappelli, l'uno viene scambiato per l'altro, provocando gag, equivoci e una sequela di situazioni comiche.

Aleksei Popov non fu molto soddisfatto del risultato. Nel suo volume del 1979, *Vospominaniya. Razmyshleniya o teatre. Khudozhestvennaya tselostnost' spektaklia* (Memorie – Riflessioni sul teatro: l'unità artistica della mise en scène), afferma che nonostante fosse un regista più esperto rispetto a quando aveva girato *Dva druga*, il film risultò meno divertente e bizzarro del primo e fu un insuccesso. Lui ne attribuì la colpa al numero eccessivo dei personaggi, e soprattutto al lento svolgimento della storia. “In *Dva druga*, dopo dieci minuti, lo spettatore è già ‘au courant’ del conflitto, conosce i personaggi principali e si è affezionato a loro. In *Krupnaia neproyatnost* quel momento arriva soltanto a metà film ... Il film non fu un successo. Noi lo amammo molto, ma non gli spettatori.”

L'autore è forse un po' troppo duro con se stesso. Contrariamente agli spettatori del periodo finale del muto, il pubblico odierno non potrà non apprezzare questa commedia, così accuratamente ambientata a Uglich, la piccola città della provincia russa in cui fu girata, e ottimamente interpretata da Boris Shukhmin, nel ruolo del locale vetturino; da Konstantin Gradopolov (un campione di boxe nella vita reale), qui nelle vesti dell'autista del bus e dallo stesso Popov – pur se il suo personaggio del regista di teatro amatoriale era confinato in un episodio del rullo che è andato perduto.

I progressi fatti da Popov e dal suo co-regista Karostin rispetto al loro primo film sono evidenti. Il linguaggio di *Krupnaia neproyatnost* è piuttosto raffinato; i movimenti di macchina sono più fluidi e ponderati e anche la narrazione non serba più nulla di teatrale. Nonostante ciò, è innegabile che il film sia meno spontaneo e fresco di quello d'esordio. Per scrivere le didascalie, Popov e Karostin coinvolsero il famoso scrittore satirico Mikhail Zoshchenko. Il risultato è brillante considerata l'arguzia dei testi di Zoshchenko. La contrapposizione

carrozza/autobus introduce un importante tema del film che fu centrale anche nella vita e nel cinema sovietici nel corso di tutti gli anni '20: la battaglia tra il vecchio e il nuovo; che fornì anche il titolo al film di Eisenstein del 1929, nello stesso anno in cui Popov e Karostin, insieme ad Alexandrov, Pyriev e gli altri frequentavano il corso di “tecnologia cinematografica” tenuto dal grande maestro. Il solitario punto interrogativo che appare come didascalia in *Krupnaia neproyatnost* senza altro testo parrebbe suggerire l'influenza di Eisenstein con il suo amore per

the theme of atheism. Since they look alike in their raincoats and hats, each is mistaken for the other, which results in gags, quid pro quo, and a variety of comic situations.

Aleksei Popov was not very satisfied with the result. In his book Memories. Reflections on the Theatre. The Artistic Unity of Performance [Vospominaniya. Razmyshleniya o teatre. Khudozhestvennaya tselostnost' spektaklia] (1979), he says that although he was a more experienced film-maker than when he shot Two Friends, his second film was nevertheless less successful, and less droll and bizarre than the first. He attributes this to the excessive number of characters, and above all to the slow development of the story. “In Two Friends, at the end of ten minutes the spectator is already au courant with the conflict, knows the principal characters, and even loves them. In Big Trouble, that point is only reached half-way through the film ... the film was not a success. For our part, we were very fond of it, but the spectators were not.”

It seems that the author was too hard on himself. Unlike the audience of the late silent period, today's spectators must appreciate this comedy, so accurately located in the ambiance of Uglich, the little Russian provincial town in which it was shot, and moreover very well played by Boris Shukhmin as the local horse-

cab driver, Konstantin Gradopolov (in real life a boxing champion) as the driver of the motor-bus, and Popov himself – though his role of the amateur theatre director was confined to an episode in the one reel that is now lost.

It is moreover evident how much progress Popov and his co-director Karostin have made since their first effort. The language of Big Trouble is quite sophisticated; the camera is more fluid and observant; there are no longer traces of theatre in the narration. This is not to deny that the film is less spontaneous and fresh than their debut. To write the intertitles, however, Popov and Karostin engaged the famous satirical writer Mikhail Zoshchenko.

The result is brilliant, in terms of the wit of Zoshchenko's titles. The horse-cab versus the new motor-bus: a duel which introduces an important theme of the film, as for Soviet life and cinema throughout the 1920s – the struggle of the old and the new, which even provided the title of Eisenstein's film of 1929, at the moment when Popov and Karostin, along with Alexandrov, Pyriev, and the rest frequented the course on “the technology of film-making” conducted by the great master himself. The solitary question mark which appears as an intertitle in Big Trouble without any further text might in itself



Krupnaia neproyatnost, 1928. (Gosfilmofond of Russia)

le serie poliziesche degli anni '10, in cui un semplice “?” divenne il simbolo di *The Exploits of Elaine*, *Judex* e *Les vampires*. Anche se *Krupnaia neproyatnost* non raccolse lo stesso successo del primo film di Popov, rappresentò comunque un'esperienza arricchente per i suoi creatori. Popov lo definì “un'iniezione di cinema”, e lo considerò “un'indimenticabile scuola di regia”, pur se fu il suo ultimo film: dopo *Krupnaia neproyatnost* tornò definitivamente al teatro ponendo fine alla sua carriera di cineasta. – NATALIA NOUSSINOVA

suggest the influence of Eisenstein, with his love of the detective serials of the 1910s, in which a simple “?” became the symbol of The Exploits of Elaine, Judex, and Les Vampires. Even though Big Trouble did not enjoy the success of Popov's first film, this was an enriching experience for these creators. Popov calls it an “injection of cinema”, and considers it as an “unforgettable school of direction”, though he was never to direct another film: after this he definitively returned to the theatre, putting an end to his career as a cineaste. – NATALIA NOUSSINOVA

GOSUDARSTVENNYI CHINOVNIK (Goschinovnik) [L'impiegato statale/The State Official] (Soyuzkino, Moscow – USSR 1931)

Regia/dir: Ivan Pyriev; *scen:* Vsevolod Pavlovskii; *f./ph:* Aleksei Solodkov; *scg./des:* Viktor Aden; *aiuto regia/asst. dir:* Galina Kapriznaya, B. Burov, Nikolai Soloviev; *cast:* Maksim Shtraukh (*Apollon Fokin, il cassiere/cashier*), Liubov Nenasheva (*sua moglie/his wife*), Naum Rogozhin (*Aristarkh Razverzev, il suo capo/his chief*), Leonid Yurenev (*Von Meck, superior*), Aleksandr Antonov (*Presidente Consiglio d'Amministrazione delle Ferrovie/Board Chairman of the Railroad*), Ivan Bobrov (“vero uomo russo”/“true Russian man”), Tatiana Barysheva (*suora/nun*), Georgi Agnivitsev (*impiegato/clerk*), Nina Vasilieva; *riprese/filmed:* 1930; *orig. l:* 1946 m.; 35mm, 2120 m., 88' (21 fps); *did./titles:* RUS; *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia, Moscow.

Guardando o scrivendo sui film di Ivan Petrov (1901-1968), uno dei più popolari e controversi registi del cinema sovietico, si ha l'impressione di trovarsi davanti a due registi che non hanno nulla in comune fra loro. Tra i suoi film vi sono allegre “commedie kolchoziane”, o forse dovremmo dire “idilli”, allineate agli standard del realismo cinematografico socialista: *Traktoristy* (Trattoristi, 1939), *Svinarka i pastukh* (La guardiana di maiali e il pastore, 1941), *Kubanskie kazaki* (I cosacchi del Kuban, 1949). E vi sono cupi, intensi, febbrili adattamenti da Dostoevskij: *Idiot* (L'idiota, 1958) e *Bratia Karamazovy* (I fratelli Karamazov, 1968) – preceduti da *Partinyi bilet* (La tessera del partito, 1936), un dramma schiettamente dostoevskiano di “un uomo del sottosuolo”, diplomaticamente camuffato da spy-story di stampo staliniano.

Le sue prime due commedie – una oggi perduta, *Postoronniaia zhenschina* (Una strana donna, 1929); l'altra assai poco vista, *Gosudarstvennyi chinovnik* – potrebbero essere “l'anello mancante”. *Gosudarstvennyi chinovnik* è una commedia spiritosa e stravagante – e tutto tranne che un idillio. Pyriev voleva esprimere un sentimento espressionista, come emerge in modo evidente non solo in alcuni set e nella fotografia (e.g.: una chiesa ortodossa si rivelò un magnifico soggetto per l'illuminazione espressionista), ma anche nel casting. Due attori alquanto sinistri scoperti da Abram Room – Naum Rogozhin “un Nosferatu sovietico”, e Leonid Yurenev una creatura gigantesca priva di collo – ai quali fu raramente offerta l'opportunità d'interpretare commedie, ma che qui appaiono al loro meglio. Senza dimenticare Maksim Shtraukh, che presto sarebbe diventato uno dei più famosi Lenin dello schermo (lo interpretò in ben cinque film, compreso quello “nouvelle vague” del 1966 *Lenin v Polshe* (Lenin in Polonia). All'epoca, Shtraukh era soprattutto un grande mattatore del teatro di Meyerhold, un ambizioso intellettuale con un penchant per il patologico e con il raro talento di rendere affascinanti queste

Watching or writing about the films of Ivan Pyriev (1901–1968) – one of the most popular and controversial directors of Soviet cinema – is as if you are dealing with two directors who couldn't possibly have anything in common. There are carnivalesque “kolkhoz comedies” – or should we say “idylls” – the standard for socialist realism in cinema: Tractor Drivers (Traktoristy, 1939), The Swine Girl and the Shepherd (Svinarka i pastukh, 1941), Kuban Cossacks (Kubanskie kazaki, 1949). And there are grim, colourful, hysterical adaptations of Dostoevsky: The Idiot (Idiot, 1958) and The Brothers Karamazov (Bratia Karamazovy, 1968) – preceded by The Party Card (Partiinyi bilet, 1936), a truly Dostoevskian drama of “a man from the underground” – diplomatically disguised as a typical Stalinist spy story.

His first two comedies – the now-lost Strange Woman (Postoronniaia zhenschina, 1929) and the rarely seen The State Official might be the “missing links”. The State Official is a witty eccentric comedy – and anything but an idyll. Pyriev wanted to achieve an Expressionist feeling, as is evident not only in some of the sets and camerawork (for instance, a Russian Orthodox church proved an excellent subject for Expressionist lighting), but also in the film's casting. Two sinister actors discovered by Abram Room – Naum Rogozhin, “a Soviet Nosferatu”, and Leonid Yurenev, a massive creature with no neck – were rarely given an opportunity to play comedy, but are here shown off to their best advantage. Not to mention Maksim Shtraukh, who was soon to become one of the screen's famous Lenins (he played the part in five pictures, including Sergei Yutkevich's “nouvelle vague” film Lenin in Poland [Lenin v Polshe, 1966]). At this time, though, Shtraukh was a leading actor in Meyerhold's theatre, an ambitious intellectual with a taste for the pathological and a talent for extracting charm from these pathologies. Eisenstein



Gosudarstvennyi chinovnik, Ivan Pyriev, 1931. (Gosfilmofond of Russia)

patologie. Anche Eisenstein aveva sperato di fare una commedia con Shtraukh; e Pyriev – ex allievo di Eisenstein e suo perenne, gelosissimo rivale – sicuramente si compiacque di questa piccola vittoria. Inizialmente *Gosudarstvennyi chinovnik* era stato pensato senza eroi positivi – tutti i personaggi dovevano essere o malfattori di varia risma o degli idioti. Ed è altresì interessante notare che la vicenda non era ambientata nel “mondo della borghesia occidentale” né durante “il regime zarista destinato alla rovina”: tutti gli impiegati lavoravano in un tipico ufficio sovietico di Stato.

Il personaggio principale, Apollon Fokin, è un umile cassiere. Rispettoso della legge, lavora con scrupolo e onestà per le alte sfere del Soviet che segretamente disprezza. Mentre reca con sé un’ingente somma di denaro pubblico, è assalito da un malvivente definito nelle didascalie come “un vero uomo russo”. Durante la lotta che segue, la borsa con il denaro cade giù da una rampa di scale. In seguito Fokin ritrova la borsa col denaro e inizia a condurre una doppia vita. Dopo il lavoro, insieme alla moglie, gioca con il denaro, impilandolo in mucchietti di vario spessore e facendo progetti su come spenderlo “appena verranno tempi migliori”. Al contempo, sul luogo di lavoro, è pubblicamente acclamato come l’eroe che ha tentato (sia pure senza successo) di salvare la proprietà statale. Il milionario in incognito sta per intraprendere una brillante carriera di partito. Fokin è perfino eletto deputato del Mossovet (il Soviet moscovita dei deputati del popolo). A notte fonda, si avvicina a una statua di Lenin, che apostrofa: “Che carriera hai costruito per te stesso! E per me? Una corsa gratis sul tram? Dopo di che fa a brandelli il suo mandato di deputato – e si sveglia: non è un deputato, solo un cassiere che ha rubato denaro pubblico e che sarà punito per il suo crimine.

Questa versione del film fu immediatamente censurata – la prima e unica volta che Pyriev abbia subito uno smacco del genere.



Gosudarstvennyi chinovnik, Ivan Pyriev, 1931. (Gosfilmofond of Russia)

was dreaming of making a comedy with Shtraukh; and Pyriev – Eisenstein’s former pupil and constant green-eyed competitor – must have been proud to win at least in this little field. Initially *The State Official* was intended to have no protagonists whatsoever – all the characters were to be either crooks of various breeds or idiots. And it is important to point out that the story was not set in the “bourgeois western world”, nor in the “doomed tsarist past”: everyone was working in a typical Soviet state-run office.

The main character, Apollon Fokin, is a humble cashier. He is law-abiding, and works honestly and dutifully for the Soviet powers which he secretly despises. While carrying a huge sum of public money, he is robbed by a crook defined in the intertitles as a “true Russian man”. During their fight the bag of money falls down a flight of stairs. Later Fokin discovers the bag again and embarks on a double life. After work, together with his wife, they play with the money, arranging it in varying stacks as they plan how they are going to spend it “when better times come”. Meanwhile, during work he is acclaimed as the hero who tried (albeit unsuccessfully) to save the property of the state. The clandestine millionaire is about to enjoy a big Party career. He is even elected a deputy of the Mossovet (Moscow Soviet of People’s Deputies). Late at night he approaches a statue of Lenin with a question: “What a career you’ve made for yourself! And for me? A free fare in the city tram?” After that he tears up his deputy mandate – and wakes up. He is no deputy, just a cashier who stole state money and is now about to be punished for the crime.

This version of the film was immediately banned – the first and last time Pyriev experienced such a blow.

“Pyriev e l’ideologia” potrebbe essere un buon argomento per un romanzo, o anche per un approfondito studio di ricerca. Membro del Partito Comunista, deputato del Soviet supremo dell’URSS, vincitore di ogni tipo di premio e decorato con tutte le onorificenze disponibili per un artista sovietico, e in seguito direttore artistico della Mosfilm nonché fondatore e capo del Sindacato dei Cineasti (un’organizzazione con potere di difesa ma anche di controllo), Pyriev fu tuttavia capace anche di dire (e di fare!) le cose più inaspettate. Nel 1947, percorrendo i corridoi del Ministero del Cinema dopo un incontro ufficiale, improvvisamente esclamò: “Dopotutto io appartengo alla schiatta dei Meyerhold! Preferisco fare scherzi!” Sicuramente ci volevano una bella spavalderia e un notevole sprezzo del pericolo per menzionare in pubblico il nome di Meyerhold, un “nemico dello Stato”, giustiziato nel 1940. L’esplicito antisemitismo di Pyriev è cosa nota. Eppure, durante la campagna antisemita del 1949, fu lui a suggerire ai suoi colleghi ebrei come comportarsi di fronte alle autorità per evitare altre persecuzioni. E anche nel suo intervento accusatorio non menzionò alcun nome di persona ancora in vita. Inoltre, incaricò una delle vittime di quella campagna, il celebre compositore Isaak Dunayevsky, di scrivere le musiche per il suo *Kubanskie kazaki*: sarebbe diventata una delle colonne sonore più famose della storia del cinema sovietico.

Per quanto riguarda *Gosudarstvennyi chinovnik*, trovandosi in una situazione difficile, Pyriev non provò a lottare. Attese diversi mesi, finché non ottenne il permesso di ri-montare il suo film. Dovette così inserire una sottotrama che coinvolgeva dei nemici del governo sovietico che organizzavano il sabotaggio delle ferrovie (un nuovo movente, politico, per derubare il cassiere); e eliminò la splendida sequenza con il monumento di Lenin. Fortunatamente, tuttavia, l’atmosfera complessiva non ne risentì. Sì, Pyriev dovette sacrificare alcune deliziose didascalie, come quella in cui la figlioletta di Apollon Fokin chiedeva: “Babbo, cos’è Lenin?” e lui rispondeva: “Lenin è un bravo bambino che non ha mai disturbato gli adulti.” Sarebbe stata sostituita con una meno elegante ma perfino più rischiosa: “Babbo, cos’è un sabotatore?” – “I sabotatori, tesoro, sono le fiabe del bolscevismo.” Inoltre, lo sventurato e ora smascherato Apollon ispira soltanto simpatia – è un altro nella lunga schiera di “piccoli uomini” immortalati dai classici della letteratura russa. Non a caso Pyriev finì col fare film tratti da Dostoevsky. PETER BAGROV

“Pyriev and ideology” might be an exciting topic for a novel, let alone a big research study. Member of the Communist Party, Deputy of the Supreme Soviet of the USSR, laureate of every prize and order a Soviet artist could get, and later on the artistic director of Mosfilm and the founder and head of the Union of Filmmakers (an organization that could both control and defend), he was nevertheless capable of saying (and doing!) the most unexpected things. In 1947, walking through the corridors of the Ministry of Cinema after an official meeting, he suddenly exclaimed: “I am of Meyerholdian descent, after all! I’d rather play tricks!” It took a lot of risk and bravado to mention in public the name of Meyerhold, an “enemy of the state”, executed in 1940. Pyriev’s apparent anti-Semitism was common knowledge. Yet, during the anti-Semitic campaign of 1949 he instructed his Jewish colleagues how to behave in the face of the authorities in order to escape further persecution. In his own accusatory speech he refrained from mentioning a single name of a living person. Finally, he assigned one of the campaign’s victims, the celebrated composer Isaak Dunayevsky, to write the music for his *Kuban Cossacks*: it turned out to be one of the most famous scores in the history of Soviet cinema.

In the case of *The State Official*, finding himself in a difficult situation, Pyriev did not try to struggle. He waited several months, until he got permission to re-edit his film. He had to insert a storyline involving enemies of the Soviet government who are organizing sabotage on the railroad (a new, political purpose for robbing the cashier); he excluded the wonderful sequence with Lenin’s monument. But luckily the overall atmosphere did not change. Yes, he had to sacrifice a few delicious intertitles, as when Apollon Fokin’s little daughter asked, “Daddy, what is Lenin?”, to which he replied, “Lenin is a good boy who never disturbed grown-ups.” That went, to be replaced with a less elegant but finally even more risky exchange: “Daddy, what is a saboteur?” – “Saboteurs, honey, are bolshevist fables.” What’s more, the ill-fated and now exposed Apollon arouses nothing but sympathy – he is another in the long succession of “little men” immortalized by classic Russian literature. No wonder Pyriev ended up making Dostoevsky. – PETER BAGROV

NELZIA LI BEZ MENIA? (Vkusnoty) [Faranno a meno di me?/Can’t You Just Leave Me Out?; Piatti deliziosi/Delicious Meals] (Soyuzkino, Moscow – USSR 1932)

Regia/dir., scen: Viktor Shestakov; *f./ph:* Aleksei Solodkov; *scg./des:* Iakov Feldman; *aiuto regia/asst. dir:* Yuri Gromov; Zoia Romanovskaya; *aiuto f./asst. ph:* Arkadi Levitan; *scen. rewrite, retakes, re-editing:* Nikolai Tarkhahov; *cast:* Sergei Poliakov (*Lastochkin*), Varvara Sevostianova (*sua moglie/his wife*), Aleksandr Antonov (*cuoco/chef*), Yelena Maksimova (*Malakhova, lavapiatti/dishwasher*), M. Skavronskaya, M. Shlenskaya (*due vicine/two neighbours*), Lyubov Nenasheva, Sofia Levitina (*donne in fila alla mensa/women in canteen queue*); *v.c./censor date:* 9.4.1932; *première:* 13.10.1932; *data uscita/rel.?: orig. l:* 1450 m.; 35mm, 1225 m., 48' (22 fps); *did./titles:* RUS; *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia, Moscow.



Nelzia li bez menia?, Viktor Shestakov, 1932. (Gosfilmofond of Russia)

All'inizio degli anni '30, l'idea del collettivismo divenne sempre più popolare. L'Homo sovieticus deve sacrificare la sua vita privata alla società, che diventerà la sua famiglia e in cambio si curerà di lui più della sua famiglia biologica. Se la famiglia sociale impone a una donna di lasciare Leningrado e il proprio fidanzato per recarsi a nord in un remoto villaggio sui monti Altai, salverà a sua volta la giovane e leale maestra inviandole un elicottero con le cure mediche (*Odna* [Sola] di Grigori Kozintsev e Leonid Trauberg, 1931). Se invece la famiglia sociale proibisce a una donna di avere un aborto, è solo perché il suo bambino può essere cresciuto negli asili nido statali (*Ne hochu rebionka* [Non voglio un bambino], regia di Mark Gal, 1930). Inoltre, proprio come ogni altra famiglia, la grande famiglia sovietica nutre i propri membri.

L'organizzazione di una catena di mense finalizzata a rimpiazzare il pasto familiare fu dichiarata un fattore essenziale nel primo anno del quinquennale piano d'industrializzazione dell'Unione Sovietica (1928-1932). *Nelzia li bez menia?* è un film a tesi, mirato a pubblicizzare questo programma statale. Tuttavia, la prima versione del film, presentata al comitato di censura (Glavreperktom) il 22 febbraio 1932, fu respinta perché la mensa stessa era descritta in modo troppo sgradevole: il commensale Lastochkin ne era chiaramente disgustato fino alla fine del film, quando in modo alquanto brusco cambiava idea sulla qualità dell'alimentazione collettiva. E anche la domanda chiave del titolo "Faranno a meno di me?" alludeva al grande mutamento nella vita di tutti i giorni. Il film fu rimontato in fretta e un mese e mezzo dopo ebbe l'approvazione della medesima commissione, che lo segnalò perfino come "particolarmente adatto per ogni tipo di pubblico, cittadino o rurale".

Il film appartiene a un genere molto particolare – una commistione di "agitka" (film di propaganda) e di commedia. Lo sviluppo della trama è determinato dalla stampa sovietica – gli articoli di giornale



Nelzia li bez menia?, Viktor Shestakov, 1932. (Gosfilmofond of Russia)

At the start of the 1930s, the idea of collectivism became increasingly popular. Homo sovieticus must sacrifice his private life to society, which will become his family, and in return it will take better care of him than his biological family. If the social family demands that a woman abandon her fiancé and leave Leningrad to go north to a forsaken village in the Altai, this is so that it will in turn save the devoted teacher by sending a helicopter to ensure her medical treatment (Grigori Kozintsev and Leonid Trauberg's *Alone* [*Odna*], 1931). If the social family forbids a woman to have an abortion, it is because her baby can be raised in state crèches (*I Don't Want a Child* [*Ne hochu rebionka*], director Mark Gal, 1930). And of course, like any family, the great Soviet family feeds its members.

The organization of a chain of canteens to replace the family meal at home was declared a major factor of Industrialization in the Soviet Union's First Five-Year Plan (1928-1932). *Can't You Just Leave Me Out?* (*Nelzia li bez menia?*) is a thesis film, aimed to publicize this state programme. However, the first version of the film presented to the censors (Glavreperktom) on 22 February 1932 was rejected, since the canteen was depicted in too unappealing a way: the diner Lastochkin was disgusted by it until the end of the film, when he rather abruptly changed his mind about the quality of the collective nutrition. And about the film's key title question, "Can't You Just Leave Me Out?" – i.e., of this change in everyday life. The film was rapidly re-edited, however, and in a month and a half was not only accepted by the very same commission, but even recommended as suitable for every kind of urban and rural audience.

The film represents a very special genre – a mixture of agitka (agitational film) and comedy. The development of the story is driven by the Soviet press – newspaper articles propel the action

sono il propellente dell'azione. Un marito, stanco della dura routine quotidiana della vita sovietica, legge sul giornale la sensazionale notizia dell'apertura di mense pubbliche a Mosca e vi si reca, curioso di provarle – accompagnato dalle risate di scherno della moglie e specialmente dei vicini. Dopo una lunga fila davanti alla porta della mensa, non scoprirà alcun paradiso culinario: purtroppo, la mensa è sporca e il cibo disgustoso. Un secondo articolo di giornale lancia un appello: “La qualità del servizio nelle mense pubbliche va migliorata.” La realtà, però, ridicolizza quest'idea: vediamo la lavapiatti fare gli occhi dolci allo chef, il quale, distratto dalla passione, butta le bucce di patata nella minestra, che poi assaggia e subito sputa con una smorfia di disgusto, provocando le folli risate della sensuale lavapiatti. Come nelle fiabe, è il terzo tentativo che conta. Alla fine è la moglie dell'eroe a leggere un altro giornale, che questa volta annuncia la migliorata qualità delle mense. Sarà lei a trascinare tutta la sua famiglia a un pranzo pantagruelico. Felici, satolli e riconciliati i due coniugi decidono di tornarci ogni giorno. Non solo hanno mangiato bene: la cosa più importante è che non litigano più! La mensa crea un idillio familiare. Nondimeno, la comicità del film prevale sulla sua morale ideologica. Alcune scene sono degne di Lubitsch (i clienti che non hanno diritto di scelta sulle pietanze si aggirano attorno alla mensa recando cartelli con slogan quali “Scambio la mia minestra con del borscht”). Tutti i commensali hanno problemi con le posate loro fornite – forchette per mangiare la zuppa, cucchiari per tagliare la carne e così via. Le spiritose didascalie mettono alla berlina il “linguaggio sovietico” nello stile dei racconti di Zoshchenko. A momenti si ha l'impressione che la versione bocciata dai censori faccia capolino sotto il velo del rimontaggio imposto.

Il regista Viktor Shestakov (1898-1957) era un ex presidente del gruppo costruttivista e un membro del LEF che aveva lavorato anche come regista di teatro. Ma soprattutto si era fatto un nome come scenografo, al fianco di Meyerhold, dal 1922 al 1927 presso il Teatro della Rivoluzione e dal 1927 al 1929 al Teatro Meyerhold. Shestakov aveva debuttato nel cinema come scenografo e aiuto regista di Mikhail Doronin in *Zhena* (La moglie, 1927) per poi passare alla regia con *Bud'te takimi* (Sii così, 1930) e *Tokar' Alekseev* (Il tornitore Alekseev, 1931). *Nelzia li bez menia?* fu il suo terzo ed ultimo film. Pur se Shestakov realizzò solo lavori “impegnati”, la sua cultura e la sua formazione come artista d'avanguardia lo preservarono dal servilismo. È inoltre assai probabile che *Nelzia li bez menia?* sia stato ritirato e quindi rimaneggiato da Nikolai Tarkhahov, un regista poco conosciuto, all'epoca molto giovane, che in seguito lavorerà presso il Sibtekhfilm, lo studio siberiano specializzato nella divulgazione scientifica. Questo spiegherebbe il doppio messaggio del film, che tuttavia serba anche una duplicità di linguaggio e alcune gag nascoste molto raffinate.

Che dietro l'apparizione di Aleksandr Antonov (nel breve ruolo dello chef che sputa nella propria minestra) si celi un'allusione a *Brosenonec Potëmkin* (1925) di Eisenstein, là dove Antonov interpretava il marinaio Vakulinchuk, ucciso per aver protestato per

forward. The husband, weary of the difficult daily routine of Soviet life, reads in the newspaper the sensational news of the opening of canteens in Moscow, and goes there, curious to try them – but pursued by the ironic laughter of his wife and above all his neighbour. Joining the enormous queue at the door of the canteen, he discovers no culinary paradise – alas, the canteen is dirty and the food disgusting. A second newspaper article launches an appeal: “The quality of service in the canteens must be improved!” But the reality ridicules that idea: we see the dishwasher who fancies the chef, and he, distracted by passion, throwing the potato peelings into the soup, which he then tastes and spits out with a grimace of disgust, provoking crazy laughter from the amorous dishwasher. As in fairy tales, it is the third attempt that counts. Finally, it is the wife of the hero who reads yet another newspaper, this time publicizing the now-improved canteens. She is the one who now takes her family for a gigantic meal. All happy, full, and reconciled, the couple decide to go there every day. Not only have they eaten well: the important thing is that they don't quarrel anymore! The canteen creates a family idyll.

However, the film's comedy is stronger than its ideological moral. Some scenes are worthy of Lubitsch (the diners who don't have the right to choose their dishes walk around the canteen with signs bearing slogans like “I will swap my soup for borscht”). They all have problems with the implements handed to them – forks to eat the soup, spoons to cut the meat, and so on. The witty intertitles parody “Soviet language” in the style of Zoshchenko's stories. We have the impression that the version rejected by the censors still lurks behind the veil of the imposed re-editing.

*The director Viktor Shestakov (1898-1957) was the former president of the Constructivist group and a member of LEF, who had also worked as a theatre director. But above all he had made his name as a designer with Meyerhold, working from 1922 to 1927 at the Theatre of the Revolution and from 1927 to 1929 at the Meyerhold Theatre. He began in cinema as a set designer and assistant director on Mikhail Doronin's *The Wife* (*Zhena*, 1927), then became a director in his own right, with *Be Like That* (*Bud'te takimi*, 1930) and *Metal-Turner Alekseev* (*Tokar' Alekseev*, 1931). *Can't You Just Leave Me Out?* was his third and last film. All Shestakov's films were “engaged”, but his culture and his formation as an avant-garde artist kept him from being slavish. Moreover, it is quite likely that *Can't You Just Leave Me Out?* was withdrawn and then re-worked by Nikolai Tarkhahov, a little-known director, then very young, who went on to work at the Siberian popular-science studio Sibtekhfilm. This would explain the double message of the film, which nevertheless retains a duality of language and hidden and quite sophisticated gags.*

*Might the appearance of Aleksandr Antonov in the brief role of the chef who spits in his own soup be an ironic allusion to Eisenstein's *Battleship Potemkin* (1925), in which Antonov played the sailor Vakulinchuk, killed because of the protest at the*

la carne marcia usata nel borscht? La cosa è piuttosto probabile, giacché a interpretare la lavapiatti è Yelena Maksimova, apparsa poco prima in *Zemlya* (*La terra*, 1930) di Dovzhenko nel ruolo di Natalia, la fidanzata-vedova, la cui scena di nudo aveva scandalizzato il pubblico. La coppia comica formata da Vakulinchuk e Natalia – ora chef e lavapiatti in *Nelzia li bez menia?*, rappresenta una sorta di omaggio finale al cinema sovietico d'avanguardia, che all'epoca apparteneva già al passato. – NATALIA NOUSSINOVA

rotten meat used in the borscht? It is particularly likely, since the role of the dishwasher is played by Yelena Maksimova, who had just appeared in Dovzhenko's Earth (Zemlya, 1930) as Natalia, the fiancée-widow, whose nude scene had scandalized the public. This comic duo, of Vakulinchuk and Natalia – now chef and dishwasher in Can't You Just Leave Me Out? – remains like a final salute to the era of Soviet avant-garde cinema, which already belonged to the past. – NATALIA NOUSSINOVA

RAZBUDITE LENOCHKU (Piat Minut) [Svegliate Lenočka/Wake Up Lenočka; Cinque minuti/Five Minutes] (Lenfilm, Leningrad – USSR 1934)

Regia/dir: Antonina Kudriavtseva; *scen:* Nikolai Oleinikov, Yevgeni Shvarts [Evgenij/Eugene Schwarz]; *f./ph:* Georgi Filatov; *scg./des:* Yevgeniya Slovtsova; *cast:* Yanina Zheimo (*Lenochka*), Vitia Gerasimov (*Petia, suo fratello/her brother*), Yanina Kostrichkina (*Maria Ivanovna*), Georgi Filatov (*cavalleggero/cavalryman*); *v.c./censor date:* 27.11.1934; *data uscita/rel:* ?; 35mm, 756 m., 27' (24 fps); *did./titles:* RUS; *fonte copia/print source:* Gosfilmfond of Russia, Moscow.

Non è certo un caso se la prima commedia sovietica con un soggetto contemporaneo destinato al pubblico infantile è stata scritta da Nikolai Oleinikov e Yevgeni Shvarts (nelle fonti occidentali generalmente citato come Evgenij o Eugene Schwarz), che avevano lavorato per le famose riviste *Yozh*

e *Chizh*, un rifugio sicuro per i poeti del collettivo d'avanguardia Oberiu (Unione della vera arte), di cui entrambi gli scrittori facevano parte. Alla fine degli anni '20, la letteratura per l'infanzia era diventata poco alla volta una scappatoia e un'oasi di pace per i migliori scrittori dell'epoca, che cercavano di eludere così la censura ormai imperante sulla letteratura per adulti. L'età d'oro della letteratura sovietica per l'infanzia fiorì grazie a loro. La sceneggiatura originale di Shvarts e Oleinikov era intitolata *Piat minut* (Cinque minuti) ed era la storia di una ragazzina che arriva costantemente in ritardo a scuola ma che alla fine promette ai suoi

compagni che da lì in poi sarà sempre puntuale. Per quanto semplice e didascalico, il soggetto offre degli ottimi spunti per le gag: correndo alla volta della scuola, Lenočka incontra una serie di ostacoli (uno squadrone di cavalleria che blocca la strada, il tram che si guasta...) e quando finalmente riesce ad arrivare puntuale, ciò avviene in un fine settimana, quando la scuola è deserta.

Stando alle testimonianze dei critici dell'epoca, le prime versioni della sceneggiatura erano molto più divertenti del film nella sua versione finale: attraverso le varie fasi del processo censorio, l'aspetto comico

It was not by chance that the first Soviet comedy with a contemporary story intended for children was written by Nikolai Oleinikov and Yevgeni Shvarts (in Western sources generally written as Evgenij or Eugene Schwarz), who worked

for the famous revues Yozh and Chizh, which sheltered the poets of the avant-garde collective Oberiu ("Union of Real Art"), with which both writers were associated. At the end of the 1920s, children's literature had become little by little an escape and haven for the best writers of the era, trying to elude the censorship which was beginning to dominate adult literature. From this emerged the golden age of Soviet children's literature. Shvarts and Oleinikov's original scenario was titled "Five Minutes", and was the story of a little girl who persistently arrives at school too late but who finally promises her friends that she will henceforth

arrive on time. Simple and didactic though the subject is, it provides a good pretext for gags: when Lenočka runs to school she encounters a succession of obstacles (a squadron of horsemen who block the road, the tram which breaks down...), and when she finally does manage to arrive punctually it turns out to be on the weekend, when the school is empty.

However, according to the evidence of the critics of the time, the first versions of the scenario were very much funnier than the finished film: as it passed through the progressive process



Razbudite Lenočku, A. Kudriavtseva, 1934. (Gosfilmfond of Russia)

fu rimpiazzato dal didascalico. Nel loro modo di comportarsi, i “bravi bambini sovietici” – i fratelli di Lenochka e i suoi compagni di scuola – ricordano molto da vicino i bambini e le bambine modello della celebre novella *Les bons enfants* della Comtesse de Ségur trasferiti in un collettivo socialista. Saranno proprio questi “bravi bambini” a decretare il destino della povera “bella addormentata” durante un’assemblea che riecheggia i raduni di partito guidati dai loro genitori. In questo mondo di vecchi, “assennati”, noiosi ragazzini, Lenochka è l’unica bambina “vera”: di notte divora libri d’avventura e sogna di viaggiare nella terra degli indiani, libera e impavida – fino al brusco risveglio in una realtà molto diversa.

Paradossalmente, questa bambina “par excellence” è interpretata da un’attrice adulta, Yanina Zheimo, che all’epoca aveva già 25 anni. La costituzione minuta e i tratti infantili del volto le consentirono di interpretare ruoli di bambina molto a lungo – con un glorioso gran finale che la vide interpretare Cenerentola a 37 anni! “Oh sì, abbiamo molte altre giovani attrici, ma non abbiamo un’altra Zheimo!”, dichiarò Yevgeni Shvarts – il futuro sceneggiatore di *Zolushka* (Cenerentola, Lenfilm, 1947, diretto da Nadezhda Kosheverova e Mikhail Shapiro) – per convincere lo studio ad affidarle il ruolo di Lenochka. La Zheimo, che proveniva da una famiglia circense, iniziò la sua carriera come acrobata a 5 anni, a 15 fece un provino alla FEKS, dove conquistò tutti con il suo fascino irresistibile e la sua forte personalità, anche se all’epoca era o troppo giovane o troppo vecchia per i ruoli disponibili nell’immediato.

La sua Lenochka incontrò il favore unanime del pubblico e della critica. Nicolai Otten scrisse: “La Zheimo è una scolarotta vera, anche se il suo comportamento è alquanto esagerato. Questa esagerazione non guasta però la sua immagine, anzi la rafforza.”

Antonina Kudriavtseva, che debuttò nella regia con questo film, sperava di poter lavorare con la stessa équipe per un’intera serie di film di Lenochka, ma il solo altro titolo da lei completato fu il sonoro *Lenochka i vinograd* (Lenochka e l’uva, 1936). Gli altri progetti morirono a vari stadi di sviluppo – *Lenochka i Lev* (Lenochka e il leone, 1935, diretto dalla Kudriavtseva e da Pavel Armand) non fu mai ultimato, mentre la sceneggiatura di “Lenochka sceglie una professione” (1935), rielaborata e riscritta nel 1948, fornirà la base per *Pervoklassnitsa* (Il bambino della prima elementare, 1948), diretto da Ilia Frez.

Yevgeni Shvarts ora lavorava da solo: Nikolai Oleinikov, suo amico e co-autore, fu arrestato e fucilato nel 1937. Neppure la letteratura per ragazzi poteva garantire un rifugio sicuro agli scrittori sovietici. L’“età dell’oro” aveva ceduto il passo a un’epoca molto buia.

Nelle sue memorie, la Zheimo ricordava che il vestito bianco di Lenochka e il completino bianco da lei indossato il giorno del suo primo incontro con gli scrittori sarebbe diventato una sorta di simbolo. Qualunque cosa indossasse in seguito, Yevgeni Shvarts, che divenne il suo angelo custode, sostenne che per lui la Zheimo era sempre vestita di bianco – nella vita reale, per tutta la vita.

NATALIA NOUSSINOVA

of censorship, the comic aspect was replaced by the didactic. In their behaviour “the good Soviet children” – Lenochka’s brother and classmates – are rather like the model boys and girls of the Comtesse de Ségur’s famous novel Les bons enfants, transferred to the socialist collective. They decide the fate of the poor “sleeping beauty” at a meeting which mirrors the party meetings conducted by their parents. In this world of old, “reasonable” and boring youngsters, Lenochka is the only “real” child: devouring books of adventure stories at night, she then travels in her dreams to the land of Indians, free and brave – until she fails to wake to quite another reality.

Paradoxically, this child par excellence is played by a grown-up actress, Yanina Zheimo, who was already 25 at the time. Her tiny stature and child-like face enabled her to play child roles for a very long time – which took her to her climactic glory, playing Cinderella at the age of 37! “We have other young actresses, but we have no other Zheimo,” said Yevgeni Shvarts, who was also the writer of Cinderella (Zolushka, Lenfilm, 1947, directed by Nadezhda Kosheverova and Mikhail Shapiro), in persuading the studio to cast her as Lenochka. Coming from a circus family, Zheimo began her career as an acrobat at 5 years old, but at 15 she auditioned for FEKS, where no one could resist her charm and strong personality, even though at that time she was too old or too young for any parts on offer.

Audiences and critics alike appreciated her performance as Lenochka. Nicolai Otten wrote, “Zheimo is a real schoolgirl, even if her behaviour is rather exaggerated. But it is an exaggeration which does not spoil the image, but underlines it.”

Antonina Kudriavtseva, who made her debut as director with the film, hoped to work with the same unit on a whole series of “Lenochka” adventures, but the only other one that was completed was the sound film Lenochka and the Grapes (Lenochka i vinograd, 1936, directed by Kudriavtseva). The other projects died at different stages – Lenochka and the Lion (Lenochka i Lev, 1935, directed by Kudriavtseva and Pavel Armand) remained uncompleted; while the scenario Lenochka Chooses a Profession (1935) was reworked and rewritten in 1948 to become the basis for First-Grader (Pervoklassnitsa, 1948, directed by Ilia Frez).

Yevgeni Shvarts was now working alone: Nikolai Oleinikov, his friend and co-author, was arrested and shot in 1937. Even children’s literature could no longer give shelter to Soviet writers. The “golden age” had given way to a very dark era.

In her memoirs, Zheimo recalls that Lenochka’s white dress and the white ensemble that she herself wore on the day she first met the writers seemed metaphorical for them. Whatever she wore thereafter, Yevgeni Shvarts, who became her guardian angel, always said that for him Zheimo was always in white – in real life, for her whole life.

NATALIA NOUSSINOVA



MUSCOLI ITALIANI IN GERMANIA

ITALIAN MUSCLE IN GERMANY

La retrospettiva principale delle Giornate 2007, intitolata appropriatamente “L'altra Weimar”, era dedicata al cinema di genere nella Germania degli anni '20. Un altro aspetto fin qui raramente esplorato, nonostante le ricerche di Vittorio Martinelli e di altri studiosi, è la presenza vincente degli attori italiani che furono attivi nel cinema tedesco durante la Repubblica di Weimar. Questi film di genere con protagonisti grandi divi italiani sono rimasti prevalentemente a languire nelle teche degli archivi, salvo sporadiche iniziative nazionali di festival quali il Cinefest di Amburgo (ad es., Cinema transalpino, nel 2010) con le relative pubblicazioni. Eppure questi film furono enormemente popolari presso le platee europee – e la critica – della loro epoca. Oggi si meritano sicuramente un nuovo pubblico.

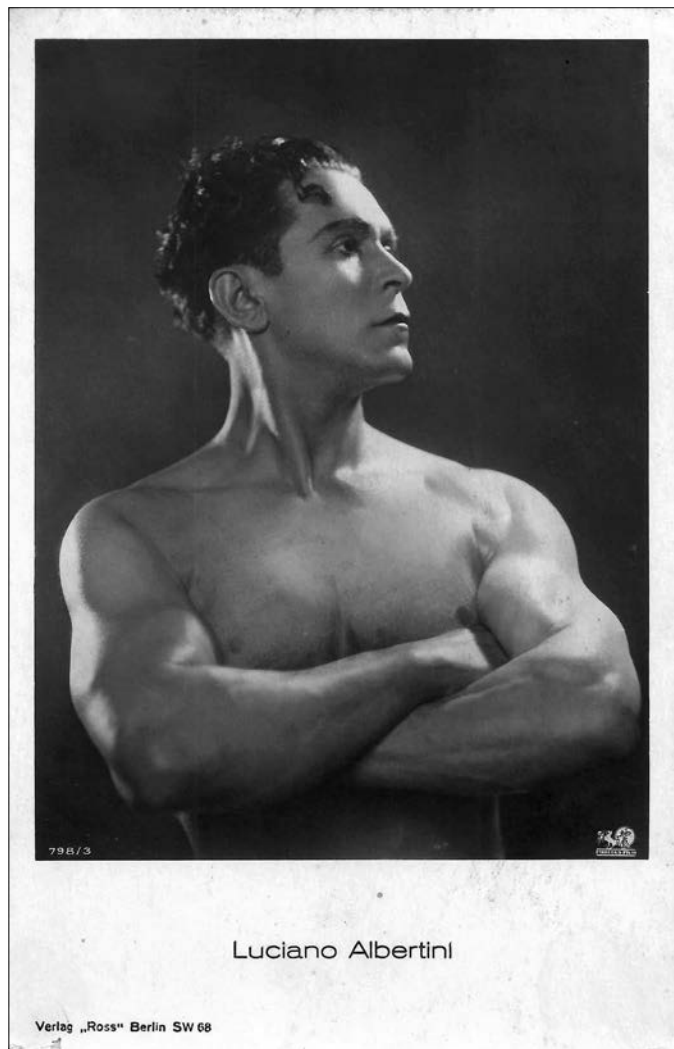
Una prima occasione per trarne diletto e rivalutarli è offerta dalla presente rassegna che propone cinque film realizzati a Berlino e a Monaco dove si mettono in mostra due attori italiani che riuscirono a sfondare nella Germania degli anni '20: Luciano Albertini (1882-1945) e Carlo Aldini (1894-1961). Questi due “forzuti” furono gli eroi di spettacolari film storici come l'epico *Helena* (Manfred Noa, 1924, in due parti), che lanciò la carriera tedesca e internazionale di Aldini, ma primeggiarono entrambi anche nei cosiddetti *Sensationsfilme* (film pieni d'azione frenetica, suspense e acrobazie, ambientati in località esotiche), un genere che era stato reso popolare in Germania dall'attore-regista Harry Piel.

Albertini e Aldini sono due tipici esempi di attori italiani le cui carriere internazionali ebbero maggior fortuna delle loro precedenti in patria. Per sfuggire alla crisi del cinema italiano, Albertini si trasferì a Berlino, dapprima lavorando con il

In 2007 the main programme in Pordenone was the aptly-titled “The Other Weimar”, about German genre cinema of the 1920s. Another aspect rarely highlighted until now, despite research by Vittorio Martinelli and others, is the overwhelming presence of Italian actors working in German cinema during the Weimar period. These genre films with Italian stars have mainly languished in the vaults of archives, despite national initiatives like the Cinefest festivals in Hamburg (e.g., Cinema transalpino, in 2010) and their accompanying publications. Yet these films were extremely popular among European audiences – and critics – in their time. They now deserve a new public.

*A first chance to enjoy and reassess them is the current programme, entitled “Italian Muscle in Germany”. This presents five films made in Berlin and Munich that showcase two Italian actors who “made it” in Germany in the 1920s: Luciano Albertini (1882-1945) and Carlo Aldini (1894-1961). These forzuti, or strongmen, were the heroes of spectacular historical films such as the two-part epic *Helena* (Manfred Noa, 1924), which marked Aldini's German and international breakthrough. Both strongmen also starred in the so-called *Sensationsfilme* [sensation-film], a genre made popular in Germany by actor-director Harry Piel, filled with fast-paced action, thrills, and stunts, in exotic locations.*

Both Albertini and Aldini are examples of Italian actors whose foreign careers were more successful internationally than their previous ones at home. Because of Italy's film crisis, Albertini moved to Berlin, first working with producer Jacob Karol and founding the company Albertini-Film GmbH (1921), then merging his company into Phoebus-Film AG



(Ivo Blom)



(Ivo Blom)

produttore Jacob Karol e fondando la Albertini-Film GmbH (1921), società che in seguito si fuse con la Phoebus-Film AG (1922). La Phoebus gestiva anche la distribuzione dei film tedeschi con Maciste prodotti da Karol. Tuttavia, a differenza di questi, Albertini fu enormemente popolare, rivaleggiando con Eddie Polo, Richard Talmadge e Harry Piel.

Dopo il suo fortunato avvio di carriera con *Helena*, Aldini raggiunse Albertini alla Phoebus, dove si affermò come garbato eroe d'azione (ad es. in *Nick, der König der Chauffeure*, Carl

(1922). Phoebus also handled the distribution of the German Maciste films, produced by Karol. Yet, unlike these, Albertini was wildly popular, rivalling Eddie Polo, Richard Talmadge, and Harry Piel.

After his career leap with *Helena*, Aldini joined Albertini at Phoebus, where he established his reputation as suave action hero (with, e.g., *Nick, der König der Chauffeure*, *Carl Wilhelm*, 1925). After an interlude working in the U.S. in a serial for Universal, *The Iron Man* (1924),

Wilhelm, 1925). Dopo una breve parentesi americana per un serial Universal, *The Iron Man* (1924), Albertini tornò alla Phoebus con *Mister Radio* (Nunzio Malasomma, 1924) e *Der Mann auf dem Kometen* (Alfred Halm, 1924), mentre Aldini interpretò *Der Kampf gegen Berlin* (Max Reichmann, 1925). Nel 1925 Albertini fondò una sua nuova società, e altrettanto fece Aldini nel 1926, producendo, tra gli altri, *Der Mann ohne Kopf* (Malasomma, 1927). Nel 1926 Albertini si trasferì all'Aafa (Althoff-Ambos-Film), dove interpretò i suoi ultimi e maggiori successi muti, tutti diretti da Max Obal, tra cui *Rinaldo Rinaldini* (*La maschera dall'occhio di vetro*, 1927) e *Der Unüberwindliche* (*Il globo infuocato*, 1928).

I film migliori di Albertini e di Aldini calibravano un giusto mix di avventura, amore, comicità e suspense e per questo erano elogiati dalla stampa tedesca. In soli dieci anni, i due eroi d'azione italiani apparvero in decine di film tedeschi, che ne fecero dei volti familiari in Europa e altrove. Di questa popolarità internazionale recano testimonianza sia la stampa di categoria sia i database delle vecchie programmazioni, ma anche il sorprendente numero di copie dei loro film presenti negli archivi europei. In gran parte, purtroppo, ancora da restaurare.

La nostra selezione per le Giornate include Carlo Aldini come possente e tormentato Achille in *Helena* (Filmmuseum Munich), ma anche come veloce e faceto scavezzacollo in un raro trailer (tutto ciò che rimane del film) di *Der Kampf gegen Berlin* (Bundesarchiv Berlin), un tipico *Sensationsfilme*. Di Luciano Albertini sono presentati tre film restaurati di recente: il nuovo restauro a colori di *Mister Radio* realizzato dall'Austrian Filmmuseum, il restauro digitale a colori di *Rinaldo Rinaldini* dell'EYE e il nuovo restauro di *Der Unüberwindliche* del Bundesarchiv Berlin. Tutti e tre i film presentano acrobazie mozzafiato, girate in esterni nei centri cittadini di Genova e Berlino e sulle rupi scoscese della Svizzera sassone, o in interni grandiosi come il set del circo in *Der Unüberwindliche*. La rassegna offre altre sorprese, come alcune "spalle" comiche, la "cattiva" pittorescamente agghindata e le gambe vigorose delle ragazze del circo, anche se le principali attrazioni rimangono sempre Carlo Aldini e Luciano Albertini. Per pedigree, prestanza fisica e recitazione, e pertanto nella creazione della loro maschera cinematografica, i due si distinguono dai forzuti ben più massicci che provenivano dal mondo dei lottatori (Raicevich) o degli scaricatori di porto (Pagano). Albertini e Aldini sono eroi romantici, dotati di dinamismo, humour, fascino e ironia, non solo di pettorali e bicipiti. E non devono accontentarsi del ruolo di messaggeri tra amanti – no, questi due forzuti italiani sono loro stessi gli amanti.

Questa rassegna è un omaggio al saggio di Vittorio Martinelli sugli attori italiani nel cinema di Weimar, "I Gasterbeiter fra le due guerre" (Bianco e Nero, 1978), e al lavoro di CineGraph.

Ivo BLOM

Albertini returned to Phoebus with *Mister Radio* (Nunzio Malasomma, 1924) and *Der Mann auf dem Kometen* (Alfred Halm, 1924), while Aldini made *Der Kampf gegen Berlin* (Max Reichmann, 1925). In 1925 Albertini founded his own company again, and so did Aldini in 1926, producing, e.g., *Der Mann ohne Kopf* (Malasomma, 1927). In 1926 Albertini moved to Aafa (Althoff-Ambos-Film), where he made his last and most successful silent films, all directed by Max Obal, such as *Rinaldo Rinaldini* (1927) and *Der Unüberwindliche* (1928).

The best films of Albertini and Aldini had exactly the right combination of adventure, romance, comedy, and thrills, and were praised for this in the German press. In just one decade these two Italian action heroes made dozens of German films, making them household names all over Europe, and beyond. Their international popularity can be traced in the trade press and in historical programming databases, but also in a surprising amount of existing film prints in European archives. Sadly, many still need to be restored.

Our Giornate series includes Carlo Aldini as the tormented strongman Achilles in *Helena* (Filmmuseum Munich), but also as a fast and witty daredevil in a rare trailer (all that survives) for the film *Der Kampf gegen Berlin* (Bundesarchiv Berlin), a typical *Sensationsfilme*. Three new restorations of films with Luciano Albertini are presented: the new colour restoration of *Mister Radio* by the Austrian Filmmuseum, the new digital colour restoration of *Rinaldo Rinaldini* by EYE, and the new restoration of *Der Unüberwindliche* by the Bundesarchiv Berlin. All three films feature breath-taking stunts, shot either on location in the city centres of Genoa and Berlin or the steep crags of Saxon Switzerland, or on massive sets such as that of the circus in *Der Unüberwindliche*. The programme offers additional treats, such as comical sidekicks, the overdressed "bad woman", and the powerful legs of circus girls, though Carlo Aldini and Luciano Albertini remain the main attraction. In their pedigree, physique, and performance, and thus their creation of star personae, they are different from the more robust strongmen who came from the worlds of wrestling (Raicevich) or the docks (Pagano). Albertini and Aldini are romantic heroes, gifted with speed, wit, charm, and understatement, and not only with pecs and biceps. Both don't have to be just the go-betweens between lovers – no, these Italian forzuti are lovers themselves.

This programme is an homage to Vittorio Martinelli's study of Italian actors in Weimar cinema, "I Gasterbeiter fra le due guerre" (Bianco e Nero, 1978), and to the work of CineGraph.

Ivo BLOM

HELENA - DER UNTERGANG TROJAS (Il ratto di Elena - La caduta di Troia; GB: Helen of Troy; US: The Downfall of Troy) (Bavaria-Film A.-G. / Emelka – DE 1924)

Regia/dir: Manfred Noa; *prod:* Erich Wagowski; *scen:* Hans Kyser; *f./ph:* Gustave Preiss, Ewald Daub; *cast:* Edy Darclea (*Helena*), Vladimir Gaidarov [Vladimir Gaidarov] (*Paris*), Hanna Ralph (*Andromache*), Carlo Aldini (*Achilles*), Albert Bassermann (*Aesacus*), Fritz Ulmer (*Menelaus*), Carl de Vogt (*Hector*), Adele Sandrock (*Hecuba*), Albert Steinrück (*Priam*), Karel Lamac (*Patroclus*), Karl Wüstenhagen (*Agamemnon*); *première:* 21.1.1924 (Pt. 1: *Der Raub der Helena*), 4.2.1924 (Pt. 2: *Die Zerstörung Trojas*), Mozartsaal, Berlin; *orig. l:* 2189 m. (Pt. 1), 2904 m. (Pt. 2); DCP (da/from 35mm), Pt. 1: 98' (20 fps), Pt. 2: 119' (20 fps), col. (imbibito/tinted); *did/titles:* GER, *subt.* ENG; *fonte copia/source:* Filmmuseum München.

Gli storici del cinema muto tedesco tendono a concentrare la loro attenzione sulle società di produzione di Berlino, in primis l'Ufa, fondata nel 1917. Molto meno conosciuta è invece la seconda maggiore società di produzione tedesca degli anni '20, la Emelka di Monaco di Baviera, fondata nel 1919. Gli oltre 100 lungometraggi muti prodotti dalla Emelka sono in gran parte dimenticati, o perduti (l'esempio più famoso è *The Mountain Eagle* di Hitchcock). I film sopravvissuti conosciuti sono davvero pochi e solo alcuni di questi sono stati restaurati. Le produzioni più spettacolari della Emelka furono i due grandi film epici diretti da Manfred Noa, *Nathan der Weise* (1922) e *Helena - Der Untergang Trojas* (1924). Entrambi i film raggiunsero i primi posti del box-office. Esportati anche in molti paesi stranieri, furono ridistribuiti più volte in versioni variamente rimontate, fino ai primi anni '30.

Le riprese di *Helena* ebbero luogo dal giugno al novembre 1923, a Monaco e dintorni (Wolfrathshausen, Wörthsee, Steinebach). Il cast internazionale includeva popolari attori teatrali di Monaco (Albert Steinrück, Fritz Ulmer, Ferdinand Martini) e di Berlino (Carl de Vogt, Adele Sandrock, Albert Bassermann, Hanna Ralph), ma anche celebri attori cinematografici italiani (Edy Darclea, Carlo Aldini), russi (Vladimir Gaidarov) e cecoslovacchi (Karel Lamac). Nonostante l'inflazione galoppante, l'industria cinematografica tedesca prosperava giacché i costi di una superproduzione con centinaia di comparse e set imponenti potevano essere coperti da una singola vendita all'estero.

Hans Kyser scrisse un ingegnoso adattamento dell'*Iliade* per un film in due parti, con una struttura simile a *Die Nibelungen* di Fritz Lang, che fu girato nello stesso periodo a Berlino. Le due parti possono essere viste separatamente e presentano atmosfere molto diverse.

La prima, *Il ratto di Elena*, ci mostra il sogno di Paride, la sua fuga con Elena, Achille vittorioso nella corsa dei carri, la lotta di Ettore con un leone e Menelao che guida i Greci contro Troia. La seconda parte, *La caduta di Troia*, descrive l'interminabile conflitto da una prospettiva visibilmente ispirata all'esperienza tedesca nella Grande Guerra: i campi di battaglia sono disseminati di cadaveri, le madri piangono i loro figli, tutti gli eroi appaiono rassegnati e sconfitti, e il film non si conclude con la distruzione di Troia, ma con i Greci che saccheggiano i tesori della città, facendo prigionieri uomini e donne.

Il dotato regista Manfred Noa (1893-1930), il cui nome fu cancellato dalla storia del cinema dai nazisti per la sua discendenza ebraica, si destreggia abilmente tra spettacolari scene di battaglia, sontuosi décor e scene intime magnificamente fotografate. Il suo lavoro fu

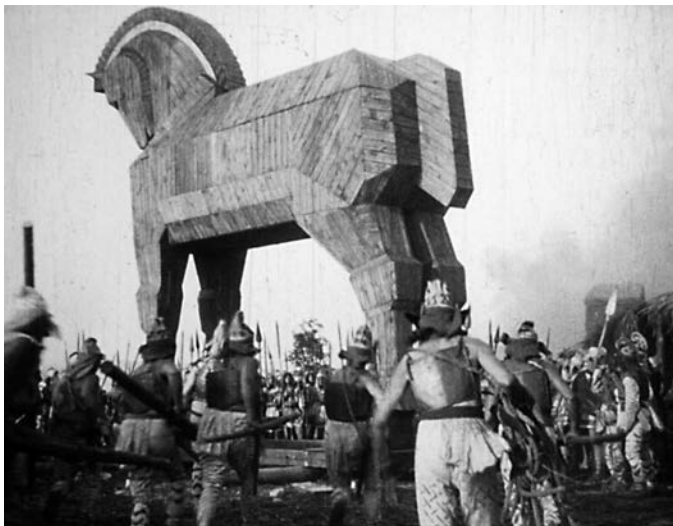
German silent film historians tend to focus on Berlin production companies, mainly Ufa, founded in 1917. Little is known about the second-largest German production company of the 1920s, the Munich-based Emelka, founded in 1919. The more than 100 silent feature films produced by Emelka are more or less forgotten, or lost (the most famous example is Hitchcock's The Mountain Eagle). Only very few are known to exist, and just a handful of these have been restored. The most spectacular Emelka productions were two great epic films directed by Manfred Noa, Nathan der Weise (1922) and Helena. Der Untergang Trojas (1924). Both films were box-office hits. They were exported to countries all over the world and re-released several times in different cuts until the early 1930s.

The shooting of Helena took place from June to November 1923, in and around Munich (Wolfrathshausen, Wörthsee, Steinebach). The international cast included popular actors from the theatre in Munich (Albert Steinrück, Fritz Ulmer, Ferdinand Martini) and Berlin (Carl de Vogt, Adele Sandrock, Albert Bassermann, Hanna Ralph), as well as well-known film actors from Italy (Edy Darclea, Carlo Aldini), Russia (Vladimir Gaidarov), and Czechoslovakia (Karel Lamac). It was a time of inflation, and the German film industry was blooming because the costs of a super-production with hundreds of extras and impressive sets could be covered by a single foreign sale.

Hans Kyser's screenplay cleverly adapted Homer's Iliad for a two-part movie, with a structure similar to Fritz Lang's Die Nibelungen, which was shot at the same time in Berlin: the two parts can be watched separately, and are of different mood.

Part 1, The Elopement of Helen, shows the dream of Paris, his flight with Helen, Achilles winning a chariot race, Hector's fight with a lion, and Menelaus leading the Greeks against Troy. Part 2, The Fall of Troy, depicts the endless battle from a perspective obviously inspired by the German experience of the recent Great War: the battlefields are covered with dead bodies, mothers weep for their sons, all the heroes are broken characters, and the film doesn't end with the destruction of Troy, but with the Greeks plundering the city's treasures, including prisoners and women.

The talented director Manfred Noa (1893-1930), whose name was erased from film history by the Nazis because of his Jewish descent, keeps the balance between impressive battle scenes, lavish production design, and beautifully photographed intimate



Helena - Der Untergang Trojas, Manfred Noa, 1924. (Filmmuseum München)

internazionalmente apprezzato. Dopo una proiezione londinese nel gennaio del 1925, il critico di *Variety* scrisse: “Qui, quando un film è mediocre, tutti vengono esaltati, il nome della casa di produzione è stampata in caratteri cubitali e si cerca in tutti i modi di gettare fumo negli occhi di critici ed esercenti. D’altro canto, quando un lavoro ha i tratti dell’eccellenza, anche se di provenienza estera, i toni si fanno smorzati e tutti sono privati della loro legittima gloria. *Helena of Troy*, presentato al Palace dalla Cosmograph, è uno di questi. Di origine mista, italiana e teutonica, è una produzione brillante sotto ogni punto di vista. Opera spettacolare recante l’impronta della verosimiglianza e del realismo, farebbe sobbalzare D.W. Griffith e riconsiderare i suoi allori, mentre la recitazione degli attori, dagli anonimi protagonisti ai ruoli più piccoli, è insuperabile.”

Del film sono sopravvissute solo alcune copie frammentarie d’esportazione, mentre non esiste né la sceneggiatura originale né la documentazione per la censura tedesca. Pertanto, la ricostruzione del film si è rivelata un vero e proprio puzzle. Le scene sono state ricomposte inquadratura per inquadratura. In alcune porzioni, specie all’inizio della prima parte, sono state utilizzate riprese di qualità non ottimale non essendo sopravvissuti materiali migliori. In alcuni casi, essendo stati usati per le versioni estere almeno due negativi originali leggermente diversi ed essendo riapparso almeno un rullo di scarti e inquadrature alternative, i restauratori hanno dovuto operare una scelta.

Il restauro di *Helena* è iniziato nel 1999, usando copie della Cinémathèque Suisse, della Cineteca Nazionale, della Filmotheca Española, del Gosfilmofond e del Filmmuseum München. In seguito, dell’altro materiale è stato ritrovato presso il Bundesarchiv, il



Helena - Der Untergang Trojas, Manfred Noa, 1924. (Filmmuseum München)

scenes. His work received international praise. After a screening in London in January 1925, *Variety*’s critic wrote: “There is a tradition here to the fact that should a picture be mediocre everybody concerned is starred, the name of the producing company is printed in large caps and everything possible is done to throw sand in the eyes of critics and exhibitors. But, on the other hand, should the nature be of sterling worth, although of foreign birth, then the system is ‘hush-hush,’ and all are robbed of their legitimate kudos. *Helena of Troy*, shown at the Palace by Cosmograph, is one of the latter. Of mixed Italian and Teutonic origin, it is a brilliant production in every way. As a spectacle carrying the imprint of truth and realism it would make D. W. Griffith sit up and consider his laurels, while the acting has never been bettered from the anonymous leads to the tiniest small part.”

Only fragmentary export prints in different cuts have survived, but no screenplay or German censorship files exist. So the reconstruction of the film became a jigsaw puzzle. Scenes had to be put together shot by shot. In some portions, especially at the very beginning of Part I, inferior-quality shots had to be used because no better material has survived. Since at least two slightly different camera negatives were used for the foreign versions and since at least one reel with outtakes and alternative shots surfaced, in some cases the restorers had to select the material.

The restoration of *Helena* began in 1999, using prints from the Cinémathèque Suisse, the Cineteca Nazionale, the Filmotheca Española, Gosfilmofond, and Filmmuseum München. Later,

Deutsches Filminstitut e una collezione privata. La copia analogica è stata stampata dall'Haghefilm di Amsterdam, mentre la scansione digitale è stata effettuata presso l'Alpha-Omega Digital di Monaco. Le didascalie create ex novo riprendono il tipo di carattere usato in *Nathan der Weise*, il precedente film di Noa per la stessa società di produzione, mentre la grafica delle cornici è stata ripresa dai cartelli spagnoli perché simili allo stile del programma di sala originale. Il testo è basato sulle didascalie straniere, la formulazione è ripresa da fonti coeve. – STEFAN DROESSLER

additional material was found at the Bundesarchiv, the Deutsches Filminstitut, and in a private collection. The analogue printing was done at Haghefilm in Amsterdam, and the digital scanning at Alpha-Omega Digital in Munich. The newly created intertitles use the font style of Nathan der Weise, Noa's previous film for the same production company, with framing design from the Spanish titles because they were similar to the style used in the film's original programme booklet. The text is based on the foreign titles; the wording is taken from contemporary sources. – STEFAN DROESSLER

MISTER RADIO (Mister Radio) (Phoebus-Film AG – DE 1924)

Regia/dir: Nunzio Malasomma; *scen:* Ernest Bouthley; *f./ph:* Willy Großstück, Eduardo Lamberti; *scg./des:* Willi A. Herrmann; *prod. mgr:* Gustav Renz; *cast:* Luciano Albertini (*Gaston de Montfort*), Evi Eva (*Marion*), Magnus Stifter (*Joe Swalzen, il banchiere, padre di Marion/the banker, Marion's father*), Fred Immler (*Girondin, Joe Swalzen's secretary*), Agnes Nero (*contessa/Countess Jeanne de Montfort, Gaston's mother*), Annie Gorilowa (*Edy Duflos*), Robert Scholz (*industriale/an industrialist*), Angelo Rossi (*guida alpina/a mountain guide*), Mario Fossati (*giornalista/a journalist*), M. Leonard (*malvivente/an apache*); *v.c./censor date:* 7.8.1924; *première:* 5.9.1924, Bafag-Theater am Kurfürstendamm, Berlin; *orig. l:* 1902 m.; 35mm, 1699 m., 78' (19 fps), col. (imbibito e virato/tinted and toned, Desmet method); *did./titles:* GER; *fonte copia/print source:* Österreichisches Filmmuseum, Wien.

Il 1923 segna l'inizio della fase culminante della carriera di Luciano Albertini, che all'epoca era già un divo affermato in Germania, dove era pure appena diventato l'eroe di una serie di romanzi *pulp* editi dagli specialisti del genere, la Werner-Dietsch-Verlag di Lipsia (un analogo onore sarà riservato l'anno dopo a Carlo Aldini, con la pubblicazione del primo numero di *Carlo Aldini: Der tollkühne Abenteurer*).

Nello stesso anno, su invito del boss della Universal Pictures Carl Laemmle, Albertini partì alla volta di Hollywood per interpretare il serial in 15 episodi *The Iron Man*, diretto da Jay Merchant. Nonostante il grande battage pubblicitario (*Picture Play Magazine* annunciò perfino che Albertini era intenzionato a diventare un cittadino statunitense!) la carriera hollywoodiana di Albertini fu di breve durata. Nel marzo 1924, circa tre mesi prima che il primo episodio di *The Iron Man* apparisse sugli schermi, la stampa di categoria annunciava che entro la fine del mese Albertini sarebbe tornato in Germania, per interpretare quattro film prodotti dalla società Phoebus-Film.

Con appropriata grandeur, la Phoebus inviò due aeroplani ad accogliere il rientro del divo al suo arrivo nel porto di Brema a bordo del piroscampo George Washington. Uno dei due aerei era equipaggiato con una cinepresa che doveva filmare dall'alto l'arrivo della nave. In circostanze degne di uno dei film dello stesso Albertini, l'aereo che trasportava la cinepresa si schiantò al suolo in fase d'atterraggio (fortunatamente non ci furono vittime). In seguito, la Phoebus incorporò il materiale girato in un rullo pubblicitario intitolato *Die Ankunft Luciano Albertinis in Deutschland* (L'arrivo di Luciano Albertini in Germania), che ottenne il visto dell'ufficio di censura di Berlino il 25 marzo 1924. Oggi il film è ritenuto perduto.

Mister Radio fu il primo dei quattro film che Albertini interpretò per la Phoebus dopo il suo rientro in Germania nel 1924. Il titolo e la trama puntavano sulla mania della radio allora dilagante nel mondo intero. Albertini vi interpreta Gaston de Monfort, un inventore che

1923 marked the beginning of Luciano Albertini's peak period. Already by this point he was a well-established star in Germany, who, in addition to his film credits, had just been made the hero of a series of pulp novels published by genre-specialists Werner-Dietsch-Verlag in Leipzig (Carlo Aldini would be similarly honoured the following year, with the publication of the first issue of Carlo Aldini, der tollkühne Abenteurer).

That same year, upon the invitation of Universal Pictures boss Carl Laemmle, Albertini ventured to Hollywood to star in the 15-part serial *The Iron Man*, directed by Jay Merchant. Although the subject of much hype (*Picture Play Magazine* even commented that Albertini already had plans to become a U.S. citizen!), Albertini's Hollywood career was short-lived. In March 1924, some three months before the first episode of *The Iron Man* had even reached cinema screens, the trade papers were announcing that Albertini was to return to Germany within the month, where he would star in four films to be produced by the company Phoebus-Film.

In a suitably grandiose gesture, Phoebus sent two aeroplanes to greet the returning star as he arrived in the port of Bremen aboard the S.S. *George Washington*. One of the planes was equipped with a film camera to capture footage of the ship from the air. In an event worthy of one of Albertini's own films, the plane carrying the camera crashed upon landing (thankfully there were no casualties). Phoebus subsequently incorporated the footage into the one-reel publicity film *Die Ankunft Luciano Albertinis in Deutschland* (*Luciano Albertini's Arrival in Germany*), which was passed by the Berlin film censor's office on 25 March 1924. Today the film is believed to be lost.

Mister Radio was the first of the four films Albertini made for Phoebus after returning to Germany in 1924. The title and storyline both capitalized on the radio craze that was then sweeping the

vive da recluso tra le montagne e che i locali hanno soprannominato “Mister Radio” per il suo pionieristico lavoro sulle onde radio. La vita da recluso di Gaston gli è stata imposta dalla madre per proteggerlo dalla verità che circonda la morte di suo padre. L'arrivo del banchiere Joe Swalzen riporta Gaston in contatto con la civiltà – e con il passato di suo padre.

I limiti del copione un po' semplicistico di Ernest Bouthley sono ampiamente compensati dalle scene d'azione mozzafiato, che sono probabilmente tra le più spettacolari di tutti i film di Albertini. Il clou è rappresentato dalla dimostrazione dal vivo organizzata da De Montfort (in cui lui stesso fa da cavia) della sua ultima invenzione, che impiega le onde radio per prevenire le collisioni fra treni. Il pittoresco paesaggio delle montagne Elbe Sandstone nella Germania sud-orientale, magnificamente fotografate da Willy Großtück e dall'abituale cameraman di Albertini Eduardo Lamberti, forniscono lo sfondo ideale per le scene più emozionanti del film.

Mister Radio segnò la prima di tre collaborazioni tra Albertini e Nunzio Malasomma, qui al suo debutto nella regia. Malasomma creerà in seguito sodalizi di pari successo (e di pari breve durata) con Carlo Aldini (*Jagd auf Menschen; Einer gegen alle; Der Mann ohne Kopf*) e con Luis Trenker (*Der Kampf ums Matterhorn; Der Ruf des Nordens; Der Sohn der weißen Berge*). Malasomma continuò a dirigere film dopo l'avvento del sonoro, muovendosi senza difficoltà tra produzioni tedesche e italiane per tutti gli anni '30 e '40. Il suo ultimo film fu lo “spaghetti western” *Quindici forche per un assassino*, distribuito nel 1968.

La sola copia nitrato sopravvissuta di *Mister Radio* che si conosca fa parte alla collezione della società di distribuzione tirolese Waldmüllers Alpenländische Filmzentrale di Innsbruck acquisita dall'Österreichisches Filmmuseum di Vienna. Nonostante la copia sia più corta di circa 200 metri rispetto all'originale, il racconto, pur se a tratti “zoppicante”, rimane fondamentalmente integro. La nuova copia di conservazione, che sarà proiettata per la prima volta alle Giornate, riproduce le imbibizioni e il viraggio del nitrato originale, che contribuiscono a esaltare le prodezze sovrumane di Albertini e lo splendore naturale dei paesaggi. – OLIVER HANLEY

DER KAMPF GEGEN BERLIN (Mac contro Mac) (Phoebus-Film AG – DE 1925) [trailer]

Regia/dir. ?; cast: Carlo Aldini; orig. l: 74 m.; v.c./censor date: 5.1.1926 (B.12100); 35mm, 72 m., 3' (20 fps); did./titles: GER; fonte copia/print source: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Dai documenti della commissione di censura tedesca emerge che negli anni '20 furono prodotti i *Vorspannfilme* (trailer) di vari film tedeschi con Carlo Aldini e Luciano Albertini. Quello che presentiamo è l'unico esemplare che risulta sopravvissuto.

In *Der Kampf gegen Berlin* Carlo Aldini interpretava Mac Nilson, un giovane inglese che viaggia da Londra a Berlino per sbrigare certi affari per conto di suo padre Bob (Philipp Manning), un inventore d'automobili. A bordo della nave, il furfante William Tesborn (Raimondo von Riel) ruba il passaporto e i documenti di Mac. Nel

world. Albertini plays Gaston de Montfort, an inventor living a life of seclusion in the mountains, whom the locals have nicknamed “Mister Radio” because of his cutting-edge work with radio waves. Gaston’s hermetic lifestyle has been forced upon him by his mother to shield her son from the truth surrounding his father’s death. The arrival of banker Joe Swalzen brings Gaston back into contact with civilization – and with his father’s past.

The shortcomings of Ernest Bouthley’s somewhat simplistic screenplay are more than outweighed by the film’s breathtaking action scenes, which rank among some of the most spectacular of any Albertini film. One highlight is De Montfort’s live demonstration (with himself as guinea pig) of his latest invention, which uses radio waves to prevent train collisions. The picturesque landscape of the Elbe Sandstone Mountains in south-eastern Germany, beautifully photographed by Willy Großstück and Albertini’s regular cameraman Eduardo Lamberti, provide the ideal backdrop for the film’s set-pieces.

*Mister Radio marked the first of three collaborations between Albertini and Nunzio Malasomma, here making his directorial debut. Malasomma would later go on to forge equally successful (and equally short-lived) partnerships with Carlo Aldini (Jagd auf Menschen; Einer gegen alle; Der Mann ohne Kopf) and Luis Trenker (Der Kampf ums Matterhorn; Der Ruf des Nordens; Der Sohn der weißen Berge). Malasomma continued to direct after the introduction of sound, moving effortlessly between German and Italian productions throughout the 1930s and 40s. His last film was the “spaghetti western” *Quindici forche per un assassino* (Fifteen Scaffolds for the Killer), released in 1968.*

The single known surviving nitrate print of Mister Radio is preserved by the Austrian Film Museum as part of a collection acquired from the Tyrolean distributor Waldmüllers Alpenländische Filmzentrale in Innsbruck. While the print is missing some 200 metres of footage, the narrative, although “choppy” at times, remains largely intact. The new preservation print, receiving its premiere screening at the Giornate, reproduces the colour tints and tones of the nitrate original, which serve to enhance Albertini’s superhuman feats and the natural splendour of the landscapes. – OLIVER HANLEY

According to the German censorship cards, in the 1920s Vorspannfilme (trailers) were produced for several of the German films starring Carlo Aldini and Luciano Albertini. We are showing the only one of these trailers known to survive.

Der Kampf gegen Berlin featured Carlo Aldini as Mac Nilson, a young Englishman who travels from London to Berlin on a business trip on behalf of his father Bob (Philipp Manning), an automobile inventor. On the boat the crook William Tesborn (Raimondo von Riel) steals Mac’s passport and documents.



Der Kampf gegen Berlin, 1924. (Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin)

porto di Amburgo, la polizia arresta Mac, scambiandolo per il ladro. Tesborn, assunta l'identità di Mac, raggiunge Berlino per trattare con un cliente di Bob Nilson, l'uomo d'affari Randolph (Henri de Vries), il quale ignora che Tesborn è un impostore. Mac, che ora è considerato alla stregua di un fuorilegge per la perdita dei documenti (imperdonabile in Germania, come fecero notare con ironia i recensori tedeschi), sfugge alla polizia con una serie di spericolate acrobazie. Grazie al suo ingegno, al buonumore e all'eccellente forma fisica, il fuggiasco riesce a raggiungere Berlino su un vagone bestiame e a smascherare l'impostore. Mac riesce inoltre a restituire una collana rubata a Evi (Jenny Jugo), la graziosa figlia di Randolph. In questa movimentata avventura, gioca un ruolo anche una sorta di proto-fax o televisore, che trasmette una foto del vero Mac da Londra a Berlino.

Film-Kurier dedicò una recensione entusiastica a *Der Kampf gegen Berlin* e al suo regista Max Reichmann, definendo il film molto superiore agli standard del suo genere e rimarcando la giusta combinazione di romanticismo, humour e azione veloce, senza scadere mai nell'esagerazione. – Ivo BLOM



Der Kampf gegen Berlin, 1924. (Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin)

At the harbour in Hamburg, the police arrest Mac, thinking that he is the thief. Tesborn, now posing as Mac, travels to Berlin to deal with Bob Nilson's client, the businessman Randolph (Henri de Vries), who is unaware that Tesborn is an impostor. Now regarded as an outlaw because of the loss of his papers (unpardonable in Germany, German reviewers ironically noted), Mac escapes the police with daredevil feats. Thanks to his wits, good humour, and well-trained body, he manages to travel to Berlin on a cattle train, and exposes the impostor. Mac also returns a necklace stolen from Evi (Jenny Jugo), Randolph's pretty daughter. In this dynamic adventure, even a proto-fax or television plays a part, sending a picture of the real Mac from London to Berlin.

Film-Kurier gave *Der Kampf gegen Berlin* and its director Max Reichmann a rave review, praising the film as well above average for its genre, noting that it combines romance with humour and fast-paced action, and avoids exaggeration. – Ivo BLOM

RINALDO RINALDINI. ABENTEUER EINES HEIMGEKEHRTEN (La maschera dall'occhio di vetro) (Aafa-Film AG – DE 1927)

Regia/dir: Max Obal; *prod:* Rudolf Dworsky; *scen:* Paul Rosenhayn; *f./ph:* Willy Hameister, Eduardo Lamberti; *scg./des:* Franz Meschkan; *orig. mus.* (1927): Felix Bartsch (Kino-Musik); *did. tedesche/German titles:* Toni Dathe-Fabbri; *cast:* Luciano Albertini (Rinaldo Rinaldini; marchese Luciano Salantieri), Grit Haid (contessa/Countess Linda), Hans Albers (il barone/Baron Salvi), Elisabeth Pinajeff (l'artista/the dancer Beatrice), Eugen Burg (banchiere/banker Luigi Pelleri), Olga Engl (la madre di/mother of Linda), Angelo Rossi (servitor/servant); *v.c./censor date:* Berlin, 21.2.1927 (2299 m.); *première:* 25.2.1927, Primus-Palast, Berlin; 35mm, 1593 m., 83' (18 fps), col. (imbibito/tinted, Desmet method); *did./titles:* DUT; *fonte copia/print source:* Desmet Collection, EYE Filmmuseum, Amsterdam. Preservazione/Preserved 2010; stampa/printed at Haghefilm Digitaal, Amsterdam.

Ricercato dalla polizia dopo un duello, il marchese Salantieri torna nella natia Genova giusto in tempo per impedire all'amata contessa Linda di sposarsi con il perfido barone Salvi, suo ex amico. Salvi, che mira al loro denaro, ha fatto credere a Linda che Salantieri sia morto. Su un sentiero di montagna, Salvi e la sua amante Beatrice incappano nel famigerato bandito mascherato Rinaldo Rinaldini. Salvi e Beatrice lo assoldano per uccidere Salantieri, ma il piano fallisce. Salantieri sconfigge e smaschera Rinaldini, il quale si rivela essere la copia sputata dello stesso Salantieri. I due si scambiano d'identità. Mentre cerca di fuggire, Rinaldini è arrestato dalla polizia per il vecchio duello del Marchese ed è trascinato in prigione. Convinto di essersi liberato di Salantieri, Salvi vuole sbarazzarsi anche di Rinaldini. Avvisata la polizia, organizza una trappola, ma l'astuto e veloce "Rinaldini" riesce a fuggire. Durante una sontuosa festa organizzata da Salvi, "la banda di Rinaldini" simula di rapinare gli invitati, mentre in realtà vuole solo recuperare i gioielli di Linda che erano stati rubati da Salvi. In seguito, nel teatro, Salantieri sequestra il compagno di scena di Beatrice, Emilio, e si esibisce al suo posto in un numero acrobatico, a torso nudo e mascherato. Salantieri strappa a Beatrice la collana di Linda, si arrampica in cima al palcoscenico, si appende al lampadario centrale e fugge attraverso il tetto.

Il titolo del film fa riferimento al romantico e dongiovannesco bandito italiano del XVII secolo protagonista del romanzo tedesco *Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann* (1792) di Christian August Vulpius, cognato di Goethe. Molto popolare durante tutto il XIX secolo, il romanzo di Vulpius sul banditismo tedesco era apparso in almeno otto traduzioni. Lo spericolato e coraggioso bandito attivo nel Regno di Napoli del XVII secolo era parzialmente ispirato alla figura storica di un libertario napoletano del XVIII secolo, Angelo Duca, una sorta di Robin Hood italiano che alla fine fu catturato e giustiziato.

La copia di *Rinaldo Rinaldini* è un tardo esemplare della collezione Desmet presso l'EYE Filmmuseum, anche se non fu Desmet a distribuirlo. Tutti gli ultimi film di Albertini di produzione Aafa, incluso *Rinaldo Rinaldini*, furono distribuiti in Olanda dalla Universal Film Agency, gestita dal distributore ebreo Jo Paerl. (Paerl è visibile nel cinegiornale sulla visita di Albertini ad Amsterdam, anch'esso in programma alle Giornate.) Desmet era il principale azionista del Cinema Royal di Amsterdam, che ospitò la première olandese di tutti gli ultimi film di Albertini. La première di *Rinaldo Rinaldini* vi ebbe luogo il 22 aprile 1927. Oggi il film può apparire ingenuo nella sua descrizione di sesso e violenza, ma il quotidiano cattolico olandese *De Tijd* lo giudicò adatto al solo pubblico adulto. Dopo una partenza stentata, *Rinaldo Rinaldini* ebbe in Olanda una tenitura record.

In Germania la prima si era tenuta nel febbraio 1927 al Primus-Palast di Berlino e il *Film-Kurier* aveva commentato: "I Doppelgänger e i Sensationsfilme stanno conoscendo un nuovo inaspettato boom. I virtuosismi tecnici e le trovate artistiche, come i sorprendenti effetti di sdoppiamento resi possibili dalla cinepresa, hanno sempre avuto grande presa sulle masse. Oggi anche un pubblico criticamente più avveduto potrà trarre diletto da un cine-spettacolo come questo.

Wanted by the police after a duel, the Marchese Salantieri returns to his hometown of Genoa just in time to save his beloved Countess Linda from marrying the perfidious Baron Salvi, Salantieri's former friend. Salvi, who is after Linda's and Salantieri's money, had lied to her that his friend was dead. On a mountain road, Salvi and his girlfriend Beatrice are held up by the notorious masked bandit Rinaldo Rinaldini. Salvi and Beatrice pay Rinaldini to kill Salantieri, but the attempt fails. Salantieri conquers and unmasks Rinaldini, who proves to be the spitting image of Salantieri. The two trade identities. While trying to flee, Rinaldini is arrested by the police because of the marquis' duel and is imprisoned. Thinking he has removed Salantieri, Salvi wants to get rid of Rinaldini too. He warns the police and sets a trap, but "Rinaldini" is clever and fast and escapes. During a lavish party thrown by Salvi, "the gang of Rinaldini" pretends to hold up the partygoers, but is really saving Linda's jewellery, which had been stolen by Salvi. Later on, in the theatre, Salantieri locks up Beatrice's stage partner, Emilio, and doubles for him in an acrobatic show, bare-chested and masked. He rips Linda's necklace from Beatrice, climbs to the top of the stage, swings to the central chandelier, and escapes through the roof.

The film's title refers to the 17th-century romantic, Don Juan-like Italian bandit hero of the German novel Rinaldo Rinaldini, der Räuberhauptmann (1792), by Christian August Vulpius, Goethe's brother-in-law. During the 19th century this was the most popular German bandit novel, and appeared in at least eight translations. The reckless and courageous bandit who operates in the Kingdom of Naples in the 17th century was partly based on a Neapolitan freedom-fighter from the 18th century, Angelo Duca, an Italian Robin Hood who eventually was caught and executed. The print of Rinaldo Rinaldini is a late example from the Desmet Collection at the EYE Filmmuseum, although Desmet didn't distribute the film himself. All the later Albertini films produced by Aafa, including Rinaldo Rinaldini, were distributed in the Netherlands by the Universal Film Agency, run by the Jewish distributor Jo Paerl. (Paerl, indeed, is visible in the newsreel about Albertini's visit to Amsterdam, also being shown in this series.) Desmet was the main shareholder of Amsterdam's Cinema Royal, where all the later Albertini films had their first nights. Rinaldo Rinaldini had its Dutch premiere there on 22 April 1927. While the film now seems innocent in its depiction of sex and violence, the Dutch Catholic daily De Tijd thought it only fit for adults. After a slow start Rinaldo Rinaldini had a long run in the Netherlands.

At the time of the film's German premiere in February 1927 at the Primus-Palast in Berlin, Film-Kurier observed: "Doppelgängers and sensation-films are once again dominating an unexpected boom. Technical virtuosity in the mastery of artistic skills, such as amazing reflections, enabled by the camera, has always been effective for the masses. Today also a critical set audience will find

Rinaldo Rinaldini, l'ultimo film di Luciano Albertini, rispecchia consapevolmente lo Zeitgeist. Luciano eccelle nel doppio ruolo del Marchese e del bandito suo sosia. Né si potrà certo lamentare la mancanza di sensazioni forti". *Film-Kurier* lodò anche la scorrevolezza della trama e il buon equilibrio tra la concisione delle scene recitate, le acrobazie ad effetto e gli sfondi di rara suggestione, in particolare l'idilliaco paesaggio italiano. Buona parte degli esterni fu infatti girata a Genova, ivi inclusi il porto, il teatro, le montagne vicine e il castello di Rapallo, che nel film diventa la prigione di Rinaldini.

Il tema del Doppelgänger non fu dunque una caratteristica esclusiva del cinema espressionista. Proprio mentre Albertini interpretava due ruoli contrapposti in *Rinaldo Rinaldini*, anche Carlo Aldini rivestiva un doppio ruolo nel film *Der Mann ohne Kopf* (1927), su un ricco e avvenente atleta colpito da amnesia che scambia il proprio status con un povero e sfaticato vagabondo affatto privo di scrupoli morali. – Ivo BLOM

pleasure in this photoplay. Rinaldo Rinaldini, Luciano Albertini's latest film, willingly meets the Zeitgeist. Luciano excels in the role of a marquis and doubles as a bandit. And one cannot complain of a lack of sensations." *Film-Kurier* also praised the swiftness of the plot and the good balance between short acting scenes, sensational acts, and scenery, particularly the romance of the Italian locations. Indeed, many exteriors were shot in Genoa, including the harbour and the theatre, the nearby mountains, and the castle of Rapallo, which serves as Rinaldini's prison.

The Doppelgänger motif was clearly not only a feature of Expressionist cinema. Just as Albertini played two opposites trading places in Rinaldo Rinaldini, Carlo Aldini also had a double role in the film Der Mann ohne Kopf (The Headless Mann; 1927), about a rich, handsome athlete who because of amnesia trades places with a poor, lazy bum with loose morals. – Ivo BLOM

BEZOEK VAN LUCIANO ALBERTINI AAN NEDERLAND [Visita di Luciano Albertini in Olanda / Visit of Luciano

Albertini to the Netherlands] (Polygoon – NL 1927)

Cinegiornale della serie/Newsreel edition for Polygoon series "Hollands Nieuws", n. 27-25.

Regia/dir: ?; f./ph: ?; DCP, 2'; fonte copia/print source: Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid, Hilversum.

Il divo del cinema Luciano Albertini visitò Amsterdam lunedì 12 dicembre 1927. Intendeva realizzare un film ambientato in quella città durante i giochi olimpici del 1928, ma vi si recò anche per promuovere il suo ultimo lavoro, *Der grösste Gauner des Jahrhunderts* (Max Obal, 1927). L'attore era giunto a Amsterdam su invito del gestore del Cinema Royal, una sala di prima visione specializzata in film d'avventura e d'azione, che aveva già ospitato la première di molti dei suoi film. *Der grösste Gauner des Jahrhunderts*, distribuito in Olanda con il titolo *Gino Gadari, de groote onbekende* (Gino Gadari, il grande sconosciuto) ed edito in Italia come *Ladro gentiluomo*, ebbe la sua première olandese il 9 dicembre 1927. Albertini presentò personalmente il film al Royal, incrementando la sua popolarità. Secondo il database delle programmazioni cinematografiche CinemaContext, *Gino Gadari* registrò una tenitura record per un film di Albertini in Olanda, ma sfortunatamente oggi è considerato perduto. La società olandese di cinegiornali Polygoon filmò l'arrivo dell'attore alla stazione centrale di Amsterdam: lo vediamo in posa al fianco di due signori (quello alla sua sinistra è Jo Paerl, il distributore olandese dei film di Albertini; quello a destra è Jacques Veerman, il manager del Royal). In una ripresa successiva Albertini è al centro di un folto gruppo, dove il tizio magro con occhiali, cappello e baffi è identificabile con Nathan Bierman, che gestiva il Royal con Veerman; mentre all'estrema sinistra è visibile il fratello di Jean Desmet, Mathijs; i due fratelli erano i principali azionisti del Royal.

Il popolino di Amsterdam fece ressa attorno al suo eroe. E il quotidiano di sinistra *De Tribune* scrisse (14.12.1927): "L'eroe dei sogni di molti ragazzi, e ancor più di ragazze, il forzuto, il temerario par excellence, è in questi giorni ospite della nostra capitale." La rivista

Film star Luciano Albertini visited Amsterdam on Monday 12 December 1927. He planned a film project set during the 1928 Olympic Games in that city, but he also came to promote his new film Der grösste Gauner des Jahrhunderts (Max Obal, 1927). Albertini had been invited by the management of the first-run Cinema Royal, which had premiered most of his films and specialized in action and adventure movies. Der grösste Gauner des Jahrhunderts, released in the Netherlands as Gino Gadari, de groote onbekende (Gino Gadari, The Great Unknown), had its premiere there on 9 December 1927. Albertini had even introduced the film at the Royal, increasing its popularity. According to the Dutch film programming database CinemaContext, it would be his longest-running film in the Netherlands, but unfortunately it now appears to be lost. The Dutch newsreel company Polygoon filmed Albertini arriving at Amsterdam's Central Station, posing with two gentlemen (the one on the left is Jo Paerl, the Dutch distributor of Albertini's films; on the right is Jacques Veerman, the managing director of the Cinema Royal). In a later shot of a large group posing with Albertini, a skinny man with spectacles, hat, and moustache, can be recognized as Nathan Bierman, who ran the Royal with Veerman, while visible at the extreme left is Jean Desmet's brother Mathijs; the two brothers were the main shareholders of the Royal.

The Amsterdam populace thronged around their hero. As the left-wing newspaper De Tribune wrote (14.12.1927): "The hero of the dreams of so many boys, and more so, girls, the strongman, the daredevil par excellence, resides in our capital at the moment." The magazine De Kunst (17.12.1927)

De Kunst (17.12.1927) annunciò che Albertini aveva ricevuto un copione tedesco intitolato “I tre record del mondo” ed ambientato durante le Olimpiadi di Amsterdam del 1928. Il divo stava studiando la possibilità di trasformarlo in un film, usando i giochi come sfondo (il progetto, purtroppo, non si concretizzò). Venerdì 16 dicembre 1927 Albertini ripartì alla volta di Berlino. Il distributore olandese Jean Desmet ebbe modo di conoscere l'artista in occasione di questa visita ad Amsterdam. Negli archivi della famiglia Desmet è conservata una cartolina Ross Verlag di Albertini con dedica autografa a Jeanne, la figlia adolescente di Desmet.

Questo cinegiornale olandese è al momento il solo materiale non fiction di Luciano Albertini che si conosca e che è sia stato preservato negli archivi cinematografici europei. – Ivo BLOM

mentioned that Albertini had received a German script called The Three World Records, the story of which was set at the 1928 Amsterdam Olympic Games. The Italian star was trying to find out whether this could be transformed into a film, using the Games as background (the project didn't happen, alas). On Friday 16 December 1927 Albertini left for Berlin again. Dutch film distributor Jean Desmet met Albertini on the occasion of his visit to Amsterdam. A Ross Verlag postcard of Albertini with a dedication to Desmet's teenage daughter Jeanne is still in the Desmet family archive.

Up until now, this Dutch newsreel footage is the only known non-fiction footage of Luciano Albertini to have been preserved in European film archives. – Ivo BLOM

DER UNÜBERWINDLICHE (Il globo infuocato) [The Invincible] (Aafa-Film AG – DE 1928)

Regia/dir: Max Obal; *prod:* Rudolf Walther-Fein; *scen:* Hans Rameau, Max Obal; *f./ph:* Guido Seeber, Eduardo Lamberti, Walter Robert Lach; *spec. eff. (ottici/optical):* Oskar Fischinger; *scg./des:* Botho Höfer, Hans Minzloff; *cast:* Luciano Albertini (Silvio Spaventa), Hilda Rosch (Rina Pera), Vivian Gibson (Heloise), Alex[ander] Sascha (Grand, “il cervello”/“the Brain”), Paul Henckels (Jim, “l'occhio”/“the Eye”/ Hendrik van Teelen, gioielliere/jeweller), Hans Wallner (Liska, “l'orecchio”/“the Ear”), Harry Grunwald (Big, “il pugno”/“the Fist”), Karl Geppert (commissario di polizia/Police Commissioner Hellberg), Alfred Loretto (agente di polizia/Police Officer Grigoleit), Grace Chiang (O-Nana-San), Hermann Picha (Sunny, factotum), Heinrich Gotho; *riprese/filmed:* Aafa studio Berlin-Staaken (+ *locations:* Italia, Sächsische Schweiz, Bremen, Hamburg, Berlin); *v.c./censor date:* Berlin, 14+22.8.1928 (2471 m.); *première:* 13.9.1928, Primus-Palast, Berlin; 35mm, 2305 m., 101' (20 fps); *did./titles:* GER; *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Un gigantesco set circense fu ricostruito negli studi Aafa di Berlin-Staaken per le spettacolari acrobazie che aprono e chiudono *Der Unüberwindliche*. Quando un giornalista di *Film-Kurier* visitò il set a fine aprile 1928, vide centinaia di comparse che facevano da pubblico mentre Luciano Albertini e le sue acrobate si esibivano e seguì anche lo svolgersi delle riprese. Naturalmente, Albertini interpretava “l'invincibile” del titolo, alias Silvio Spaventa, un escapologo che si libera, prima di restarne schiacciato, da un globo sospeso che oscilla avanti e indietro. *Film-Kurier* descrisse anche questo numero circense, gli scroscianti applausi per Albertini e Hilda Rosch, nel ruolo dell'acrobata che lo salva in extremis, e anche l'instancabile impegno dei due operatori Guido Seeber e Eduardo Lamberti nell'inventare sempre nuove inquadrature. Il regista Max Obal invitava gli spettatori del circo a manifestare il loro entusiasmo saltando sui sedili, protendendosi, gridando e piangendo, mentre lui stesso urlava: “Tempo! Tempo!” Poi la troupe andò a girare in Italia, sulle coste del Mare del Nord e sulle formazioni rocciose della Sächsische Schweiz, una regione della Germania sudorientale scelta per il finale mozzafiato. In giugno, furono filmati a Berlino gli esterni con Albertini che salta dai balconi sui bus in corsa, usa le gru del porto fluviale di Berlino (Westhafen), si arrampica sui cornicioni dei tetti e si regge in precario equilibrio sui pennoni. Come osservava *Film-Kurier*, simili imprese devono aver rappresentato una bella sfida per l'operatore Lamberti, mentre Obal risulta aver più volte sofferto di vertigini. Il film si rivelò un degno successore del precedente hit di Albertini,

A giant circus set was built at the Aafa studio in Berlin-Staaken for the stunts with which Der Unüberwindliche opens and closes. When Film-Kurier's reporter visited the set in late April 1928, he witnessed hundreds of extras playing visitors, Luciano Albertini and his acrobatic “girls” performing, as well as the “action” of the shooting. Of course Albertini played “The Invincible” of the film's title, the escapologist Silvio Spaventa, who liberates himself from a dangling globe swaying back and forth, before it falls down onto him. Film-Kurier witnessed this circus act too, in which both Albertini and Hilda Rosch, as the acrobat who saves him in the nick of time, were applauded, and the two cameramen Guido Seeber and Eduardo Lamberti endlessly invented new shots. Director Max Obal instructed the circus spectators to display all kinds of enthusiastic expressions, jumping from their seats, bending forward, shouting, weeping, while he himself cried out “Tempo! Tempo!” Then the film went on location, shooting in Italy, along the North Sea coast, and in the sandstone rock formations of the “Saxon Alps” (Sächsische Schweiz) region in south-east Germany for the literal cliffhanger. In June, exteriors were shot in Berlin, with Albertini jumping from balconies onto moving buses, using cranes in Berlin's Westhafen inland-port area to go through the air, climbing along the eaves of roofs, and balancing on flagpoles. Film-Kurier noted that these feats must also have been a challenge for cinematographer Lamberti, while Obal was reported to have had vertigo quite a few times.

Der grösste Gäuner des Jahrhunderts. La Aafa ne fu talmente soddisfatta da offrire all'attore un regolare contratto fino alla fine del 1929.

Non abbiamo dati certi sul ruolo svolto nel film da Oskar Fischinger, il quale probabilmente animò le immagini d'apertura che introducono il nome di Silvio Spaventa. Il film contiene una vera e propria campagna pubblicitaria per Spaventa, realizzata facendo ricorso alla figura di un provinciale cui viene spiegato come in città l'escapologo e il suo numero presso il circo Rossi siano sulla bocca di tutti.

Inevitabilmente, però, un evento di tale risonanza attira anche la canaglia, e da lì cominciano i guai. Tra gli spettatori del circo si celano infatti i membri della banda Grand e una loro complice, la navigata Heloise. Questa frequenta l'élite e si accompagna al ricco gioielliere Hendrik van Teelen e al commissario di polizia Hellberg. Quando Spaventa è in procinto di sposarsi, van Teelen lo sfida ad aprire la sua cassaforte, dove sono custoditi i famosi gioielli Barbarenkoff. Il critico di *Film-Kurier* Ernst Jäger assisté alla première del film nel settembre 1928 e ne fu entusiasta: "Un livello che va ben oltre i soliti buoni risultati dei film Aafa-Albertini: non solo un'eccellenza nel suo genere, ma una produzione di classe mondiale. Alla pari con Fairbanks." Memore degli elogi riservati ai precedenti film di Albertini e Aldini, Jäger lodò tutti i collaboratori del film e il loro ottimo lavoro di squadra: Obal e Hans Rameau per la verosimiglianza del copione, il ritmo sostenuto dell'azione e il superamento di vari ostacoli, il tutto fatto con intelligenza e grazia. "Poche commedie tedesche possono vantare una simile perfezione tecnica e i pregi artistici di questo *sensationsfilme* che possiede un *fugato*, un flusso continuo d'immagini in movimento." Il pubblico e lo stesso Jäger furono incantati dalle quindici ballerine che fanno parte del numero di Spaventa e che lo traggono d'impiccio ogni volta che si trova in difficoltà. Scrisse Jäger: "Questo frizzante spettacolo è sofisticato e ben eseguito in ogni dettaglio."

Der Unüberwindliche fa un esplicito riferimento ai precedenti film di circo, tedeschi e italiani, di Albertini, ma anche alla sua passata esperienza di acrobata e artista circense. Nel suo saggio del 2010 *Der Zirkusfilm*, Matthias Christen descrive brillantemente la rappresentazione del circo nel cinema come un microcosmo a sé stante, ma anche come una trasgressiva alternativa al mondo esterno. Per inciso, i film di Albertini e di Aldini sono sempre molto auto-referenziali e auto-promozionali, con costanti allusioni non solo ai film precedenti, ma anche alle loro carriere nel mondo del circo, nelle *poses plastiques*, come modelli per artisti, ginnasti e atleti. – IVO BLOM

The film proved a worthy successor to Albertini's previous hit, Der grösste Gäuner des Jahrhunderts. Aafa was so pleased that it offered Albertini a regular contract to continue making films with them until the end of 1929.

Little is known about the involvement in the film of Oskar Fischinger, who probably animated the opening images that launch the name of Silvio Spaventa. The film develops a publicity campaign for Spaventa within the plot, using the device of a provincial to whom it must be explained how the whole city is full of Spaventa and his "escapological" act at the Circus Rossi. Such an act also attracts criminals, however, and that is where the trouble begins. Among those attending the show are the Grand gang and their accomplice, the worldly Heloise. She frequents the elite, and accompanies the rich jeweller Hendrik van Teelen and Commissioner Hellberg. When Spaventa is about to marry, Van Teelen challenges him to open his safe, which holds the famous Barbarenkoff jewels.

Film Kurier's critic Ernst Jäger raved about the film when it premiered in September 1928: "A value going far beyond the usual good framework of Aafa-Albertini movies: not only a peak in its genre, but a world-class production. It should be considered on a par with Fairbanks." Reminiscent of the plaudits given to Albertini and Aldini's earlier works, Jäger praised all the film's collaborators and their complementary teamwork: Obal and Hans Rameau for their plausible script, the tempo of the action, and the overcoming of obstacles, all done with wit and grace. "Few German comedies have the technical perfection, and the filmic art, of this sensation-film. Which possesses one 'fugato', one continuous flow of moving pictures." The audience and Jäger himself were excited about the fifteen dancing girls who are part of Spaventa's act and who help him out whenever he is in trouble. Jäger declared, "This sparkling entertainment is sophisticated and well-executed in every detail."

Der Unüberwindliche makes reference to Albertini's earlier German and Italian circus films, as well as his previous career as an acrobat and circus artist. In his 2010 dissertation Der Zirkusfilm, Matthias Christen wonderfully describes the representation of the circus in film as a microcosm on the one hand, but also a transgressive alternative to the world outside. Incidentally, the films with Albertini and Aldini are highly self-reflexive and self-promoting, constantly alluding not only to former films, but also their careers in the realms of the circus, poses plastiques, and as artists' models, gymnasts, and athletes. – IVO BLOM



BERT WILLIAMS AND COMPANY

Bert Williams e compagni: le radici dell'interpretazione cinematografica afroamericana

Quando morì, Bert Williams (1874-1922) aveva conseguito una serie di risultati che tuttora definiscono una star di prima grandezza: interprete di fama internazionale di musical teatrali, compositore e socio di una casa di edizioni musicali afroamericane, artista tra i più ricercati per le registrazioni della Columbia Records, celebrity del merchandising ed esponente della comunità nera che spendeva volentieri il suo nome per cause sociali e organizzazioni culturali, e infine protagonista di pellicole cinematografiche. Tra i neri americani dell'epoca, solo l'educatore Booker T. Washington e il pugile Jack Johnson potevano vantare una fama simile. Con George Walker (1873-1911), suo partner come interprete e anche suo ardito e lungimirante agente commerciale, Bert fondò il duo "Williams e Walker", che ebbe un ruolo pionieristico nel vaudeville etnicamente misto, contribuì a diffondere su scala mondiale la passione per i balli afroamericani, portò a Broadway musical interpretati interamente da neri e infine si esibì dinanzi alla famiglia reale britannica, con parecchi degli attori che poi Williams avrebbe portato con sé sullo schermo. Nel 1910 Williams infranse la barriera del colore della pelle sui palcoscenici di New York, entrando nel cast interamente bianco delle *Ziegfeld Follies*. Il co-protagonista W.C. Fields l'avrebbe poi descritto con parole rimaste famose: "l'uomo più divertente che io abbia mai visto, l'uomo più triste che io abbia mai conosciuto". I costumi eccentrici e l'impareggiabile personalità ne facevano una figura inconfondibile, come il Vagabondo di Charles Chaplin: l'accostamento pareva anzi ovvio ai contemporanei, tanto che nel 1916 i due apparvero uno accanto all'altro nel primo numero di *The Soil*, rivista artistica d'avanguardia. Benché la breve carriera cinematografica di Williams volgesse al termine nel 1914, proprio

Bert Williams and Company: The Roots of Black Performance on Film

At the time of his death, Bert Williams (1874-1922) had a record of achievement that still defines superstardom as we know it today. An internationally famed musical theater performer, a composer and partner in a black music publishing business, a major recording artist for Columbia Records, a merchandised celebrity and member of black society who lent his name to social causes and cultural organizations, and a leading man in motion pictures. As a black man in America at the time, only educator Booker T. Washington and boxer Jack Johnson rivaled his fame. Working with George Walker (1873-1911), his performance partner and visionary business manager, the team of "Williams and Walker" pioneered mixed-race vaudeville, created a worldwide fad for African-American dance, introduced fully staged black musicals to Broadway, and performed before British royalty, with a number of the actors Williams would later bring with him to the screen. In 1910 Williams broke the color barrier on stage in New York when he joined the all-white cast of the Ziegfeld Follies; co-star W.C. Fields would later famously describe him as "the funniest man I ever saw, and the saddest man I ever knew." Williams' eccentric costuming and unique persona set him apart, like Charles Chaplin's Tramp, a comparison that was apparent to their contemporaries and landed them side by side in the premiere issue of an avant-garde arts magazine, The Soil, in 1916. Although Williams' brief film career was ending in 1914, just as Chaplin's was beginning, their similarities

mentre quella di Chaplin stava sbocciando, le somiglianze – per l'esperienza in scena, la padronanza della pantomima, i tratti distintivi dell'aspetto e della gestualità, l'approccio intellettuale al mestiere – sono autentiche.

Il critico di musica jazz Gary Giddens ha chiamato Williams “il santo patrono degli interpreti afroamericani”, suggerendo giustamente che, per comprendere il significato dei film di Williams, è indispensabile conoscere il mondo dello spettacolo in cui egli crebbe e la storia sociale che formò la sua generazione. Poco dopo il Proclama di Emancipazione, che nel 1863 aveva segnato la liberazione degli schiavi negli Stati Uniti, il primo gruppo di artisti afroamericani fece il suo ingresso formale nell'industria dell'intrattenimento – dapprima riprendendo forme di “minstrel show” inventate dai bianchi e in seguito dando vita a quella fioritura di truppe, gruppi corali e bande da concerto che già prima del 1900 giravano il mondo dall'Europa all'Asia e all'Australia. Se la creazione di proprie tipologie di prodotti culturali nel campo della musica e della danza aveva mutato rapidamente l'intrattenimento popolare in tutto il mondo, questo processo si svolse in un clima di brutale segregazione. Proprio mentre Williams e Walker stavano iniziando insieme la loro carriera nel 1896, la situazione in America divenne assai più dura a causa delle cosiddette leggi “Jim Crow” che dichiararono costituzionali le prassi discriminatorie basate sul principio “separati ma uguali”. In queste condizioni, il fatto che gli artisti bianchi mutuassero liberamente dai neri i balli e la musica ragtime costituiva una crudele ironia: nel 1908 la stampa afroamericana sottolineava come “gli interpreti caucasici rubassero praticamente di continuo metà dei loro numeri a Williams e Walker, Cole e Johnson ... Abbie Mitchell e artisti simili”.

Secondo il censimento del 1910, in quell'anno negli Stati Uniti 6.987 afroamericani erano impiegati nel settore dello spettacolo. A New York questa comunità artistica fortemente coesa, residente nei rioni di Tenderloin e Harlem, consacrati per tradizione alle attività di intrattenimento, era lucidamente consapevole del nesso tra la propria professione e la dimensione dei diritti civili: questi artisti avrebbero portato anche nel mondo del cinema istanze come quella della libertà di esibirsi dove desideravano e di proporre un'immagine più autentica della propria etnia. Contemporaneamente, la *blackface* e la comicità dialettale costituivano gli stereotipi razziali cui essi si adattavano per attirare gli spettatori bianchi. Per mantenersi remunerativa, la loro attività aveva bisogno del ceto medio bianco - che era in grado di spendere - e dei produttori bianchi - che controllavano le principali catene teatrali. Il successo che essi riuscivano a ottenere divertendo allo stesso tempo, ma da diverse prospettive, pubblici bianchi e neri fu una forma di “doppia coscienza” – termine coniato dal prestigioso scrittore W.E.B. Du Bois per descrivere l'esperienza, comune tra i neri, di vedere se stessi attraverso gli occhi degli altri, quasi come (per usare le sue parole) se ci fossero “due anime ... due ideali in lotta”.

Bert Williams era in effetti un caraibico-americano dalla pelle chiara, nato nelle Indie occidentali da genitori di etnia mista. La *blackface*

– *stage experience, mastery of pantomime, signature fashion and mannerisms, and intellectual approach to their craft* – are genuine.

Jazz critic Gary Giddens' description of Williams as “the patron saint of African-American performers,” aptly suggests that to understand the significance of Williams' films we need to know the entertainment community that nurtured him and the social history that shaped his generation. Soon after the Emancipation Proclamation (1863) freed the slaves in the United States, the first group of African-Americans formally entered show business, at first taking up white-invented forms of minstrelsy, but soon producing the numerous troupes, choral groups, and concert bands that toured the world from Europe to Asia and Australia before 1900. While the process of creating their own brands of cultural product in the fields of music and dance rapidly changed popular entertainment around the world, it did so in a climate of brutal segregation. Just as Williams and Walker began their careers together in 1896, the situation worsened when America's so-called “Jim Crow” laws declared that discriminatory “separate but equal” practices were constitutional. The cruel irony of white performers co-opting African-American ragtime music and dance moves so freely under these conditions was cause for comment in the black press in 1908: “the Caucasian performer really steals one-half of his work from Williams and Walker, Cole and Johnson ... Abbie Mitchell and others of the like almost constantly.”

U.S. census figures for 1910 reported that 6,987 African-Americans were working in show business. In New York City, this tight-knit stage community, based largely in the mid-town Tenderloin and uptown Harlem entertainment districts, was well aware that there were civil-rights dimensions to their work: the freedom to perform where they wished and advance a more authentic image of their race would be notions they brought to filmmaking. Meanwhile, *blackface* and dialect humor were racial stereotypes they accommodated to attract white audiences. To be profitable, their performances required the support of the white middle-class who had the money and white producers who controlled the major theater chains. The success they achieved amusing white and black audiences simultaneously, from different perspectives, was a form of “double-consciousness” – a term coined by respected writer W.E.B. Du Bois to describe the black experience of seeing one's self through the eyes of others, as if, in his words, with “two souls ... two warring ideals.”

In fact, Bert Williams was a light-skinned Caribbean-American, born in the West Indies of mixed-race parents. The *blackface* he and other black comedians put on served

che lui e altri comici neri dovevano applicarsi serviva a definire il personaggio comico che ognuno di essi incarnava, anche se nel 1910 la stereotipata figura di afroamericano perfezionata da lui e da Walker nel 1900 era ormai criticata da alcuni commentatori. Quando, nell'autunno del 1913, ebbe l'opportunità di apparire sullo schermo, Williams lasciò le *Ziegfeld Follies* per una stagione e portò con sé alla Biograph quegli stessi artisti che, parecchi anni prima, era stato accusato di aver abbandonato per recitare sui palcoscenici dei bianchi. Sullo schermo in *Lime Kiln Club Field Day*, incastonata fra le eccentricità clownistiche e la virilità da idoli dell'avanspettacolo degli altri interpreti, illuminata dal lampo d'affetto della co-protagonista, la *blackface* di Williams è efficacemente riscattata.

Benché le pellicole fossero state acquisite già nel 1938 da Iris Barry, prima conservatrice della sezione cinematografica del Museum of Modern Art, e preservate dall'archivista Eileen Bower alla fine degli anni Settanta, il lavoro di identificazione del materiale relativo a "Lime Kiln" è iniziato solo nel 2003. In primo luogo si è accertato che non si trattava dell'apocrifo *Darktown Jubilee* che Terry Ramsaye attribuisce a Williams nella sua storia del cinema *A Million and One Nights* (1926); poi si è avuta la conferma che l'opera rientrava nel pacchetto di film commissionati dai produttori teatrali newyorkesi Klaw & Erlanger nel quadro di un accordo stipulato nel 1912 con la Biograph. Il restauro dei tre film Biograph di Bert Williams, a partire dai negativi originali, ci permette di conoscere l'artista in maniera più ravvicinata. Al pubblico odierno bisogna forse chiedere una certa indulgenza nel giudicare questi film, ma il recupero di *Lime Kiln Club Field Day* costituisce da solo un motivo sufficiente per riesaminare le numerose altre opere nere prodotte prime di *The Birth of a Nation* (1915). – RON MAGLIOZZI

to define their comic personas, although by 1910 the stereotypical African-American character that Williams had perfected with Walker in 1900 was criticized by some commentators. When the opportunity to star in films came to Williams in the fall of 1913, he left the Ziegfeld Follies for a season and brought with him to Biograph the very performers he had been accused of abandoning for the white stage several years before. On screen in *Lime Kiln Club Field Day*, centered between the clownish antics and matinee-idol manhood of his male co-stars, illuminated by the glow of affection from his female lead, one might argue his *blackface* is effectively redeemed.

Acquired in 1938 by the Museum of Modern Art's founding film curator Iris Barry, and preserved by archivist Eileen Bower in the late 1970s, it wasn't until 2003 that the process of identifying the "Lime Kiln" footage began. First, by establishing that it was not the apocryphal *Darktown Jubilee* which Terry Ramsaye credits to Williams in his film history *A Million and One Nights* (1926); and second, by confirming that it was among a package of films commissioned by New York stage producers Klaw & Erlanger under a 1912 agreement with Biograph. The restoration of Bert Williams' three Biograph films from their original camera negatives provides us with more intimate access to the artist. Whatever indulgence these films may require from audiences today, the recovery of *Lime Kiln Club Field Day* alone should be an incentive to reconsider the many other black subjects produced before *The Birth of a Nation* (1915). – RON MAGLIOZZI

Prog. I (Schede di / All notes by Ron Magliozzi)

ACTORS' FUND FIELD DAY AT THE POLO GROUNDS, NEW YORK CITY, AUGUST 18, 1910

(Vitagraph Co. of America – US 1910)

Regia/dir. ?; cast: Bert Williams (*Jack Johnson*), Billie Reeves (*James J. Jeffries*), Annie Oakley (se stessa/herself), George Bickel (*pagliaccio con mazzuolo e tromba/clown with mallet and trumpet*), Harry Watson, Jr. (*pagliaccio colpito col mazzuolo/clown hit with mallet*), George Beban (*Napoleon*), membri della/members of the Catholic Protectors Band + squadra di baseball del/the baseball team of the Friars Club + George Evans Minstrels + aborigeni del Borneo/Borneo Dyaks (da/ from Coney Island) + White Rats ("Table Tumblers"); 35mm, 341 ft., 5' (18 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Girato nel più famoso campo da gioco americano del tempo, tra Harlem e le Washington Heights nella parte settentrionale di Manhattan, questo documento di un evento sportivo di beneficenza annuale a favore dell'Actors' Fund of America ci presenta i membri delle compagnie di Broadway dei produttori George M. Cohan, Lew Fields e Florenz Ziegfeld e di due organizzazioni teatrali, Friars Club e White Rats.

Williams e Reeves, del cast delle *Ziegfeld Follies* del 1910, si esibiscono in un numero che faceva parte della loro parodia del

Shot on the most famous playing field of its time in the United States, bordering Harlem and Washington Heights in upper Manhattan, this record of an annual sporting benefit for the Actors' Fund of America features members of the Broadway companies of producers George M. Cohan, Lew Fields, and Florenz Ziegfeld, as well as the theatre organizations the Friars Club and the White Rats. From the stage cast of the Ziegfeld Follies of 1910, Williams and Reeves perform a bit from their parody of the World

combattimento per il titolo mondiale dei pesi massimi svoltosi il 4 luglio 1910. La vittoria del pugile nero Jack Johnson su James J. Jeffries in quel match aveva scatenato sanguinose violenze razziali in varie parti d'America; è questo forse il motivo per cui, in questa satira d'attualità, è Williams a subire il colpo del KO. In più di metà dei numeri del film compaiono attori neri e *blackface*, e tre delle attrazioni a sfondo razziale – la caccia al maiale ricoperto di grasso, la gara dei mangiatori di torte e il “gioco del mucchio di scarpe” – sarebbero stati ripresi in *Lime Kiln Club Field Day*.

Il giornalista che seguì l'evento per il *New York Times* lamentò che “le apparecchiature cinematografiche e i fotografi dei giornali impedivano la visuale” a molti dei 13.000 spettatori che si stima fossero presenti.

Alcune fonti segnalano tra gli interpreti del film divi teatrali come Marie Dressler, Victor Moore, Emma Carus, George M. Cohan, Irene Franklin ed Eddie Foy, oltre al pugile James J. Corbett, ma nel materiale superstite non è possibile identificarli.

Il film fu distribuito come mezzo rullo comprendente anche il dramma *Brother Man*, con protagonista la “Vitagraph Girl” Florence Turner.

A FOOL AND HIS MONEY (Solax Co. – US 1912)

Regia/dir, prod: Alice Guy-Blaché; *cast:* James Russell (*Sam Jones*); 35mm, 767 ft., 11' (18 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

In questa commedia moraleggiante James Russell – artista di vaudeville autoproclamatosi “re del cakewalk” – veste i panni dello sciocco sfortunato e non ha occasioni per ballare. Un riassunto della trama, pubblicato dallo studio su *Moving Picture World* (11 ottobre 1912), offre dettagli che non emergono dalla copia superstite: “Sam Jones fa un lavoro manuale – l'imbianchino. Innamorato di Lindy Williams, riesce a risparmiare una discreta somma, si compra degli eleganti abiti di seconda mano e si reca in visita a casa di Lindy. I genitori della ragazza sono benestanti (il padre, ora in pensione, è un ex ‘facchino pubblico’) e Lindy è una bellezza d'ebano un po' civetta che scherza spensieratamente coi sentimenti di Sam, divertendosi a contrapporgli un altro suo corteggiatore, Bill Johnson. Alla fine Sam perde ogni speranza e abbandona il campo; mentre vaga cupo e sconfortato, trova per strada un mucchio di denaro. Ora le faccio vedere io, promette. Compera abiti da sera e altri capi di lusso, un'automobile, gioielli. Inizia a pavoneggiarsi dinanzi a Lindy e al rivale e, com'era prevedibile, la bella trasferisce su di lui il proprio affetto.” Ritenuto il più antico film ancora esistente interpretato esclusivamente da attori neri, *A Fool and His Money* (Lo sciocco e i suoi soldi) prende il titolo dal detto “Uno sciocco e il suo denaro si separano presto”, ed è stato osservato che funzionerebbe altrettanto bene con un cast bianco.

Benché la tendenza ad “anteporre la classe alla razza” si possa interpretare come un riflesso del punto di vista bianco ed europeo di Alice Guy-Blaché, nella storia del cinema razziale è forse

Heavyweight Championship fight that had taken place on 4 July 1910. The victory of Black boxer Jack Johnson over James J. Jeffries in this contest had been the cause of deadly racial violence across America, which may explain why, in this topical satire, it is Williams who accepts the knockout blow. More than half of the acts in the film feature blacks and blackface performers, and three of the racially-themed attractions – the greased-pig chase, the pie-eating contest, and the “shoe scramble” – would be replicated in Lime Kiln Club Field Day.

A reporter covering the event for the New York Times complained that “the motion picture machine and newspaper photographers obscured the view” for many of the estimated 13,000 spectators in attendance.

Although stage stars Marie Dressler, Victor Moore, Emma Carus, George M. Cohan, Irene Franklin, Eddie Foy, and the boxer James J. Corbett have been credited with appearing in the film, they cannot be identified in the surviving footage.

The film was released on a split reel with the drama Brother Man, starring “Vitagraph Girl” Florence Turner.

Self-described “cakewalk king” and vaudeville entertainer James Russell is given no opportunity to dance as the ill-fated fool in this cautionary comedy. A studio plot synopsis in Moving Picture World (11 October 1912) gives details that are not spelled out in the surviving print: “Sam Jones is a laborer – a wielder of the white-wash brush. He is in love with Lindy Williams. Having saved up quite a little money, Sam buys some swell second-hand clothes and goes to Lindy’s home. Lindy’s people are quite prosperous, her father having retired from his job as ‘Public Porter,’ Lindy is a coquettish ebony beauty and trifles with Sam’s affections. She plays Sam against Bill Johnson and finally, in despair Sam retires from the field. Walking along the road beaten and despondent, Sam finds a lot of money. Now, he vows, he will show them! He buys full dress clothes and other swell duds, an automobile and jewelry. Like a peacock he begins parading himself before Lindy and his rival, and, as can be expected, Lindy transfers her affections to him.” Believed to be the earliest surviving film with an all-black cast, it takes its title from the axiom “A fool and his money are soon parted,” and it has been said that the film would play just as effectively with a white cast.

Although the notion that “class over race” may be read as a reflection of Blaché’s white, European point of view, in the history of race cinema it is perhaps more important to

più importante rilevare che, nell'America della segregazione, la coscienza di classe era un tema di grande importanza nella vita degli afroamericani. La massiccia immigrazione dagli Stati del Sud di neri poco istruiti e di estrazione proletaria metteva a repentaglio la posizione sociale tanto faticosamente conquistata dai neri della classe media in città settentrionali come New York e Chicago. Inoltre, il film si sofferma lungamente a descrivere con toni satirici il vistoso consumismo ostentato dal personaggio centrale del *nouveau riche*, esprimendo forse, in tal modo, un giudizio indiretto sul fenomeno di quegli sportivi e uomini di spettacolo neri di successo come Williams e Walker che amavano sfoggiare in pubblico abiti eleganti e gioielli – una consuetudine questa che all'epoca non passò certo inosservata e che lo scrittore David Gilbert, in *The Product of Our Souls* (University of North Carolina Press, 2015), definisce “una consapevole espressione della modernità nera”.

Girato nel New Jersey con il titolo *Darktown Aristocrats* poco più di un anno prima che Williams apparisse dinanzi alle macchine da presa a New York, *A Fool and His Money* ha, per quanto riguarda la trama, parecchi importanti elementi comuni con *A Natural Born Gambler* e *Lime Kiln Club Field Day*: partite a carte truccate, balli in maschera mandati all'aria e protagonisti maschili che, ricchi di denaro mal guadagnato, riescono a ottenere i favori delle donne che desiderano ma vengono poi smascherati e svergognati. Sono alcuni esempi della limitata gamma di situazioni – riciclate in infiniti numeri teatrali, canzoni etniche e incisioni – che a quell'epoca servivano a definire la vita dei neri per pubblici composti in gran parte da bianchi. Per gli artisti afroamericani la sfida – quando avevano la possibilità di farlo – era di infondere in questo materiale il soffio dell'autenticità.

acknowledge that class consciousness was a relevant theme in the lives of African-Americans in Jim Crow America. The mass migration of uneducated, working-class Southern blacks threatened the hard-won social position of middle-class blacks in northern cities like New York and Chicago. Moreover, the conspicuous consumption demonstrated by the film's nouveau riche main character, which the film spends significant time satirizing, might be seen as a commentary on the phenomenon of successful black sports figures and entertainers like Williams and Walker showing off publicly in fine clothes and jewelry, a practice which was much remarked upon at the time, and which writer David Gilbert has described in The Product of Our Souls (University of North Carolina Press, 2015) as “a self-conscious expression of Black modernity.”

Shot in New Jersey under the title Darktown Aristocrats, a little over a year before Williams went before the motion picture cameras in New York, A Fool and His Money shares a number of key plot elements with A Natural Born Gambler and Lime Kiln Club Field Day: corrupt card games, disrupted fancy-dress dance parties, and male protagonists whose unearned money wins them the favor of the women they desire before they're undone and shamed. These were among the limited range of situations, recycled in countless stage routines, race songs, and recordings, which served to define black life for largely white audiences at the time. The challenge for black entertainers, when they were allowed to do so, was to invest such material with authenticity.

FISH (Biograph Co., *per/for* Klaw & Erlanger; *dist*: General Film Company – US 1916)

Regia/dir: ?; *scen*: *cast*: Bert Williams; 35mm, 763 ft., 10' (20 fps); *did./titles*: ENG; *fonte copia/print source*: The Museum of Modern Art, New York (preserved with support from the National Endowment for the Arts and the Lillian Gish Trust for Film Preservation).

Nell'estate del 1916, poco prima dell'uscita di *A Natural Born Gambler* la Biograph emise dei fuorvianti comunicati stampa in cui annunciava di aver ingaggiato Bert Williams per una nuova serie di comiche in due rulli. In realtà, sia *Fish* che *A Natural Born Gambler* erano stati prodotti qualche anno prima, tra il 1913 e il 1914, nel quadro dell'accordo originario fra lo studio e Klaw & Erlanger. Meno di un mese dopo che l'attore era rientrato nel cast delle *Ziegfeld Follies* nel giugno 1916, la Biograph spiegava in un articolo su *Moving Picture World* (29 luglio 1916): “Non c'è a teatro un comico di maggior talento e popolarità di Bert Williams, e il fatto che egli sia stato scelto ancora una volta come star delle *Ziegfeld Follies* e riempia le platee di New York a due dollari al biglietto e nonostante la calura, è un'eloquente testimonianza dell'attrazione che esercita sul pubblico.”

Sui palcoscenici del vaudeville gli inconfondibili monologhi di Williams, costituiti da pantomime e parti recitate, divennero tanto popolari che la Columbia Phonograph Co. ne registrò una serie (per

On the eve of releasing A Natural Born Gambler in the summer of 1916, Biograph issued a number of misleading press releases claiming to have signed Bert Williams for a new series of two-reel comedies. In truth, both Fish and A Natural Born Gambler had been produced several years before, in 1913-14 under the studio's original agreement with Klaw & Erlanger. Coming less than a month after the star rejoined the cast of the Ziegfeld Follies in June 1916, the studio made its reasoning clear in an item in Moving Picture World (29 July 1916): “There isn't a more clever or popular comedian on the stage than Bert Williams and the fact that he has been chosen again as the star comedian with Ziegfeld Follies and is turning the people away at two-dollar prices in New York despite the hot weather bespeaks his drawing power.”
On the vaudeville stage, Williams' signature monologues, consisting of storytelling and pantomime, were so popular

esempio “Il sermone del pastore Eatmore sullo scagliare le pietre”). *Fish* è tratto da un numero in cui Williams descriveva gli sforzi di un volonteroso giovanotto che cerca di vendere il pesce che ha appena pescato a un disinteressato signore, concludendo la scenetta con la battuta “E nessuno la domenica”.

Questo cortometraggio da un rullo è nettamente diverso, per ritmo e sensibilità, dagli episodi di *Lime Kiln*; in base ai dati di produzione della Biograph si può ipotizzare che sia stato girato nell'estate del 1914 dalla troupe comica guidata dal regista Dell Henderson. Nelle riprese in esterni al Van Cortlandt Park e sulle colline nei dintorni del Bronx l'interpretazione di Williams perde l'ironia verbale che contraddistingueva, a teatro, le sue meticolose caratterizzazioni di personaggi cristallizzati in stereotipi razziali. In mezzo ad attori bianchi che recitano in *blackface*, egli interpreta uno stupidotto in balia di un padrone bianco cui offre continui pretesti di battute: una figura, insomma, che rientra a pieno titolo nella tradizione dell'antica *minstrel comedy*. Inoltre, benché all'epoca del muto venissero spesso affidati ad attori in età parti più giovanili, vedere un Williams quarantaduenne nel ruolo di un ragazzo che ha la statura e il portamento di un adulto, ha inevitabilmente un sapore razzista. Visto con gli occhi di oggi, il personaggio sbrindellato e sottomesso che Williams interpreta in *Fish* richiama alla mente il racconto revisionista del lungometraggio di *12 anni schiavo* di Steve McQueen (2014).

that a number of them were recorded by the Columbia Phonograph Co. (e.g., “Elder Eatmore’s Sermon on Throwing Stones”). Fish was based on a Williams skit describing the efforts of an eager young man to sell the fish he has caught to a disinterested homeowner, ending with the punchline “And none on Sunday.”

This single-reel short is markedly different in pacing and sensibility from the Lime Kiln subjects, and Biograph production logs suggest that it may have been shot in the summer of 1914 by the comedy unit headed by director Dell Henderson. In the real-world setting of locations in Van Cortlandt Park and the hilly environs of the Bronx, Williams’ screen performance loses the verbal irony that marked his studied interpretations of racially stereotyped characters on stage. In the company of white actors performing in blackface, the slow-witted character he plays, at the beck and call of a white landowner for the sake of a joke, falls solidly within the tradition of old-fashioned minstrel comedy. Furthermore, despite the fact that older actors were regularly cast in younger parts during the silent period, for Williams at 42 years of age to be playing a boy so manly in size and gait has decidedly racist dimensions. Viewed from a present-day perspective, Williams’ tattered image and subjugation in Fish calls to mind the revisionist narrative of Steve McQueen’s feature 12 Years a Slave (2014).

ABBIE MITCHELL THE COLORED PRIMA DONNA IN SONGS OF YESTERDAY (De Forest Phonofilm, Inc. – US 1922) (estratto/excerpt)

Regia/dir., prod: Lee de Forest; *cast:* Abbie Mitchell; *première:* 12.4.1923, Engineering Society Building Auditorium, New York; *canzone/song:* “Mighty Lak’ a Rose” (1901), *mus.* Ethelbert Nevin, *lyr.* Frank Lebby Stanton; 35mm, 1223 ft., 13' (24 fps), sd. (Phonofilm); *dial:* ENG; *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Abbie Mitchell (1884-1960) è stata un'importante esponente della pionieristica generazione di interpreti afroamericani di musical che sfidarono l'establishment teatrale di Broadway, dominato dai bianchi: da *Clorindy, or the Origin of the Cakewalk* interpretato nel 1898 quando aveva quattordici anni, a *Darkydom* nel 1914. Nell'arco di questo periodo apparve in lavori di Williams e Walker, Cole e Johnson e anche di suo marito, il compositore Will Marion Cook. In seguito fu la protagonista della prima produzione dell'opera di George Gershwin *Porgy and Bess* (1935) e affiancò Tallulah Bankhead nell'allestimento teatrale originale di *The Little Foxes* (1939). Sullo schermo in *Lime Kiln Club Field Day* (1913) e nel perduto cortometraggio *Uncle Remus' First Visit to New York* (1914), del produttore cinematografico nero Hunter C. Haynes, Abbie fu tra le primissime interpreti femminili della prima ondata di film americani con cast di attori tutti neri. In questo cortometraggio sonoro sperimentale si esibisce in una canzone dialettale afroamericana, incarnando lo stereotipato personaggio di una mammy delle piantagioni che culla un bimbo in fasce.

Abbie Mitchell (1884-1960) was a major figure in the pioneering generation of black musical performers who challenged the white-controlled Broadway theatre establishment, from Clorindy, or the Origin of the Cakewalk in 1898 when she was 14 years old through Darkydom in 1914. During this period she appeared in work by Williams and Walker, Cole and Johnson, and her husband, composer Will Marion Cook, and later went on to star in the premiere production of George Gershwin’s opera Porgy and Bess (1935) and play with Tallulah Bankhead in the original stage production of The Little Foxes (1939). On screen in Lime Kiln Club Field Day (1913) and the lost short Uncle Remus’ First Visit to New York (1914), by black film producer Hunter C. Haynes, Mitchell was among the earliest female performers in the first wave of all-black cast films produced in the U.S. In this experimental sound short, she performs an African-American dialect song in the stereotyped character of a plantation mammy to a newborn child.

UNCLE TOM'S CABIN (World Producing Corp.; dist: World Film Corp. – US 1914)

Regia/dir: William Robert Daly; scen: Edward McWade, dal romanzo di/from the novel by Harriet Beecher Stowe (1852) + allestimento teatrale di/from the play by George L. Aiken (1853); cast: Sam Lucas (Uncle Tom), Walter Hitchcock (George Shelby), Hattie Delaro (Mrs. Shelby), Master Abernathy (George Shelby, Jr.), Teresa Michelena (Eliza), Irving Cummings (George Harris), Paul Scardon (Haley), Marie Eline (Little Eva St. Clair), Garfield Thompson (St. Clair), Roy Applegate (Simon Legree), Boots Wall (Topsy); 35mm, 4200 ft., 62' (18 fps); did./titles: ENG; fonte copia/print source: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Fino all'uscita di *The Birth of a Nation* di D.W. Griffith nel 1915, il romanzo antischiavista di Harriet Beecher Stowe *La capanna dello zio Tom* è stato il più influente lavoro di narrativa di un autore bianco sulla questione razziale in America. Le indulgenti leggi vigenti in Gran Bretagna e negli Stati Uniti in materia di diritti d'autore consentirono il rapido proliferare di compagnie teatrali viaggianti, e la melodrammatica miscela di brivido, sadismo e sentimenti distillata dal libro riscosse un successo fenomenale presso ogni tipo di pubblico. Lo storico della cultura Eric Lott ha stimato che già prima del 1900 almeno tre milioni di persone si fossero accostate in qualche forma al romanzo. Non sorprende perciò che *La capanna dello zio Tom* sia una delle opere di narrativa più precocemente e frequentemente adattate per il cinema: nel 1903 da Edison e Lubin; nel 1910 da Vitagraph e Thanhouser; nel 1913 da Imp e Kalem; nel 1914 dalla World; nel 1918 dalla Paramount; e nel 1927 dalla Universal con una colonna sonora Movietone.

Affidare a un attore nero il ruolo eponimo aggiunge un tocco di freschezza a un soggetto cinematografico familiare e una pretesa di autenticità a un personaggio fondamentale tradizionalmente interpretato da un attore bianco in *blackface*. Sam Lucas (1840-1916) è stato, si ritiene, il primo afroamericano a interpretare questo ruolo a teatro nel 1878, e con questa versione cinematografica ha infranto una seconda volta la barriera del colore della pelle. Cantante, ballerino e compositore, egli aveva fatto parte di tutte le maggiori truppe di minstrel e compagnie teatrali nere in America dopo la guerra civile; aveva anche compiuto tournée in Europa (1892-1895), e a partire dalla sua prima canzone di successo (composta nel 1875) il suo nome era apparso su dozzine di copertine di spartiti musicali. Figlio di uno schiavo, all'epoca in cui recitò nei film *Lime Kiln* e *Uncle Tom's Cabin*, cioè nel 1913-14, Sam era ormai considerato nella comunità nera dello spettacolo il "Grande Vecchio del Teatro". Bert Williams lo collocava nella stessa categoria dello stimato attore shakespeariano Ira Aldridge (1807-1867) e dello scrittore birazziale Alexandre Dumas père (1802-1870). Il suo popolo gli tributò una definitiva manifestazione di rispetto nell'agosto 1914, in occasione della prima newyorkese del film, che fu accompagnata dalle musiche di Will Marion Cook, uno dei massimi compositori afroamericani. Intorno al 1930, il termine "zio Tom" veniva usato in maniera spregiativa per indicare le persone di colore tanto ansiose di compiacere da diventare incapaci di opporsi ai maltrattamenti e alla mancanza di rispetto. Se non si può dire che l'interpretazione di Lucas riesca ad attenuare l'intrinseco pregiudizio razziale della storia, il film rimane un'importante testimonianza del suo talento drammatico.

Until the release of D.W. Griffith's The Birth of a Nation in 1915, Harriet Beecher Stowe's 1852 anti-slavery novel Uncle Tom's Cabin was the most influential work of fiction by a white author on the subject of race in America. Lax copyright laws in the U.S. and Britain allowed for the rapid proliferation of touring stage companies, and the melodramatic blend of thrills, sadism, and sentiment concocted from the book was a phenomenal hit with audiences. Cultural historian Eric Lott has estimated that at least 3 million people had experienced the novel in some form before 1900. It is no surprise then that Uncle Tom's Cabin was also among the earliest and most-often adapted narratives to appear on film: in 1903 by Edison and Lubin; 1910 by Vitagraph and Thanhouser; 1913 by Imp and Kalem; 1914 by World; 1918 by Paramount; and in 1927 by Universal with a Movietone score.

Casting a black actor in the title role added a fresh element to the familiar screen subject and a pretense of authenticity to a main character that was traditionally played by a white actor in blackface. Sam Lucas (1840-1916) is believed to have been the first black actor to perform the lead on stage in 1878, and he broke the color barrier again in this film production. As a ballad singer, dancer, and composer, he had appeared with every important minstrel and black theatre troupe in America after the Civil War, toured Europe (1892-1895), and been featured on dozens of sheet music covers following his first hit song in 1875. Born the son of a slave, by the time Lucas took on his roles in the Lime Kiln and Uncle Tom's Cabin films in 1913-14, he was revered by the black entertainment community as their "Grand Old Man of the Theatre." Bert Williams put Lucas in a class with respected Shakespearean actor Ira Aldridge (1807-1867) and bi-racial writer Alexandre Dumas père (1802-1870). And a definitive statement of respect from his race came when the film opened in New York in August 1914 accompanied by a score from Will Marion Cook, one of the leading African-American composers in the U.S. By the 1930s, the name "Uncle Tom" was being used as a derogatory expression to describe persons of color who were so eager to please that they failed to take a stand against mistreatment and disrespect. While the Lucas performance cannot be said to mitigate the inherent racial prejudice of the material, the film stands as an important record of his

All'inizio della primavera del 1914, quando si recò in Louisiana per le riprese in esterni di *Uncle Tom's Cabin*, Sam aveva già 73 anni; gli sforzi cui si sottopose nella scena del salvataggio dal fiume della piccola Eva contribuirono alla morte che lo colse, a causa di una polmonite, nel gennaio del 1916.

talent in a dramatic role. Sam Lucas was 73 years of age when he went on location in Louisiana in the early spring of 1914 for Uncle Tom's Cabin. The stunts he performed during the river rescue of Little Eva contributed to his death from pneumonia in January 1916.

Prog. 2 (Schede di / All notes by Ron Magliozzi)

A NATURAL BORN GAMBLER (Biograph Co., per/for Klaw & Erlanger; dist: General Film Company – US 1916)
Regia/dir: Edwin Middleton, T. Hayes Hunter; *aiuto reg./asst. dir:* Sam Corker Jr.; *scen:* based on characters created by Charles Bertrand Lewis in the book *Brother Gardner's Lime Kiln Club* (1882), adapted for the stage (1908-1912) di/by Jesse A. Shipp, & on Bert Williams' stage act *The Darktown Poker Club*; *cast:* Bert Williams (se stesso/himself), Henry Troy (*Cicero Sampson*), John Wesley Jenkins (*Brother Scott*), Julius Glenn (*Hostetter Johnson*), Sam Lucas, Billy Harper (*club members*); *prod.* 1913; *data uscita/rel:* 24.7.1916; 35mm, 1620 ft., 22' (20 fps), col. (imbibito/tinted); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* The Museum of Modern Art, New York (preserved with support from the National Endowment for the Arts and the Lillian Gish Trust for Film Preservation).

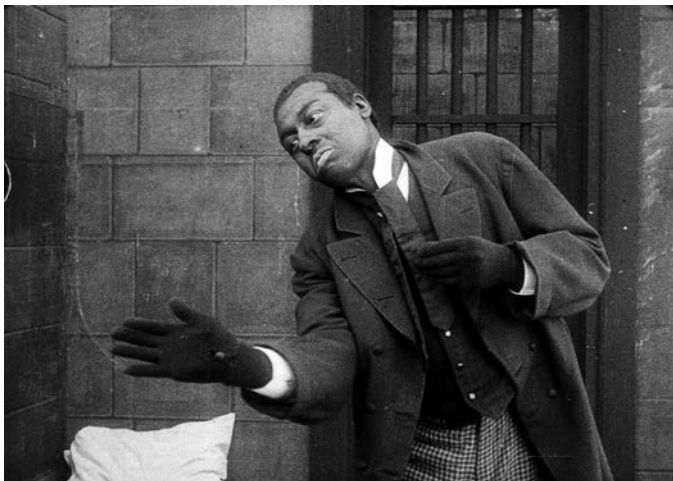
Come in *Fish*, anche la scena finale di *A Natural Born Gambler* riprende uno dei numeri teatrali di Williams su cui avevano investito i produttori Klaw & Erlanger. In questo caso, la sua "Darktown Poker Club" era già una canzone di successo, ed era stata anche registrata dallo stesso Williams all'epoca in cui uscì il film. I tre minuti finali, in cui Bert interpreta un giocatore che sta perdendo a poker, sono un prodotto della sua inventiva e ci offrono, in versione cinematografica, un superbo esempio del suo genio per la pantomima nella sua forma più pura. Per il primo rullo e mezzo del cortometraggio, personaggi e situazione sono tratti da una rubrica scritta per una catena di giornali dal giornalista bianco Charles Bertrand Lewis (1842-1924) con lo pseudonimo di M. Quad. Il suo immaginario "Lime Kiln Club" popolato di personaggi maldestri è oggi quasi dimenticato, ma dal 1880 alla metà degli anni Venti costituì un vero e proprio fenomeno culturale in tutti gli Stati Uniti: gli appassionati, sia bianchi che neri, formavano club autentici con quel nome e i pubblicitari sfruttavano il marchio "Lime Kiln" per vendere tabacco e lucido per stufe. Le vignette farsesche che formavano la trama filmata nello studio della Biograph nel Bronx, insieme alle insolite riprese in esterni (girate in un cimitero del quartiere di Staten Island nell'autunno del 1913), rappresentavano materiale ormai logoro per l'allegria compagnia di anziani artisti del vaudeville, interpreti di musical e membri dell'associazione di beneficenza The Frogs (come Sam Lucas) che costituiva il cast dei comprimari.

Quando *A Natural Born Gambler* uscì nelle sale, diciotto mesi dopo *The Birth of a Nation*, negli Stati Uniti la questione razziale era diventata un problema politico più scottante e controverso che mai. Gli stereotipi, le interpretazioni caricaturali, le rozze didascalie in dialetto: tutti questi elementi, che erano serviti per caratterizzare gli afroamericani negli spettacoli dei *minstrel* fin dagli anni intorno al 1840, diventavano ora motivi di polemica nell'arroventato dibattito pubblico sulle relazioni razziali. Il critico di *Moving Picture World* (12 agosto 1916) formulò un giudizio diplomatico: "Certe scene potrebbero essere migliorate, ma

Like Fish, the final scene of A Natural Born Gambler was also based on one of the Williams stage routines in which theatrical producer Klaw & Erlanger had invested. In this instance, his "Darktown Poker Club" had become a hit song and recording for him by the time the film was released. A product of Williams' own invention, his 3-minute closing solo as a losing poker player represents Williams' genius for pantomime in its purest form on screen.

For the first reel and a half of the short, the characters and setting were adapted from a syndicated newspaper column written by white journalist Charles Bertrand Lewis (1842-1924) under the pen name M. Quad. His fictional "Lime Kiln Club" and its maladroit members are little remembered today, but they were a cultural phenomenon across the United States from 1880 through the mid-1920s, causing fans, both white and black, to form real-life clubs in its name and advertisers to exploit the "Lime Kiln" franchise for the sale of tobacco and stove polish. The farcical vignettes that made up the plot filmed at Biograph's Bronx studio and an unusual cemetery location in the borough of Staten Island in the fall of 1913 were threadbare material for the game company of seasoned vaudevillians, musical comedy performers, and members of the charitable club The Frogs, such as Sam Lucas, who made up its supporting cast.

When A Natural Born Gambler was released, 18 months after The Birth of a Nation, the politics of race in America was more contentious than ever. Its stereotypical situations, caricatured performances, and crude dialect intertitles, of a kind that had served to represent African-Americans on the minstrel stage since the 1840s, were now an issue in the heated culture of public debate about race relations. A reviewer for Moving Picture World (12 August 1916) wrote diplomatically, "The business of some scenes could be improved, but Bert Williams' skill at



Bert Williams in *A Natural Born Gambler*, Edwin Middleton, 1916. (Museum of Modern Art)

sullo schermo la maestria di Bert Williams nell'arte della pantomima risalta comunque." Le reazioni della stampa nera (*The Chicago Defender*, 5 agosto 1916) furono invece, e comprensibilmente, di tipo più militante: "Furti di polli, partite a poker e a dadi, squallide esibizioni di superstizione pseudoreligiosa; ecco l'ennesima dimostrazione che i registi cinematografici non sanno affatto come rappresentare i 'fratelli' sulla pellicola. La grande bravura di Bert Williams risulta appannata sullo schermo, e bisogna augurarsi, per le schiere dei suoi ammiratori, che in futuro egli limiti il suo lavoro al palcoscenico, dove può far risuonare la sua voce e risplendere come una vera stella. Senza dubbio la Biograph ha realizzato questo film pensando al potere di attrazione del grande Bert, senza curarsi del triste spettacolo che egli offre di sé nelle degradanti scene di una misera produzione." Per ironia della sorte, come avrebbe in seguito ricordato l'avvocato della Biograph, la limitata circolazione dei due cortometraggi di Williams fu poi dovuta, in ultima analisi, al timore, da parte dei distributori bianchi negli Stati del Sud, che il pubblico del luogo "non avrebbe gradito ... film che hanno come star un negro".

pantomime shows up well on screen." Whereas the response from the black press (The Chicago Defender, 5 August 1916) was understandably more militant: "...Chicken stealing, crap-shooting, poker playing and a disgusting exhibition of cheap religion again demonstrated that moving picture directors know very little about what to do with the 'brother' on celluloid. The great ability of Bert Williams loses its charm on the screen and it is to be hoped for the benefit of the hosts who admire him, that he will confine his efforts to the speaking stage, where he shines as a real star. The Biograph Company, in handling this feature, no doubt does so with an eye to the drawing power of the great Bert regardless of the sorry spectacle which he makes of himself in the degrading scenes shown in the poor production." Ironically, Biograph's lawyer would later recall, it was the concern of white film distributors in the southern United States that local audiences "would resent...pictures of a Negro star" which ultimately determined the limited release of the two Williams shorts.

100 Years in Post-Production: Resurrecting a Lost Landmark of Black Film History

(PowerPoint slide presentation, 25'. The Museum of Modern Art, 2015)

"100 anni in post-produzione: recupero di una pietra miliare della storia del cinema nero" è una presentazione Powerpoint a cura di Ron Magliozzi e Peter Williamson. 150 immagini – manoscritti, fotografie, musica e cimeli – documentano, in rapida successione, la storia cancellata della produzione di *Lime Kiln Club Field Day* (1913) intrecciandosi con la descrizione dei metodi "forensi" usati per il recupero del film da parte di Magliozzi, vice conservatore del Dipartimento Film del Museum of Modern Art.

A PowerPoint presentation compiled and researched by Ron Magliozzi and Peter Williamson. A rapid-fire display of 150 images – manuscripts, photographs, music, and ephemera – serve to document the suppressed production history of Lime Kiln Club Field Day. This is combined with a description of the "forensic" methods applied to the recovery of the film by presenter Ron Magliozzi, Associate Curator, Department of Film, Museum of Modern Art.

[LIME KILN CLUB FIELD DAY OUTTAKES] (Biograph Co., *per/for* Klaw & Erlanger – US, 1913/2014)

Prod: Ron Magliozzi, Peter Williamson; *mont./ed:* Joshua Young; DCP, 7' (trascritto a/transferred at 15 fps); *senza did./no titles*; *fonte copia/source:* The Museum of Modern Art, New York.

Questa compilazione di fotografie e materiali di lavorazione preparata per la mostra *100 Years in Post-Production* del Museum of Modern Art (2014) documenta l'interazione fra tecnici bianchi e cast nero sul set e ci offre la rara occasione di gettare lo sguardo dietro le scene di un film del 1913. Gli elementi seguono lo stesso ordine che hanno nei sette rulli di girato del film.

This compilation of still images and production footage, assembled for the Museum of Modern Art gallery exhibition 100 Years in Post-Production (2014), documents the interaction of the white crew and black cast on the set and offers a rare glimpse behind the scenes in 1913. These elements are sequenced as they occur throughout the 7 reels shot for the film.

LIME KILN CLUB FIELD DAY (Biograph Co., *per/for* Klaw & Erlanger – US 1913; montaggio d'archivio/archival assembly 2014)

Regia/dir: Edwin Middleton, T. Hayes Hunter; *asst. dir:* Sam Corker Jr.; *scen:* based on characters created by Charles Bertrand Lewis in his book *Brother Gardner's Lime Kiln Club* (1882), adapted for the stage (1908-1912) by Jesse A. Shipp + stage musical *The Darktown Follies* (1912) by J. Leubrie Hill; *cast:* Bert Williams (se stesso/himself), Odessa Warren Grey (*la ragazza/the girl*), Walker Thompson (*spasimante barbiere/barber suitor*), Henry Troy (*spasimante arrabbiato/angry suitor*), Abbie Mitchell (*la madre/the mother*), J. Wesley Jenkins (*Brother Gardner*), Billy Harper (*Shorty*), Julius Glenn (*gestore del bar/bar manager*), Emma Reed (*venditrice di polli/chicken vendor*), Sam Corker Jr. (*uomo con fucile/man with shotgun*), J. Leubrie Hill, Sam Lucas, Tom Brown, William H. Chappelle (*soci del club/club members*), membri delle compagnie teatrali/members of The Frogs and *Darktown Follies* stage companies; 35mm, 4050 ft., 63' (17 fps), col. (imbibito/tinted); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* The Museum of Modern Art, New York (preserved with support from the National Endowment for the Arts and the Lillian Gish Trust for Film Preservation).

I sette rulli privi di montaggio (6.772 piedi) di nitrato negativo che oggi conosciamo come *Lime Kiln Club Field Day* giunsero al Museum of Modern Art nel 1938 senza data, né didascalie né altri documenti. I primi indizi per ricostruirne la perduta storia produttiva si ricavano dalle sue caratteristiche teatrali: le scene della festa all'aperto allestite come su un proscenio con balli e numeri vari; cast e corpo di ballo che sfilano davanti alla cinepresa; quanto della performance si vede sullo schermo e il grado di impegno degli interpreti, fino all'ultima comparsa – tutte queste sono indicazioni di un cast professionale ed esperto, e di una sensibilità propria del teatro musicale. Gli attori che attorniano Williams, come si è scoperto, erano veterani del mondo dello spettacolo afroamericano di New York, e molti di loro erano attivi da prima del 1900: per esempio Abbie Mitchell, Odessa Warren Grey, John Wesley Jenkins, J. Leubrie Hill, Tom Brown e Sam Lucas, che ammiriamo qui in tutta la sua gloria di showman sincopato. Sono stati identificati anche Walker Thompson, protagonista di *The Symbol of the Unconquered* di Oscar Micheaux (1920), ed Emma Reed, poi interprete delle commedie della serie "Our Gang". È emerso subito chiaramente che il film – qualunque cosa se ne possa pensare dal punto di vista della sensibilità razziale – rappresentava una testimonianza unica di questa pionieristica compagnia e della gamma di immagini e personalità di colore che essa era in grado di proporre.

L'esame degli scarti ha consentito di identificare i tre registi presenti sul set. Edwin Middleton (1866-?) e T. Hayes Hunter (1884-1944), entrambi bianchi, venivano dall'ambiente teatrale di Filadelfia. Middleton si segnala per aver diretto gli esordi cinematografici di star

*The unassembled 7 reels (6,772 feet) of nitrate negative that we have come to know as Lime Kiln Club Field Day arrived at the Museum of Modern Art in 1938 undated and without titles or documentation. The first clues to the recovery of its lost production history were its theatrical qualities of presentation and performance: the proscenium-style staging of its "field day" scenes, which fill the frame with dance and bits of business; the repeated gesture of parading the cast and chorus before the camera; the remarkable amount of performance visible on screen, and the degree of engagement by the performers, down to the least extra, were indications of a seasoned, professional cast and a musical-theatre sensibility. The actors supporting Williams were found to be veterans of New York's African-American show business community, many of whom had been performing since before 1900, including Abbie Mitchell, Odessa Warren Grey, John Wesley Jenkins, J. Leubrie Hill, Tom Brown, and Sam Lucas, glimpsed here in his glory as a syncopated showman. Walker Thompson, the lead in Oscar Micheaux's *The Symbol of the Unconquered* (1920), and Emma Reed, of later "Our Gang" comedies, were also identified. It soon became clear that whatever might be said of the film's racial sensibility, it was unique as a record of this pioneering company and the range of black image and personality they were capable of portraying.*

Examining the outtakes led to the identification of the three directors on the set. Edwin Middleton (1866-?) and T. Hayes Hunter (1884-1944), both white, came from the theatre in Philadelphia. Middleton has the distinction of directing the screen



Bert Williams, Odessa Warren Grey, Abbie Mitchell, Henry Troy, Walker Thompson in *Lime Kiln Field Day*, 1913. (Museum of Modern Art)



di Broadway come Williams, John Barrymore (per la Lubin), W.C. Fields (*Pool Sharks*, 1915), Lillian Russell (*Wildfire*, 1915) e Thomas Jefferson (*Rip Van Winkle*, 1914). Hunter, capo della produzione della consolidata Klaw & Erlanger-Biograph, esordì come interprete nel 1907, in *The Girl of the Golden West* di David Belasco, prima di darsi alla regia per la Majestic e la Kalem. L'aiuto regista nero Sam Corcker Jr. (1876-1914) era stato una significativa presenza dietro le scene del movimento teatrale nero, prima di passare al cinema come direttore del casting per gli interpreti afroamericani, tra cui se stesso; come attore, è citato nei credits di *Cleopatra* di Helen Gardner (1912), e in seguito organizzò il cast del film *Lime Kiln*.

Le fonti del film sono state rintracciate in due allestimenti di musical teatrali afroamericani: *The Lime Kiln Club*, che da finale del primo atto di *Bandanna Land* di Williams e Walker (1908) venne sviluppato fino a diventare uno spettacolo di beneficenza dei Frogs, un mese prima dell'inizio della lavorazione del film; e *Darktown Follies* di J. Leubrie Hill (1912-1916), epocale musical danzato che a quanto risulta, sette anni prima del "Rinascimento di Harlem", spinse per la prima volta un folto numero di spettatori di teatro bianchi in quella parte della città. Il club dei Frogs era un'organizzazione di beneficenza fondata nel 1908 dai più importanti esponenti neri del mondo dello spettacolo di New York: Walker, Williams, Corcker, Shipp, Brown e altri sei.

Due aspetti di *Lime Kiln Club Field Day* ne fanno un precoce esempio di cinema razziale: il modo in cui vengono trattati da un lato il ballo, dall'altro le storie d'amore. Il linguaggio nero del corpo era già stato un soggetto popolare del "cinema delle attrazioni". Film Lumière e Gaumont documentavano gli spettacoli dei ballerini afroamericani importati in Europa (1903-1906), mentre sequenze di ballo erano

debutts of Broadway stage stars Williams, John Barrymore (for Lubin), W.C. Fields (Pool Sharks, 1915), Lillian Russell (Wildfire, 1915), and Thomas Jefferson (Rip Van Winkle, 1914). Hunter, head producer for the Klaw & Erlanger-Biograph consolidation, began as a performer in the 1907 production of David Belasco's The Girl of the Golden West, before directing for the Majestic and Kalem studios. Black assistant director Sam Corcker Jr. (1876-1914) had been a notable presence behind the scenes of the black theatre movement, before coming to film as a casting director for African-American performers, including himself; as an actor, he received on-screen credit for Helen Gardner's Cleopatra (1912), before organizing the casts for the Lime Kiln films.

The film's sources were discovered to be two African-American musical theatre productions: The Lime Kiln Club, which evolved from the first-act finale of Williams and Walker's Bandanna Land (1908) to a three-act benefit performance by the Frogs a month before the film went into production; and J. Leubrie Hill's Darktown Follies (1912-1916), a landmark dance musical said to be the first show to bring a significant number of white theatre patrons uptown, seven years before the Harlem Renaissance. The Frogs club was a charitable organization of leading black entertainers in New York, founded in 1908 by Walker, Williams, Corcker, Shipp, Brown, and six others.

Two aspects of Lime Kiln Club Field Day that distinguish it as early race cinema are its treatment of dance and romance. Black body language had been a popular subject for the "cinema of attractions." Films by Lumière and Gaumont documented the spectacle of imported African-American dancers in Europe (1903-1906), and dance sequences were embedded in seminal

contenute in emblematici soggetti etnici della Biograph (*The Chicken Thief*, 1904) e di Edison (*The Watermelon Patch*, 1905). L'esibizione di "cakewalk" che segna il vertice drammatico di *Lime Kiln* anticipa parecchi passi che avremmo ammirato, lungo tutto il ventesimo secolo, nelle danze jazz, soul e hip-hop.

Fino al secondo decennio del ventesimo secolo, a teatro, una storia d'amore tra personaggi neri non veniva accettata dal pubblico bianco, a meno che la coppia non fosse satiricamente o grottescamente male assortita. L'allestimento teatrale di *Darktown Follies* realizzato a Harlem aveva spezzato quel tabù solo pochi mesi prima dell'inizio della lavorazione di *Lime Kiln Club Field Day*, e tale sviluppo evidentemente incoraggiò i cineasti a proporre questa situazione innovativa anche al proprio pubblico.

Trovare una protagonista femminile pari a Williams per statura fisica e intelligenza era impresa assai ardua: la scelta di Odessa Warren Grey (1883-?) recò al film l'apporto di una personalità davvero moderna e indipendente. Nel 1908 Grey aveva lasciato la compagnia teatrale di Williams e Walker per aprire una casa di mode, "Odessa Millinery," che serviva celebrità bianche e nere. Attiva esponente dei quartieri alti di New York, si esibiva regolarmente in eventi di beneficenza profemministri, a beneficio delle donne di colore di estrazione proletaria. Sullo schermo Williams e Warren Grey formano un duo maturo, sensuale, più lungimirante e meglio assortito di altre coppie del cinema muto. È interessante confrontare l'esito della loro storia d'amore con quella di *A Fool and His Money*, oppure il modo in cui viene rappresentato il loro bacio finale rispetto a quello che conclude la versione originale di *The Gold Rush* (1925) di Chaplin.

Non sono state reperite fonti che aiutino a spiegare perché il film venne abbandonato; i disordini interrazziali che seguirono l'uscita di *The Birth of a Nation* (1915) e lo scarso successo di *A Natural Born Gambler* e *Fish* inducono però a ritenere che la Biograph abbia semplicemente ritenuto troppo rischioso un progetto avanzato come *Lime Kiln*. Oggi, la disponibilità delle riprese non montate porta alla luce la carica progressista e liberatoria del film, con un'intensità che forse non sarebbe stata possibile se il materiale fosse stato sottoposto a montaggio.

Tale opportunità ha ispirato il "montaggio" d'archivio del MoMA, che cerca di mettere in rilievo le due linee narrative rintracciabili nel materiale filmato: da un lato la trama di *Lime Kiln/Darktown Follies* che gli interpreti recitano nelle scene teatrali; dall'altro la documentazione del cast e dei tecnici all'opera sul set. In tal modo, mancando una sceneggiatura originale, la continuità del montaggio e anche le didascalie, il nostro "montaggio" offre un suo particolare tipo di "doppia coscienza": una struttura di riprese multiple e sequenze inedite che incoraggia lo spettatore a entrare e uscire dalle narrazioni complementari del film.

race narratives by Biograph (The Chicken Thief, 1904) and Edison (The Watermelon Patch, 1905). The exhibition-style "Cakewalk" staged as Lime Kiln's dramatic climax anticipates many of the moves that would follow in jazz, soul, and hip-hop dance through the 20th century.

Into the second decade of the century, romantic activity between black stage characters was not accepted by white audiences, unless the couples were satirically or grotesquely mismatched. The Harlem stage production of Darktown Follies had broken that taboo only months before Lime Kiln Club Field Day went into production, and this apparently encouraged the filmmakers to bring that progressive development to film audiences as well.

*Finding a female co-star equal to Williams in physical stature and intelligence was a challenge, and the casting of Odessa Warren Grey (1883-?) brought a remarkably modern and independent personality to the film. Grey had retired from Williams and Walker's theatre company in 1908 to open a design business, "Odessa Millinery," selling to white and black celebrity clients. An active member of the uptown social scene in New York, she regularly performed in proto-feminist charity events in Harlem to benefit working-class women of color. On screen, Williams and Warren Grey are a mature, sexual couple, and as perfectly matched and forward-looking a pair of leads as any found in a silent comedy. Compare the very different resolution of their romantic relationship to the one in *A Fool and His Money*, or the similar staging of their final kiss to the one that ends the original release version of Chaplin's *The Gold Rush* (1925).*

*Although no records have been found to explain why the feature was abandoned, the inter-racial unrest that followed the release of *The Birth of a Nation* (1915) and the failure of *A Natural Born Gambler* and *Fish* to find an audience suggest that Biograph simply considered their progressive Lime Kiln project too great a risk. Access to the uncut footage today allows the liberating advances the film might have made to become apparent in ways that would likely not have been possible had the footage been edited.*

This opportunity is the inspiration for MoMA's archival "assembly," which aims to sustain the two narratives found in the footage: first, the Lime Kiln/Darktown Follies story the performers are acting out in the staged scenes, and second, the documentary record of the cast and crew at work on the set. In this way, lacking an original script, cutting continuity, or intertitles, the "assembly" offers its own kind of "double-consciousness," an organization of multiple takes and unedited sequences that encourages the viewer to step in and out of its complementary narratives.



ALTRE SINFONIE DELLE CITTÀ OTHER CITY SYMPHONIES

Gli anni '20 e '30 sono comunemente considerati il periodo di massima fioritura dei film di "sinfonie di città". Combinando tecniche documentarie, sperimentali e narrative, queste sinfonie di città presentavano la città come protagonista e non come un semplice décor, unendo in tal modo un nuovo soggetto tematico al dinamismo del mezzo cinematografico. Caratterizzate da un alto livello di astrazione, le sinfonie avevano come epicentro la vita quotidiana nelle città e gli emblemi della modernità urbana, quali il traffico motorizzato, le strade affollate, gli edifici a molti piani, la folla, l'industria, il lavoro meccanizzato, i consumi e gli svaghi notturni. Le immagini urbane erano spesso organizzate come uno spaccato cittadino descritto nell'arco temporale di una giornata. Evocando strutture musicali tramite un montaggio ritmico e associativo, le sinfonie traducevano il battito vitale della città in ritmo filmico e in linguaggio cinematografico.

Le due più celebri sinfonie di città realizzate nel periodo tra le due guerre mondiali sono *Berlin, Symphonie einer Großstadt* (Sinfonia di una grande città, 1927) di Walther Ruttmann e *Čelovek s kinoapparatom* (L'uomo con la macchina da presa, 1929) di Dziga Vertov. Altri esempi famosi includono *Rien que les heures* (1926) di Alberto Cavalcanti e *Manhatta* (1921) di Paul Strand e Charles Sheeler, *Regen* (Pioggia, 1929) di Joris Ivens e Mannus Franken e *À propos de Nice* (1930) di Jean Vigo. Con gli anni, questi film sono entrati a far parte del canone della storia del cinema documentario e sperimentale. Sono stati proiettati in tutto il mondo, specie nel circuito dei cineclub e nei festival, e sono diventati un popolare argomento di ricerca in sede accademica.

Eppure, oltre a questa manciata di titoli famosi, nel periodo tra le due guerre furono realizzate numerose altre sinfonie di città. Molte di loro sono cadute nel dimenticatoio e hanno ricevuto poca o nessuna attenzione. Esaminando l'intera serie delle sinfonie di città

The 1920s and 1930s can generally be considered the heyday of the "city symphony" film. Combining documentary, experimental, and narrative techniques, city symphonies presented the city as protagonist instead of mere décor, thus combining novel subject matter with the dynamism of the cinematic medium. Marked by a high level of abstraction, they focused on everyday life in the city and the emblems of urban modernity, such as motorized traffic, busy streets, high-rise buildings, crowds, industry, mechanized labour, consumption, and night entertainment. The urban images were often organized as a cross-section through the city in the course of one day. Evoking musical structures by means of rhythmic and associative editing, city symphonies translated the pulse of the city into their own filmic rhythm and the language of cinema.

The two most famous city symphonies made in the years between the two world wars are Walther Ruttmann's Berlin. Die Sinfonie der Großstadt (Berlin – Symphony of a Great City, 1927) and Dziga Vertov's Čelovek s kinoapparatom (Man with a Movie Camera, 1929). Other well-known examples include Alberto Cavalcanti's Rien que les heures (1926), Paul Strand and Charles Sheeler's Manhatta (1921), Joris Ivens and Mannus Franken's Regen (Rain, 1929), and Jean Vigo's À propos de Nice (1930). Over the years, these films have become canonical works in the history of documentary and experimental film. They have been screened around the globe, especially in the context of the ciné-club movement and film festivals, and have become popular research topics in academia.

However, apart from this handful of well-known films, numerous other city symphonies were made in the inter-war period. Many of these fell into oblivion, and have received little or no attention. A closer look at the full range of city symphony films reveals that the phenomenon was much more complex, diverse, and multi-layered

si comprende che il fenomeno fu molto più complesso, eclettico e sfaccettato di quanto comunemente si pensi. Infatti, tra il 1920 e il 1940, ne furono realizzate oltre 60, sia a corto che a lungometraggio, in almeno quattro continenti e in decine di città.

Indiscutibilmente, molti di questi *altri* film erano ispirati ai lavori di Ruttmann e Vertov, ma suggerivano anche forme alternative e variazioni sul tema della sinfonia di città. A tale proposito, gli autori delle sinfonie di città – tra essi, molte nomi di spicco dell'avanguardia internazionale – rivolsero i loro cine-occhi non solo sulle grandi metropoli industrializzate come Parigi, New York e Berlino, ma anche su città di media grandezza o più piccole come Oporto (*Douro, Faina Fluvial*, Manoel de Oliveira, 1931), Praga (*Žijeme v Praze, Otakar Vávra*, 1934), o Rotterdam (*Hoogstraat, Andor von Barys*, 1929).

Inoltre, accanto ai film che descrivevano la vita di un'intera città (ad esempio, *Weltstadt in Flegeljahren: Ein Bericht über Chicago*, Heinrich Hauser, 1931; *São Paulo, a symphonia da metrópole*, Adalberto Kemeny e Rudolpho Rex Lustig, 1929; *A Day in Liverpool*, Anson Dyer, 1929), altre sinfoniette zoomavano su una singola località, strada o quartiere (*De Steeg*, Jan Koelinga, 1932; *Pierement*, Jan Teunissen, 1931; *Montparnasse*, Eugène Deslaw, 1930; *Les Halles Centrales*, Boris Kaufman e André Galitzine, 1927). Alcuni di questi film puntavano su specifiche caratteristiche geografiche e architettoniche, mentre altri evocavano il paesaggio urbano in modo alquanto astratto. Altri ancora concentravano l'attenzione sugli abitanti e le loro interazioni sociali. La maggior parte di queste sinfonie cittadine condivideva tuttavia un atteggiamento di ambivalenza nei confronti della città moderna, costantemente oscillante tra fascinazione e entusiasmo, riserva e critica.

Incentrato esclusivamente sulle sinfonie di città meno conosciute e mai presentate in precedenza alle Giornate, questo programma comprende le variazioni sul tema degli anni del muto, ma propone anche un paio dei primi esperimenti sonori. Spaziando dagli anni '20 agli anni '30, il fenomeno delle sinfonie implicò anche la transizione dal muto al sonoro. Nella loro rappresentazione visiva dei ritmi urbani, le sinfonie di città anticiparono l'avvento del sonoro e il montaggio diretto del ritmo acustico e visivo. – EVA HIELSCHER, STEVEN JACOBS

than is generally assumed. In fact, there were more than 60 such shorts and features made between 1920 and 1940, spanning at least four continents and dozens of cities.

Indisputably, many of these other films were inspired by the works of Ruttmann and Vertov, but they also suggested alternative forms and variations on the city symphony idea. In this regard, city symphony filmmakers – among them many leading personalities of the international avant-garde – turned their kino-eyes not only on the big industrial metropolises such as Paris, New York, and Berlin, but also on medium-sized and smaller cities like Porto (Douro, Faina Fluvial, Manoel de Oliveira, 1931), Prague (Žijeme v Praze, Otakar Vávra, 1934), or Rotterdam (Hoogstraat, Andor von Barys, 1929). Moreover, apart from the films portraying the life in and of an entire city (e.g., Weltstadt in Flegeljahren. Ein Bericht über Chicago, Heinrich Hauser, 1931; São Paulo, a Symphonia da Metrópole, Adalberto Kemeny and Rudolpho Rex Lustig, 1929; A Day in Liverpool, Anson Dyer, 1929), other city symphoniettas zoomed in on one single location, street, or neighbourhood (e.g., De Steeg, Jan Koelinga, 1932; Pierement, Jan Teunissen, 1931; Montparnasse, Eugène Deslaw, 1930; Les Halles Centrales, Boris Kaufman and André Galitzine, 1927). Some of these films focused on geographic and architectural specificities, while others evoked the cityscape in a rather abstract way. Still others focused on city dwellers and their social interaction. In fact, most of the city symphonies shared a certain ambivalent attitude towards the modern city, alternating between fascination and enthusiasm, and reservation and critique.

Focusing exclusively on lesser-known city symphony films that have never been screened at the Pordenone Silent Film Festival before, this programme comprises silent city symphony variations as well as a couple of early sound experiments. Spanning the 1920s and 1930s, the city symphony phenomenon also implied the transition from silent to sound film. Indeed, with its visual representation of urban rhythms, the city symphony anticipated the coming of sound and the direct montage of acoustic and visual rhythm.

EVA HIELSCHER, STEVEN JACOBS

Prog. I Aspetti poco noti della metropoli / *Unfamiliar Byways of the Metropolis*

WELTSTADT IN FLEGELJAHREN. EIN BERICHT ÜBER CHICAGO [Una metropoli in evoluzione: rapporto su Chicago / A World City in Its Teens. A Report on Chicago] (Heinrich Hauser; *dist*: Naturfilm Hubert Schonger – DE 1931)
Regia/dir: Heinrich Hauser; 35mm, 1687 m., 74' (20 fps); *did./titles*: DUT; *fonte copia/print source*: EYE Filmmuseum, Amsterdam

Nella primavera-estate del 1931, lo scrittore, viaggiatore, fotografo e cineasta tedesco Heinrich Hauser intraprese un viaggio in macchina nell'est degli Stati Uniti, con principale destinazione Chicago. Da questa sua esperienza nacquero un libro, *Feldwege nach Chicago* (Strade sterrate per Chicago) e un "film di città" muto, *Weltstadt in Flegeljahren*. Il libro copriva l'intero viaggio di Hauser, mentre il film si concentra su Chicago, con le sue suggestioni architettoniche, lo

In the spring and summer of 1931, German writer, traveller, photographer, and filmmaker Heinrich Hauser made a trip by car through the eastern United States, with Chicago as his main destination. These travels resulted in a book, Feldwege nach Chicago (Dirt Tracks to Chicago), and a silent "city film", Weltstadt in Flegeljahren. Whereas the book covers his entire journey, Hauser's film concentrates on Chicago, with its architectural impressions, skyline, skyscrapers, motorized traffic,

skyline, i grattacieli, il traffico motorizzato, le industrie locali, il lavoro, la produzione meccanizzata e gli svaghi del tempo libero presso il parco divertimenti di Riverview e sulle rive del lago Michigan. Il film inizia sul fiume Mississippi, prima di entrare nel paesaggio urbano, adottando un approccio spazio-temporale quasi rituale con la città di Chicago. Man mano che il film prosegue, il paesaggio si fa sempre più urbanizzato, e alle forme di lavoro e di vita tradizionali si sostituiscono le industrie moderne e la vita cittadina contemporanea. Senza seguire alla lettera la concezione dello spaccato urbano tipica delle sinfonie di città, Hauser costruisce uno spaccato di Chicago usando uno stile di montaggio additivo e osservando, registrando e mostrando i diversi aspetti e dettagli incontrati. Ciò include non solo i tratti geografico-architettonici specifici di Chicago, ma riguarda anche i diversi gruppi etnici e sociali – in effetti, il film presenta uno spaccato degli abitanti di Chicago, ivi incluso il contrasto tra ricchi e poveri. Hauser è manifestamente affascinato da Chicago, che nel suo libro descrive come “la più bella città del mondo”. Tuttavia, oltre a questa indubbia fascinazione, la sinfonia di Hauser contiene anche una critica e una riserva sulla vita urbana moderna, unitamente a una riflessione sulla modernità, sulla città americana e sugli Stati Uniti in generale, che va ben oltre la città di Chicago. Soprattutto nella quarta sezione del film, Hauser evidenzia i lati negativi della metropoli e gli effetti della produzione meccanizzata e del lavoro razionalizzato: disoccupazione, povertà, alcolismo e criminalità. La sua sinfonia su Chicago alterna costantemente fascinazione e paura, curiosità e critica, entusiasmo e riserva. Quando uscì nel 1931, *Weltstadt in Flegeljahren* ricevette recensioni molto favorevoli e fu apprezzato in particolar modo per la sua qualità documentaria, per l’impegno sociale e per la vivida e onesta rappresentazione della vita reale. Hauser fu acclamato come un outsider dell’industria cinematografica, un dilettante che con questo film muto aveva surclassato i professionisti. Nondimeno, *Weltstadt in Flegeljahren* non fu accettato come film didattico e fu definito ambiguo e caotico – un giudizio che fu aspramente criticato da Rudolf Arnheim. In Germania *Weltstadt in Flegeljahren* fu ritenuto perduto fino agli anni ’80, quando entrò nel Bundesarchiv-Filmarchiv di Coblenza nella collezione di film della società di distribuzione Hubert Schonger. Questa copia di distribuzione tedesca è stata restaurata nel 1993. Questa versione restaurata è stata proiettata a Chicago nel 2003



Weltstadt in Flegeljahren, Heinrich Hauser, 1931. (EYE Filmmuseum)

local industries, labour, mechanized production, and leisure time at the Riverview amusement park and on the shores of Lake Michigan. The film begins on the Mississippi River, before entering the cityscape, taking both a spatial and temporal approach to Chicago in an almost ritual way. As the film proceeds, the landscape becomes more and more

urbanized, with traditional forms of work and life replaced by modernized industries and contemporary urban life. Without literally following the cross-section concept typical of city symphonies, Hauser constructs a certain cross-section of and through Chicago using an additive montage style, and by observing, recording, and showing the numerous facets and details he encounters there. This comprises not only geographic-architectural aspects specific to Chicago, but also concerns different social and ethnic groups – in fact, the film presents a cross-section of Chicago’s city dwellers, including the contrast between rich and poor.

Hauser is clearly fascinated by Chicago, which in his book he describes as “the most beautiful city in the world”. But despite this

unquestionable fascination, Hauser’s city symphony also contains a critique and reservation concerning modern urban life, combined with a critical reflection on modernity, the American city, and the United States in general, extending far beyond the city of Chicago itself. Particularly in the film’s fourth section, Hauser shows the negative sides of the metropolis and the effects of mechanized production and rationalized labour: unemployment, poverty, alcoholism, and crime. His Chicago city symphony alternates between fascination and fear, curiosity and critique, enthusiasm and reservation.

Weltstadt in Flegeljahren received very positive reviews at the time of its release in 1931, and was valued for its documentary quality, social responsibility, and sharp and honest showing of real-life images. Hauser was celebrated as an outsider of the film industry, an amateur who surpassed the professionals with this silent film. Nevertheless, Weltstadt in Flegeljahren was not accepted as an educational film; it was argued that it was confusing and chaotic – a statement that Rudolf Arnheim strongly criticized.

Weltstadt in Flegeljahren was considered lost in Germany until the 1980s, when it entered the Bundesarchiv-Filmarchiv in Koblenz as part of the collection of the Hubert Schonger distribution company. This German distribution version was restored in 1993. The restored German version was shown in Chicago with voiceover English narration in 2003, with the

con commento fuoricampo in inglese e con il titolo di *Chicago: A World City Stretches Its Wings*. Del film era sopravvissuta anche una copia nitrate danese, conservata presso il Nederlands Filmmuseum (oggi EYE Filmmuseum) fin dagli anni '40 e restaurata negli anni '90. Nonostante questi restauri, *Weltstadt in Flegeljahren* è ancora in larga misura sconosciuto. – EVA HIELSCHER

title *Chicago. A World City Stretches Its Wings*. *Hauser's Chicago film has also survived in an original Dutch nitrate print, conserved at the Nederlands Filmmuseum (now the EYE Filmmuseum) since the 1940s; this was restored in the 1990s. Despite these restorations, Weltstadt in Flegeljahren remains largely unknown today.* – EVA HIELSCHER

GROßSTADT-ZIGEUNER [Zingari della metropoli / Gypsies of the Metropolis] (László Moholy-Nagy – DE 1932)

Regia/dir. László Moholy-Nagy; 35mm, 328 m., 12' (24 fps); *senza did./no intertitles*; *fonte copia/print source:* Deutsches Filminstitut (DIF), Frankfurt.

Berlino è stata un luogo d'elezione per le "sinfonie di città". Oltre ad essere il soggetto dell'epocale lavoro di Ruttmann del 1927, *Berlin, Symphonie einer Großstadt* (*Sinfonia di una grande città*), era apparsa in film come *Berlin von unten* (Berlino dal basso, Alex Strasser, 1928), *Menschen am Sonntag* (Uomini di domenica; Robert Siodmak e Edgard Ulmer, 1930) e *Wochenmarkt am Wittenbergplatz* (Il mercato settimanale di Wittenbergplatz; Wilfried Basse, 1929).

Anche il celebre artista e fotografo costruttivista László Moholy-Nagy girò un film nella capitale tedesca. Dopo la sua sceneggiatura *Dynamik der Großstadt* (*Dinamica della grande città*, 1922), che può essere vista come una "sinfonia urbana di carta" o una sorta di modello per molti dei poemi cinematografici sulle città girati qualche anno dopo, Moholy-Nagy girò a Marsiglia nel 1929 *Impressionen vom alten Marseiller Hafen* (*Vieux Port*) (*Impressioni sul vecchio porto di Marsiglia*), e anche due film incentrati su Berlino e i suoi abitanti. *Berliner Stilleben* (*Natura morta berlinese*; realizzato nel 1926 o nel 1931, a seconda delle fonti) mostra la città e la sua vita pulsante con uno spirito socio-fotografico realistico, senza le illuminazioni ad effetto o gli ingegnosi trucchi fotografici per cui Moholy-Nagy è conosciuto.

Großstadt-Zigeuner (Zingari della metropoli, 1932) è connotato da un analogo stile documentario-umanistico e concentra l'attenzione sugli zingari che vivevano nei quartieri berlinesi di Wedding e Marzahn. In contrasto con la fascinazione per la densità frenetica del centro città di molte altre sinfonie, i personaggi di *Großstadt-Zigeuner* sono situati in anonime zone di periferia, dove la città e la campagna interagiscono. Solo in pochi momenti del film vediamo qualche strada affollata di pedoni e di traffico.

In linea con una plurisecolare tradizione del pittoresco che predilige emarginati folcloristici e poveri di città, Moholy-Nagy descrive gli zingari, i loro carrozoni, gli onnipresenti cavalli e le attività che sono diventate parte integrante della loro stereotipata rappresentazione: vendite ambulanti, giochi di carte e di dadi, lotte, danze e musica. In molti casi, tuttavia, questi cliché sono superati grazie alla serietà d'intenti e al sincero interesse del regista per le persone. La cinepresa di Moholy indugia sui bambini (un tropo ricorrente nella fotografia umanistica) e sui volti degli individui, molti dei quali guardano direttamente in macchina. In vari momenti del film, la macchina da presa a mano evoca direttamente la forte presenza fisica del cineasta in mezzo ai suoi soggetti. – STEVEN JACOBS

Berlin was a popular site for city symphonies. Apart from being the subject of Ruttmann's landmark 1927 Berlin - Symphony of a Great City, it also featured in such films as Berlin von Unten (Alex Strasser, 1928), Menschen am Sonntag (Robert Siodmak and Edgar Ulmer, 1930), and Wochenmarkt am Wittenbergplatz (Wilfried Basse, 1929), among others.

The famous Constructivist artist and photographer László Moholy-Nagy also directed a film camera at the German capital. After his screenplay Dynamik der Gross-Stadt (Dynamic of the Metropolis, 1922), which can be seen as a "city symphony on paper" or a kind of model for many of the cinematic city poems shot a few years later, Moholy-Nagy made Impressionen vom alten Marseiller Hafen (Vieux Port) (1929) in Marseille, as well as two films focusing on Berlin and its inhabitants. Berliner Stilleben (shot in 1926 or 1931, according to different sources) shows the city and its vibrant life in a socio-photographic realist spirit, without the lighting effects or inventive tricks for which Moholy-Nagy is known.

Großstadt-Zigeuner (1932) is also marked by this humanist documentary mode, and focuses on gypsies living in the Berlin districts of Wedding and Marzahn. In contrast with the fascination for the hectic density of the city center in most other city symphonies, the characters of Großstadt-Zigeuner are situated in the nondescript peripheral zones where city and country interact. Only in a few of the film's moments do we see city streets filled with pedestrians and traffic.

In line with an age-old picturesque tradition that favours colourful outcasts and the urban poor, Moholy-Nagy depicts the gypsies, their carts, their ever-present horses, and the activities that have become an inherent part of their stereotypical representation: street vending, playing cards and dice, fights, dance, and music. However, in many instances these clichés are transcended by the filmmaker's honest and committed interest in people. Moholy's camera lingers on children (a recurring trope in humanist photography) and on the faces of individuals, many of them looking directly at the camera. At several moments in the film, Moholy's hand-held camera evokes the highly physical presence of the filmmaker among his subjects. – STEVEN JACOBS

Prog. 2 Sinfoniette di quartiere / Single-Location City “Symphoniettas”

HOOGSTRAAT [La strada principale / High Street] (Filmfabriek A. von Barys – NL 1929)

Regia/dir., prod: Andor von Barys; 35mm, 235 m., 12' (18 fps), col. (imbibito/tinted), senza did./no titles; fonte copia/print source: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Hoogstraat è un cortometraggio d'avanguardia sulla principale strada commerciale di Rotterdam, realizzato dal cameraman e cineasta ungherese Andor von Barys, che negli anni '20 e '30 soggiornò in Olanda. In seguito von Barys lavorò anche in *Olympia* (1938) di Leni Riefenstahl, e vinse premi per la migliore fotografia ai festival di Venezia (1934) e di Berlino (1957).

Incentrato su una singola zona cittadina, *Hoogstraat* può essere considerato come una “sinfonietta”, ovvero una microscopica sinfonia urbana. Nato come progetto indipendente, il film mostra le attività quotidiane e le varie figure che si incontrano lungo una movimentata strada cittadina, usando come espediente la cornice di un teatro di marionette, che apre e chiude il “teatro” della vita nella *Hoogstraat*. Con un montaggio dinamico, von Barys ci mostra venditori ambulanti

e gente di ogni tipo – poliziotti, operai, donne vestite nei costumi tradizionali, passanti che guardano le vetrine, bambini, una vecchia signora che riesce a malapena a camminare, un postino che svuota la cassetta delle lettere e un uomo-sandwich con una scarpa gigantesca sulla testa. Il film varia spesso le angolature di ripresa, alternando nel suo montaggio le immagini della gente per strada e la gran quantità di beni di lusso esposta nelle vetrine dei negozi. Von Barys, che definiva *Hoogstraat* “un film assoluto”, sfrutta la qualità semitrasparente di vetrine e specchi per raddoppiare o persino triplicare le immagini.

Il film evidenzia anche i contrasti:

ad esempio, la spazzatura per strada e i beni di lusso nelle vetrine. Le lunghe ombre proiettate dalla gente sull'asfalto raggiungono una qualità visiva quasi astratta, che riemerge anche nelle sequenze notturne con l'illuminazione elettrica della parte finale del film.

Hoogstraat fu uno dei primi film acquisiti negli anni '40 dall'appena fondato Nederlands Historisch Film Archief, il predecessore del Nederland Filmmuseum (oggi EYE). Durante il suo periodo olandese, von Barys è stato coinvolto nella produzione di molti altri film su Rotterdam. Queste produzioni su commissione inclusero il lungometraggio di sinfonia di città *De Stad die Nooit Rust* (La città che non riposa mai), che von Barys realizzò con il tedesco Friedrich von Maydell. *Hoogstraat* include molte sequenze mutate da quel film. –EVA HIELSCHER

Hoogstraat is an avant-garde short about Rotterdam's main shopping street, made by the Hungarian filmmaker and cameraman Andor von Barys, who in the 1920s and 1930s lived in the Netherlands. His later work included Leni Riefenstahl's *Olympia* (1938), and he was awarded prizes for best cinematography at the Venice and Berlin film festivals.

Focusing on one specific location in the city, *Hoogstraat* can be considered as a city “symphonietta”, or microscopic city symphony. As an independent project, the film shows daily activities and appearances in and around a busy street, using the framing device of a puppet theatre, which opens and closes the “stage” of life on the street. In a dynamic montage, Von Barys shows street vendors and

all kinds of city dwellers – from policemen and workers to women dressed in traditional costumes, window shoppers, children, an old lady who can barely walk, a postman emptying a mailbox, and a sandwich-man with an enormous shoe on his head.

The film alternates between diverse camera angles, and intercuts the crowd in the street with masses of luxury goods displayed in shop windows. Von Barys, who himself called *Hoogstraat* “an absolute film”, uses the semi-transparent quality of windows and mirrors to double or even triple the images. The film also depicts contrasts: for

example, garbage in the street and luxury goods in the shops. The long shadows people cast on the asphalt gain an almost abstract quality, which continues in the evening shots with electric illuminations at the end of the film.

Hoogstraat was one of the first films that the newly established Nederlands Historisch Film Archief, predecessor of the Nederlands Filmmuseum (now EYE), acquired actively in the 1940s. Von Barys was also involved in the production of several other films about Rotterdam during his stay in the Netherlands. These commissioned productions included the 1928 city symphony feature *De Stad die Nooit Rust* [The City that Never Rests], which Von Barys made with the German Friedrich von Maydell. *Hoogstraat* includes several recycled shots from this film. –EVA HIELSCHER



Hoogstraat, Andor von Barys, 1929. (EYE Filmmuseum)



De Steeg, Jan Koelinga, 1932. (Collection EYE Filmmuseum)

DE STEEG [Il vicolo / The Alley] (Jan Koelinga; *dist*: Centraal Bureau voor Ligafilms, Amsterdam – NL 1932)

Regia/dir: Jan Koelinga; *mus*: Arthur P. Bauer, Hartveld Kwartet; *sd. rec*: Philips' Cine Sonor, Eindhoven; 35mm, 350 m./373 m., 12' (24 fps), *sd.*, *senza did./no intertitles*; *fonte copia/print source*: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

De Steeg, il film del debutto di Jan Koelinga, descrive la vita quotidiana di un povero quartiere del centro di Rotterdam nel periodo tra le due guerre. Il film si apre con le immagini di edifici che rappresentano la città nuova e progressista – complessi residenziali modernisti, il lussuoso grande magazzino “De Bijenkorf” – e un rapido montaggio di sequenze della frenetica vita cittadina – traffico motorizzato e gente che va di fretta – prima di addentrarsi in un vicolo: lo

Jan Koelinga's debut film De Steeg portrays daily life in a poor neighbourhood in the centre of inter-war Rotterdam. It opens with shots of buildings representing the modern and progressive city – modernist housing, the luxury department store “De Bijenkorf” – and a rapid montage of fast-paced city life with motorized traffic and hastening people, before entering an alley – the Schoorsteenvegerssteeg. Here, the

Schhorsteenvergerssteeg. Qui, il ritmo della vita cittadina scorre assai più lento; le case sono vecchie e anguste, le finestre sono rotte e la strada è sporca. La vita si svolge all'aperto, con i bambini che giocano per strada, le madri che allattano i neonati e la gente che si ferma per fare due chiacchiere e lavare i panni. Koelinga mostra le cattive condizioni di vita in questo povero quartiere, ma conferisce anche al suo ritratto un'atmosfera molto umana e un forte senso della comunità, in particolare nella scena del giovane suonatore di fisarmonica, rendoci così partecipi di un'esperienza collettiva. Lo stile umanistico del film è sottolineato anche dall'uso ricorrente dei primi piani, che ci mostrano gli abitanti del vicolo come individui che emergono dall'anonimato della folla cittadina.

Concentrando la sua attenzione sui quartieri poveri, per certi versi De Steeg può essere considerato come una controparte di *Hoogstraat* (1929) di von Barys. Per tutta la durata del film, la "sinfonietta" cittadina di Koelinga continua a contrapporre la povera vita del quartiere alla veloce, moderna e opulenta vita metropolitana che scorre al limitare del vicolo. Per il suo realismo sociale, De Steeg richiama i film di città di László Moholy-Nagy *Impressionen vom alten Marseiller Hafen* (*Vieux Port*) (1929) e *Großstadt-Zigeuner* (1932). La première della versione muta del film avvenne nel 1932 presso il cinema "De Uitkijk" di Amsterdam. Nel 1933 il Centraal Bureau voor Ligafilms – l'agenzia distributiva della società di produzione olandese Filmliga – aggiunse a questo cine-poema una colonna sonora composta da Arthur Bauer. Koelinga, fotografo, cineasta e membro della Filmliga, fu in seguito aspramente criticato per la sua collaborazione ad alcuni film tedeschi di propaganda prodotti dalla Ufa sotto il regime nazista. Egli girò, tra l'altro, del materiale che fu usato in *Der ewige Jude* (L'eterno ebreo) di Fritz Hippler, 1941. – EVA HIELSCHER

rhythm of urban life is much slower-paced; the houses are old and narrow, windows are broken, and the street is dirty. Life happens outdoors, with children playing in the street, mothers nursing their babies, people meeting for a chat and doing their laundry. Koelinga shows the bad conditions in this poor quarter, but also gives the portrait a humane atmosphere and feeling of community, which becomes explicit particularly in a scene of a young man playing his accordion, thereby creating a collective experience. The film's humanistic style is also underscored by the use of numerous close-ups, which show the inhabitants of the alley as individuals, standing out from the anonymous crowds in the city.

As De Steeg focuses on the slums, to a certain degree it can be seen as a counterpart to Von Barys's *Hoogstraat* (1929). Yet throughout the film, Koelinga's city "symphonietta" continues alternating between the poor life in the slums and the rapid, modern, and rich city life that lies beyond the end of the alley. With its social realism, De Steeg recalls László Moholy-Nagy's city films *Impressionen vom alten Marseiller Hafen* (*Vieux Port*) (1929) and *Großstadt-Zigeuner* (1932). The film premiered as a silent in 1932 at the cinema "De Uitkijk" in Amsterdam. In 1933 the Centraal Bureau voor Ligafilms – the distribution agency of the Dutch film society Filmliga – added a score to this ciné-poem, composed by Arthur Bauer.

Koelinga, a photographer, filmmaker, and member of the Filmliga, was later strongly criticized for his collaboration on a number of German propaganda films for Ufa under the Nazi regime. Among others, he shot material that was used in *Der ewige Jude* (Fritz Hippler, 1941). – EVA HIELSCHER

PIEMENT [L'organino/Barrel Organ] (G. J. Jan Teunissen; *dist*: Centraal Bureau voor Ligafilms, Amsterdam – NL 1931)
Regia/dir: Jan Teunissen; *asst*: Jo Spier; 35mm, 311 m., 11'20" (24 fps), sd. (Tobis Klangfilm), *senza did./no intertitles*; *fonte copia/print source*: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Nel 1931, Jan Teunissen, membro del consiglio direttivo e tesoriere della Filmliga, realizzò un lirico cortometraggio sonoro sul quartiere operaio di Jordaan, nel centro di Amsterdam. Il film si apre e si chiude con immagini di case riflesse nell'acqua dei canali, una soluzione non dissimile da quella adottata da Joris Ivens e Mannus Franken in *Regen* (Pioggia, 1929). Questa mini-narrazione è ulteriormente definita dall'arrivo a Jordaan e successiva partenza di un organino. Teunissen descrive gli effetti che la presenza dell'organino e della sua musica producono sul quartiere: la gente si affaccia dalle finestre, i bambini circondano l'organino e infine gli abitanti del quartiere iniziano a ballare per strada. Il film include anche immagini inquietanti quali i primi piani della vetrina di un macellaio, le pompe funebri e le facciate in rovina dell'Egelantiersgracht. La cinepresa di Teunissen si concentra sui dettagli del quartiere, sui suoi abitanti e sull'organino – strumento e macchina allo stesso tempo. In due sequenze dal montaggio molto rapido il regista applica le tecniche del cinema di

*In 1931, Filmliga board member and treasurer Jan Teunissen made a lyrical short sound film about the working-class neighborhood Jordaan in the city centre of Amsterdam. The film starts and ends with images of houses mirrored in the water of canals, not unlikely the imagery Joris Ivens and Mannus Franken introduce in *Regen* (1929). Constituting a mini-narrative, the film is further framed by the arriving and leaving of a barrel organ in the Jordaan. Teunissen shows the effects the presence of the organ and its music has on the neighbourhood. People look out of their windows, children surround the organ, and finally the inhabitants of the neighbourhood start dancing in the street. The film also includes atmospheric images such as close-ups of a butcher's shop window, a funeral parlour, and the decaying façades of the Egelantiersgracht. Teunissen's camera focuses on details of the quarter, its inhabitants, and the organ – both an instrument and a machine. In two rapidly edited sequences, the filmmaker applies the technique of film rhyme and*

poesia e del montaggio associativo, che in genere sono considerate due caratteristiche tipiche delle sinfonie di città.

Nel 1931, la prima di *Pierement* non poté tenersi al De Uitkijk, il cinema della Filmiga, perché non era ancora equipaggiato per il sonoro. Comunque, alcune sale di Amsterdam, di Rotterdam e dell'Aia lo inclusero nei loro programmi complementari.

Teunissen, che era anche appassionato di cinema amatoriale e nei tardi anni '20 aveva realizzato dei lavori sull'architettura moderna, nel 1932 girò un secondo film su un altro quartiere di Amsterdam: *Sjabbos* (conosciuto anche come *Vrijdagavond* [Venerdì sera]), ambientato nel quartiere ebraico. L'anno dopo, Teunissen realizzò il primo film sonoro olandese di fiction, *Willem van Oranje* (Guglielmo d'Orange), che però, al contrario dei suoi cortometraggi sulle città, si rivelò un clamoroso insuccesso di pubblico e di critica. – EVA HIELSCHER

associative montage, generally considered to be typical features of city symphonies.

Pierement could not premiere at the Filmiga's own cinema "De Uitkijk" in Amsterdam in 1931, since the theatre was not yet equipped for sound. However, a handful of theatres in Amsterdam, Rotterdam, and The Hague showed the film in their supporting programme.

Teunissen, who was also a home-movie enthusiast, and had shot films about modern architecture in the late 1920s, made a second film about another Amsterdam neighbourhood in 1932: Sjabbos (also known as Vrijdagavond), about the Jewish quarter on a Friday evening. A year later he directed the first Dutch sound fiction film, Willem van Oranje [William of Orange], which in contrast with his city shorts was a disaster both at the box office and in reviews. – EVA HIELSCHER

MONTPARNASSE (Montparnasse, Poème du Café Crème) (Les Films Jean Sefert – FR 1930)

Regia/dir: Eugène Deslaw; 35mm, 425 m., 15' (24 fps), sd./silent (?), senza did./no intertitles (French opening titles); fonte copia/print source: Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

Insieme con *Rien que les heures* di Cavalcanti (1926) e *Les Halles Centrales* (1927) di Kaufman/Galitzine, questo film-ritratto di Montparnasse appartiene al ristretto numero di "sinfonietta" parigine "atipiche" realizzate da cineasti immigrati su un particolare quartiere della capitale francese.

Eugène Deslaw [Yevhen Slavchenko] approdò a Parigi nel 1922, dopo aver lasciato la nativa Ucraina per la Cecoslovacchia. Nel 1928, realizzò *Les nuits électriques*, seguito un anno dopo dal suo famoso *La marche des machines*, che presentavano ambedue alcune analogie con il concetto di sinfonia di città. In *Montparnasse*, Deslaw descrive il famoso quartiere degli artisti e dell'avanguardia (tra i celebri residenti si intravedono Luis Buñuel, Tsuguharu Foujita e F. T. Marinetti). Ma il cineasta mostra anche la vita normale e le attività quotidiane del distretto, sia il lavoro che gli svaghi. Adottando un montaggio sperimentale, Deslaw gioca con le strutture urbane e i dettagli, alterna le scene di strada e filma l'animato quartiere da molteplici e insolite prospettive. *Montparnasse* include moderne architetture, sculture e dipinti, e anche uomini-sandwich, artisti di strada, donne del mercato, gente comune e perfino un gregge di capre. Il film in origine era muto, nel 1931 fu aggiunta una colonna sonora. – EVA HIELSCHER

Together with Cavalcanti's Rien que les heures (1926) and Kaufman and Galitzine's Les Halles Centrales (1927), Eugène Deslaw's 1930 film portrait of Montparnasse belongs to a handful of Parisian "outsider" city "symphoniettas" made by immigrant filmmakers about a single neighbourhood in the French capital.

Eugène Deslaw [Yevhen Slavchenko] arrived in Paris in 1922, after leaving his native Ukraine for Czechoslovakia. In 1928, he made Les Nuits électriques, followed a year later by his famous La Marche des machines, both of which show parallels with the city symphony concept. In Montparnasse, Deslaw depicts the famous quarter of artists and the avant-garde (among the celebrated residents we glimpse are Luis Buñuel, Tsuguharu Foujita, and F. T. Marinetti). But the filmmaker also shows the district's common everyday life and pursuits, both work and play. In an experimental montage, Deslaw plays with urban structures and details, rotates street scenes, and films the busy neighbourhood from numerous different and unusual perspectives. Montparnasse includes modern architecture, sculptures, and paintings, as well as sandwich-men, street artists, market women, ordinary people, and even a herd of goats. The film was originally silent; in 1931 a musical score was added. – EVA HIELSCHER

LES HALLES CENTRALES (Les Halles) (A. R. Lindt – FR, 1927? / 1929?)

Regia/dir: Boris Kaufman, André Galitzine; 35mm, 468 m., 22' (18 fps); senza did./no intertitles; fonte copia/print source: Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

La "sinfonietta" di Boris Kaufman e André Galitzine è incentrata sul quartiere di Parigi che circonda i mercati generali delle Halles in un animato giorno di mercato. Il film descrive la zona dei generi alimentari e il mercato al coperto, prima, durante e dopo l'orario d'apertura, iniziando dalle ore che precedono l'alba con l'arrivo dei carri trainati

Boris Kaufman and André Galitzine's city "symphonietta" focuses on the quarter around the central market "Les Halles" in Paris during a busy market day. The film depicts the food market area and market hall before, during, and after the market, starting in the early morning hours before dawn with the arrival of horse-drawn

da cavalli, lo scaricamento di un treno merci e la preparazione della mercanzia. L'occhio erratico della cinepresa coglie la vivace attività del mercato, alternandola a riprese degli elementi architettonici del mercato e a scene girate nelle strade affollate. La giornata finisce con lo smantellamento del mercato e la pulizia delle strade.

Il film, realizzato dal fratello minore di Dziga Vertov e di Mikhail Kaufman, Boris Kaufman, che in seguito avrebbe lavorato anche con Jean Vigo in *À propos de Nice* (1930), ricorda la "sinfonietta di città" di Wilfried Basse *Markt in Berlin* (la cui versione lunga è conosciuta anche come *Wochenmarkt am Wittenbergplatz* [Mercato settimanale a Wittenbergplatz]). Non è tuttavia ben chiaro se Basse conoscesse o no il film di Kaufman e Galitzine – e tantomeno se questi due conoscessero il film tedesco. Tuttavia, anche se in genere si fa risalire la data di produzione di *Les Halles* al 1927, la studiosa Myriam Juan sostiene che il film fu realizzato nel 1929, lo stesso anno in cui fu completato *Markt in Berlin*. – EVA HIELSCHER

carts, the unloading of a freight train, and the preparation of the merchandise. A roving camera-eye registers the vivid market life, which is intercut with impressions of the market-hall's architecture as well as shots of crowded streets. The dismantling of the market and cleaning of the street brings the day to a close.

*The film, made by the younger brother of Dziga Vertov and Mikhail Kaufman, Boris Kaufman, who later also worked with Jean Vigo on *À propos de Nice* (1930), recalls Wilfried Basse's 1929 city "symphonietta", *Markt in Berlin* (the longer version of which is also known as *Wochenmarkt am Wittenbergplatz*). However, it is not clear if Basse knew Kaufman and Galitzine's film – or if the duo knew the German film. In fact, whereas the production year of *Les Halles Centrales* is generally considered to be 1927, film historian Myriam Juan claims that it was made in 1929, the same year that *Markt in Berlin* was completed.*

EVA HIELSCHER

Prog. 3 Liverpool, Oporto, Praga / Liverpool, Porto, Prague

A DAY IN LIVERPOOL (Liverpool. City of Ships) (The Liverpool Organisation – GB 1929)

Regia/dir: Anson Dyer; *scen:* Matthew Anderson; 35mm, 1851 ft., 23' (22 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Nel 1929 il regista d'animazione Anson Dyer realizzò un film su Liverpool, l'unica sinfonia urbana inglese del periodo tra le due guerre che ci sia dato conoscere. Dyer, che per via dei suoi cartoni animati per bambini e dei suoi cortometraggi pubblicitari, fu considerato per un po' l'equivalente inglese di Walt Disney, ritrae Liverpool come città portuale o, come indica il titolo alternativo, "città di navi".

Il film, che fu sponsorizzato dal Liverpool Council (probabilmente come film promozionale), riprende la struttura tipica delle sinfonie di città in una giornata di lavoro, iniziando dalle prime ore del mattino con i portuali e gli impiegati che arrivano in città e vengono poi mostrati mentre sono al lavoro fino a mezzogiorno, durante la pausa pranzo, mentre svolgono le attività pomeridiane fino a che ripartono a fine giornata. Le scene che descrivono l'arrivo e la partenza del traghetto pieno di gente, con l'apertura e la chiusura dei portelloni d'accesso, ricordano *Manhatta* (1921) di Paul Strand e Charles Sheeler. Nel film di Dyer, però, la gente di Liverpool prosegue il viaggio verso il centro città sugli autobus a due piani e sui treni. In aggiunta a ciò, i posti tipici della città ne sottolineano il carattere unico e specifico. Nell'arco della giornata, vediamo monumenti e edifici significativi di Liverpool, sia le costruzioni classiche che quelle nuove e moderne. Un'attenzione particolare è dedicata alla valorizzazione del porto e alle molteplici attività ad esso legate: i processi di lavorazione, stoccaggio e vendita di vari tipi di merci come cotone, tabacco, frutta, legname, bestiame, e le navi passeggeri. Le didascalie magnificano Liverpool come importante porto di mare, sia sul piano nazionale che internazionale. Questa dinamica e vivace città è ancora in piena crescita, come evidenziano i numerosi edifici

In 1929 animation filmmaker Anson Dyer made a film about Liverpool, which is the only British city symphony from the inter-war period that we know of today. Dyer, who for a while was even considered as the British equivalent of Walt Disney for his children's cartoons and advertising shorts, portrays Liverpool as port city and – as the alternative title underlines – "city of ships".

*The film, sponsored by the Liverpool Council (probably as a promotional film), applies the typical city symphony structure of a working day, starting with the arrival of dockworkers and office employees in the city in the morning, their actual work until noon, lunch break, afternoon activities, and the masses leaving after the completion of the workday. The shots of the arrival and departure of the crowds by ferry, and the opening and closing of the boats' ramps, recall Paul Strand and Charles Sheeler's *Manhatta* (1921). However, in Dyer's city film, the people of Liverpool continue their trip to the city centre by double-decker buses and trains. In addition, typical landmarks underscore the city's specificity and unique character. During the progressing workday, Dyer introduces monuments and significant buildings of Liverpool, including both classical and new and modern constructions. Special focus is placed upon the promotion of the port and various activities related to the harbour: we see the processing, storing, and trading of goods such as cotton, tobacco, fruit, timber, and cattle, and passenger ships. Intertitles emphasize Liverpool's importance as a seaport, from a national and international perspective. The growth of this dynamic and vivid city is still in full progress, demonstrated by the construction of new buildings, including Liverpool Cathedral (which would finally be completed in 1978).*



A Day in Liverpool, Anson Dyer, 1929. (BFI National Archive)

in costruzione, tra cui la cattedrale anglicana (ultimata solo nel 1978). Il film ebbe anche una seconda vita: materiali da *A Day in Liverpool* sono stati riutilizzati in varie altre produzioni, tra cui il documentario British Pathé *This in Our Time* (1957) e il documentario autobiografico di Terence Davies *Of Time and the City* (2008). – EVA HIELSCHER



A Day in Liverpool, Anson Dyer, 1929. (BFI National Archive)

The film also had an afterlife: material from A Day in Liverpool has been re-used several times for other productions, such as the British Pathé documentary This in Our Time (1957) and Terence Davies' autobiographical documentary Of Time and the City (2008). – EVA HIELSCHER

DOURO, FAINA FLUVIAL [Douro, lavoro fluviale / Labour on the Douro River] (Manoel de Oliveira – PT 1931)

Regia/dir: Manoel de Oliveira; *f./ph:* António Mendes; 35mm, 525 m., 26' (18 fps), *senza did./no intertitles;* fonte copia/print source: Cinemateca Portuguesa, Lisboa.

Douro, faina fluvial, il primo film di Manoel de Oliveira, fu assai apprezzato da artisti e critici di primo piano quali Luigi Pirandello e Émile Vuillermoz. Ispirato dal documentario su Berlino di Ruttmann del 1927, che lui stesso definì la “più utile lezione di tecnica cinematografica”, de Oliveira prese a prestito i soldi necessari all’acquisto di una macchina da presa e di pellicola 35mm per realizzare un film dedicato alla sua città natale, Oporto. Egli ne fu il produttore, sceneggiatore e regista, mentre il suo amico António Mendes fece da operatore.

Fra le rimarchevoli inquadrature iniziali e finali di un faro, il film è costituito da un montaggio ritmico di riprese del mare, delle barche sul fiume, del celebre ponte metallico Dom Luís I e della pittoresca vita sulle banchine del porto gremite di venditori ambulanti con le loro mercanzie, scaricatori di porto, pescatori e da decine che trasportano pesanti carichi sulle spalle o sulla testa. Alle sequenze panoramiche della città, si alternano i primi piani di persone e animali. L’estetica costruttivista di Ruttmann riecheggia in modo inequivocabile in molte sequenze del film di de Oliveira: nella parte dedicata al ponte di metallo, esplorato da svariate angolature, come nel montaggio ritmico delle immagini di treni, macchine, aeroplani, carri da buoi,

Douro, Faina Fluvial, Manoel de Oliveira's first film, was greatly admired by leading critics and artists such as Luigi Pirandello and Émile Vuillermoz. Inspired by Ruttmann's 1927 documentary on Berlin, which he described as his “most useful lesson in film technique”, Oliveira borrowed the money to buy a 35mm camera and film stock to make a film dedicated to his hometown of Porto. He himself served as producer, scenarist, and editor, while his friend António Mendes was the cameraman.

Between the remarkable opening and closing images of a lighthouse, Douro, Faina Fluvial consists of a rhythmic montage of shots of the sea, boats on the river, the famous metal Dom Luís I Bridge, and the colourful life on the quays filled with street vendors and their merchandise, longshoremen, fishermen, and dozens of men and women carrying heavy loads on their backs and heads. Panoramic shots of the city are intercut with close-ups of people and animals.

Ruttmann's constructivist aesthetic unmistakably marks several sequences of Oliveira's film, such as the part dedicated to the metal bridge, which is explored from various angles, or the



Žijeme v Praze, Otokar Vávra, 1934. (Národní filmový archiv)

e nei numerosi altri passaggi che mescolano l'elemento umano e quello meccanico. Il poetico documentario di de Oliveira, tuttavia, si distingue per un approccio più impressionistico, evidenziato dall'uso di riprese che vanno lentamente fuori fuoco o dall'onnipresenza dell'acqua. Come *Regen* (1929) di Ivens e Franken, *Images d'Ostende* (1929) di Storck e *À propos de Nice* di Vigo (1929), il film di de Oliveira gioca sull'aspetto mesmerizzante delle superfici d'acqua, evocando allo stesso tempo l'influenza degli elementi naturali sull'ambiente urbano. Prima di tutto, *Douro, faina fluvial* rivolge la sua attenzione agli esseri umani, in particolare ai poveri della città e alle loro attività quotidiane. Così facendo, la sinfonia urbana di de Oliveira diventa anche un crudo e realistico documentario sulla dura condizione sociale dei lavoratori sulle sponde del fiume Douro. La polarizzazione del film sulla povertà e la deprivazione sollevò lo sdegno dei funzionari pubblici portoghesi in occasione della prima proiezione al Congresso Internazionale dei Critici Cinematografici di Lisbona nel settembre del 1931. Nel 1934, de Oliveira rimontò e ridistribuí il film con una nuova colonna sonora. – STEVEN JACOBS

ŽIJEME V PRAZE [Viviamo a Praga / We Live in Prague] (Otokar Vávra – CS 1934)

Regia/dir: Otokar Vávra; f./ph: Jaroslav Tuzr; 35mm, 373 m., 13' (24 fps), senza did./no intertitles; fonte copia/print source: Národní filmový archiv, Praha.

Come le avanguardie di altri Paesi, anche i cineasti cecoslovacchi nel periodo tra le due guerre realizzarono numerose sinfonie di città. Nel 1928 Svatopluk Innemann realizzò *Praha v záři světél*, seguito nel 1930 da Alexander Hackenschmied (in seguito Hammid) con *Bezúčelná procházka* (Passeggiata senza meta) e nel 1934 da Otokar Vávra con questo *Žijeme v Praze*.



Žijeme v Praze, Otokar Vávra, 1934. (Národní filmový archiv)

rhythmic montage of shots of trains, cars, airplanes, and oxcarts, and various other passages combining the human and mechanical. However, Oliveira's poetic documentary is also marked by a more impressionist approach, as can be seen in the use of shots going slowly out of focus or the omnipresence of water. Like Ivens and Franken's Regen (1929), Storck's Images d'Ostende (1929), and Vigo's À propos de Nice (1929), Oliveira's film plays on the mesmerizing aspects of moving water surfaces, while also evoking the ways natural elements determine the urban environment. First and foremost, Douro, Faina Fluvial deals with people, particularly the urban poor and their everyday activities. In so doing, Oliveira's city symphony is also a gritty documentary on the harsh social circumstances of the labourers on the Douro's riverbanks. The film's focus on poverty and deprivation outraged Portuguese officials when it was first screened at the International Congress of Film Critics in Lisbon in September 1931. In 1934, Oliveira re-edited and re-released the film with a new soundtrack. – STEVEN JACOBS

Like the avant-garde of other countries, Czech filmmakers of the inter-war period also produced several city symphonies. In 1928 Svatopluk Innemann made Praha v záři světél (Prague by Night), followed in 1930 by Alexander Hackenschmied's [later Hammid's] Bezúčelná procházka (Aimless Walk), and in 1934 by Otokar Vávra's Žijeme v Praze (Living in Prague).

Nel ritratto praghese di Vávra l'influenza di Berlin, *Symphonie einer Großstadt* (1927) di Ruttmann e di *Čelovek s kinoapparátom* (1929) di Vertov è quasi tangibile. Le variazioni sulla sinfonia di città del cineasta ceco riprendono quasi alla lettera molti degli stilemi e delle tecniche di montaggio introdotti e canonizzati da Ruttmann e Vertov, ivi compresa la scena del suicidio di Berlin, trasferita a Praga. Il film non è tuttavia una mera imitazione dei suoi illustri predecessori. Vávra aveva studiato architettura, e dopo la seconda guerra mondiale sarebbe diventato uno dei cofondatori e docenti della facoltà di cinema dell'Accademia dello spettacolo (FAMU) di Praga. L'architettura è presente nel suo lavoro che esibisce e contrappone il vecchio e il classico con il nuovo e il moderno nel panorama urbano della Praga dei primi anni '30. – EVA HIELSCHER

In Vávra's Prague portrait, the influence of Ruttmann's Berlin – Symphony of a Great City (1927) and Vertov's Man with a Movie Camera (1929) is almost tangible. The Czech filmmaker's variation on the city symphony concept adapts many of the motifs and editing techniques introduced and established by Ruttmann and Vertov quite literally, including the suicide scene from Berlin, relocated in Prague. However, the film is not a simple copy of its famous predecessors. Vávra had studied architecture, and after World War II would become one of the co-founders and teachers of the Film Faculty of the Academy of Performing Arts (FAMU) in Prague. His work features an architectural aspect, showing and contrasting the old and classical with the new and modern in the cityscape of Prague in the early 1930s. – EVA HIELSCHER

PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL [Praga nello sfavillio delle luci / Prague by Night] (? – CS 1928)

Regia/dir: Svatopluk Innemann; *f./ph:* Václav Vích; 35mm, 629 m., 22' (24 fps), senza did./no intertitles; *fonte copia/print source:* Národní filmový archiv, Praha.

Rovesciando la struttura tradizionale “dall'alba al tramonto”, la sinfonia cittadina di Innemann inizia con le ultime luci della sera e finisce all'alba con i primi raggi del sole. Durante la notte, tuttavia, Praga non somiglia per nulla a una città addormentata. Al contrario, la moderna vita urbana del giorno prosegue anche di notte, grazie alla luce elettrica. In effetti, la città pare mostrare il suo volto più vitale ed energetico solo dopo che il sole è tramontato. C'è il via vai ininterrotto del traffico e degli abitanti attratti e abbagliati dalle luci lampeggianti dei neon. Dopo il crepuscolo, il lavoro continua nelle fabbriche, negli uffici del telegrafo, nella stazione ferroviaria, negli alberghi, nelle redazioni dei giornali e nelle caserme dei pompieri. In aggiunta, Innemann descrive anche i divertimenti della vita notturna nelle sale da concerto e da ballo, nei bar e nei club di biliardo – e quello del guardare le vetrine. A Praga, la città che non dorme mai, solo i bambini vanno a letto presto. Né può mancare il vigile urbano, una figura tipica della sinfonia di città, pronto a garantire l'ordine nelle piovose strade di notte.

Questo ritratto della palpitante vita notturna urbana con le sue molteplici attività è completato dalle riprese di luoghi famosi e gioielli architettonici tutti illuminati dalla luce elettrica: la chiesa di Santa Maria di Týn, l'orologio astronomico medievale (Pražský orloj), la torre panoramica di Petřín, il castello. *Praha v záři světél* presenta anche un interessante uso dei riflettori e delle luci anteriori e posteriori di auto e tram per illuminare scorci del paesaggio urbano per la cinepresa. Una scelta peraltro ben motivata, giacché il film era stato commissionato da una società elettrica locale.

Solo dopo la mezzanotte, la città sembra infine trovare pace. E tuttavia c'è ancora del lavoro da compiere: gli operai riparano le rotaie dei tram e i poliziotti pattugliano le strade. Alle prime ore del mattino, gli ultimi nottambuli sulla via di casa incontrano i primi praghesei mattinieri: strilloni e gente del mercato, già pronti ad affrontare una nuova giornata di lavoro. – EVA HIELSCHER

Reversing the conventional dawn-to-dusk structure, Innemann's city symphony starts with the last daylight in the evening and ends with the first sunbeams at dawn. During the night, Prague is nothing like a sleeping city. On the contrary, the modern urban life of the day continues at night, thanks to electric light. In fact, the city seems to show its fully energized and awakened face only after the sun has set. There is the never-ending flow of traffic and city dwellers in the streets, attracted and bedazzled by blinking neon lights. After dusk, work goes on in the factories, the telegraph office, the train station, and hotels, and at the newspaper and the fire department. In addition, Innemann depicts the amusement aspect of urban nightlife, in dance and music halls, bars, and billiard clubs – not to forget nocturnal window-shopping. In Prague as a city that never sleeps, only the children are put to bed. The traffic policeman, a typical city symphony figure, is also not missing, ensuring order in the rainy streets at night.

This portrait of vibrant city nightlife with its manifold activities is completed by shots of famous sights and architectural highlights, such as the Týn Church, the medieval Prague Astronomical Clock (Pražský orloj), the Petřín Lookout Tower, and Prague Castle – all illuminated by electric light. Prague by Night also displays an interesting use of spotlights and the head- and tail-lights of cars and trams to illuminate parts of the streetscape for the camera. Which makes perfect sense, because the film was commissioned by a local power company.

After midnight, the city finally seems to come to rest. But there is still work to be done: tram rails are repaired, and policemen are on patrol. In the early morning hours, on their way home the last night owls meet Prague's early birds: newspaper boys and market people, already up for a new working day. – EVA HIELSCHER



AMÉRICA LATINA: ARGENTINA, BOLIVIA, MÉXICO

America Latina: Argentina

Le prime notizie sul Cinématographe Lumière giunsero a Buenos Aires poco dopo il primo spettacolo di Parigi: il quotidiano bonaerense *La Prensa* gli dedicò un articolo il 3 aprile 1896, e il 4 luglio un altro quotidiano cittadino, *La Tribuna*, battezzò l'apparecchio col nome di "Vivomatografo". Nel medesimo anno Enrique de Mayrena importò la prima macchina per la proiezione di film, insieme a materiale girato dal pioniere del cinema britannico Robert Willam Paul. Più tardi giunsero in Argentina anche il Cinématographe Lumière, portato da Francisco Pastor, e il Vitascope di Edison, presentato da Federico Figner.

I precursori della produzione cinematografica nazionale in Argentina furono Enrique [Henri] Lepage, Eugenio [Eugène] Py e Max Glücksmann. Nel 1900 Gregorio Ortuño aprì il primo cinema del paese, "El Nacional", presto seguito da numerose altre sale. Nell'ottobre dello stesso anno Py filmò la visita del presidente del Brasile in *El viaje del Dr. Campos Salles a Buenos Aires*: si tratta probabilmente del primo cinegiornale di argomento locale girato nel paese, oltre che del più antico film argentino ancora esistente. Dal 1907 al 1910 Glücksmann, che fu anche un imprenditore dell'industria discografica e musicale, produsse numerosi cortometraggi sonorizzati utilizzando cilindri di cera. Nel 1908 costruì "El Ateneo", il primo cinema di lusso di tutta l'Argentina, sito in Avenida Corrientes a Buenos Aires.

L'italiano Mario Gallo diresse *La revolución de Mayo* (1909, 10 min.), considerato il primo film di fiction argentino. *Nobleza gaucha* (1915) fu invece il primo film argentino a ritrarre il contrasto fra città e campagna. Diretto da Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera ed Ernesto Günche, fu anche il primo film locale di grande successo.

Tra la fine degli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti esordirono parecchie case di produzione, nonostante la difficoltà di procurarsi finanziamenti e attrezzature tecniche. Nel 1916 un italiano, Federico

Latin America: Argentina

The first news about the Cinématographe Lumière arrived in Buenos Aires soon after the first show in Paris, when the local newspaper *La Prensa* published an article about it on 3 April 1896. On 4 July, another local paper, *La Tribuna*, gave the apparatus the name "Vivomatografo". That same year Enrique de Mayrena imported the first camera for screening movies, with material shot by British film pioneer Robert Willam Paul. Later the Cinématographe Lumière, brought by Francisco Pastor, and Edison's Vitascope, presented by Federico Figner, also made their way to Argentina.

Enrique [Henri] Lepage, Eugenio [Eugène] Py, and Max Glücksmann were the precursors of national film production in Argentina. Gregorio Ortuño opened the country's first movie theatre, "El Nacional", in 1900, and a number of new theatres soon followed. In October 1900, Py filmed the arrival of the President of Brazil, in *El viaje del Dr. Campos Salles a Buenos Aires*. This was probably the country's first local newsreel, and is the oldest Argentine film that still exists. From 1907 to 1910, Glücksmann, also a gramophone and recording entrepreneur, produced several sonorized short films utilizing wax cylinders. In 1908, he built "El Ateneo", Argentina's first luxurious movie palace, on the Avenida Corrientes in Buenos Aires.

The Italian Mario Gallo directed *La revolución de Mayo* (1909, 10min.), considered Argentina's first fiction film. *Nobleza gaucha* (1915) was the first Argentine film portraying the contrast between the city and the countryside. Directed by Humberto Cairo, Eduardo Martínez de la Pera, and Ernesto Günche, it became the first local blockbuster.

Several production companies opened in the late 1910s and early 1920s, although financing and technical equipment were hard to obtain. In 1916, an Italian, Federico Valle, began producing the Film

Valle, iniziò a produrre la *Film Revista Valle*, il più importante cinegiornale argentino dell'epoca del muto, oltre al film successo di *Milonguita* (1921), a film di viaggio come *Por tierras Argentinas* (1929) e a film scientifici come *Entre los hielos de las islas Orcadas* (1927). Egli produsse anche i film di animazione di Quirino Cristiani.

Nel 1920 il Paese aveva sette milioni di abitanti e mille sale cinematografiche. Fra i film stranieri in distribuzione predominavano i successi hollywoodiani, mentre la produzione locale era in continua espansione. I film muti argentini sono andati in gran parte perduti, ma di recente alcuni sono stati ritrovati presso la collezione Peña Rodriguez al Museo del Cine (la stessa nella quale nel 2008 è stato ritrovato *Metropolis* di Fritz Lang), e altri ci sono stati offerti da collezionisti che hanno deciso di contribuire alla nostra causa, permettendo così a un vasto pubblico di accedere a queste antiche rarità cinematografiche.

Quest'anno a Pordenone presenteremo una ristretta selezione dei film muti argentini ancora esistenti: uno splendido filmato pubblicitario realizzato per una vecchia fabbrica di sigari; gli unici cortometraggi di animazione superstiti della pionieristica produzione di Quirino Cristiani (che diresse il primo lungometraggio d'animazione al mondo, *El apóstol*, 1917); *La mosca y sus peligros*, un film scientifico sulle mosche assai somigliante a un film horror); *La vuelta al bulín*, una breve commedia di José Agustín Ferreyra, il più importante regista argentino dell'epoca del muto, noto come "il Griffith delle Pampas"; e infine una straordinaria avventura girata nel 1927 nelle isole Orcadi Meridionali, in n Antartide, dallo scienziato argentino José Manuel Moneta, che si ispirò a *Nanook of the North* di Robert Flaherty.

Questi film sono stati scoperti e preservati negli ultimi anni grazie a Paula Félix-Didier, direttrice del Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, a Andrés Levinson, ricercatore presso lo stesso Museo, e al collezionista Fernando Martín Peña. – ANDRÉS LEVINSON

Revista Valle, Argentina's most important newsreel of the silent period, as well as the success *Milonguita* (1921), travelogues such as *Por tierras Argentinas* (1929), and scientific films such as *Entre los hielos de las islas Orcadas* (1927). He also produced the animated films of Quirino Cristiani.

By 1920, the country had seven million inhabitants and a thousand movie theatres. The distribution of foreign films was dominated by the success of Hollywood, while local production continued to increase. Most of Argentina's silent films are now lost, but recently some were found in the Peña Rodriguez Collection at the Museo del Cine (the same collection in which Lang's *Metropolis* was found in 2008), along with others through various film collectors who decided to contribute to our cause, giving a wide audience access to these rare old films.

This year in Pordenone we are screening a small selection of Argentina's surviving silent film production. Our programmes present a beautiful commercial about an old cigar factory; the only animated silent shorts that survive by the pioneer Quirino Cristiani (who directed the world's first feature-length animated film, *El apóstol*, 1917); *La mosca y sus peligros*, a scientific film about flies which looks like a horror film); *La vuelta al bulín*, a short comedy by José Agustín Ferreyra, the most important Argentine director of the silent period, known as "the Griffith of the Pampas"; and an extraordinary adventure in the South Orkney Islands of Antarctica, shot in 1927 by the Argentine scientist José Manuel Moneta, who was inspired by Robert Flaherty's *Nanook of the North*.

These films have been discovered and preserved in recent years thanks to Paula Félix-Didier (Director of the Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken), Andrés Levinson (Researcher, Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken), and the film collector Fernando Martín Peña.

ANDRÉS LEVINSON

Prog. I Pionieri europei / European Pioneers

[CORTOS ANIMADOS DE QUIRINO CRISTIANI] (Cinematografía Valle – ARG, 1919-1924)

Regia/dir: Quirino Cristiani; *prod:* Federico Valle; DCP, 5'45"; *did./titles:* SPA; *fonte copia/print source:* Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos Aires.

I cinegiornali rappresentano una percentuale notevole della produzione cinematografica argentina nell'epoca del muto (1896-1932). Due di questi cinegiornali spiccano per qualità e quantità: *Actualidades Argentinas* (Attualità argentine), uscito nel 1915, e *Film Revista Valle* (Rivista cinematografica Valle), uscito nel 1920, che fu il primo cinegiornale argentino girato e proiettato a ritmo settimanale. I cinegiornali hanno registrato la cronaca della vita sociale e politica argentina nei primi decenni del XX secolo, ma purtroppo ben pochi esemplari sono giunti fino a noi, conservati nelle collezioni del Museo del Cine e dell'Archivo General de la Nación. Negli ultimi anni, però, dodici diversi numeri della *Film Revista Valle* sono stati reperiti al Museo del Fin del Mundo di Ushuaia, la città principale della Terra del Fuoco. Questa notevolissima scoperta si è rivelata ancor più straordinaria,

Newsreels represented a significant amount of Argentine film production during the silent period (1896-1932). Two of these newsreels are remarkable due to the quality and quantity of their production: *Actualidades Argentinas* (Argentine Current Affairs) released in 1915, and *Film Revista Valle* (Valle Film Magazine), released in 1920, which was the first Argentine newsreel to be shot and screened weekly. Newsreels chronicled Argentine social and political life during the first decades of the 20th century. Unfortunately, only a few survive today, preserved in the collections of the Museo del Cine and the Archivo General de la Nación. However, in recent years, twelve different editions of *Film Revista Valle* were found at the Museo del fin del Mundo in Ushuaia, the main city of Tierra del Fuego. This extraordinary discovery turned out to be even more remarkable,

in quanto l'ultimo segmento di ciascun cinegiornale è costituito da un cartone animato realizzato dal pioniere Quirino Cristiani, i cui lungometraggi dell'epoca del muto risultano perduti. Prima di questa scoperta la collaborazione di Cristiani con la *Film Revista Valle* ci era completamente ignota. Presentiamo questi materiali d'animazione a 35mm per la prima volta. – ANDRÉS LEVINSON

because the last segment of every newsreel was an animated cartoon drawn by the pioneer Quirino Cristiani, whose feature films from the silent period remain completely lost. Up until this discovery we were completely unaware of Cristiani's participation in Film Revista Valle. We are screening these animations in 35mm for the first time.

ANDRÉS LEVINSON

[INDUSTRIALES PROGRESISTAS FÁBRICA DE CIGARILLOS FERNANDEZ & SUST]

(Cinematografía Valle – ARG 1929)

Regia/dir: Federico Valle; 35mm, 491 m., 18' (24 fps), col. (imbibito/tinted); *did./titles:* SPA; *fonte copia/print source:* Filmoteca Buenos Aires (Fernando Martín Peña).

Questo elegante cortometraggio pubblicitario prodotto dalla Cinematografía Valle per la fabbrica di sigari Fernandez & Sust è un'altra recente scoperta del collezionista Fernando Martín Peña. È probabilmente l'unico film di questo tipo ancora esistente in Argentina. La copia nitrato originale, imbibita, è in condizioni perfette ed è stata preservata su negativo a colori per mantenerne la colorazione originale. – ANDRÉS LEVINSON

This beautiful short commercial manufactured by Cinematografía Valle about the Fernandez & Sust cigar factory is another recent discovery made by the collector Fernando Martín Peña. It is probably the only film of its kind that still survives in Argentina. The original tinted nitrate print remains in perfect condition. It was preserved on color negative film to retain its original colours. – ANDRÉS LEVINSON

ENTRE LOS HIELOS DE LAS ISLAS ORCADAS (Cinematografía Valle – ARG 1927)

Regia/dir: José Manuel Moneta; *prod:* Federico Valle; 35mm, 1508 m., 55' (24 fps); *did./titles:* SPA; *fonte copia/print source:* Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos Aires.

“Ero fermamente intenzionato a realizzare delle riprese cinematografiche degli episodi e delle manifestazioni più importanti della vita sulle isole Orcadi. Queste operazioni hanno notevolmente prolungato il mio soggiorno laggiù. Non perdevo occasione per registrare su pellicola le nostre principali attività e così, giorno dopo giorno, continuavo a riempire contenitori di metallo con rulli di pellicola, girando per la prima volta un film in un posto simile”: così il meteorologo e cineasta José Manuel Moneta ricorda le origini di questo film nel suo libro *Cuatro años en las Orcadas del Sur* (1949).

Il suo *Entre los hielos de las Islas Orcadas* (Tra i ghiacci delle isole Orcadi Meridionali) è la prima opera cinematografica girata in quella remota regione antartica. Il film ha una storia assai singolare: l'autore non era affatto un cineasta, bensì un meteorologo che aveva già effettuato diverse spedizioni nell'Antartide. Ispirandosi al documentario *Nanook of the North* di Robert Flaherty (1922), Moneta decise di fermare su pellicola le sue esperienze nell'estremo Sud del mondo, senza peraltro avere alcuna competenza in questo campo. Egli chiese alla società Cinematográfica Valle se poteva prendere in prestito l'apparecchiatura occorrente per fare un film nelle Orcadi Meridionali. La risposta fu positiva e il film fu portato a termine nel 1926, ma proprio in quell'anno un violento incendio devastò gli stabilimenti Valle, distruggendo questa prima versione. Allora Moneta girò da capo l'intero film durante la sua nuova spedizione antartica del 1927. E in quello stesso anno *Entre los hielos* venne presentato per la prima volta a Buenos Aires. Per molti decenni il film fu considerato

“I was focused on obtaining cinematographic shots of the most relevant episodes and manifestations of Orcadian life. This photographic activity notably increased the time I spent there.

I didn't miss any opportunity to capture the most prominent activities of our life there on film. That's how, day after day, I was busy filling metal canisters with rolls of film for the first time in such place,” recalled meteorologist and filmmaker José Manuel Moneta in his book Cuatro años en las Orcadas del Sur (Four Years in the South Orkneys, 1949).

Entre los hielos de las Islas Orcadas (Among the Ice of the South Orkney Islands) by José Manuel Moneta was the very first production shot in this remote Antarctic region. The film has a very singular story behind it. Its director wasn't a filmmaker at all; in fact, he was a meteorologist, who made several Antarctic expeditions. Inspired by Robert Flaherty's documentary Nanook of the North (1922), Moneta decided to record his experiences in the Far South on film, without having any previous experience in this field. Moneta asked the company Cinematográfica Valle if he could borrow enough camera equipment to make a film in the South Orkney Islands. The company agreed, and the film was ready around 1926, but that year there was a big fire at the Valle Studios, destroying this first version. So Moneta filmed the whole movie all over again, on his next Antarctic expedition in 1927.

It finally had its premiere in Buenos Aires in 1927. The film was

perduto, ma tre anni fa, nel corso di una ricerca presso il Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken, ho scoperto una copia di cui si ignorava l'esistenza e che è ora preservata in un nuovo negativo 35mm.

ANDRÉS LEVINSON

lost for many decades, but in a search at the Museo del Cine Pablo Ducrós Hicken three years ago I uncovered a previously unknown print, which has now been preserved in a new 35mm negative. — ANDRÉS LEVINSON

Prog. 2 Pionieri creoli / Creole Pioneers

LA MOSCA Y SUS PELIGROS (Martínez y Günche – ARG 1921)

Regia/dir., prod: Ernesto Günche, Eduardo Martínez de la Pera; 35mm, 960 m., 35' (24 fps); *did./titles:* SPA; *fonte copia/print source:* Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos Aires.

La mosca y sus peligros (I pericoli della mosca) è un'opera didattica realizzata da Ernesto Günche e Eduardo Martínez de la Pera, cui si deve anche il film del 1915 *Nobleza gaucha* (Nobiltà dei gaucho), il più grande successo del cinema muto argentino. De la Pera fu un fotografo di talento, costantemente aperto alla sperimentazione di nuove apparecchiature e nuove tecniche. Qui utilizza la microfotografia nello stile delle pellicole realizzate da Jean Comandon per la Pathé. Il film fa parte di una serie prodotta da Martínez e Günche, che comprendeva anche un lavoro sulle zanzare e la malaria e un altro sui tumori, entrambi ora considerati perduti. Le mosche erano uno dei soggetti preferiti del cinema muto di tutto il mondo: tra gli anni Dieci e l'inizio degli anni Venti compaiono in più di una dozzina di titoli. — PAULA FÉLIX-DIDIER

La mosca y sus peligros (*The Dangers of the Fly*) is an educational film made by Ernesto Günche and Eduardo Martínez de la Pera, also responsible for *Nobleza gaucha* (*Gaucho Nobility*), 1915, the biggest blockbuster of Argentinian silent cinema. De la Pera was a talented photographer who was always willing to try new gadgets and techniques. This film experiments with microphotography in the style of Jean Comandon's films for Pathé. It is part of a series produced by Martínez and Günche which included a film about mosquitoes and malaria and another about cancer, which are now considered lost. Flies were a popular subject for silent films around the world; there are more than a dozen titles featuring them in the 1910s and early 1920s. — PAULA FÉLIX-DIDIER

LA VUELTA AL BULÍN (? – ARG 1926)

Regia/dir: José Agustín Ferreyra; *cast:* Alvaro Escobar (*Mucha Espuma*); 35mm, 603 m., 22' (24 fps); *did./titles:* SPA; *fonte copia/print source:* Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken, Buenos Aires.

In questo film di José Ferreyra, il maggior specialista del genere cinematografico dedicato al tango, vediamo l'attore comico Alvaro Escobar in monologhi e scene di tango. Come in tutti i suoi altri film, il regista fa riferimento al tango già nel titolo, in questo caso con tocco di umorismo. Un'altra sua caratteristica è l'utilizzo di personaggi di periferia che rappresentano il bene, in contrasto con la vita oziosa e opulenta del centro città, oltre alle figure di fuorilegge pentiti in cerca di redenzione. *La vuelta al bulín* (Il ritorno al bulín) è ambientato in un caffè del centro cittadino e in un bulín (voce gergale che designa un appartamento destinato a incontri romantici), entrambi luoghi paradigmatici del tango. Le poche scene in esterni sono inserti tratti da altri film dello stesso regista. Il film narra le comiche vicende di *Mucha Espuma* ("Molta schiuma", espressione gergale per "arrogante"), ladruncolo borioso e scioperato, che si vanta di dominare la propria moglie *Pulguita* (Piccola pulce). Quest'ultima, però, è completamente diversa dalla donnicciola sottomessa che il marito ama descrivere al caffè; anzi lo abbandona, sedotta da *Laucha Colorada* (Ratto rosso), con cui scappa in città. Ma *Pulguita* si pente delle sue azioni e sentendo la mancanza del marito torna al bulín del suo quartiere. — FERNANDO MARTÍN PEÑA

In this film José Ferreyra, the foremost specialist in the tango film genre, presents monologues and tango scenes performed by the comic actor Alvaro Escobar. As in all of his other films, Ferreyra suggests the tango with the title, in this case with a touch of humour. Also typical is his use of suburban characters representing good, in contrast with idle, opulent downtown life, as well as repentant outlaws seeking redemption. La vuelta al bulín (Back to the bulín) is set in a downtown café and a bulín (slang for an apartment reserved for romantic encounters), both paradigmatic tango spaces. The few exterior scenes are inserts from other films by the same director.

The film tells the comic tale of Mucha Espuma ("Frothy", slang for arrogant), a conceited braggart and lazy petty thief, who boasts about subduing his wife, Pulguita (Little Flea). However, she's completely different from the subjugated little woman he describes at the café. She abandons him, seduced by Laucha Colorada (Red Rat), with whom she runs away downtown. But she comes to regret her actions and misses her husband, and goes back to the bulín in her neighbourhood. — FERNANDO MARTÍN PEÑA

America Latina: Bolivia

Nel 1917 l'ex presidente della Bolivia José Manuel Pando fu trovato morto. Dopo un processo durato dieci furono condannate quattro persone. In base alle leggi dell'epoca, solo una di esse sarebbe stata mandata a morte: a deciderne il fato sarebbe stato il lancio di una pallina. Il ventisettenne Alfredo Jauregui gettò la pallina fatale e il 5 novembre 1927 fu giustiziato a El Alto (La Paz) di fronte a migliaia di persone. Il regista Luis del Castillo, pioniere del cinema boliviano, documentò l'esecuzione in quello che sarebbe stato il suo ultimo film, *El bolillo fatal... o el emblema de la muerte* (La pallina fatale...), la cui prima avvenne al cinema Princesa di La Paz alla fine del 1927. Duramente criticata dalla stampa per il suo argomento, la pellicola di Del Castillo fu immediatamente censurata e scomparve per 85 anni, fino a quando nel 2012 una copia nitrato 35mm non venne ritrovata in un ex cinema di La Paz. È stata una scoperta preziosa, poiché solo pochissimi film boliviani dell'epoca del muto sono giunti fino a noi: una manciata di cortometraggi, alcuni frammenti di lungometraggi e il negativo originale del lungometraggio di finzione *Hacia la gloria* (1932) di Mario Camacho, José Jimenez e Raúl Durán. A parte *El bolillo fatal* fino a oggi è stato restaurato un unico altro film muto boliviano, ossia il lungometraggio di finzione *Wara Wara* (1930) di José María Velasco Maidana, riscoperto nel 1989.

Luis del Castillo (i cui estremi biografici ci sono ignoti) girò le prime vedute di La Paz nel 1912. L'esperienza maturata quale tecnico di laboratorio gli consentì di svolgere un ruolo di primo piano (anche se invisibile) nello sviluppo dell'industria cinematografica nazionale lavorando per la Bolivia Films, la casa in cui più tardi esordì un documentarista emblematico come Jorge Ruiz e vennero realizzati i primi film boliviani sonori e a colori.

El bolillo fatal è un caso unico nella storia del cinema boliviano, in quanto costituisce la documentazione autentica di un'esecuzione capitale, di cui viene sottolineato il significato nel contesto storico e culturale del Paese. Ma il film colpisce lo spettatore anche per la sua attenzione al gesto espressivo e per la sua capacità di esprimere l'indicibile. Il giovane sorriso di Alfredo Jauregui, le sue tacite recitazioni e l'addio prima dell'esecuzione – tramite cui egli sembra voler onorare il verdetto – prevalgono sull'inaccettabile rappresentazione della morte. Le immagini ci trasformano in spettatori passivi, complici della cinepresa, testimoni angosciati dell'ultimo fugace istante di una vita troncata brutalmente da una giustizia lasciata al caso.

Il presente restauro è frutto della collaborazione tra la Fundación Cinemateca Boliviana, la Filmoteca de la Universidad Autónoma de México (UNAM) e gli Estudios Churubusco Azteca. Sono stati realizzati un duplicato negativo in bianco e nero e una copia 35mm imbibita con il metodo Desmet. – CAROLINA CAPPÀ

Latin America: Bolivia

In 1917, the former president of Bolivia, José Manuel Pando, was found dead. Four people were convicted after a 10-year trial; according to current legislation, only one of them would be sentenced to death, his fate to be decided by the rolling of a ball. 27-year-old Alfredo Jauregui made the fatal roll, and on 5 November 1927, he was executed in front of several thousand people at El Alto in La Paz.

Pioneer Bolivian director Luis del Castillo documented the execution in what would be his last film, *El bolillo fatal... o el emblema de la muerte* (*The Fatal Roll... or the Emblem of Death*). The film premiered at the Princesa theatre in La Paz by the end of 1927. Because its subject matter was strongly criticized in the press, Del Castillo's film was immediately censored. It disappeared for 85 years, until a 35mm nitrate print was found in 2012 in a former cinema in La Paz.

This remains a precious find, as only a very few Bolivian films from the silent era survive. These include a handful of shorts, some fragments of features, and the original negative for the fiction feature *Hacia la gloria* (1932), by Mario Camacho, José Jimenez, and Raúl Durán. However, besides *El bolillo fatal* only one other Bolivian silent has been restored to date, the 1930 fiction feature *Wara Wara*, by José María Velasco Maidana, which was rediscovered in 1989.

Luis del Castillo (dates unknown) made the first views of La Paz in 1912. His experience as a laboratory technician would lead him to play a prominent (though invisible) role in the development of the Bolivian film industry while working for the company Bolivia Films, where later the iconic documentarian Jorge Ruiz began his career and the first Bolivian color and sound films were made.

El bolillo fatal is a unique case in the history of Bolivian cinema, presenting the documentary record of an execution, amplifying its value as part of the nation's historical and cultural heritage. However, the film also impresses the viewer with its focus on sensitive gesture and its ability to express the unspeakable. The youthful smile of Alfredo Jauregui, his silent recitations, and his farewell before his execution – through which he seems willing to honour his conviction – overcomes the unacceptable representation of death. The images place us as passive spectators, accomplices of the camera, and uncomfortable witnesses of that last fleeting instant of a life brutally cut short at the hands of the justice of chance.

This restoration is the result of a collaborative partnership by Fundación Cinemateca Boliviana, Filmoteca de la Universidad Autónoma de México (UNAM), and Estudios Churubusco Azteca. Both a black & white duplicate negative and a 35mm print tinted by the Desmet method have been made. – CAROLINA CAPPÀ

EL BOLILLO FATAL... O EL EMBLEMA DE LA MUERTE (Cinematografía Luis del Castillo G. – Bolivia, 1927)

Regia/dir: Luis del Castillo González; 35mm, 300 m., 14' (18 fps); col. (imbibito/tinted, Desmet method); did./titles: SPA; fonte copia/print source: Fundación Cinemateca Boliviana, La Paz.

America Latina: Messico - 2

Del cinema muto messicano è sopravvissuta una porzione drammaticamente esigua. Nel 2013, nella prima parte di questa rassegna, le Giornate, grazie alla collaborazione dell'UNAM, hanno esaustivamente documentato la Rivoluzione messicana e gli eventi storici che la generarono attraverso le attualità dell'epoca. Questo secondo segmento riguarda gli anni Venti, che furono caratterizzati dalla comparsa di una piccola ma promettente produzione di lungometraggi e dalla generale volontà di promuovere nel mondo un'immagine positiva del Messico dopo gli anni della rivoluzione.

Il cinema era arrivato presto in Messico grazie a Ferdinand Bon Bernard e Gabriel Veyre, i concessionari dei fratelli Lumière per il Messico, Cuba e le Indie Occidentali. La prima proiezione si tenne il 6 agosto 1896, per il presidente, il generale Porfirio Díaz e la sua cerchia familiare. Díaz fu anche il soggetto del loro primo film, che lo mostrava mentre percorreva a cavallo la foresta di Chapultepec. I primi "constructores de vistas" messicani appartenevano alla borghesia colta e si proponevano di registrare gli eventi che accadevano davanti all'obiettivo per mostrare "la verità" della rivoluzione. Almeno fino al 1915 avranno come modello i Lumière, restando impenetrabili agli sviluppi internazionali del linguaggio cinematografico. In questa prima fase – dal 1896 al 1915 – i film a soggetto sono un'eccezione nel panorama produttivo messicano.

La seconda fase inizia nel 1916, quando Manuel de la Bandera si propone di avvalersi della fiction per contribuire a contrastare l'immagine internazionale negativa del Messico e dei messicani a causa della violenza della rivoluzione. Il cinema narrativo ideato da Bandera e finalizzato a promuovere le tradizioni, le leggende, i paesaggi, i costumi e le musiche nazionali era destinato a perdurare e a permeare la produzione sonora almeno fino al 1950. Questa duratura tradizione fu coronata dal successo internazionale nel 1946, quando *Maria Candelaria* di Emilio Indio Fernández vinse il Grand Prix di Cannes ex-aequo con *Roma città aperta* di Roberto Rossellini, oltre al premio per la migliore fotografia vinto dal grande Gabriel Figueroa. Dal 1916 al 1920, i film di finzione messicani furono fortemente influenzati dallo stile narrativo del cinema italiano e permeati dal melodramma: il nuovo ciclo fu inaugurato nel 1916 da *La luz*, un adattamento messicano del film creato su misura per la diva Pina Menichelli da Piero Fosco (Giovanni Pastrone) nel 1915. Nel 1917 *La Tigresa, En defensa propia* e *Alma de sacrificio*, tutti e tre diretti da Joaquín Coss, lanciarono i film "di famiglia"; mentre la donna perduta entrò in scena con *Santa* (1918, Luis G. Peredo). Altri generi favoriti furono il film religioso (*Yepeyac*, 1918, Carlos E. González), storico (*Cuauhtémoc*, 1919, Manuel de la Bandera) e la commedia "ranchera", che avrebbe resistito a lungo diventando un genere quintessenziale del primo cinema sonoro. *El automóvil gris*, prodotto e diretto da Enrique Rosas, uno degli operatori che avevano catturato la realtà della Rivoluzione, segna un punto di svolta, rivelando l'impatto del cinema narrativo americano. La presentazione originaria del film in forma seriale, in 12 episodi, era stata anticipata dallo stile dei serial

Latin America: Mexico - 2

In 2013 and the first part of this survey of the tragically little evidence that survives of Mexican silent cinema, the Giornate, thanks to the collaboration of UNAM, screened a comprehensive record of the Mexican Revolution and the historical events that led to it, through actuality films of the time. This concluding section moves on to the 1920s, the emergence of a small but confident feature production, and a general will to promote a positive world image of Mexico after its years of revolution.

The cinema had arrived early in Mexico, thanks to the Lumières' licensees for Mexico, Cuba, and the West Indies, Ferdinand Bon Bernard and Gabriel Veyre. Their first screening in Mexico was given on 6 August 1896, for the President, General Porfirio Díaz, and his close circle. The President was also the subject of their first film, showing him on his horse in the Forest of Chapultepec.

Mexico's first "picture builders" were generally to emerge from the educated middle class, concerned to record the events happening before their cameras, to show "the truth" of the Revolution. Their style of reportage perpetuated the Lumière model of recording actuality, at least until 1915, impervious to the international development of film language. Until 1915 narrative films were exceptional in Mexican production.

*In 1916 the actor and director Manuel de la Bandera embarked on a group of fiction films, and proposed that narrative films should be used to counteract the unfavourable international image of Mexico and Mexicans in consequence of the Revolution. Bandera's proposal of narrative films that would promote national traditions, legends, landscapes, customs, and music was to persist and to permeate sound production until at least 1950. This enduring tradition was crowned in 1946 when Emilio Indio Fernández's *Maria Candelaria* shared the Cannes Grand Prix with Roberto Rossellini's *Roma, città aperta*, in addition to winning the prize for best photography for the great Gabriel Figueroa.*

*From 1916 to 1920, Mexican fiction films were strongly influenced by Italian film narrative styles and permeated by melodrama: the new cycle was launched in 1916 by *La luz*, a Mexican adaptation of the Pina Menichelli "diva" vehicle, *Piera Fosco's Il fuoco* (1915). In 1917 *La Tigresa, En defensa propia*, and *Alma de sacrificio*, all directed by Joaquín Coss, launched the "family" film; the fallen woman came into style with *Santa* (1918, Luis G. Peredo). Other favoured genres were religion (*Tepeyac*, 1918, directed by Carlos E. González); historical (*Cuauhtémoc*, 1919, Manuel de la Bandera); and ranchera comedy, which was to persist to become a quintessential genre in early sound films.*

El automóvil gris, produced and directed by Enrique Rosas, one of the cameramen who had captured the reality of the Revolution, marks a turning point, revealing the impact of the American narrative cinema. The film's original presentation in serial form, in 12 episodes, was anticipated both by the Pearl White style

americani con Pearl White e in Francia da Feuillade. Il film di Rosas, che includeva materiale documentario girato dal vero tra i criminali che ne erano il soggetto, costituisce una sorta di legame simbolico tra il primo periodo del cinema messicano incentrato sulle attualità e la nuova epoca che negli anni Venti vide proliferare i film di finzione ispirati al cinema americano. – AURELIO DE LOS REYES GARCÍA-ROJAS

of American serials and by Feuillade in France. Rosas' use of documentary film of the real-life criminals who are the subject of his film seems to offer a symbolic link between Mexico's first era of actuality production and the proliferating new age of the North American-inspired fiction film in the 1920s.

AURELIO DE LOS REYES GARCÍA-ROJAS

MÉXICO ANTE LOS OJOS DEL MUNDO (Ferrocarriles Nacionales de México – MX 1925)

Regia/dir., f./ph: Miguel Chejade B.; *DCP (da/from 35mm, 620 m.), 23'* (trascritto a/transferred at 24 fps), col. (imbibito e virato/tinted and toned); *did./titles:* SPA, ENG; *fonte copia/source:* Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Colección Ferrocarriles Nacionales de México.

Nel periodo successivo alla Rivoluzione i messicani erano ossessionati dal desiderio di dare un'immagine positiva del loro Paese. Vennero progettati travelogue finalizzati a promuovere le bellezze del paesaggio e delle città, le meraviglie archeologiche, le risorse naturali, le industrie e lo straordinario potenziale turistico del Paese. Vari produttori e registi tedeschi approfittarono delle opportunità che venivano offerte, mentre le proposte venute dagli Stati Uniti includevano il film incompiuto di Eisenstein, *¡Que viva Mexico!*

Nel febbraio 1925, il giornalista cileno Miguel Chejade B. sottopose al governo un progetto di film che raccogliesse “tutto ciò che di prezioso e di bello possiede il nostro Paese come architettura, storia, monumenti, industria, foreste inesplorate, ecc.”, da distribuire negli Stati Uniti, nell'America Centrale e in quella Meridionale. Il progetto di Chejade fu approvato e prodotto dalle Ferrovie Nazionali del Messico. Non si sa cosa e quanto abbia filmato. Il solo titolo fin qui rintracciato è questa esplorazione dei paesaggi sulla tratta da Città del Messico a Cuernavaca, Toluca e Amecameca, partendo dalle stazioni di Buena Vista e San Lázaro della capitale. Il risultato è un documento visivo di grande valore storico che conduce lo spettatore attraverso l'architettura, la storia, l'industria e il paesaggio del Messico.

AURELIO DE LOS REYES GARCÍA-ROJAS

In the aftermath of the Revolution Mexicans in general were obsessed by the need to promote a positive image of Mexico. Projects, many of which fell by the wayside, included travelogues promoting the beauty of the landscape and cities, archaeological wonders, natural resources, industries, and the country's enormous tourist appeal. Several German producers and directors took advantage of the opportunities offered, while American-originated projects included most notably Eisenstein's never-finished ¡Que viva México!

In February 1925, a Chilean journalist, Miguel Chejade B., proposed to the Government a project to record on film “everything valuable and beautiful our country holds in architecture, history, monuments, industry, unexplored forests, etc.”, for exhibition in the United States and Central and South America. His project was accepted and produced by the National Railroads of Mexico. The only film so far traced from the apparently intended series is this exploration of the landscapes of the route from Mexico City to Cuernavaca, Toluca, and Amecameca, departing from the Buenavista and San Lázaro stations in the capital. The result is a visual document of great historical value that takes the viewer through Mexican architecture, history, industry, and landscapes.

AURELIO DE LOS REYES GARCÍA-ROJAS

EL TREN FANTASMA (Centro Cultural Cinematográfico – MX 1927)

Regia/dir: Gabriel García Moreno; *f./ph:* Manuel Carrillo; *cast:* Carlos Villatoro (*macchinista/engineer Adolfo Mariel*), Clarita Ibáñez (*Elena del Bosque*), Manuel de los Ríos (*Paco Mendoza; El Rubí*), Tomás del Bosque (*vecchio/old man*), Rafael Ariza (*Boca Chula*), Angelita Ibáñez (*Carmela*), Guillermo Pacheco (*El Chango*), Mr. Carrera (*cassiere della/cashier of Cervecería Moctezuma*), Manuel Oropeza, Carlos Sánchez A., Enrique Rivadeneyra, Neto Rodríguez Pasquel, Mr. Sánchez Tello (*banditi/bandits*); *DCP (da/from 35mm, 1954 m.), 66'* (24 fps); *did./titles:* SPA, ENG; *fonte copia/source:* Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Acervo Filmoteca.

Nonostante la scarsità del materiale relativo alla produzione messicana precedente la seconda metà degli anni '20, è tuttavia evidente che i registi messicani del periodo furono fortemente influenzati dallo stile hollywoodiano sulla scia dell'esempio fornito da *El automóvil gris*. L'influenza americana è particolarmente evidente nei due film sopravvissuti di Gabriel García Moreno, entrambi del 1927: *El tren fantasma* (Il treno fantasma) e *El puño de hierro* (Il pugno di ferro). Nel

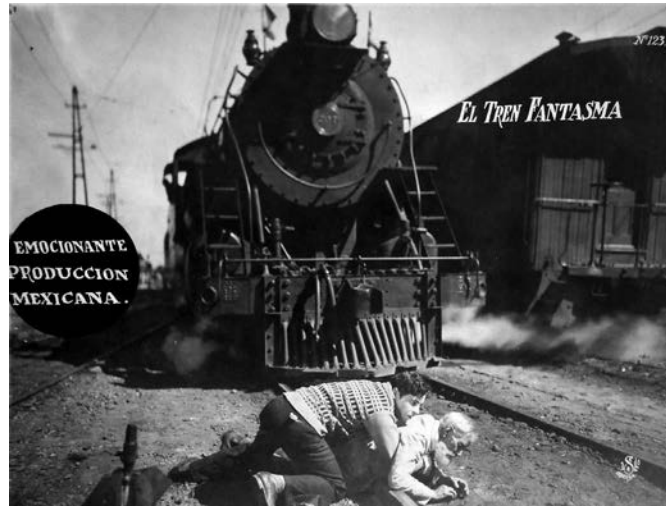
Little evidence remains of Mexican production before the mid-1920s, but it is clear that by that time Mexican directors were strongly influenced by Hollywood styles and notably stimulated by the example of El automóvil gris. The Hollywood influence is most evident in the two surviving films of Gabriel García Moreno, both from 1927: El tren fantasma (The Phantom Train) and El puño de hierro (The Iron Fist). In his book The

suo libro *The Classical Mexican Cinema: The Poetics of the Exceptional Golden Age Films* (2015), Charles Ramírez Berg scrive in merito a questi film: “In particolare, voglio citare l’uso delle seguenti tecniche: campi lunghi, medi e primi piani in progressione, montaggio analitico, campi e controcampi, direzione di movimento sullo schermo, continuità spazio/temporale del montaggio e l’uso di primi piani per i dettagli importanti.” Il regista Gabriel García Moreno (1897-1943), nipote di terzo grado del presidente dell’Ecuador suo omonimo, assassinato nel 1875, ebbe inizi modesti. Il suo primo impiego nel cinema fu come proiezionista, anche se si procurò subito una macchina da presa per girare filmati sulla realtà locale – nel frattempo, per mantenersi, lavorava in banca. Nel 1925 trovò i mezzi per girare un modesto lungometraggio di finzione, *El buitro* (L’avvoltoio), cui seguirono un cortometraggio, *Misterio* (1926), e un documentario, *Carnaval de la ciudad de México* (1926). Tuttavia, dopo *El tren fantasma* e *El puño de hierro*, Moreno abbandonò la regia, pur continuando a operare nel cinema, prima a Hollywood e poi – fino alla sua improvvisa morte per avvelenamento da cibo – in

Messico, come produttore e titolare di un laboratorio. Un suo abituale collaboratore e attore fu Carlos Villatoro (1907-1953), che manterrà una posizione di primo piano nel cinema messicano fino al 1944. *El tren fantasma* è contemporaneo di *The General* (Come vinsi la guerra), e come il film di Keaton narra le avventure di un giovane macchinista infelice per amore che cerca di seminare i suoi inseguitori. Adolfo è inviato a Orizaba per investigare sulle ruberie e i sabotaggi perpetrati sulla linea ferroviaria del Ferrocarril-Mexicano. Il capo dei banditi, Paco Mendoza, si rivela essere il suo rivale per la mano della bella figlia del capostazione, Elena. La protervia di Paco è aumentata, e la trama complicata, dal suo coinvolgimento amoroso con la gelosa Carmela. Agli affascinanti interpreti – tra cui le sorelle Ibañez in due ruoli fortemente contrapposti – si offre l’opportunità di approfondire la psicologia dei propri personaggi, mentre la trama avventurosa provvede a fornire un’inesauribile serie di lotte, inseguimenti e scene d’azione – nelle quali gli attori non ricorsero a controfigure – ivi incluso il tempestivo intervento a cavallo di Villatoro per salvare l’eroina da un treno fuori controllo. Particolarmente interessante è il personaggio di Paco, la cui malvagità sembra avere radici psicologiche, e che trova la sua redenzione finale con una morte sacrificale. Come *El automóvil gris*, il film trae vantaggio dall’uso di ambienti reali, in

Classical Mexican Cinema: The Poetics of the Exceptional Golden Age Films (2015), Charles Ramírez Berg comments on these films, “In particular, I would cite the use of the following techniques: the LS-MS-CU progression, analytical editing, shot/reverse shot, screen direction, match-action cutting, and the use of CUs for important details.”

Director Gabriel García Moreno (1897-1943) was the great-great-grandson of the President of Ecuador of the same name, who was assassinated in 1875, but his own beginnings were modest. His first work with cinema was as a projectionist, though he quickly went on to acquire a camera and shoot local actuality material – meanwhile earning his living in a bank. By 1925 however he had found the means to shoot a modest feature, *El buitro* (The Vulture), followed by a short, *Misterio* (1926), and a documentary, *Carnaval de la ciudad de México* (1926); but after *El tren fantasma* and *El puño de hierro* Moreno directed no further films, though he continued to work in the industry, first in



El tren fantasma, Gabriel García Moreno, 1927. (Filmoteca de la UNAM)

Hollywood, and finally, until his sudden death from food poisoning, as a producer and laboratory owner in Mexico. His constant collaborator as leading actor was Carlos Villatoro (1907-1953), who was to remain prominent in Mexican films until 1944.

El tren fantasma was contemporary with *The General*, and like Keaton’s film concerns the adventures of a lovelorn young railroad engineer evading pursuit. Adolfo is despatched to Orizaba to investigate robberies and sabotage on the Ferrocarril-Mexicano line. The bandit chief, Paco Mendoza, turns out to be his rival for the hand of the stationmaster’s beautiful daughter, Elena. Paco’s villainy is compounded, and the plot thickened, by his amorous involvement with the jealous Carmela. While the attractive actors – with the Ibañez sisters in the strongly contrasting female roles – are given full opportunity to explore the psychology of their roles, the adventure story provides inexhaustible occasions for fights, pursuits, and action sequences, for which the actors did their own stunts – including Villatoro’s horseback rescue of the heroine from a runaway train. Especially notable is the depiction of Paco as a man whose villainy can be seen as having psychological roots, and whose sacrificial death redeems him.

Like *El automóvil gris*, the film benefits from the use of actuality

particolare nella sequenza della corrida e nelle scene della ferrovia, ma anche come sfondo nella vita quotidiana dei personaggi. Il film ottenne l'entusiastica co-operazione delle ferrovie dello stato, felicissime di mostrare il nuovo treno elettrico introdotto al servizio del Ferrocarril-Mexicano, che simboleggiava il progresso tecnologico del Paese (e la disfatta del banditismo) dopo gli anni caotici della rivoluzione. Il treno – che serviva la tratta di Esperanza, nello stato di Puebla, attraversando veloce il territorio di spettacolare bellezza tra Cumbres de Maltrata e Orizaba – si chiama “El Mexicano”; e il film finisce con l'immagine della bandiera messicana che garrisce orgogliosamente nel vento. Ottimisticamente, Moreno realizzò le didascalie del film in spagnolo e in inglese, ma le sue speranze sul mercato estero furono frustrate.

La sopravvivenza e il restauro dei due straordinari film di Moreno, tra la generale devastazione del patrimonio cinematografico messicano, costituiscono una felice eccezione. La copia superstite mi fu data negli anni '70 dai discendenti di William Mayer, un coltivatore di tabacco e fabbricante di sigari che fu il produttore associato di Moreno, e io la depositai presso l'UNAM. Nel 2013, l'archivio cinematografico dell'UNAM, in collaborazione con la AMCC (Accademia messicana di arte cinematografica e scienze) ha avviato il restauro digitale del film, con il supporto della società Labodigital. Il restauro è stato coordinato da Francisco Gaytán Fernández con la supervisione di Esperanza Vásquez e con il montaggio affidato a un professionista come Manuel Rodríguez, che ha cercato di ricreare l'attrezzatura e le condizioni di lavoro di un montatore dell'epoca del muto.

Una sequenza che appariva mancante è stata sostituita da fotografie conservate presso l'Archivo General de la Nación e presso l'Archivo de Marcela Luna Villatoro, e da fotogrammi del film. Anche i titoli di testa e le didascalie originali che erano andati perduti sono stati ricreati riprendendo i caratteri di stampa originali.

AURELIO DE LOS REYES GARCÍA-ROJAS

settings, particularly in the bull-fighting sequence and the railway scenes, but also in the general background of the characters' daily lives. The film had enthusiastic co-operation from the state-owned railway, delighted to show off its recently introduced electric train, serving the Ferrocarril-Mexicano and symbolizing the country's technological progress (and conquest of banditry) after the chaotic years of revolution. The train – which served the Esperanza route, in the state of Puebla, crossing spectacular country as it sped through Cumbres de Maltrat to Orizaba – is called “El Mexicano”, and in the final image the Mexican flag flutters proudly in the breeze. Moreno optimistically made his intertitles in Spanish and English, but his hopes of a foreign market were frustrated.

The survival and restoration of Moreno's two outstanding features, among the general devastation of the Mexican film heritage, is a fortunate story. The surviving print was given to me in the 1970s by the descendants of William Mayer, a tobacco grower and cigar maker who was Moreno's production associate, and I deposited the print with UNAM. In 2013, UNAM's film archive, in collaboration with the Mexican Academy of Motion Picture Arts and Sciences (AMCC), embarked on the digital restoration of the film, with the support of the company Labodigital. The restoration was co-ordinated by Francisco Gaytán Fernández and supervised by Esperanza Vásquez, with Manuel Rodríguez as editor, aiming to recreate the equipment and conditions of an editor of the silent era.

A sequence believed to be missing was replaced by stills material from the Archivo General de la Nación, the Archivo de Marcela Luna Villatoro, and images of frames from the film. The original credits and intertitles were also missing, and have been re-created, copying the original type fonts.

AURELIO DE LOS REYES GARCÍA-ROJAS

EL AUTOMÓVIL GRIS (Enrique Rosas, Enrique Rosas y Cía., dist. Azteca Films – MX, 1919)

Regia/dir: Enrique Rosas; *prod:* Enrique Rosas, Pablo Gómez; *sogg./story:* José Manuel Ramos, Enrique Necochea, Miguel Necochea, Enrique Rosas, Juan Manuel Cabrera (consulenza documentale/archival collaboration); *scen:* José Manuel Ramos; *f./ph:* Enrique Rosas, Joaquín Coss, Juan Canale de Homes [Juan Canals de Homs]; *cast:* Juan Canale de Homes [Juan Canals de Homs] (*Higinio Granada*), Joaquín Coss (*Don Vicente González*), Juan Manuel Cabrera (*ispettore/Inspector Cabrera*), Miguel Ángel Ferriz (*Rafael Mercadante*), Enrique Cantaláuba (*Rubio Navarrete*), María Mercedes Ferriz (*Carmen*), Dora Vila (*Ernestina*), María Tereza Montoya (*sposa di/wife of Risco*), Francisco Pesado (*José Fernández*), Carlos E. González (*Santiago Risco*), Antonio Galé (*Mancera*), Ángel Esquivel (*Francisco Oviedo*), Manuel de los Ríos (*Ángel García Chao*), Valentín Asperó (*Luis Hernández*), Gerardo López del Castillo (*Luis León*), Ernesto Finance (*Bernardo Quintero*), Russo Conde (*El Plegado*), Jesús Ojeda (*Ángel Fernández*), Alfonso Vallejo (*autista spagnolo/Spanish driver*), José Torres Ovando (*Quiñones*), Carlos Obregón (*padre di/father of Ernestina*), Francisco Ferriz; *data uscita/rel:* 11-13.12.1919; *orig. l:* 24 rl. (12 ep.); DCP, c. 236' (trascritto a/transferred at 18 fps); *did./titles:* SPA, subt. ITA; *fonte copia/source:* Cineteca Nacional, México, D.F.

El automóvil gris (L'automobile grigia) è una caso interessante e unico nel panorama del cinema muto latinoamericano. Nelle sue prime proiezioni – l'11, 12, 13 dicembre 1919 – era composto da 12 episodi e apparve subito come un noir complesso e particolarmente intrigante. La storia è ispirata dai crimini perpetrati da una banda che seppe

El automóvil gris (*The Grey Automobile*) is an interesting and unique case in the Latin American panorama. At the date of its first showings – the 11th, 12th, and 13th of December 1919 – it was composed of 12 episodes, a complex and particularly intense crime story. The story is based on the crimes perpetrated by a

approfittare tanto della conflittuale situazione politica messicana dell'epoca come di alcune collusioni – mai realmente palesi nel film – con militari di alto rango, con il fine ultimo di derubare cittadini agiati, impiegando non solo armi ma anche uniformi militari e false ordinanze.

La trama è un'alternanza tra gli assalti alle ricche magioni e le storie dei singoli membri della banda, raccontate nel corso degli episodi. Il tutto è interconnesso attraverso i diabolici e astuti intrighi di Higinio Granda, il capo del gruppo, per culminare nel tragico, moralistico finale.

Una caratteristica peculiare di questo film è l'innovativa e costante interazione con eventi reali durante un momento particolarmente turbolento e importante nella storia messicana. La trama è spesso intrecciata con i repentini cambi di governo e con la rivoluzione messicana: sono adoperati all'uopo materiali originali come la scena della fucilazione e le locations, evitando però ogni giudizio su tali momenti storici.

Questo tono realista è reso ancora più vivido dalla partecipazione tanto nella sceneggiatura quanto nel cast del capo della polizia Juan Manuel Cabrera. È interessante che si sia realizzato il film subito dopo che le vere vicende erano accadute, senza concentrarsi sulle stesse quanto piuttosto su come fossero state sfruttate da questa organizzazione criminale. Il tipo di intreccio descritto nella pellicola è fin troppo attuale in Messico, comprendendo infatti temi ancora molto presenti nella società messicana: religione, lussuria, potere e violenza.

Il progetto di restauro è iniziato quattro anni con la riscoperta di una copia imbibita. Ciò ha indotto la Cineteca Nacional messicana a realizzare un intervento di restauro completo, con l'ispezione di tutti i materiali nitrati e acetati esistenti. Dopo lunghe ed esaurienti ricerche il Laboratorio de Restauración Digital è riuscito a identificare almeno due versioni mute (la prima in capitoli e la seconda una riedizione) e varie versioni sonore. Sono state trovate almeno tre differenti versioni sonore: le prime due risalenti all'inizio dell'epoca sonora (una musicata e l'altra doppiata), la terza è una versione doppiata realizzata tra gli anni '50 e '60.

Basandosi sul materiale esistente, il Laboratorio ha deciso di ricostruire una versione muta, unendo i materiali sulla base della sceneggiatura originale. È stato impossibile restaurare la versione originale a 12 episodi a causa della perdita di una parte dei capitoli. La copia originale imbibita è stata la guida principale per questo progetto, così come la copia nitrato incompleta. La nuova versione segue la versione in episodi il più fedelmente possibile. Nonostante il fatto che di alcuni capitoli si siano perse delle parti, il film è ancora pienamente godibile, grazie al restauro dei colori originali e alle nuove didascalie ricostruite a partire dagli elementi originali. Alle Giornate sarà proiettato in tre parti. – PAOLO TOSINI

criminal gang who took advantage of both a politically conflicted situation and some connection – not clearly revealed in the movie – to a high-ranking military official, to target rich citizens, employing not only weapons but also army uniforms and false paperwork. The plot is basically a combination of organized raids carried out by the band and stories about its individual members, revealed during the episodes. All are interconnected through the diabolical and intelligent schemes of Higinio Granada, the head of the group, and culminate in a moralistic and tragic ending.

A peculiar characteristic of this movie is its innovative and constant interaction with real events during a particularly turbulent and important time in Mexican history. The plot is intersected by sudden changes in government and by the Mexican Revolution, reflected by the use of reality footage – such as the execution scene and locations – but with no direct judgment on these historical events.

This realistic tone was made even more vivid by the participation in both the script and cast of the chief of police, Juan Manuel Cabrera. It was an interesting decision to make the film so soon after the actual events took place, without focusing on the events themselves, but the fact that they could be so profitable for this organized criminal group. The type of story depicted in the film remains all too current in Mexico, involving many common themes in today's society: religion, lust, power, violence.

The restoration project started 4 years ago, when a tinted copy was rediscovered. This led the Cineteca Nacional to a full restoration project, which included the inspection of all existing nitrate and acetate material. The film was exhibited numerous times over the years. After long and exhaustive research, the Laboratorio de Restauración Digital was able to identify at least two silent versions (the first one in chapters, and a second, edited version) and various sound versions. At least three different sound versions were found: the first two were made at the beginning of the sound era (one musicalized and one dubbed); the third was a dubbed version from the 1950s or 60s.

Based on the material available, the Laboratorio decided to reconstruct a silent version, merging the materials according to the original script. It was impossible to restore the original 12-episode serial version due to the loss of some of the chapters. The original tinted copy was our main guide for this project, as well as extra materials from an incomplete nitrate copy. The new version follows the episode version as closely as possible. Despite the fact that parts of some chapters are missing, the film is still fully enjoyable, restoring its original colours and including newly reconstructed intertitles based on the original material. The film will be screened at the Giornate divided into 3 parts. – PAOLO TOSINI



ORIGINI DEL WESTERN

BEGINNINGS OF THE WESTERN

Nel novembre del 1909, *Moving Picture World* notava con apparente stupore che i film più popolari presso il pubblico cinematografico, e specialmente tra “i giovani” erano “quelli dedicati agli indiani o al selvaggio West”. Era possibile, si chiedeva il *World*, che questi film gettassero “le basi di una scuola americana di dramma cinematografico”, diversa e distinta dal “materiale straniero” importato principalmente da Francia, Italia e Danimarca? Meno di due anni dopo, in una pagina intitolata “Mappa del cinema”, *Motion Picture News* suddivise i cosiddetti film indipendenti (che apprezzava particolarmente) in quattro “filoni”: film drammatici, comici, educativi e western. Questi ultimi “offrono in abbondanza”, affermava il *News*, “la vitalità, il brio e il vigore che il pubblico cinematografico tanto apprezza”. La parola “western”, peraltro, era solo uno dei tanti termini utilizzati dalla stampa specializzata, tra il 1909 e il 1911, per designare questi film così popolari. Oltre a film di indiani e soggetti del selvaggio West, troviamo altre definizioni come film della “scuola d’azione”, film di cowboy, e anche film dedicati a eroine femminili, le cowgirl. Solo successivamente – sarebbe difficile stabilire una data esatta – “western” divenne il termine comunemente accettato per indicare questo familiare genere del cinema americano.

La presente rassegna cerca di ricostruire la formazione del genere a partire da un vasto numero di film usciti tra la fine del 1908 e l’inizio del 1912, ossia negli anni in cui, come scrive Rick Altman, un’intera gamma di possibilità fu “esplorata, vagliata e codificata”.

Il primo programma offre una selezione di film da un rullo, appartenenti alla “scuola d’azione” e ai primi film di cowboy, prodotti inizialmente da due case cinematografiche di Chicago, Selig Polyscope ed Essanay, e più specificamente dalle unità di produzione che entrambe avevano spedito nel West per girare film in esterni tra il Colorado e la California, con escursioni supplementari in Arizona e in Messico. Nel

In November 1909, Moving Picture World seemed surprised to find that the most popular films with movie audiences, especially “young people,” were “those which deal with Indian or Wild West themes.” Could these films, the World wondered, become the “foundation [for] an American school of moving picture drama” distinctly different from the “foreign stuff” imported chiefly from France, Italy, and Denmark? Less than two years later, in a “Film Charts” page, Motion Picture News categorized the so-called Independent films (which they favored) into four “tracks”: dramatic, comedy, educational, and western. The latter films “abound,” as the News put it, “in the life, snap, and vigor that mean so much to M.P. audiences.” Western, however, was only one term for these popular films among many circulating in the trade press between 1909 and 1911. Besides Indian pictures and Wild West subjects, other terms included “school of action” films, cowboy films, and those featuring cowgirl heroines. Only later, exactly when is debatable, would western become the commonly accepted term for what we now recognize as such a familiar genre in American cinema.

The following series of programs seeks to represent the emergence of that genre out of a wide variety of films released between late 1908 and early 1912, during the years when a range of possibilities, as Rick Altman argues, was being “explored, sifted, and codified.” The first program offers a selection of one-reel “school of action” and early cowboy films, produced initially by the Chicago firms of Selig Polyscope and Essanay, specifically by the production units each sent West to shoot film on location from Colorado to California, with side trips to Arizona and Mexico. In 1911, they were joined by another Chicago firm,

1911 si aggiunse a esse un'altra compagnia di Chicago, la American Film, la cui unità di produzione californiana avrebbe poi conteso alla Essanay il titolo di principale produttrice di film di cowboy.

Il secondo programma è invece dedicato ai film di indiani, in cui si specializzarono gradualmente Kalem e Pathé-American. Girati inizialmente, per le riprese in esterni, tra le foreste degli Stati dell'Est, come documenta Scott Simmon, questi film presero poi a sfruttare i deserti, le valli e le montagne della California: l'esempio più spettacolare è una serie di film da due rulli realizzati dalla Bison-101. Quasi sempre, i film di indiani erano interpretati da attori bianchi truccati da nativi americani; fanno eccezione le pellicole di Pathé-American e Bison-101. Il terzo programma non offre solo ulteriori aggiunte al crescente numero di film di cowboy della Essanay, ma comprende anche numerosi film di cowgirl (a integrazione del programma di film sul travestitismo presentato da Laura Horak in un'altra sezione delle Giornate 2015), proponendo un precoce esempio di quelli realizzati dall'unità di produzione di western della Vitagraph.

Proprio a causa della loro popolarità, specie tra i giovani, i primi western divennero presto il bersaglio di feroci critiche e persino della censura. Una parte della stampa specializzata bollò questi "rudi western" come romanzetti di infimo livello, con storie inverosimili, mal congegnate e peggio recitate: critica non infondata, nel caso dei film realizzati troppo in fretta e troppo a buon mercato. A giudizio di altri, questi western impressionavano "le donne che vanno al cinema dopo aver fatto le compere" e potevano spingerne i figlioletti sulla strada del crimine. Altri ancora, ostentando conoscenze superiori, cercarono di distogliere i giovani da qualsiasi forma di culto degli eroi: "Indiani e cowboy [erano] gente disgustosa, sporca e sgradevole." È difficile dire se queste critiche abbiano avuto qualche effetto, ma tra il 1911 e il 1912 si inizia a notare il tentativo, da parte di quasi tutte le case cinematografiche, di adottare nuove strategie di produzione e di marketing per "elevare" il livello dei primi western. Nella serie di programmi qui presentata, si possono citare come esempi in questo senso film di cowboy quali *A Pal's Oath* (1911) oppure *The Loafer* (1912) della Essanay, e soprattutto il notevole *The Poisoned Flume* (1911) girato da Allan Dawn per la American Film. O film di cowgirl come l'epico *How States Are Made* realizzato da Rollin Sturgeon (1912) per la Vitagraph. O ancora film di indiani come *The Post Telegrapher* (1912) della Bison-101, diretto da Thomas Ince o forse da Francis Ford, un film da due rulli ambientato nella vasta zona di canyon e praterie vicino a Santa Monica, nella California meridionale.

In ultima analisi, questa rassegna intende mettere in luce l'eccezionale importanza del cinema western delle origini – esempio cruciale di ciò che Miriam Hansen ha definito la "nuova sensibilità [per] l'azione" così caratteristica della modernità americana o della moderna "americanizzazione" agli inizi del ventesimo secolo. Se risulterà abbastanza convincente, continueremo nel 2016 e forse anche più avanti. Desidero ringraziare il Domitor, associazione internazionale per lo studio del cinema delle origini, per l'entusiasmo con cui ha sostenuto questo progetto, e gli altri autori delle schede per i loro perspicaci e preziosi contributi. – RICHARD ABEL

American Film, whose California production unit then vied with Essanay as the principal maker of cowboy films.

The second program is devoted to Indian pictures, in which Kalem and Pathé-American tended to specialize. Initially shot in wooded locations in the East, as Scott Simmon documents, they too soon took advantage of the desert, valley, and mountain locations in California, as did Bison-101 most impressively in a series of two-reel films. Most Indian pictures featured white actors disguised as Native American characters; those of Pathé-American and Bison-101 were exceptions.

*The third program not only adds to the growing number of Essanay cowboy films but also includes several cowgirl films (which complement Laura Horak's separate program of cross-dressing films in this year's Giornate), introducing an early example of those made by Vitagraph's western production unit. Because these early westerns were so popular, especially with young people, they quickly became the target of harsh criticism and even censorship. Some in the trade press dismissed these "wooly westerns" as no better than dime novels, with inauthentic, badly constructed stories and poor acting – actually the case for those made too quickly and cheaply. Others alleged that they shocked "women who drop into a picture show after a shopping trip" and could lead their sons and daughters into crime. Still others, flaunting their superior knowledge, tried to disabuse youth of any hero worship: "Indians and cowboys [were] nasty, dirty, uncomfortable, unpleasant people." Whether or not these charges actually had an effect, there were signs, by 1911-1912, that most companies were adopting new production and marketing strategies in order to "elevate" the early western. For evidence in this series of programs, one can point to cowboy films such as Essanay's *A Pal's Oath* (1911) or *The Loafer* (1912), and especially Allan Dawn's remarkable *The Poisoned Flume* (1911) for American Film. Or to cowgirl films such as Rollin Sturgeon's "epic" *How States Are Made* (1912) for Vitagraph. Or to Indian pictures such as Bison-101's *The Post Telegrapher* (1912) directed by either Thomas Ince or Francis Ford, a two-reeler exploiting the extensive leased land of canyons and grasslands above Santa Monica in Southern California.*

In the end, the aim of this series is to argue for the unusual significance of early westerns – a crucial instance of what Miriam Hansen once described as the "new sensibility [of] action" that so characterized American modernity or modern "Americanization" in the early 20th century. If persuasive enough, this series likely will continue in 2016 and perhaps beyond. I would especially like to express my gratitude to Domitor, the international society for the study of early cinema, for their enthusiastic sponsorship of this series, and my fellow authors for their perceptive and valuable contributions. – RICHARD ABEL

Prog. I La “scuola d’azione” e i primi film di cowboy / “School of Action” and Early Cowboy Films

THE CATTLE RUSTLERS (Selig Polyscope – US 1908)

Regia/dir., prod: H.H. Buckwalter; cast: ?; data uscita/rel: 9.1908; 35mm, 862 ft., 13' (18 fps); did./titles: ENG; fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Dopo aver realizzato, in Colorado, film di viaggio finalizzati alla promozione turistica, H. H. Buckwalter, dirigente e operatore della Selig Polyscope, si giovò della sua esperienza in fatto di riprese in esterni per girare una serie di sensazionali film a soggetto o western. *The Cattle Rustlers* non si limita a sfruttare i “magnifici effetti scenici” delle pianure e delle montagne del Colorado, ma è anche, come aggiungeva con una certa presunzione la sinossi della trama apparsa su *Moving Picture World*, “una storia vera tratta dalla vita reale.”

Un vecchio mandriano, John Ralston, distribuisce dei fogli in cui annuncia una ricompensa per la cattura di una banda di ladri di bestiame. Cherokee, il mezzo sangue che capeggia i malfattori, prende uno dei fogli e, tornato al suo accampamento, lo legge ai suoi complici suscitandone gli sghignazzi. Avendo temerariamente architettato un altro colpo, egli recupera dalla casupola di “Wahnita, la sua innamorata indiana” gli arnesi per marchiare il bestiame. La mattina seguente i banditi trovano una mandria ai margini di una foresta, la circondano e cominciano a modificare il marchio degli animali. Una donna che lavora in un ranch nei pressi li scopre, si precipita a cavallo alla casa più vicina, e invia una ragazza ad avvertire i cowboy di Ralston. Dopo un “inseguimento mozzafiato” i fuorilegge vengono catturati, ma Cherokee riesce a fuggire. Tradito dal cuoco messicano della banda, viene rintracciato nella casupola della sua bella e resta gravemente ferito nella sparatoria che ne segue. Dopo un processo sommario a Cherokee viene concesso un giorno di tregua, ma si spegne tra le braccia della “fedele innamorata indiana.”

Molto lodate dal *New York Dramatic Mirror*, le riprese in esterni del film comprendono tra l'altro una sequenza documentaristica in cui vediamo il bestiame circondato e marchiato in una valle di montagna, ripetute immagini dell'accampamento dei fuorilegge accanto a un impetuoso ruscello e la scena culminante della sparatoria presso la casupola di tronchi, isolata sulla cima nuda di una collina, contro uno sfondo di alte e distanti vette montane. Non sorprende che gli stereotipi razziali con cui vengono raffigurati i ladri di cavalli passino inosservati. – RICHARD ABEL

A MEXICAN'S GRATITUDE (Essanay – US 1909)

Regia/dir., prod: G.M. Anderson; cast: Ben Turpin; data uscita/rel: 5.5.1909; 35mm, 866 ft., 9' (18 fps); did./titles: ENG; fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

A Mexican's Gratitude è il terzo dei quattro western che Anderson diresse a Morrison and Golden in Colorado nei primi mesi del 1909; gli altri sono *The Road Agents* (marzo), *A Tale of the West* (aprile), e *The Indian Trailer* (anch'esso in maggio). La stampa specializzata li elogiò tutti e quattro ed è probabile che il loro successo abbia indotto la Essanay a produrre regolarmente western.

After producing travel films in Colorado as a promotional come-on for tourism, Selig Polyscope's western manager and cameraman H. H. Buckwalter drew on the experience of location shooting to make a series of sensational fiction films or early westerns. Exploiting the “magnificent scenic effects” of the state's plains and mountains, The Cattle Rustlers, a Moving Picture World plot synopsis presumptuously added, also was “a true story taken from real life.”

An old cattleman, John Ralston, passes out handbills offering a reward for the capture of a band of rustlers. Cherokee, the half-breed rustler leader, takes a handbill to his camp and reads it to his amused gang. Recklessly planning another raid, he retrieves his branding irons from the log cabin of his “Indian sweetheart Wahnita.” The next morning the rustlers find a herd of cattle at the edge of a forest, round them up, and begin changing the brands. Spotting them, a passing ranch woman rides to the nearest house and sends a girl dashing off to alert Ralston's cowboys. After a “thrilling chase,” the rustlers are captured, but Cherokee escapes. Betrayed by the rustlers' Mexican cook, he is tracked to the log cabin and badly wounded in a gunfight. After an impromptu court trial, Cherokee is given a day's respite, only to die in the arms of his “faithful Indian sweetheart.”

Praised by the New York Dramatic Mirror, the film's location shooting includes an actualité sequence of rounding up and branding cattle in a mountain valley, repeated scenes of the rustlers' camp beside a swiftly flowing stream, and the climactic shoot-out at the log cabin, isolated on a treeless hilltop and backed by high, distant mountains. Unremarked, not surprisingly, is the racial stereotyping of the rustlers. – RICHARD ABEL

A Mexican's Gratitude was the third of four westerns that Anderson directed in Morrison and Golden, Colorado, in early 1909; the others were The Road Agents (March), A Tale of the West (April), and The Indian Trailer (also May). The trade press praised all four, and their success probably convinced Essanay to make westerns a regular part of its production schedule.

La trama è piena d'azione. Un cattivo di passaggio ruba il cavallo di un allevatore e va al saloon; il cavallo, incustodito, fugge; un messicano (Turpin) lo scorge, lo insegue e lo cattura. Un gruppo di cowboy piomba sul messicano e si accinge a linciare, quando interviene lo sceriffo del luogo e compare anche l'allevatore che nel frattempo ha acciuffato il vero ladro, riconoscendolo dai guanti che pure aveva rubato. Il messicano consegna allo sceriffo la metà di una carta strappata in due, su cui scrive la parola "gratitudine", giurandogli eterna amicizia.

Cinque anni dopo lo sceriffo si è innamorato; un rivale trama la sua rovina. Il fello scova l'ex fidanzata dello sceriffo e la persuade a vendicarsi per mezzo di una falsa lettera. Respinto dalla sua nuova ragazza, lo sceriffo costringe il rivale a confessare l'indegna macchinazione; quest'ultimo concepisce allora un altro piano. Spalleggiato da due messicani, rapisce la coppia

riappacificata e rinchiude i due malcapitati in una capanna. Uno dei due messicani fruga nelle tasche dello sceriffo in cerca di tabacco, trova il mezzo cartoncino e riconosce l'uomo che un giorno gli aveva salvato la vita. Slega allora lo sceriffo, che sgomina il rivale a suon di pugni e rinuncia a strozzarlo solo perché la fidanzata lo trattiene. Il *New York Dramatic Mirror* apprezzò l'"atmosfera di autenticità" del film, definito uno dei "sensazionali film western" della Essanay. Una recensione apparsa su *Moving Picture World* segnalò che "il film è stato calorosamente applaudito in due sale [di New York] ove è stato proiettato la settimana scorsa, e chiunque vada al cinema sa che gli applausi sono piuttosto rari". A differenza di *The Cattle Rustlers* della Selig questo film (come qualche altro dello stesso periodo) rovescia lo stereotipo del "greaser" (slang per "messicano") trasformandolo in un eroe riconosciuto. — RICHARD ABEL



A Mexican's Gratitude, G.M. Anderson, 1909. (BFI National Archive)

This film is jam-packed with action. A passing "bad man" steals a rancher's horse and rides to his favorite saloon. Unattended, the horse runs off; spotting it, a Mexican (Turpin) gives chase and captures it. A bunch of cowboys come upon the Mexican and

are about to lynch him, when the local sheriff intervenes and the rancher appears, having caught the real thief – recognized by the gloves he also stole. The Mexican gives the sheriff half of a torn card on which he writes "Gratitude," vowing that he will always be his friend.

Five years later, the sheriff has fallen in love, and a rival sets out to destroy him. The rival finds the sheriff's former girlfriend and persuades her to get revenge through a deceptive letter. After the new lover spurns him, the sheriff forces the rival to confess his treachery, and the latter conceives a second revenge plan. With two

*Mexicans, he seizes the reunited couple and imprisons them in a hut. Searching for tobacco in the sheriff's shirt pocket, one Mexican finds the half-card and recognizes the man who once saved his life. He unties the sheriff, who bests the rival in a fistfight, and the lover stops him from choking the villain. The *New York Dramatic Mirror* lauded the film's "true atmosphere," as one of Essanay's "sensational Western pictures." A *Moving Picture World* review noted that "the film was heartily applauded in two [New York] theaters where it was seen the past week, and everyone who attends motion picture shows knows that applause is somewhat rare." Unlike Selig's *The Cattle Rustlers*, this film, like some others in this period, turns a stereotypical "greaser" into a grateful hero. — RICHARD ABEL*

SAVED BY THE PONY EXPRESS (Gered door een expresryder) (Selig Polyscope – US 1911)

Regia/dir., prod: ?; cast: Tom Mix; data uscita/rel: 7.1911; 35mm, 920 ft., 14' (18 fps); did./titles: DUT; fonte copia/print source: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA

Tra il 1909 e il 1912 la Selig realizzò numerosi film che includevano spettacoli di rodeo. Uno dei primi fu *The Cowboy Millionaire* (1909), popolare pellicola da un rullo ampliata poi in un due rulli distribuito all'inizio del 1913. Un altro esempio è *Ranch Life in the Great Southwest* (1910), in cui comparivano eroi del rodeo come Henry

*Between 1909 and 1912, Selig made several films incorporating actualité footage of rodeo events. One of the first was *The Cowboy Millionaire* (1909), a popular one-reeler expanded into a two-reeler released in early 1913. Another was *Ranch Life in the Great Southwest* (1910), which featured rodeo*

Grammar, Tom Mix, Pat Long, Johnny Mullins e Chat Fuqua. Fra tutti costoro, solo Mix fece il primo attore nei film della casa, a partire da *The Range Riders* (1910).

Saved by the Pony Express si apre con la scena in cui Jim e la sua ragazza, Belle Archer, assistono a una quadriglia in un rodeo. Per gioco, "Happy Jack" parte a cavallo con Belle. Geloso e arrabbiato Jim lo aggredisce, ma alcuni cowboy li separano e tolgono la pistola a Jim. Più tardi, in un dormitorio, "Happy" lascia cadere la pistola; ne parte un colpo che lo ferisce mortalmente. Prima di spirare riesce a scrivere su un foglio "Mi sono colpito accidentalmente, Jack," ma una folata di vento spinge il pezzo di carta in un angolo. Jim scopre il corpo ed è accusato di omicidio. Durante il processo un cowboy zoppo scopre il foglio con le parole di "Happy" e lo affida a un corriere del Pony Express (Mix), che parte di gran carriera. Quando anche il suo secondo cavallo si azzoppa, egli prende al lazo un puledro selvaggio e continua imperterrito. Proprio mentre Jim sta per essere condannato, Mix fa irruzione in tribunale senza smontare da cavallo ed esibisce la prova che lo scagiona.

Mix lavorò e si addestrò come cavallerizzo da rodeo presso il Miller Brothers 101 Ranch in Oklahoma, prima di entrare alla Selig nel 1910. In questo film, che è uno dei primi da lui interpretati, non si limita a balzare da un cavallo al galoppo a un altro, ma deve anche catturare e domare rapidamente un puledro selvaggio per riuscire a consegnare la lettera che proverà l'innocenza del suo amico. Un critico di *Moving Picture World* ammirò l'abilità del corriere del Pony Express, lamentando però di non essere riuscito, nelle prime scene, a distinguere Jim da "Happy Jack" né a capire a quale dei due andassero le preferenze di Belle. – RICHARD ABEL

cowboys such as Henry Grammar, Tom Mix, Pat Long, Johnny Mullins, and Chat Fuqua. Among these, only Mix became a lead actor in the company's films, beginning with *The Range Riders* (1910).

Saved by the Pony Express opens with Jim and his sweetheart, Belle Archer, watching a rodeo quadrille. As a joke, "Happy Jack" rides off with Belle. Jealous and angry, Jim attacks him, but cowboys pull them apart and take Jim's gun. Later, in a bunkhouse, "Happy" drops his gun, and it discharges, fatally wounding him. Before dying, he writes a note, "I shot myself accidentally, Jack," but a gust of wind blows it into a corner. Discovering the body, Jim is accused of murder. During the court trial, a lame cowboy finds the note and flags down a Pony Express rider (Mix), who races off. When his horse (his second) pulls up lame, he lassoes an "unbroken broncho" and continues on. Jim is about to be judged guilty when Mix dashes into the courtroom still mounted on his horse and shares the new evidence that exonerates Jim.

Mix worked and trained as a rodeo rider at the Miller Brothers 101 Ranch in Oklahoma before teaming up with Selig in 1910. In this, one of his early films, not only does he leap from one galloping horse to another, but he also has to rope and quickly break a bronco in order to deliver a letter that exonerates his friend. A commentator in *Moving Picture World* admired the Pony Express rider's skills, but complained that in the early scenes that he couldn't clearly distinguish Jim from "Happy Jack" and which one Belle seemed to prefer. – RICHARD ABEL

UNDER WESTERN SKIES (Essanay – US 1910)

Regia/dir., prod: G.M. Anderson; *cast:* G.M. Anderson (cowboy-minatore/miner), Fred Church (giovane degli Stati dell'Est/Easterner), Joseph Smith (cowboy; pastore/minister), Clara Williams (Kate Allison), John B. O'Brien (barista/bartender), Frank Hall, Chick Morrison, Fred Henstine, William A. Russell; *data uscita/rel:* 6.8.1910; 35mm, 930 ft., 14' (18 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Nell'ottobre del 1909 *Moving Picture World* citò i film del "selvaggio West" quale "quintessenza dei temi americani" (in netto contrasto con le importazioni europee come i popolari film della Pathé-Frères), alludendo in particolare ai cosiddetti western della "scuola d'azione", la cui "vitalità e fresca e vigorosa immediatezza" erano, si diceva, indirizzate alle "masse". Un ottimo esempio ancora esistente di questa tendenza è *Under Western Skies*, che Anderson e la sua troupe girarono, anche in questo caso, in Colorado, nella cittadina di Morrison e nei suoi dintorni.

La trama di questo film da un rullo, come quella di *A Mexican's Gratitude*, è densa di colpi di scena. Abbandonata dal fidanzato (un giovanotto proveniente dall'Est), Kate Allison è avvicinata da tre cowboy ubriachi che se la contendono in una partita a poker. Ne nasce una sparatoria, il cui unico sopravvissuto (Anderson) costringe

In October 1909, *Moving Picture World* cited "Wild West" films as "quintessential American subjects" (sharply contrasting with European imports such as the popular Pathé-Frères films), especially those subjects dubbed "school of action" westerns, whose "life, snap, and vigor" allegedly was aimed at the "masses." An excellent surviving example is *Under Western Skies*, which Anderson and his unit again shot in and around Morrison, Colorado.

The plot of this one-reeler, like that of *A Mexican's Gratitude*, is full of twists and turns. Left alone by her fiancé (a young Easterner), Kate Allison is accosted by three drunken cowboys who make her the stake in a poker game. A gunfight erupts, and the survivor (Anderson) forces

Kate a sposarlo. Ella “redime” il brutale marito, che si trasforma in un minatore rispettabile; ricompare però l'ex fidanzato, il quale rintraccia la coppia e – mentre il marito è assente, impegnato in prospezioni minerarie – convince Kate a fuggire con lui. I due si perdono nel deserto e il vile abbandona la poveretta, destinandola a morte sicura; ritrovata alla fine dal marito, Kate gli giura nuovamente fedeltà e lo persuade a risparmiare la vita al codardo cui un tempo si era promessa in moglie.

Questo film offre uno dei primi esempi di quella figura di “buon cattivo” che sarebbe diventata un marchio di fabbrica dei film di Anderson, in particolare nella successiva serie di “Broncho Billy” di cui fu lui stesso il protagonista. Un critico del *Moving Picture World*, nel definire *Under Western Skies* “uno dei migliori film usciti da molto tempo a questa parte”, sottolineò la qualità della recitazione e in particolare l'eleganza grafica delle immagini “del deserto e degli ambienti della vita nel West”, che rendevano la vicenda “ancor più plausibile e autentica”. – RICHARD ABEL

THE RANCHMAN'S VENGEANCE (American Film Manufacturing Company – US 1911)

Regia/dir., prod: ?; cast: ?; data uscita/rel: 15.5.1911; 35mm, 296 m., 14' (18 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: GER; titolo di testa mancante/main title missing; fonte copia/print source: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Nell'aprile del 1911 l'American Film Manufacturing Company si aggiunse alla Essanay e alla Bison nella produzione di film western, e iniziò a realizzare ogni settimana due film “Flying A Cowboy”, di cui *The Ranchman's Vengeance* è forse il primo. Poco tempo dopo, *Moving Picture World* pubblicava già lettere di esercenti che elogiavano i film della “Flying A”, e in settembre l'American Film sfidava apertamente la Essanay esaltando, negli annunci pubblicitari, i propri “autentici western – ambientati nel vero West”.

La trama del film ricorda da vicino il *grand guignol*. Lorenz Pedro, proprietario di un ranch in cui alleva pecore, ha una moglie, Marie, e una figlioletta. In una torrida giornata salva un cowboy di passaggio, Tom Flint, e lo ospita a casa, ove Marie lo cura e lo accudisce fino a ridonargli la salute. Tom approfitta delle quotidiane assenze di Lorenz per conquistare l'amore di Marie. Il padre di lei scopre la tresca e si affretta ad avvertire Lorenz, il quale ha così la conferma di ciò che già sospettava. Per amore di Marie, egli manda via i due, raccomandando a Tom di aver sempre cura di lei.

Cinque anni dopo, ormai stanco di Marie, Tom maltratta sia lei che la figlioletta. Ancora una volta il padre di Marie informa Lorenz, che la ritrova, ma è così gravemente indebolita che viene meno e muore. Lorenz trascina allora Tom in cima a una scogliera a picco sul mare, getta la pistola, affronta il malvagio a mani nude, scagliandolo in mare. Qualche giorno dopo, Lorenz, distrutto dal dolore, sta per uccidersi con un colpo di pistola davanti alla tomba di Marie, ma accorre sua figlia e lo salva.

The Ranchman's Vengeance è un film decisamente insolito: l'eroe è un “mezzosangue messicano”, a capo di una famiglia di allevatori messicano-americana, mentre il cattivo è un cowboy bianco, di

Kate to marry him. Kate “reforms” her brutal husband, who becomes a respectable miner, but the Easterner returns, tracks them down, and, while the husband is off prospecting, convinces her to flee with him. However, they lose their way in the desert, and he abandons her to die. Eventually found by her husband, Kate pledges herself to him anew and persuades him not to shoot the coward she once promised to wed.

This is an early example of the good “bad man” character that would become a kind of trademark for Anderson, particularly in the later “Broncho Billy” series in which he starred. Describing Under Western Skies as “one of the best pictures which has been put out in a long time,” a commentator in Moving Picture World was struck by how the acting and particularly the graphic portrayal of “the desert and the environments of Western life” made it all “seem more plausible and real.” – RICHARD ABEL

In April 1911, the American Film Manufacturing Company joined Essanay and Bison in making westerns and began releasing two “Flying A Cowboy” films each week. The Ranchman's Vengeance was perhaps the first. Soon Moving Picture World was reprinting exhibitors' letters that praised “Flying A” films, and in September American Film challenged Essanay with trade press ads boasting of its “real western pictures – [with] real western settings.”

This film's story is close to grand guignol. A sheep ranch owner, Lorenz Pedro, has a wife, Marie, and baby daughter. One hot day he rescues a transient cowboy, Tom Flint, and takes him home, where Marie nurses him back to health. While Lorenz is away each day, Tom seizes the opportunity to win Marie's love. Her father discovers the couple and hastens to tell Lorenz, who confirms his suspicions. Out of love for Marie, he sends the couple off, warning Tom not to treat her unkindly.

Five years later, having tired of Marie, Tom now is abusing her and the girl. Again her father informs Lorenz, who finds Marie in such a terribly weakened condition that she collapses and dies. Lorenz marches Tom to a seaside cliff, throws down his gun, engages the ungrateful wretch in a fight, and finally throws him into the sea far below. Days later, standing over Marie's grave, the grief-stricken Lorenz is about to shoot himself, when his daughter rushes up to save him.

The Ranchman's Vengeance is strikingly unusual in having as its hero a “Mexican halfbreed” as the head of a Mexican-

cui l'eroe si vendica per aver fatto morire di botte sua moglie. L'assenza pressoché totale di recensioni sulla stampa specializzata americana – a parte quella del *Moving Picture World* che non menziona mai i nomi dei personaggi – contrasta in maniera singolare con la positiva accoglienza che, a quanto risulta, questo western ottenne in Inghilterra, ove fu giudicato un film “onesto” e “popolare”, notevole per la trama robusta e “l’ottima recitazione”. Sarebbe interessante sapere quanto e dove negli Stati Uniti il film abbia circolato. – RICHARD ABEL

THE POISONED FLUME (American Film Manufacturing Company – US 1911)

Regia/dir., prod: Allan Dwan; *cast:* J. Warren Kerrigan (Martinez), Pauline Bush (Mrs. Napier); *data uscita/rel:* 14.8.1911; *incompleto (finale mancante)/ incomplete (missing ending), 35mm, 971 ft., 14' (18 fps); did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Allan Dwan entrò nell'unità western dell'American Film nella primavera del 1911 e quasi subito iniziò a girare western in esterni nel sud della California, in quella El Cajon Valley che secondo la casa cinematografica rappresentava “l'ultimo West”. *The Poisoned Flume*, che la stampa specializzata all'epoca definì straordinario e ingegnoso, è uno dei più antichi film di Dwan ancora esistenti e contiene numerose scelte stilistiche che fanno intravedere in lui un promettente cineasta.

Una vedova, la signora Napier, è preoccupata per la sopravvivenza del suo ranch; un vicino di nome Martinez cerca di impadronirsi della proprietà sposando la figlia della vedova. Respinto, avvelena il canale che, tramite un'alta impalcatura, reca l'acqua dalle montagne al ranch dei Napier e all'intera vallata. L'amministratore del ranch, accompagnato da un gruppo di cowboy, rinviene le carcasse di numerosi capi di bestiame, mentre un veterinario analizza l'acqua del canale e scopre che è stata avvelenata. Martinez ferisce a colpi di pistola l'amministratore (che raggiunge la vedova e sua figlia sul porticato) e quando cerca di fuggire sull'impalcatura, i cowboy lo scorgono e aprono il fuoco, facendolo precipitare nel canale. L'immagine finale rappresenta una sintesi di giustizia poetica: il corpo di Martinez viene lentamente trascinato via dalla corrente del canale.

Dwan sottolinea la vicenda valendosi di inquadrature insolite: immagini dall'alto del canale che descrive una curva in un paesaggio vuoto e lontano; la sequenza di Martinez respinto, inquadrato attraverso l'oscura cornice di due porte successive (che ricorda un'inquadratura analoga in *The Searchers* di John Ford); la scena culminante della sparatoria, in cui i cowboy in primo piano fanno fuoco su Martinez, arrampicato in lontananza sull'impalcatura del canale. Altrettanto insolito è il fatto che Dwan situò la vicenda entro un segmento del vasto sistema di irrigazione che stava trasformando la California in un modello della “moderna società idraulica” grazie a una manipolazione su vasta scala delle scarse risorse idriche. Più di mezzo secolo dopo, quello stesso sistema di irrigazione avrebbe offerto lo spunto per il cinico soggetto di *Chinatown* di Roman Polanski. – RICHARD ABEL

American ranch family and its villain a white cowboy on whom he takes revenge for beating his former wife to death. The general lack of reviews in the American trade press – a rare one in Moving Picture World never names the characters – contrasts sharply with the reported acceptance of this western in England as a “clean . . . popular” film with a strong plot and “excellent acting.” One wonders how widely and where The Ranchman's Vengeance circulated in the United States. – RICHARD ABEL

Allan Dwan joined American Film's western unit in the spring of 1911, and soon was shooting westerns on location in Southern California's El Cajon Valley, which the company claimed as “the last West.” Described in the trade press at the time as extraordinary and ingenious, The Poisoned Flume is one of Dwan's earliest surviving films, and several stylistic choices already mark him as a filmmaker of promise.

A widow, Mrs. Napier, fears for her ranch's survival, and a neighbor named Martinez tries to gain control of the ranch by marrying her daughter. Rebuffed, he poisons the flume that, supported on a high trestle, carries water from the mountains to the Napier ranch as well as the whole valley. The Napier ranch manager, along with a bunch of cowboys, finds several dead cattle, and a veterinarian, testing the flume water, discovers it is poisoned. Martinez shoots and wounds the manager (who joins the widow and her daughter on the ranch house porch); when Martinez tries to escape on the trestle, the cowboys spot him, begin shooting, and he falls into the flume. The final image is poetically apt: his body drifts slowly off in the flume's current.

*Dwan accentuates this story with some unusual framings: high-angle shots of the flume curving off into a distant, empty landscape; a shot of the rejected Martinez framed through darkened, doubled doorways (reminding one of similar shots in John Ford's *The Searchers*); the climactic gunfight staged with the cowboys in the foreground firing at Martinez on the trestle in the far background. Equally unusual, however, is that Dwan situates the story within a section of the vast system of irrigation that was transforming California into a model of the “modern hydraulic society” through a large-scale manipulation of scarce water resources. More than half a century later, that irrigation system would provide the basis for a richly cynical story in Roman Polanski's *Chinatown*. – RICHARD ABEL*

Prog. 2 Film di indiani / *Indian Pictures*

HER INDIAN MOTHER (The White Man Takes a Red Wife) (Kalem – US 1910)

Regia/dir.: Sidney Olcott?; *cast*: George Melford (Stephen Moore), Jane Wolfe (la moglie indiana/his Indian wife), Alice Joyce (Luna Crescente/Rising Moon); *data uscita/rel.*: 16.12.1910; 35mm, 995 ft., 15' (18 fps); *did./titles*: ENG; *fonte copia/print source*: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Pare che nei primi anni Dieci i film di indiani fossero popolari presso il pubblico americano e la Kalem, come parecchie altre case cinematografiche, li distribuiva con una certa frequenza. A differenza dei Selig e degli Essanay, questi western Kalem erano girati sulla costa orientale (nel New Jersey o a New York), in parte in paesaggi boschivi simili a quelli caratteristici dei romanzi di James Fenimore Cooper.

Her Indian Mother narra un intreccio di rapporti fra bianchi e indiani che si snoda su due generazioni. Nella scena di apertura, un capo indiano cede la figlia a un trapper bianco, Stephen Moore, in cambio di un mucchio di pelli e di un braccialetto per la ragazza. Parecchi anni dopo, a Moore viene offerto un lavoro per la Hudson Bay Fur Company a Montréal. Passano altri anni; la moglie di Moore ha fatto ritorno al campo indiano; sua figlia, Luna Crescente, ora sedicenne, riceve in eredità il braccialetto della madre. In viaggio per affari, Moore si ferma in un emporio rurale dove vede Luna Crescente, riconosce il braccialetto e la convince a tornare con lui per ricevere un'educazione. Passano ancora quattro anni; Luna Crescente, turbata nel rivedere il braccialetto, una notte si dilegua e torna al campo indiano, ove il giovane guerriero che ella aveva lasciato un tempo è ora il nuovo capo. Moore segue la figlia ma, a differenza della prima volta, non riesce a persuaderla a tornare da lui.

Her Indian Mother è un film insolito per due motivi: in primo luogo non ci mostra inseguimenti, né scene di violenza fisica; inoltre, si impernia su un legame tra madre e figlia e mette in risalto soprattutto i momenti in cui la ragazza è lacerata tra il richiamo materno e quello paterno, scegliendo infine il mondo degli indiani anziché quello dei bianchi. Questo e altri film del filone erano concomitanti agli sforzi degli americani bianchi per conservare immagini, manufatti culturali e riti di un popolo che avevano spinto sull'orlo dell'estinzione, come scrisse il *Moving Picture World*, per "esaltare gli Indiani dipingendone i nobili tratti del carattere". – RICHARD ABEL

Indian pictures seem to have been popular with American audiences in the early 1910s, and Kalem, along with several other companies, released them with some frequency. In contrast to Selig and Essanay, Kalem's Indian pictures were shot in the East (in New Jersey or New York), partly in forest landscapes like those so characteristic of James Fenimore Cooper's novels.

Her Indian Mother is a story of Indian-white relations over two generations. In the opening, an Indian chief gives his daughter to a white trapper, Stephen Moore, in exchange for a pile of pelts and a bracelet for her. Several years later, Moore is called to take up a position with the Hudson Bay Fur Company in Montréal. More years pass; his wife has returned to her Indian camp; and her daughter, Rising Moon, now sixteen, is given the bracelet as her mother's legacy. On a business trip, Moore stops at a trading post, where he sees Rising Moon, recognizes the bracelet, and convinces her to return with him to be educated. After another four years, Rising Moon, provoked by seeing the bracelet again, steals away one night and returns to the Indian camp, where the brave she once left is now the new chief. Moore follows her but cannot persuade her, as before, to go off with him.

*Her Indian Mother is somewhat unusual in two ways. The story involves neither chases nor physical violence. It also centers on a daughter's bond with her mother, highlighting the scenes in which she is torn between obeying the call of her mother or father and chooses the way of the Indian rather than that of the white man. This and other Indian pictures paralleled the contemporary efforts by white Americans to preserve the images, cultural artifacts, and rituals of a people they had pushed to the edge of extinction and, as *Moving Picture World* put it, to "exalt the Indian [and] depict the noble traits of his [or her] character." – RICHARD ABEL*

THE CHEYENNE'S BRIDE (Tigerhart en Zilverroos. Indiannen drama) (Pathé–American Kinema – US 1911)

Regia/dir., prod.: James Young Deer; *cast*: Red Wing [Lillian St. Cyr] (Rosa d'Argento, figlia del capo Sioux/Silver Rose, daughter of the Sioux chief), James Young Deer (Cuore di Tigre, figlio del capo Cheyenne/Tiger Heart, son of the Cheyenne chief); 35mm, 640 ft., 9' (19 fps); *did./titles*: DUT; *fonte copia/print source*: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

The Cheyenne's Bride, uscito il 24 agosto 1911, si inseriva in un filone familiare: "Un altro film senza bianchi", commentava stancamente il *Moving Picture World* del 2 settembre 1911 in merito all'ennesimo HOW STATES ARE MADE film dedicato agli amori clandestini dei membri delle bellicose tribù indiane delle pianure. Il commento riguardava *A Sioux Spy* della Bison (in cui il protagonista si innamora della figlia di un capo Cheyenne), ma sarebbe stata altrettanto calzante

*The Cheyenne's Bride fit into a familiar cycle when released on 24 August 1911. "Another picture in which no white man appears," *Moving Picture World* (2 September 1911) reported, with some weariness, about one more of the many westerns depicting secret loves between members of warring Plains Indian tribes. That comment was directed at *Bison's A Sioux Spy* (in which the title character falls*

per *The Cheyenne's Courtship*, *The Cheyenne's Love for a Sioux* o per *Brave Swift Eagle's Peril* (tutti usciti nel 1911). Questi film contrapponevano gli amori pastorali alla crudeltà guerresca, seguendo un modello di cui nel 1908 era stato pioniere D. W. Griffith, con i suoi film realizzati in esterni tra i boschi della costa orientale. Ma *The Cheyenne's Bride*, girato tra le colline della California meridionale, abbandona il genere pastorale dopo le prime due inquadrature per sviluppare una vicenda assai più cupa e sanguinosa, in cui il padre della ragazza Sioux uccide il padre del giovane Cheyenne, i Sioux respingono l'attacco sferrato per vendetta e il padre spietato sottopone la figlia e i suoi due corteggiatori a una crudele prova. *Moving Picture World* (9 settembre 1911) apprezzò molto questo finale: "In questo film assistiamo a un emozionante inseguimento, che in una sala ha fatto balzar su dalla loro poltrona gli spettatori."

The Cheyenne's Bride è uno dei rari film superstiti del primo regista nativo americano, James Young Deer, che alla fine del 1910 fondò lo studio della Pathé a Los Angeles e produsse circa 150 altri film fino alla metà del 1913. Grazie alle ricerche di Angela Aleiss, oggi sappiamo che Young Deer (Giovane Cervo), per l'anagrafe James Young Johnson, contava tra i propri antenati indiani Delaware, Lenape e Nanticoke (non, come solitamente si afferma, i Winnebago, che erano invece gli avi di sua moglie, il cui nome indiano era Ala Rossa). Entrambi ebbero piccoli ruoli nel drammatico *The Mended Lute* di Griffith (1909), recitato completamente da indiani, e in *The Cheyenne's Bride* interpretano le parti principali: Ala Rossa è la fanciulla Sioux che il padre, per punirla di un amore che le è proibito, lega a un cavallo selvaggio, e Giovane Cervo è il Cheyenne che, con la propria abilità equestre, la salva e così la ottiene in sposa. – SCOTT SIMMON



The Cheyenne's Bride, James Young Deer, 1911. (Collection EYE Filmmuseum)

for the Cheyenne chief's daughter), but could equally have applied to *The Cheyenne's Courtship*, *The Cheyenne's Love for a Sioux*, or *Brave Swift Eagle's Peril* (all 1911). These films pitted pastoral romance against martial cruelty, a pattern pioneered by D. W. Griffith back in 1908 in woodsy East Coast locations. But *The Cheyenne's Bride*, filmed in Southern California hills, jettisons pastoralism after its first two shots to become a harsher tale that finds the Sioux's father killing the Cheyenne's father, a revenge attack repulsed by the Sioux, and the father devising a savage test for his daughter and her two suitors. *Moving Picture World* (9 September 1911) praised this finale: "There is an exciting race in this picture which brought the audience in one theater out of their seats..."

The Cheyenne's Bride is a rare surviving film from the first Native American director, James Young Deer, who founded Pathé's Los Angeles studio in late 1910 and produced some 150 other films there through mid-1913. Thanks to Angela Aleiss's research, we now know that Young Deer was born James Young Johnson, with Delaware, Lenape, and Nanticoke ancestry rather than the usually reported Winnebago, which was the ancestry of his wife, known as Red Wing. Both had small parts in Griffith's all-Indian drama *The Mended Lute* (1909), and they take the leads in *The Cheyenne's Bride*: Red Wing as the Sioux maiden who is strapped to a wild horse in punishment for her forbidden love, and Young Deer as the Cheyenne whose horsemanship saves her and thus wins her in marriage. – SCOTT SIMMON

CURSE OF THE REDMAN (Selig Polyscope Co. – US 1911)

Regia/dir., scen: Hobart Bosworth; *prod:* William N. Selig; *cast:* Hobart Bosworth (*Terapai*, a Maricopa Apache), Anna Dodge, Nicholas Cogley, Betty Harte?, Eugenie Besserer, Bessie Eyton; 35mm, 817 ft., 14' (16 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Alla sua uscita nelle sale, quest'affascinante western di ambientazione contemporanea – scritto, diretto e interpretato da Hobart Bosworth – ebbe un'accoglienza largamente negativa. Un

This fascinating contemporary Western – starring, written, and directed by Hobart Bosworth – was widely condemned upon its release. An Apache named Terapai

Apache di nome Terapai “si laurea con lode e viene premiato quale miglior giocatore di football” presso lo Sherman Indian Institute (l’episodio è evidentemente ispirato alle vicende di Jim Thorpe, l’atleta nativo americano che proprio allora stava conquistando fama nazionale nel football alla Carlisle Indian Industrial School). Ritornato nella sua riserva vestito da uomo bianco, Terapai “viene ostracizzato dalla sua tribù”. Un prospettore minerario di passaggio gli offre una bottiglia, e “tre anni dopo” lo troviamo trasformato in un “ubriacone inebetito”. Quando uccide un brutale barista, viene inseguito nel deserto da una squadra di uomini armati.

Realizzato dopo film come *Red Eagle’s Love Affair* della Lubin (1910), in cui un indiano che ha studiato al college alla fine denuncia “il comportamento dell’uomo bianco”, la trama di *Curse of the Redman* (La maledizione del Pellerossa) non era una novità. Come osserva il *Moving Picture World* (18 febbraio 1911), “non è la prima volta che si cerca di analizzare la situazione di un indiano ritornato nel suo ambiente dopo frequentato le scuole”. Il tema dei nativi americani che, avendo ricevuto un’istruzione nelle scuole pubbliche, perdono i contatti con entrambe le culture, venne sviluppato poi in altri film ancora esistenti, quali *Last of the Line* (1914), *Strongheart* (1914), *Braveheart* (1925) e *Redskin* (1929). Il censore di *Nickelodeon* (11 febbraio 1911) ebbe parole di elogio per la “resa visiva” del film e per l’interpretazione di Bosworth, ma criticò duramente la conclusione (mancante peraltro nell’unica copia superstite, che si interrompe con la caccia all’uomo ancora in corso): “L’eroe indiano va incontro a una fine atroce, e la morale della storia è tratta da due aiutanti dello sceriffo che, tenendo in mano un diploma scolastico e una bottiglia di rum, scuotono il capo con l’aria di chi la sa lunga, come a dire ‘ecco la causa’. Ora, nessuno vuol negare che il rum sia una maledizione, sia per gli indiani che per i bianchi ... Ma considerare l’istruzione alla stessa stregua è un discorso ben diverso ... Noi siamo piuttosto inclini a credere che l’istruzione rappresenti la salvezza per gli indiani, e continueremo a crederlo fino a quando la Selig non riuscirà a offrire prove più convincenti di quelle contenute in questo film”. Anche i capi delle tribù native americane protestarono. Come segnalò il *Washington Post* (16 febbraio 1911) in un articolo in prima pagina intitolato “Indiani in ‘rivolta’: ora il loro nemico è il cinema, non l’uomo bianco”, una delegazione di Shoshone, Cheyenne e Arapahoe incontrò il Presidente Taft e fece pressioni sul Congresso per far introdurre provvedimenti legislativi che vietassero il tipo di rappresentazioni distorte di cui questo film è un eloquente esempio. Il loro portavoce (il direttore dell’*Indian Observer*) così descrisse l’impressione che gli aveva fatto *Curse of the Redman*: “All’inizio non riuscivo a capire bene quale fosse la ‘maledizione’, poi ho pensato che doveva essere la bottiglia di whiskey ... I personaggi sono interpretati tutti da attori bianchi truccati sommariamente per sembrare indiani. È forse questa una rappresentazione fedele della vita indiana? No!” – SCOTT SIMMON

“graduates with honor and receives the badge for supremacy at football” at the Sherman Indian Institute. (Inspiration evidently came from Native American athlete Jim Thorpe, then gaining national football fame at the Carlisle Indian Industrial School.) Back on the reservation in white-man’s clothes, Terapai’s “tribe ostracizes him.” A passing prospector offers him a bottle, and “three years later” we find him a “besotted drunkard.” After killing a brutal bartender, he’s tracked by a posse into the desert.

Following such films as Lubin’s Red Eagle’s Love Affair (1910), with its college-educated Indian who finally “denounces the white man’s ways,” the plot of Curse of the Redman was unsurprising. Moving Picture World (18 February 1911) noted: “this is not the first time that this phase of the return of an Indian to his own after attending school has been emphasized.” This tale of Native Americans lost to both cultures after government school education continued in such (surviving) films as Last of the Line (1914), Strongheart (1914), Braveheart (1925), and Redskin (1929).

Nickelodeon’s reviewer (11 February 1911), although praising the “visual presentment” and Bosworth’s performance, took strong issue with the conclusion (missing in this sole surviving print, which breaks off with the chase still in progress): “The Indian hero comes to a very bad end and the moral tag is appended by two of the sheriff’s posse who hold up a scholarship prize and a bottle of rum and wag their heads knowingly as if to say – These did it. Now, everyone is willing to admit that rum is a curse to red man or white ... But to include education along with it is quite a different matter ... We are more inclined to believe that education is the red man’s salvation, and shall hold to that belief until Selig can present more convincing evidence than is contained in this film.”

Native American tribal leaders also protested. As reported by the Washington Post (16 February 1911), with the front-page headline “Indians in ‘Uprising’: Moving Pictures, Not White Man, Now Their Foe,” a delegation of Shoshone, Cheyenne, and Arapahoe met with President Taft and lobbied Congress for legislation to prohibit the distorted representations exemplified by this film. Their spokesman (the editor of the Indian Observer) described his encounter with Curse of the Redman: “At first I was somewhat at a loss to know which was the ‘curse,’ but took it to be the bottle of whiskey ... These characters were all acted by white actors painted up a little to look like Indians. Is this a true representation of Indian life? No!” – SCOTT SIMMON

THE BLACKFOOT HALFBREED (Kalem – US 1911)

Regia/dir: ?; scen: ?; cast: George Melford (Col. Baker), Mrs. West (madre Piedi Neri di Maude/Goffersocks, Maude's Blackfoot mother), Alice Joyce (Maude Baker), Carlyle Blackwell (Capt. Tingley), Frank Lanning (capo tribù Piedi Neri/Blackfoot chief), Jane Wolfe (Cerbiatta/Fawn); 35mm, 737 ft., 11' (18 fps); did./titles: ENG; fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

The Blackfoot Halfbreed (La meticcia Piedi Neri) appartiene a un sottogenere di film sugli indiani che mirava a esplorare i problemi sociali derivanti dagli incroci razziali. Il personaggio principale del film, una cosiddetta “mezzosangue”, rappresenta, al pari dei mulatti, un grave problema per la società bianca, non solo perché collega i due mondi della civiltà e della vita primitiva (che i western cercavano in ogni modo di tenere separati), ma anche in quanto la sua stessa esistenza dimostra che i segni esteriori di un'ascendenza mista si possono facilmente nascondere, per cui l'“alterità” non rappresenta in realtà un criterio infallibile per distinguere i bianchi dagli indiani. Dal punto di vista narrativo, il mezzosangue viene descritto alternativamente come una figura tragica, emarginata, incapace di inserirsi sia nella cultura bianca che in quella indiana, oppure come un premio che spetta alla parte i cui valori il mezzosangue – lasciato libero di seguire le proprie inclinazioni – finisce inevitabilmente per abbracciare.

Il film della Kalem sceglie la seconda possibilità. Maude, la fanciulla dalle origini etniche miste che è la protagonista, esprime la sua adesione alla società bianca manifestando ripulsa per la cultura indiana sia in maniera attiva (si oppone al matrimonio combinato con il capo della sua tribù), sia passiva (mantiene abiti occidentali anche quando si trova nel campo indiano). Il rifiuto, da parte della famiglia indiana di Maude, di accettare la sua decisione diventa quindi il problema fondamentale, che provoca la segregazione forzata della ragazza e viene risolto da un salvataggio con mezzi militari. È significativo che il recupero di Maude da parte di un reggimento dell'esercito dei bianchi avvenga con l'approvazione di almeno un membro della tribù (Cerbiatta, l'amica di Maude, coadiuva le operazioni di soccorso). Se non altro in maniera implicita, *The Blackfoot Halfbreed* suggerisce che se i valori indiani si possono cancellare con l'istruzione e l'acculturazione, allora dovrebbero essere abbandonati definitivamente per consentire un'assimilazione completa.

Alla fine, la logica narrativa del film deve eliminare le incertezze prodotte dall'ascendenza mista di Maude. Scegliendo il reggimento degli uomini bianchi anziché la comunità indiana, Maude (a differenza di quanto aveva fatto Luna Crescente in *Her Indian Mother*) rifiuta contemporaneamente il legame matrilineare con il retaggio degli antenati nativi americani. Preferire, come fidanzato, un ufficiale a un capo dei Piedi Neri significa sancire in maniera sacrale ciò che la narrazione inesorabilmente implicava: una rigida separazione delle due razze, imposta dalla potenza militare dei bianchi. Con tale conclusione, *The Blackfoot Halfbreed* elimina completamente la residuale identità indiana suggerita dal titolo. – CHARLIE KEIL

The Blackfoot Halfbreed belongs to a subset of Indian pictures that explored the social problems caused by miscegenation. Its leading character, a so-called “half-breed,” much like the mulatto, signaled a difficulty for white society, not only because she bridged the two worlds of civilization and savagery that the western worked so hard to delineate as binaries, but also because her existence proved that the marks of mixed parentage could easily be disguised, suggesting that “otherness” was not so definitive in distinguishing the white man and red man. Narratives alternately see the half-breed as a tragic marginalized figure, unable to fit into either white or Indian culture, or a prize to be claimed by the side whose values the half-breed inevitably embraces, if left to his or her own inclinations.

Kalem's film opts for the second scenario. Maude, the mixed-race protagonist, signals her allegiance to white society by expressing her disdain for Indian culture, both actively (opposing a planned wedding to her tribe's chief) and passively (retaining her westernized garb even when in the Indian camp). Her Indian family's refusal to accept Maude's decision emerges as the root problem, resulting in her forced confinement and prompting a military rescue. Tellingly, the white regiment's reclamation of Maude comes with the endorsement of at least one member of the tribe, as her friend, Fawn, aids in the rescue effort. Implicitly, at the very least, *The Blackfoot Halfbreed* suggests that if Indian values can be extinguished through education and acculturation, they should be abandoned permanently to allow for full assimilation.

Ultimately, the film's narrative logic must eliminate the uncertainties produced by Maude's mixed parentage. Opting for the white military regiment over the Indian community, Maude (unlike *Rising Moon* in *Her Indian Mother*) is also rejecting her matrilineal link to her Native American heritage. Preferring an officer as a fiancé over the Blackfoot chief symbolically sanctifies what the narrative prescribes: a strict division of the two races enforced by white military might. By its conclusion, *The Blackfoot Halfbreed* has effectively nullified any vestiges of Indian identity suggested by its title. – CHARLIE KEIL



Under Western Skies, G.M. Anderson 1910. (BFI National Archive)



The Ranchman's Vengeance, 1911. (Library of Congress)



The Poisoned flume, Allan Dwan, 1911. (BFI National Archive)



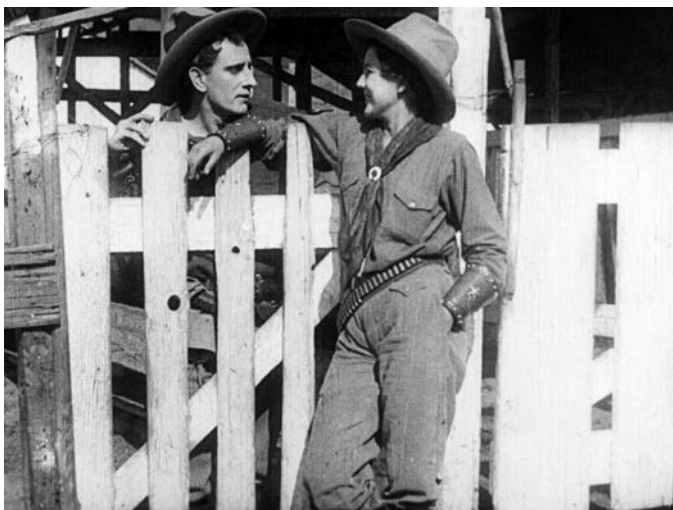
The Curse of the redman, Hobart Bosworth, 1911. (BFI National Archive)



The Sheriff's Chum, G.M. Anderson, 1911. (Library of Congress)



A Pal's Oath, G.M. Anderson, 1911. (Library of Congress)



A Range Romance, 1911. (Library of Congress)



The Loafer, 1912. (BFI National Archive)

THE VANISHING RACE (The Vanishing Tribe) (American Film Manufacturing Company – US 1912)

Regia/dir: Allan Dwan; scen: ?; cast: ?; 35mm, 895 ft., 13' (18 fps); did./titles: ENG; fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

The Vanishing Race è noto anche come *The Vanishing Tribe*. Il secondo titolo esprime in maniera più precisa la situazione narrativa del film, ma le sinistre implicazioni del titolo originale comunicano suggestioni certamente più ricche. La trama si impenna sulle vicende di una piccola tribù composta da soli quattro indiani, ma la morte di due dei quattro simboleggia con dolente eloquenza il destino generale dei nativi americani. La malinconica atmosfera del film e la sua claustrofobica ambientazione accentuano la prospettiva fatalistica preannunciata dal titolo.

The Vanishing Race propugna implicitamente la tesi della separazione razziale, che in parte dovrebbe proteggere gli indiani dalla perniciosa influenza delle tentazioni offerte dalla società dei bianchi. Il colono bianco seduce la fanciulla Hopi ma poi la abbandona, suscitando così l'ira del fratello di lei (è interessante notare che quest'ultimo sembra spinto alla vendetta dall'abbandono, non dalla seduzione iniziale). Ne segue, con l'inesorabile fatalità della tragedia, una scia di morte: il colono viene ucciso dal fratello, che a sua volta muore poco dopo; il padre dei due fratelli cerca di scoprire la verità e provoca un combattimento in cui anch'egli perde la vita. Alla fine rimangono solo le due donne native e ciò segna la fine della tribù: come si legge in un annuncio pubblicitario del film, "la stirpe dei guerrieri Hopi [è stata cancellata] per sempre". Il film è incorniciato da due riprese in esterni, in cui vediamo dapprima la tribù insediarsi nella zona, e poi abbandonarla: le differenze tra l'inizio e la fine danno la misura della devastazione subita e riecheggiano la predizione contenuta nel titolo. Nel suo prezioso volume *The Invention of the Western Film*, Scott Simmon ha ricostruito il progressivo svanire della popolarità dei film di indiani, che già nel 1913, parallelamente all'avvento dei lungometraggi, mostravano segni di declino. In tale contesto, *The Vanishing Race* si può leggere retrospettivamente come l'epitaffio di quel breve momento della storia del western in cui i nativi americani ebbero un ruolo di protagonisti. *The Vanishing Race* rappresenta se non altro un dignitoso conmiato del filone alla "terra in cui il predone bianco non giunge". – CHARLIE KEIL

THE POST TELEGRAPHER (Twee Helden) (New York Motion Picture Company–Bison-101 – US 1912)

Regia/dir: Thomas H. Ince? Francis Ford?; cast: Francis Ford (Bob Evans, il telegrafista/the post telegrapher), Anna Little (Edith Black, la figlia del colonnello/the Colonel's daughter), Lillian Christy (Ruth, la figlia del colono/the settler's daughter), William Myers (un altro telegrafista/another telegrapher); data uscita/rel: 1.5.1912; 35mm, 474 ft., 23' (18 fps); did./titles: DUT; fonte copia/print source: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Visti nel contesto di questo programma, i film western realizzati da Thomas Ince dal gennaio 1912 in poi rappresentano un evidente passo in avanti. Dopo aver rilevato le attività della New York Motion Picture Company sulla West Coast, Ince ingaggiò gli interpreti del Miller Bros. 101 Ranch Real Wild West Show e prese in affitto, per

The Vanishing Race is also known as *The Vanishing Tribe*. If the latter title more accurately communicates the film's narrative situation, the bleaker intimations of the release title lend it added resonance. While the story focuses on a small tribe of four Indians, the death of two of the four stands as a commentary on the fate of Native Americans more generally. The somber mood of the film and the restrictedness of its spatial schema reinforce the fatalistic perspective foretold by the title. *The Vanishing Race* puts forward a tacit argument for keeping the races separate, in part to protect Indians from the pernicious influence of white society's impulses. The white settler entices the Hopi daughter, only to abandon her later, incurring the wrath of her brother. (Interestingly, it is the act of abandonment that seems to incite the brother to revenge, not the initial act of seduction.) What follows, with the inevitability of tragedy, is a series of deaths: the settler is killed by the brother, who dies soon thereafter; the siblings' father goes to investigate, which leads to a struggle resulting in his death. By the film's end, only the two native women remain, symbolizing the end of the tribe, because, as an ad for the film made clear, "the line of the Hopi warriors [has been ended] forevermore." Exterior shots of the tribe, first moving into the area and then moving out, bracket the film: the differences between the opening and concluding shots measure the devastation the tribe has suffered and point to the prognostication of the title.

In his invaluable book *The Invention of the Western Film*, Scott Simmon has chronicled how the Indian picture experienced waning popularity with the advent of the feature, showing signs of decline as early as 1913. In such a context, *The Vanishing Race* can be read retrospectively as an epitaph for a brief moment in the western's history when the Native American occupied the role of protagonist. At the very least, *The Vanishing Race* provides the Indian film with a dignified send-off to "the land where the White Spoiler does not go." – CHARLIE KEIL

Seen in the context of this program, it's evident what a step forward were the Thomas Ince westerns released from January 1912 onward. After taking over the New York Motion Picture Company's West Coast productions, Ince hired performers from the Miller Bros. 101 Ranch Real Wild

le riprese in esterni, 28 miglia quadrate di canyon e praterie nei pressi di Santa Monica. L'accordo comprendeva anche la partecipazione di cinquanta Sioux Oglala provenienti dalla riserva Pine Ridge nel South Dakota.

The Post Telegrapher è il sesto western su vasta scala di Ince; si trattava sempre di film da due rulli, la cui trama si era cristallizzata in una formula. Come sintetizzò, apprezzandolo, il *Moving Picture World* (27 aprile 1912), "sappiamo in anticipo che gli indiani si esibiranno in una danza di guerra e poi attaccheranno i coloni, un eroe o un'eroina affronteranno ogni sorta di peripezie per raggiungere l'avamposto militare e i soldati arriveranno all'ultimo minuto".

Il ruolo eponimo interpretato da Francis Ford sottolinea quanto questo film rappresenti un prototipo per i western di John Ford, fratello di Francis. Come in *Sentieri selvaggi*, l'inizio ci mostra una famiglia di coloni, di cui solo una delle figlie sopravvivrà all'attacco degli indiani. Tra i film di Ford dedicati alla cavalleria, questo è il più simile a *Fort Apache*, con storie d'amore e un massacro alla Custer nei pressi di un fortino isolato negli anni '70 dell'Ottocento (nell'ufficio del colonnello campeggia il ritratto del presidente Grant). Le tribù sono astute, ma si sente la mancanza di personaggi individualizzati nativo-americani presenti in altri western di Ince.

La didascalia finale esalta solo l'eroico telegrafista, ignorando l'intrepida figlia del colonnello, che si traveste da cavaleggero per salvare (due volte) il telegrafista. Il titolo olandese di questa copia – *Twee Helden*, ossia DUE eroi – ripara a tale negligenza, e *Moving Picture World* mette invece in rilievo l'attrice principale: "Anna Little, cavallerizza eccezionale, piena di energia ... È un piacere ammirare un'eroina che è capace di far qualcosa di più che sorridere, sgranare gli occhi e abbracciare il partner." Un personaggio del genere avrebbe giovato anche ai film di John Ford sulla cavalleria. – SCOTT SIMMON

West Show and leased 28 square miles of canyons and rolling grasslands above Santa Monica for locations. Included in the arrangement were fifty Oglala Sioux from South Dakota's Pine Ridge Reservation.

The Post Telegrapher was Ince's sixth large-scale western; all were two-reelers, with plots that had settled into a formula. As Moving Picture World (27 April 1912) summarized, while praising the series, "We know in advance that the Indians are going to have a war dance and attack the settlers, that some hero or heroine will go through all sorts of perils to reach the military post, and that the troops will arrive in the nick of time."

Francis Ford's title role underlines how fully this film is a prototype for his brother John Ford's westerns. As in The Searchers, we open with a settler's family, among whom only one daughter will survive the Indian attack. Of Ford's cavalry films, this is closest to Fort Apache, with romances and a Custer-like massacre near an isolated fort in the 1870s (President Grant's portrait overlooks the Colonel's office). The tribes are clever, although one misses the individualized Native American characters found elsewhere in Ince westerns. The final intertitle praises only the heroic telegrapher, ignoring the Colonel's undaunted daughter, who disguises herself in cavalryman's uniform to twice save the telegrapher. The Dutch title of this print – Twee Helden, or TWO heroes – makes up for this slight, and Moving Picture World singled out the actress: "Anna Little, a corking rider, full of vim in action ... It is a pleasure to see a heroine who can do something more than smile, roll her eyes, and embrace." Such a character might have benefited John Ford's cavalry films. – SCOTT SIMMON

Prog. 3 I primi film di cowboy e cowgirl / Early Cowboy and Cowboy Girl Films

THE SHERIFF'S CHUM (Essanay – US 1911)

Regia/dir., prod: G.M. Anderson; *cast:* G.M. Anderson (*sceriffo/Sheriff Will Phelps*), Gladys Field (*Jessie Phelps*), Brinsley Shaw (*George Arden*), Fred Church (*escapee*), Harry Todd, Victor Potel, Chick Morrison, John B. O'Brien; *data uscita/rel:* 8.4.1911; 35mm, 750 ft., 11' (18 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Nell'ottobre del 1911, la Essanay iniziò a pubblicare sulla stampa specializzata annunci in cui si vantava di essere "incontestabilmente all'origine dei film di cowboy". G.M. Anderson produsse, diresse e interpretò quasi tutti questi film, tanto che ben presto la Essanay prese a pubblicizzarlo come "l'uomo più fotografato" dell'industria cinematografica.

The Sheriff's Chum (L'amico dello sceriffo) inizia con Jessie (Field) che preferisce Will Phelps (Anderson) al rivale di questi, Brinsley Shaw (Arden); la coppia parte per il ranch di lui, nel West, dove Will diventa anche sceriffo. Poco dopo, Shaw arriva in visita ed è accolto cordialmente, ma Phelps deve allontanarsi, chiamato a inseguire un

In October 1911, Essanay began running trade press ads that staked its claim as the "indisputable originators of Cowboy Films." G.M. Anderson produced, directed, and starred in nearly all of those films, and Essanay soon promoted him as the "most photographed man" in the business.

In the opening, Jessie (Field) chooses Will Phelps (Anderson) over his rival, Brinsley Shaw (Arden); the couple goes west to his ranch, and he becomes sheriff. When Shaw visits and is warmly welcomed, Phelps is called away to pursue an escaped prisoner whom he re-captures. In his absence, Shaw makes subtle advances to Jessie, who rejects him. On

detenuto in fuga, che riesce a riacciuffare. Durante la sua assenza Shaw corteggia Jessie con sottili avances, ma ella lo respinge. Ritornato, Phelps affronta Shaw in una violenta zuffa; sconfitto e non più il “migliore amico”, Shaw se la svigna furtivo.

La stampa specializzata accolse il film con pareri contrastanti. Mentre il critico di *Billboard* lo giudicò “carente dal punto di vista della trama” con “gli eventi mal concatenati”, il recensore di *Motography* ne elogiò la struttura narrativa e la recitazione “espressiva”: in particolare, l’asciutta efficacia della scena in cui lo sceriffo “entra nella casupola del bandito e senza tanto clamore lo porta fuori ammanettato”. Tutti comunque concordarono col parere del *New York Morning Telegraph*: la rissa era “quanto di più drammatico e meglio congegnato si sia visto finora al cinema”.

Poco dopo l’uscita del film, un esperto allevatore di bestiame scrisse al *New York Dramatic Mirror* definendo Anderson, per questo e altri ruoli, di gran lunga “il più bravo di tutti a delineare sullo schermo la figura del cowboy”. La campagna pubblicitaria che la Essanay avviò a favore di Anderson quell’autunno giunse dunque al momento opportuno e fece di lui una delle prime personalità cinematografiche o star riconosciute; allo stesso modo, quando Mary Pickford lasciò la Biograph, la Majestic Pictures colse l’occasione per pubblicizzare “Little Mary” come una propria creatura. – RICHARD ABEL

his return, Phelps confronts Shaw, which leads to a rousing fight. Beaten in the fight and no longer a “best friend,” Shaw slinks away.

The trade press was conflicted about the film. While a Billboard reviewer found it “entirely lacking in plot,” with “the chain of events ... poorly connected,” Motography’s critic praised its narrative construction and “expressive” acting, notably the effective restraint in the scene where the sheriff “went into the hut of the desperado and brought him out hand-cuffed without any fuss or ado.” All agreed, however, with the New York Morning Telegraph: the fight was “as dramatic and well-worked up as any heretofore seen in motion picture plays.”

Shortly after the film’s release, an experienced cowhand wrote to the New York Dramatic Mirror, describing Anderson, for this and other roles at the time, as by far “the best cowboy character delineator of any film concern.” Essanay’s own promotion of Anderson that autumn was timely, making him one of the first recognized movie personalities or stars, just as Majestic Pictures was exploiting Mary Pickford’s departure from Biograph and promoting “Little Mary” as its own. – RICHARD ABEL

A PAL’S OATH (Essanay – US 1911)

Regia/dir., prod: G.M. Anderson; *cast:* G.M. Anderson (Jack Manley), Brinsley Shaw (John French), Harry Todd (sceriffo/U.S. Marshall; pastore/minister), Arthur Mackley (dottore/doctor), Gladys Field (Marie Wentworth); *data uscita/rel:* 18.8.1911; 35mm, 895 ft., 13' (18 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Tra la fine del 1911 e l’inizio del 1912, alcuni esercenti presero a definire G.M. Anderson col soprannome di “Bullets” (Pallottole) negli annunci pubblicitari dei “Grandi thriller western della Essanay”. A quell’epoca Anderson compariva spesso nei panni del “cattivo buono” (che presto avrebbero caratterizzato la sua interpretazione del personaggio di Broncho Billy), ossia del fuorilegge dotato di una dose sufficiente di coscienza morale per abbandonare il crimine e passare a una vita più o meno rispettabile. *A Pal’s Oath*, come *The Sheriff’s Chum*, ci presenta all’inizio una coppia di amici, Jack e John, due cowboy che lavorano in un ranch del Wyoming. Quando John si ammala Jack va a cercare un dottore, che però chiede di essere pagato in anticipo. Tornando al ranch, Jack decide di rapinare un corriere del Pony Express, affinché il dottore accetti di curare l’amico. In seguito, entrambi si innamorano di Marie, la figlia del proprietario di un ranch vicino. Quando lei accetta la proposta d’amore di Jack, John – che era stato informato della rapina e aveva giurato di mantenere il segreto – tradisce l’amico e Jack viene arrestato. In prigione, egli giura vendetta. Anni dopo, quando John ha corteggiato e sposato Marie, Jack arriva di nascosto presso la loro abitazione. Attraverso una finestra aperta scorge l’amico e sta per sparargli,

In late 1911 and early 1912, some theater managers took to calling G. M. Anderson “Bullets” in newspaper ads promoting “Essanay’s Great Western Thrillers.” By then, Anderson often appeared as a “good badman” (which soon came to typify his Broncho Billy character), an outlaw with enough conscience to finally turn away from crime and lead a more or less honorable life.

A Pal’s Oath, like The Sheriff’s Chum, begins with two pals, Jack and John, cowboys working on a Wyoming ranch. When John falls ill, Jack goes for a doctor, who demands payment in advance. Returning to the ranch, Jack decides to rob a Pony Express rider so the doctor can treat his friend. Later, both fall in love with Marie, a neighboring ranch owner’s daughter. When she accepts Jack’s proposal, John, who has been told about the robbery and promised to keep it secret, betrays his pal, and Jack is arrested. In prison, Jack swears to get revenge, and years later, after John has courted and wed Marie, he slips up to their cabin. Through an open window he spots his pal and is about to fire his revolver, when John lifts a baby girl into his arms.

ma proprio in quel momento John prende in braccio una bimba in tenera età. Sorpreso, Jack abbassa la pistola; dopo un attimo riprende la mira ma adesso è Marie a gettare le braccia al collo della piccina, mentre John le stringe entrambe a sé. Jack allora scompare, in preda alla disperazione, lasciando la “famigliola felice” ignara di ciò che è avvenuto.

Moving Picture World definì *A Pal's Oath* “un film sermone” unico per “il forte messaggio morale e l'umanità della vicenda”. Ciò a seguito della segnalazione della Essanay che un pastore protestante aveva scritto a Anderson “complimentandosi per gli effetti edificanti e nobilitanti delle sue opere”. Ciò può spiegare, in parte, perché i western di Anderson attirassero non solo i ragazzi ma anche un pubblico più generico. Ed è forse per questo che *Motography* mise in copertina, sul numero dell'agosto 1911, una foto di scena del film. – RICHARD ABEL

Startled, Jack lowers his gun but then raises it again. Now Marie throws her arms about the baby's neck, and John embraces both. In despair, Jack steals away, leaving the “happy little family” unaware of what has happened.

Moving Picture World described A Pal's Oath as “a sermon picture with as strong a moral and as human a story as has recently been released.” This followed Essanay's report of a pastor who had written Anderson, “complimenting him for the uplifting and ennobling influences of his productions.” That partly explains why Anderson's westerns appealed not only to boys but also to a much wider audience. Perhaps that also is why Motography put a production photo from the film on the cover of its August 1911 issue. – RICHARD ABEL

A RANGE ROMANCE (New York Motion Picture Company/Bison-101 – US 1911)

Regia/dir., prod: ?; cast: Madeline West? (Mary), J. Barney Sherry? (Clark, il proprietario del ranch/the ranch owner); data uscita/rel: 8.12.1911; 35mm, 825 ft., 12' (18 fps); did./titles: ENG; fonte copia/print source: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Bob lascia la moglie, la bisbetica Mary, e se ne va nel West portando con sé la figliuola Bessie, travestita da ragazzo. Dieci anni dopo Bob e Bessie (che è sempre travestita) trovano lavoro al ranch di Clark, ove Bessie stringe amicizia con il caposquadra. I cowboy del ranch cacciano il cuoco cinese (tratteggiato ricorrendo a stereotipi etnici) e Mary, che è venuta nel West in cerca della propria famiglia, viene assunta per sostituirlo. Il capo dei cowboy intuisce il segreto di Bessie e i due si scambiano una promessa d'amore. Ben presto anche Bob scopre la presenza di Mary e la famiglia si riunisce. Tre anni dopo vediamo Bessie e il capo cowboy – diventati marito e moglie – che mostrano con orgoglio il proprio rubicondo bambino, mentre Bob e Mary osservano soddisfatti.

In *A Range Romance* si cristallizza il sogno di un West fantastico – in cui una famiglia disgregata della classe media poteva rinascere a nuova vita e una ragazza poteva vivere un'adolescenza da maschio, per passare poi senza difficoltà al ruolo di moglie e madre. Nella realtà, molte di queste “donne-uomini” del West trascorrevano la loro intera vita in panni maschili e prendevano persino moglie, ma queste storie non sono mai giunte sugli schermi cinematografici. Il nostro film descrive anche la natura omoerotica della frontiera: i racconti e le canzoni dei cowboy narravano spesso di amicizie da cui sbocciavano storie d'amore, quando un cowboy scopriva che il suo migliore amico era in realtà di sesso femminile.

A Range Romance venne prodotto durante un periodo di transizione della New York Motion Picture Company (NYMP). Il cineasta Fred J. Balshofer e i finanziari Adam Kessel e Charles Baumann avevano fondato la casa nel 1909; la NYMP realizzava western con l'etichetta “Bison” e presto divenne una delle

Bob leaves his cranky wife, Mary, and heads West, bringing along their young daughter, Bessie, disguised as a boy. Ten years later, Bob and Bessie (still disguised) get work at Clark's Ranch, where Bessie and the foreman become friends. The ranch cowboys kick out an ethnically stereotyped Chinese cook; and Mary, who has come West in search of her family, gets hired to replace him. The foreman guesses Bessie's secret, and the two declare their love. Bob soon discovers Mary's presence, and the family is reunited. Three years later, we see Bessie and the foreman, now married, showing off their glowing child, as Bob and Mary look on contentedly.

A Range Romance crystallizes fantasies of the West – where a broken middle-class family could be revitalized, and a girl could spend her adolescence as a boy, but then move smoothly into the role of wife and mother. In reality, many of the “men-women” of the West lived their whole lives as men and even took wives, but these stories never made it to the silver screen. This film also represents the homoerotic nature of the frontier. Cowboy songs and stories often described friendships that blossomed into romance when cowboys discovered their best pals were female.

A Range Romance was produced during a transitional period for the New York Motion Picture Company (NYMP). Filmmaker Fred J. Balshofer and exchange owners Adam Kessel and Charles Baumann had founded the company in 1909. NYMP released westerns under

imprese cinematografiche indipendenti di maggior successo. Nel novembre 1909 Balshofer iniziò l'attività a Edendale, in California, girando film nella parte meridionale e in quella centrale dello stato. Due anni dopo, però, Kessel e Baumann ingaggiarono Thomas Ince strappandolo all'IMP e lo spedirono in California a sostituire Balshofer. *A Range Romance* fu realizzato da Balshofer prima del suo abbandono oppure da Ince al suo arrivo. A differenza delle ambiziose pellicole di cui Ince sarebbe stato più tardi uno dei pionieri, *A Range Romance* è un dramma dalla struttura compatta, che tuttavia esprime gli sconvolgimenti che si abbatterono sulla frontiera nel campo delle relazioni sessuali e di genere. – LAURA HORAK

A WESTERN GIRL (G. Méliès Manufacturing Company – US 1911)

Regia/dir: William Haddock; *f./ph:* William Paley; *cast:* Mildred Bracken (*Mary Brown*), William Clifford (*Dick*), Francis Ford (*Hartley*), Richard Stanton (*Mr. Brown*), Fannie Midgley; *data uscita/rel:* 7.12.1911; 35mm, 928 ft., 14' (18 fps), col. (imbibito/tinted); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.

Dopo essersi scontrato con Hartley, prepotente attaccabrighe del luogo, il cavalleresco Dick proveniente dall'Est si sforza di trovare l'oro. Nel suo tenace lavoro può contare sull'aiuto e l'incoraggiamento di Mary Brown e del padre di lei; alla fine trova un giacimento, ma Hartley e i suoi complici gli contestano la concessione mineraria. Grazie "al suo coraggio e a una disperata corsa a cavallo", l'eroina "sventa le trame del malvagio" (*Moving Picture World*, 2 dicembre 1911, p. 771).

Girato nell'estate del 1911, poco dopo il trasferimento della Gaston Méliès Manufacturing Company da San Antonio, nel Texas, a Santa Paula in California, *A Western Girl* rientra nel sottogenere dei western delle origini dedicato all'epopea dei cercatori d'oro. È anche uno degli oltre 90 film realizzati nel 1911-1912 da Gaston Méliès nel sud della California, ove "la G. Melies [sic] Company ... si concentrò principalmente su soggetti western il cui interesse non nasce da crimini e sparatorie indiscriminate" (*Moving Picture World*, 3 febbraio 1912, p. 388).

Pubblicizzati in Europa come "film del selvaggio West americano", con un marchio che rappresentava un ferro di cavallo recante il nome "G. Méliès", i lavori di Gaston Méliès sono stati spesso erroneamente attribuiti a Georges, fratello minore di Gaston, che era rimasto a Parigi e incassava i diritti d'autore per la vendita delle copie. Benché la documentazione relativa ai diritti d'autore attualmente disponibile non sia completa, al 17 luglio 1912 almeno 13 copie di *A Western Girl* erano state vendute nei soli Stati Uniti (*Cinémathèque Méliès*, n. 26 [1995], p. 35).

A quella data, però, le attività cinematografiche di Gaston Méliès negli Stati Uniti erano già naufragate. Insieme ai resti della cosiddetta Méliès Stock Company, Gaston si imbarcò in un lungo viaggio per mare verso Tahiti, Nuova Zelanda, Australia, Giava, Cambogia e Giappone, ove realizzò la serie di film Méliès

the brand name "Bison" and quickly became one of the most successful independent firms. In November 1909, Balshofer set up shop in Edendale, California, and shot films throughout Southern and Central California. Two years later, however, Kessel and Baumann hired Thomas Ince away from IMP and sent him to California to take over from Balshofer. A Range Romance was shot by either Balshofer before he left or by Ince when he arrived. In contrast to the ambitious films that Ince later pioneered, A Range Romance is a compact drama that nonetheless embodies the gendered and sexual upheavals of the frontier. – LAURA HORAK

After a fight with a local bully, Hartley, a chivalrous Easterner named Dick struggles to find gold. He perseveres with the help and encouragement of Mary Brown and her father, eventually making a lucky strike, but Hartley and his gang contest Dick's claim. Through "pluck and desperate riding," however, the female protagonist "thwarts the villain." (Plot summary from Moving Picture World, 2 December 1911, p. 771)

Filmed during the summer of 1911, shortly after the Gaston Méliès Manufacturing Company relocated from San Antonio, Texas, to Santa Paula, California, A Western Girl was part of an early western sub-genre of gold mining films. It was also one of more than 90 films that Gaston Méliès made in 1911-1912 in Southern California, where "The G. Melies [sic] Company ... confined itself largely to Western subjects in which the interest is not gained through crimes or promiscuous shooting." (Moving Picture World, 3 February 1912, p.388)

Advertised as "American Wild West Films" in Europe under a trademark horseshoe bearing the name "G. Méliès," Gaston Méliès' films were often mistakenly credited to his younger brother Georges, who remained in Paris and received royalties from the sale of prints. Though surviving royalty statements are incomplete, at least 13 prints of A Western Girl had been sold in the United States alone by 17 July 1912. (Cinémathèque Méliès #26 [1995], p.35)

By that date, however, Gaston Méliès' filmmaking activities in the United States had dissolved. He and what remained of the so-called Méliès Stock Company embarked on a long sea voyage to Tahiti, New Zealand, Australia, Java, Cambodia, and Japan, where they made a series of "Méliès 'Round the World' Films." Gaston

“attorno al mondo”. Morirà in Corsica nel 1915 a 63 anni. In seguito Georges espresse critiche sprezzanti sui western del fratello maggiore, definendo “i famosi ‘indiani di Méliès’ i peggiori al mondo!” (lettera a Merritt Crawford, 6 dicembre 1930). Altri hanno successivamente sottoscritto questa severa bocciatura. I pochi titoli di Gaston Méliès sopravvissuti (complessivamente ne fece circa 240) ci offrono oggi l’opportunità di rivedere tale giudizio. – MATTHEW SOLOMON, DAVID PFLUGER

THE LOAFER (Essanay – US 1912)

Regia/dir.: ?; scen.: ?; cast: Arthur Mackley, Julia Mackley, Harry Todd, Margaret Joslin, Marguerite Todd, Kite Robinson; data uscita/rel.: 20.1.1912; 35mm, 840 ft., 12' (18 fps); did./titles: ENG; fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Girato a San Rafael, in California, *The Loafer* (Il fannullone) ha suscitato probabilmente maggiore attenzione per le sue preveggenti soluzioni formali che per il contributo recato alle convenzioni del western. Barry Salt e Kristin Thompson hanno entrambi sottolineato l’impiego nel film di una prolungata sequenza in campo-controcampo, tanto più notevole in quanto si tratta forse del più antico esempio esistente dell’uso di questa tecnica nel cinema americano. La destrezza con cui viene adottata in *The Loafer* ha indotto Salt a ipotizzare che fosse già stata utilizzata in precedenza poiché qui si può già rilevare una certa familiarità con tale tecnica. Kristin Thompson, da parte sua, osserva che “in generale, il film applica i principi classici in maniera notevolmente avanzata” e aggiunge che in esso figurano esempi di messinscena multipiano modificata e di esterni strategici ripresi in controluce. Ancora, *The Loafer* può rappresentare uno dei primi esempi di film costruito su due linee narrative che si intrecciano nel finale, per dar vita a una moralità che *Moving Picture World* definì “un racconto western costruito su linee tanto differenti da renderlo originale e interessante”.

Un perdigiorno viene umiliato da un gruppo di cittadini preoccupati, che lo prendono a frustate nel tentativo di indurlo a mutare condotta. Il fannullone giura di uccidere il capo mascherato del gruppo, se mai riuscirà a scoprirne l’identità. Il giorno successivo il capo dona al nostro, che ancora ignora la sua identità, due cavalli al fine di incentivarlo a migliorarsi. In seguito il fannullone cambia vita e, incontrando un suo pari, gli rifiuta un prestito; per dispetto questi gli rivela l’identità del capo dei fustigatori. Il fannullone redento si dirige allora verso la casa del suo antico persecutore, meditando vendetta, ma muta animo quando sente che questi è minacciato, non potendo pagare un’ipoteca; anziché vendicarsi lo ringrazia, estinguendo lui stesso l’ipoteca. Qui il motivo narrativo della vendetta e quello del riscatto vengono a conflitto, e il secondo prevale.

L’approccio “originale” di *The Loafer* al genere western antepone all’azione la trasformazione dei personaggi, espressa tramite modelli di montaggio che sarebbero poi divenuti abituali per l’inserimento di inquadrature soggettive in un blocco narrativo basato sui personaggi. – CHARLIE KEIL

Méliès died in Corsica in 1915 at the age of 63. Georges Méliès later harshly criticized his older brother’s westerns, calling “the famous ‘Méliès Indians’ the worse [sic] in the World!” (letter to Merritt Crawford, 6 December 1930). Subsequent commentators have often endorsed this dismissal. A few surviving Gaston Méliès films (from around the 240 he made overall) provide us with an opportunity to reassess this judgment. – MATTHEW SOLOMON, DAVID PFLUGER

Filmed in San Rafael, California, The Loafer probably has received more attention for its formal prescience than its contribution to the conventions of the western. Both Barry Salt and Kristin Thompson have remarked on the film’s deployment of an extended shot/reverse-shot sequence, all the more notable because it may be the earliest extant version of the technique in American cinema. The dexterity with which The Loafer handles the technique prompted Salt to speculate that “this variety of the reverse-angle had begun earlier,” since its appearance already suggests familiarity with the device. Thompson, for her part, observes that the film is “generally remarkably advanced in its application of classical principles,” and notes that it also features modified multi-plane staging and strategic exterior back lighting; additionally, it may be an early instance of two lines of narrative action that come together in the film’s conclusion. Those two lines of action converge to fashion a morality tale that Moving Picture World labeled a “western story built on lines different enough to make it novel and interesting.”

A layabout is humiliated by a group of concerned citizens, who horsewhip him in an attempt to effect a change in his behavior. The loafer swears that he will kill the disguised leader of the group if he ever discovers the man’s identity. The next day, the leader, his identity still unknown to the loafer, gives the man two horses as an incentive to improve himself. Later, the loafer, having turned his life around, refuses a loan to another; in spite, that man reveals the identity of the leader of the horsewhippers. The reformed loafer goes to the man’s house with vengeance on his mind, but has a change of heart when he overhears a threat of foreclosure. Instead of revenge, he offers thanks by way of paying off the man’s mortgage. Here the revenge motive and the reform narrative run up against each other, the latter prevailing.

The Loafer’s “novel” approach to the western favors character transformation over action, and channels it through editing patterns that would soon become customary for rendering point-of-view shots into a building block of character-based storytelling. – CHARLIE KEIL

HOW STATES ARE MADE (Hoe men in de Verenigde Staten grootgrondbezitter wordt) (Vitagraph – US 1912)

Regia/dir: Rollin S. Sturgeon; *cast:* Fred Burns (*il colono/the homesteader*), Anne Schaefer (*sua moglie/his wife*), Robert Thornby (*l'intruso/the intruder*), Mildred Harris (*la figlia/their daughter?*), Charles Bennett (*il testimone/the witness?*); *data uscita/rel:* 8.3.1912; 35mm, 231 m., 11' (18 fps), col. (imbibito/tinted); *did./titles:* DUT; *fonte copia/print source:* EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Come *Tumbleweeds* (1925), *How States Are Made* è una ricostruzione drammatica della corsa alla terra che nel 1893 ebbe per meta la Cherokee Strip. Così scrisse di questo film *Moving Picture World*: “Spicca come una pagina di autentica storia americana a fronte della pagina di un romanzetto. Una corsa alla terra! Chi non ne ha sentito parlare? Eppure ben pochi hanno idea di come si svolga, o dell'eccitazione che la pervade ... Questo film è una rivelazione.” La vicenda inizia pochi giorni prima della corsa. I componenti di una famiglia se ne stanno demoralizzati su un carro coperto. Essi esultano apprendendo che la corsa è stata indetta, ma il pericolo incombe. Un intruso molesta la moglie mentre il marito è assente, poi spara e ferisce quest'ultimo. Cavalcando al posto del marito, la donna scopre un appezzamento di terra ideale, ma lo trova anche l'intruso. C'è una lotta, poi una corsa verso l'Ufficio di Registrazione ove la donna precede il losco figuro, che però contesta la sua domanda di proprietà. Per fortuna, un testimone riconosce lo sparatore, che viene arrestato. L'ultima inquadratura ci mostra la coppia qualche anno dopo, nella propria fertile e prospera fattoria, attorniate dai vivaci figli.

L'apertura della Cherokee Strip fu l'ultima grande corsa alla terra organizzata negli Stati Uniti. Vi parteciparono più di 115.000 persone, decise ad accaparrarsi uno dei 42.000 appezzamenti di terra in palio, per una superficie totale di oltre sei milioni di acri. Negli anni Trenta dell'Ottocento il governo degli Stati Uniti aveva cacciato i Cherokee dalle loro verdeggianti terre dell'Est per relegarli nell'arido territorio dell'Oklahoma, in un esodo che divenne noto come “Cammino delle lacrime”. Per una triste ironia, molto tempo dopo il governo riacquisterà le terre in cui aveva confinato i Cherokee e le offrirà ai coloni. Il lieto fine del film non è rappresentativo della situazione reale. Il primo inverno dopo la corsa fu molto duro, e fra tutti coloro che avevano presentato domanda solo una percentuale oscillante fra il 20 e il 30 per cento rimase sulla terra per i sei mesi necessari ad acquisire il diritto di proprietà.

Nell'ottobre del 1911 la Vitagraph spedì il regista Rollin S. Sturgeon e una troupe di attori, tra cui Anne Schaefer, Robert Thornby e Charles Bennett, a Los Angeles per dar vita alla succursale occidentale della casa. Questo fu il loro primo film; ottenne lusinghieri apprezzamenti, ed è uno dei molti in cui compare una donna atletica che si sostituisce a un uomo reso inabile. La Schaefer, ammirata per la sua “grande intensità” e per questo e altri successivi “forti personaggi femminili”, ispirò persino una “Anne Schaefer Society,” cui aderirono giovani californiane.

Un'altra copia del film, leggermente più lunga di questa e recante didascalie inglesi, è conservata alla George Eastman House.

LAURA HORAK

Like Tumbleweeds (1925), How States Are Made dramatizes the Cherokee Strip Land Rush of 1893. Of this film, Moving Picture World wrote: “It stands out like a leaf of true American history as compared with a page from a cheap novel. A land rush! Who has not heard of such a thing? Yet, how few have any idea of the way it is done, or the great excitement that pervades it. ... This picture is in the nature of a revelation.” The film starts a few days before the race, with a demoralized family on a covered wagon. They are jubilant to learn of the land rush, but danger lurks. An intruder harasses the wife while her husband is away and later shoots and injures the husband. Riding in his place, the wife discovers an ideal plot, but the intruder finds it, too. They struggle, then race back to the Registration Office. She beats him, but he disputes her claim. Luckily, a witness identifies the shooter, and he is arrested. In the final shot, we see the couple years later, on their fertile farm, surrounded by exuberant children.

The Opening of the Cherokee Strip was the last big land rush in the United States. More than 115,000 people raced to claim one of 42,000 lots of land, encompassing more than 6 million acres. Ironically, the U.S. Government had pushed the Cherokee from their verdant land in the East to the arid Oklahoma Territory in the 1830s, a journey that came to be known as the “Trail of Tears.” Much later, the Government bought back the land they had forced the Cherokee onto, offering it to homesteaders. The film’s happy ending was not typical. The first winter after the land rush was hard. Of those who filed claims, only 20 to 30 percent stayed on their land for the six months required to acquire a deed.

In October 1911, Vitagraph sent director Rollin S. Sturgeon and a company of actors, including Schaefer, Thornby, and Bennett, to Los Angeles to form the company’s Western branch. This, their first film, was widely praised, and it was one of many to show an athletic woman standing in for an incapacitated man. Singled out for her “great intensity” and for this and later “strong womanly characters,” Schaefer even inspired an “Anne Schaefer Society,” whose members were young California girls.

Another, slightly longer, print of the film (with English intertitles) is held at George Eastman House.

LAURA HORAK



IL CENTENARIO DELLA GRANDE GUERRA

THE GREAT WAR – 100 YEARS

Il cinema europeo di Luca Comerio nella la guerra mondiale

Che molti dei film di Luca Comerio (1878-1940) sulla prima guerra mondiale si siano conservati in versioni non italiane presso archivi o collezioni estere (soprattutto francesi e americane), oltre a essere dovuto come sempre a motivi legati al caso, sottolinea qualcosa che appartiene alla filmografia dello stesso Comerio, il quale produsse e editò personalmente versioni con didascalie in altre lingue, soprattutto francesi e inglesi, dei propri film. Di alcuni di questi si sono conservate in versione italiana solo le didascalie, e a partire da esse si possono ricostruire alcune varianti delle stesse immagini e comunque del loro montaggio. Conoscendo alcune regole imposte in Italia dalla propaganda statale, in particolare l'indicazione di evitare la rappresentazione di scene con cadaveri, si può presumere che alcune versioni estere riescano a trasgredire l'indicazione meglio di quelle italiane. Come accenneremo, il cinema di Comerio, anche quello realizzato sulle precedenti guerre in cui fu coinvolta l'Italia (in particolare la cosiddetta “guerra italo-turca” che portò alla colonizzazione di territori greci e della Libia), pur nascendo sempre da una committenza ufficiale di unico o privilegiato operatore con accesso ai campi di battaglia, riesce a essere sempre un cinema di libero sguardo. In ciò Comerio è forse il primo cineasta puro e assoluto del cinema italiano, non a caso proveniente da un rapporto con Lumière, e iniziatore di quella catena di grandi cineasti che seppero sempre far prevalere le istanze profonde del cinema sulle diverse committenze politiche, come avverrà poi con Augusto Genina, Roberto Rossellini, Vittorio Cottafavi.

Per cogliere tutta la forza del cinema di Comerio sulla grande guerra, di cui in questo programma d'avvio si presentano solo quattro dei suoi magnifici film, bisogna accennare a come essi si inseriscano nella sua opera complessiva. Prima che cineasta Comerio è alla fine

Luca Comerio – European Cinema in the First World War

Chance aside, the fact that many of Luca Comerio's films are conserved in non-Italian versions in foreign archives or collections (particularly French and American) reflects something significant about his filmography. He personally produced and edited versions of his works with intertitles in other languages, especially French and English. For some of these the only remaining Italian content is the intertitles, and starting from them it is possible to reconstruct some variants of the footage and its editing. In the light of some of the regulations imposed by Italian state propaganda, especially the order not to show scenes with corpses, some foreign versions may be presumed to have broken the rules better than the Italian editions. Comerio's cinema, including the films produced on preceding wars in which Italy was involved (especially the so-called “Italo-Turkish war”, which led to the Italian colonization of Greek territories and Libya), even though he was officially appointed as the only – or as a privileged – film-maker with access to war zones, was always characterized by the freedom of his gaze. In that regard Comerio (1878-1940) is perhaps the first pure and absolute film-maker in Italian cinema – his previous relationship with Lumière was certainly influential – and the founder of the line of great directors who were always able to preserve the deeper cinematic values irrespective of political commissions. Following him in this respect were Augusto Genina, Roberto Rossellini, and Vittorio Cottafavi.

For a proper appreciation of the power of Comerio's films about the Great War, of which this opening programme presents four, they should be seen in the context of his work as a whole. Before shooting moving pictures, at the end of the 19th century Comerio was a



La guerra d'Italia a 3000 metri sull'Adamello, Luca Comerio, 1916. Ingrandimento di fotogrammi / Frame enlargements. (La Cineteca del Friuli)

dell'Ottocento autore di fotografie, diventa il fotografo ufficiale del Re d'Italia, e ciò gli consente la ripresa di alcune "serie" fotografiche dalle quali nasce il racconto di fondamentali eventi storici, quale nel 1898 l'eccidio dei manifestanti milanesi da parte dell'esercito guidato dal generale Bava-Beccaris, e in ciò si può vedere il primo segno di come poi il cineasta ufficiale dei campi di guerra percepisca lo sterminio e la morte dei corpi quale vicenda fondamentale della guerra, laddove solo alcuni titoli e didascalie possono far prevalere il discorso patriottico ufficiale.

Ma è significativo che tra queste fotografie dei moti popolari milanesi il Comerio non ancora cineasta realizzi quella di un'uscita di operaie da una fabbrica (di tabacco), cui negli anni successivi seguiranno altre sue *sortie des usines*: ancora come fotografo nel 1905 dalla fabbrica Pirelli e, divenuto dal 1907 cineasta (con una cinepresa Lumière), nel 1911 da un'altra maggiore fabbrica italiana, la Fiat. Comerio, pur restando sempre un impolitico (con presumibili orientamenti di destra), s'inserisce, con il collegamento tra dimensione di fabbrica e successiva vicenda bellica, nel pensiero più radicale (di anarchici come Malatesta e marxisti come Bordiga) sulla guerra come macchina di sterminio dei corpi. E i suoi film di guerra (o anche solo di esercitazioni di eserciti) sono film in cui si sottolinea lo sforzo dei corpi, la loro vulnerabilità e mortalità. La presenza di immagini di cadaveri, che contraddice i divieti censori, diventa nei suoi film il segno del reale. Talvolta si è evidenziato anche in Comerio l'uso di riprese ricostruite, "false", ma all'interno del suo cinema esse prolungano sulla finzione stessa la consapevolezza del reale, e anche l'azione di guerra "recitata" diventa segno di un consumo dei corpi, laddove è il cinema stesso, come evidenzieranno Cocteau e Dreyer, a diventare macchina di morte.

photographer, and as such was appointed official photographer to the King of Italy. In this role he produced a number of photo-series which gave birth to the basic account of important historical events, such as the 1898 massacre of Milanese demonstrators by an army unit under the command of General Bava-Beccaris. This was the first sign of how the official battlefield film-maker would subsequently perceive the slaughter and death of bodies as the fundamental story of war, whereas only a few titles and intertitles highlight the official patriotic line.

*It is significant that among these photographs of popular protest in Milan, that Comerio, not yet a film-maker, produced one of a walk-out of female workers from a tobacco factory, and that this was subsequently followed by other depictions of *sortie des usines* scenes: still shots in 1905 at the Pirelli factory and, after he started working with a Lumière cine-camera in 1907, footage filmed at the Mirafiori Fiat factory in 1911. Through his linking of the dimension of industrial disputes with that of the events of warfare, Comerio, though always apolitical (presumably with right-wing leanings), may be seen to fit in with the most radical school of thought (which included anarchists such as Malatesta and Marxists like Bordiga) on war as a killing machine. His films on war (or even only army manoeuvres) emphasize the strenuous efforts sustained by bodies, their vulnerability and their mortality. Images of corpses in his films, in contravention of the censors' orders, are a sign of reality. Some of his works contain reenactments; "false" though they are, they impose an awareness of reality on fiction, and "acted" battle scenes become a sign of the consumption of bodies. In this sense cinema itself, as later made clear by Cocteau and Dreyer, becomes a machine of death.*

Possiamo solo accennare al fatto che Comerio sia nei suoi esordi di cineasta grande autore di commedie. Prima della guerra mondiale egli unisce nella vicenda libica il più stretto collegamento tra finzioni comiche (*Cocciutelli in guerra*) e cinema documentario.

I film riuniti in questo programma (due in versione francese e uno in versione inglese) sono stati ritrovati dalle due più giovani cineteche italiane (Bologna e Gemona) presso collezioni estere, laddove gli archivi storici (Milano, Roma, Torino) conservano perlopiù dei Comerio in versioni italiane.

Les Annales de la guerre no. 8 (che presumibilmente rimonta anche immagini di *La battaglia di Gorizia*) e *Dans la tranchée* contengono quelle che riteniamo siano in assoluto le più belle e feroci immagini della prima guerra mondiale: i soldati che passano dall'“altra parte” (della trincea, ma anche della vita che diventa morte) sotto le tombe del cimitero di Gorizia; i soldati che entrando nella città di Gorizia incrociano il trasporto funebre che avanza frontalmente verso il fuori campo (cioè verso gli stessi spettatori, come insegnava la lezione lumièreana del treno); e l'inquadratura di un cavallo impazzito che percorre le strade deserte della città. Un interessante recente documentario (*Animali nella Grande Guerra* di Folco Quilici) ignora purtroppo quest'urlo munchiano del mondo animale, così come il grande capolavoro di Ermanno Olmi *Torneranno i prati* ha l'unico limite di affidarsi a un repertorio un po' preconfezionato anziché alle più apocalittiche immagini di Comerio. Oggi vediamo queste immagini non solo come grandi documenti, ma come segni profondi della forza di cinema di Comerio che (in mezzo alle tante iniziative per il centenario) raggiunge davvero il nostro presente di vulnerabili sopravvissuti. — SERGIO MATTIASSICH GERMANI

Only passing mention can be made of the fact that Comerio's early film-making also involved distinguished work in comedy. Before the First World War he used the conquest of Libya to combine comic fiction (Cocciutelli in guerra) with documentary cinema.

The films presented in this programme (two in French versions and one in English) were found by two of the youngest Italian film libraries (Bologna and Gemona) in foreign collections, while most of Comerio's work in the oldest established Italian archives (Milan, Rome, and Turin) consists of the Italian versions.

Les Annales de la guerre no. 8 (which presumably includes re-edited footage from La battaglia di Gorizia) and Dans la tranchée contain what may be considered the best and most ferocious images of the First World War: soldiers “going over the top” (of the trenches, but also of life, which becomes death), passing beneath the tombs in Gorizia's cemetery; soldiers entering Gorizia and coming across a funeral procession which advances towards the camera (and the audience, as in Lumière's seminal shot of a train); the shot of a crazed horse bolting in panic through the deserted streets of the town. An interesting recent documentary (Folco Quilici's Animali nella Grande Guerra) unfortunately ignores this Munchian scream from the animal world, just as Ermanno Olmi's masterpiece Torneranno i prati has the one drawback of relying upon a somewhat ready-made repertoire rather than Comerio's more apocalyptic images. Today we see them not only as great documentary images, but as profound signs of the power of Comerio's cinema, which (among so many centenary initiatives of the Great War) really reaches out to our present of vulnerable survivors. — SERGIO MATTIASSICH GERMANI

LA GUERRA D'ITALIA A 3000 METRI SULL'ADAMELLO (Luca Comerio, Milano – IT 1916)

Regia/dir., mont./ed: Luca Comerio; *f./ph:* Luca Comerio [+ Paolo Granata, per scene versione lunga/for scenes in the long version]; *data uscita/rel:* 4.6.1916; 35mm, 204 m., 12' (16 fps); *did./titles:* ITA; *fonte copia/print source:* La Cineteca del Friuli (Fondo Ripley's/Cinemazero).

[Anche in versione non reperita di 2237 m. / Also a long version, measuring 2237 m., as yet untraced.]

LES ANNALES DE LA GUERRE NO. 8 (Luca Comerio / Pathé – IT/FR 1917)

[Con segmenti da/With segments from *La battaglia di Gorizia*, 8.11.1916, versione francese d'autore di/the filmmaker's French version of *Giornale della guerra d'Italia*, 1.9.1917]

Regia/dir., f./ph., mont./ed: Luca Comerio; 35mm, 192m., 10' (16 fps); *did./titles:* FRE; *fonte copia/print source:* Archives françaises du film du ECPAD, Ivry sur Seine.

DANS LA TRANCHÉE (Luca Comerio / Regio Esercito Sezione Cinematografica / Pathé – IT/FR, 1917)

[Versione francese d'autore di / The filmmaker's French version of *In trincea*, 24.3.1917]

Regia/dir., f./ph., mont./ed: Luca Comerio; 35mm, 264 m., 13' (16 fps); *did./titles:* FRE; *fonte copia/print source:* La Cineteca del Friuli (Fondo Lobster/Ripley's/Cinemazero).

THE BATTLE BETWEEN BRENTA AND ADIGE (Luca Comerio – IT 1917) [frammento/fragment]

[Versione inglese d'autore di / The filmmaker's English version of *La battaglia tra Brenta e Adige*, 1.12.1916]

Regia/dir., f./ph., mont./ed: Luca Comerio; 35mm, 983 m. (da/from 1900 m.), 49' (16 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* Cineteca di Bologna.



On the Firing Line with the Germans, 1915: i corrispondenti americani all'hotel Adlon di Berlino / *American reporters at the Adlon Hotel, Berlin – a lost scene now restored.* (shootingthegreatwar.blogspot.it)

ON THE FIRING LINE WITH THE GERMANS (With Von Hindenburg's Army at the Front / Durborough's [German] War Pictures) (War Film Syndicate – US 1915)

Regia/dir., correspondent: Wilbur Henry Durborough; *f./ph:* Irving Guy Ries; *data uscita/rel:* 28.11.1915 (8500 ft.; 9 rl.); DCP, 108'; *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Nell'aprile del 1915 l'intraprendente e prestigioso fotografo Wilbur Henry Durborough passò il confine tra Olanda e Germania insieme al cineasta Irving Guy Ries a bordo di una fiammante automobile Stutz Bearcat allo scopo di riprendere la Grande Guerra dalla parte dei tedeschi. I due avrebbero vissuto una grande, unica avventura.

Il loro compito era filmare la Germania in guerra. I tedeschi sapevano che negli ancora neutrali Stati Uniti la lotta di propaganda li vedeva perdenti rispetto ai Paesi dell'Intesa e ci tenevano ad avere dei corrispondenti americani che documentassero e pubblicizzassero il loro punto di vista. Inoltre un gruppo di uomini d'affari di Chicago, centro di simpatie filotedesche negli Stati Uniti, intravide nella realizzazione di un film di guerra da proiettare nelle sale americane un'ottima opportunità

In April 1915, the persuasive and enterprising still photographer Wilbur Henry Durborough and cinematographer Irving Guy Ries crossed the border between Holland and Germany in a large, flamboyant Stutz Bearcat automobile to photograph the Great War from the German side. They were to have a great and unique adventure.

Their task was to film Germany at war. The Germans knew they were losing the propaganda battle to the Entente in the still-neutral United States, and were anxious to have American correspondents document and publicize their point of view. In addition, a group of businessmen in Chicago, a center of pro-German sentiment in the United States, saw an excellent business opportunity in making a war film for American theatres. While the Newspaper



On the Firing Line with the Germans, 1915: Jane Addams, Alice Hamilton, Aletta Jacobs; dx/right: con/with Wilbur Henry Durborough. (Library of Congress)

commerciale. Mentre la Newspaper Enterprise Association finanziava l'attività fotografica di Durborough durante il conflitto, un War Film Syndicate appositamente costituito finanziava le riprese cinematografiche da lui effettuate con Ries.

I due filmarono Berlino e la Prussia orientale in tempo di guerra, girando toccanti materiali che documentano la vita a Berlino, ospedali militari compresi, e nelle devastate città prussiane dell'est. Durborough filmò Friedrich von Bernhardi, forse il più bellicoso fra tutti i militaristi tedeschi, oltre ad alcune rarissime riprese delle femministe Jane Addams, Alice Hamilton e Aletta Jacobs, che erano giunte a Berlino spinte dall'ideale opposto: la pace.

Durborough e Ries ebbero la buona sorte di trovarsi in Germania nell'estate del 1915, al momento della grande offensiva tedesca che, attraverso la Prussia orientale e la Polonia, ricacciò i russi oltre i loro confini: fu l'apice delle fortune tedesche sul fronte orientale. Per quasi tutto questo periodo Durborough e Ries rimasero al seguito delle armate di Hindenburg. I due assistettero alla presa di Novo Georgievsk, la più importante piazzaforte russa in Polonia, e alla successiva parata imperiale, in cui il Kaiser Guglielmo II passò in rivista le truppe ringraziandole per la vittoria; in quell'occasione Durborough suscitò grande scalpore perché disobbedì agli ordini e filmò il Kaiser. Egli fotografò poi la resa di Varsavia ai tedeschi e il quartiere ebraico della città.

Questo film rappresenta una testimonianza unica, poiché si tratta del solo lungometraggio a carattere documentario girato durante la prima guerra mondiale. È doppiamente degno di nota perché, a differenza di quasi tutti gli altri film del periodo, non fu smembrato per ricavarne materiale di repertorio. Indirettamente, questa pellicola riflette anche la dialettica tra le varie forze finanziarie e

Enterprise Association financed Durborough's wartime photographs, an ad hoc War Film Syndicate financed the duo's motion pictures.

They filmed in wartime Berlin and East Prussia, capturing some poignant footage of life in Berlin, including military hospitals, as well as the destruction in East Prussian cities. Durborough filmed Friedrich von Bernhardi, perhaps the most sword-rattling German militarist of them all, as well as extremely rare footage of the feminists Jane Addams, Alice Hamilton, and Aletta Jacobs, who had come to Berlin for the opposite reason: peace.

Durborough and Ries were fortunate to be in Germany in the summer of 1915, during the great German drive across East Prussia and Poland which forced the Russians back to their own border. It was the high-water mark of German forces on the Eastern Front. For most of this time, Durborough and Ries were accompanying Hindenburg's forces. They would be present at the fall of Novo Georgievsk, the major Russian fort in Poland, and at the Kaiser Review that followed, when Wilhelm reviewed and thanked his troops on their victory, and Durborough caused a stir when he disobeyed orders and filmed the Kaiser. He also photographed the fall of Warsaw to the Germans, and its Jewish quarter.

This film is unique in being the only feature-length documentary made during World War I. It is doubly special because, unlike most other films of the period, it was not cut to pieces for stock shots. It also reflects

ideologiche operanti all'epoca negli Stati Uniti. E benché non fosse probabilmente nelle intenzioni degli autori, mostra gli orrori della guerra, che non erano limitati ai campi di battaglia ma colpivano anche il fronte interno tedesco.

Per il pubblico dell'epoca la versione definitiva (nove rulli, 8.500 piedi di lunghezza) aveva una durata di circa due ore, se proiettata a 17-19 fotogrammi al secondo, che era la velocità media per i film muti di quel periodo. Secondo due articoli apparsi all'epoca sulla stampa la proiezione durava appunto due ore (in cui doveva rientrare anche il cambio dei rulli, per il quale si impiegavano circa due minuti a rullo).

Il film è stato restaurato dalla Library of Congress sulla base di materiale fornito nel 1986 circa dagli U.S. National Archives.

Per maggiori dettagli su quest'opera rimandiamo al nostro libro *American Cinematographers in the Great War, 1914-1918* (John Libbey Publishing, 2014).

JAMES CASTELLAN, RON VAN DOPPEREN, COOPER C. GRAHAM

Donne, pace e libertà, 1915-2015

Nell'aprile del 2015 è stato celebrato all'Aia il centenario della Women's International League for Peace and Freedom (WILPF), ovvero la Lega Internazionale delle Donne per la Pace e la Libertà. Nel film di Durborough appaiono, in una sequenza di 20 preziosi secondi girata a Berlino nel maggio 1915, tre delle fondatrici della Lega: Jane Addams, sociologa, riformatrice sociale e fondatrice a Chicago della Hull House, un centro educativo per gli immigrati; Alice Hamilton, tossicologa insigne, la prima donna che abbia insegnato a Harvard; e la dott.ssa Aletta Jacobs, la prima donna ammessa in una facoltà di medicina olandese, pioniera della prevenzione sanitaria e del controllo delle nascite. Queste tre grandi donne condividevano, tra le altre priorità, un valore fondamentale: la libertà di scelta per le donne, che non doveva limitarsi alla lotta per il diritto di voto, ma estendersi al diritto di partecipare alle decisioni politiche in materia di guerra e di pace. Jane Addams e Aletta Jacobs giunsero a Berlino nell'aprile 1915, delegate dal Congresso Internazionale delle Donne dell'Aia, e avviarono colloqui diretti con i leader governativi per una mediazione neutrale tesa a por fine al conflitto. Durborough riuscì a documentare questo importante momento di diplomazia attuata dai cittadini, episodio di una lotta che nel 1931 avrebbe infine portato la Addams al premio Nobel per la pace. In onore di Aletta Jacobs (morta nel 1929) nell'aprile del 2015 è stato scoperto un busto nel Palazzo della Pace all'Aia.

Considerato il suo particolare valore come documento storico, l'International Network of Museums for Peace (INMP), la rete internazionale dei musei per la pace, esprime la sua gratitudine alla Library of Congress per aver restaurato questo film. La sequenza in cui compaiono Jane Addams e Aletta Jacobs viene ora utilizzata nelle lezioni sulla partecipazione femminile

indirectly the financial and ideological forces at work in the United States at the time. Although probably not the intent of the filmmakers, it shows horrors of war that were impacting not just the battlefields but also the German home front.

The contemporary audience viewing time for the final 9-reel 8500-foot version was about 2 hours when projected at 17-19 frames per second, the average speed for silent films of this period. Two newspaper comments mentioned its running time as 2 hours; this would have included reel changes, estimated at about 2 minutes per reel.

The film was restored by the Library of Congress from material transferred around 1986 from the U.S. National Archives.

*You can read about the film in greater detail in our book *American Cinematographers in the Great War, 1914-1918* (John Libbey Publishing, 2014).*

JAMES CASTELLAN, RON VAN DOPPEREN, COOPER C. GRAHAM

Women, Peace, and Freedom, 1915-2015

In April 2015 in The Hague we celebrated the centenary of the Women's International League for Peace and Freedom (WILPF). Durborough's film features 20 precious seconds of footage of the filmmaker in Berlin in May 1915, with three of its founders: Jane Addams, the sociologist, social reformer, and founder of Hull House, an educational center for immigrants in Chicago; Dr. Alice Hamilton, the first female teacher at Harvard University and a leading toxicologist; and Dr. Aletta Jacobs, the first woman admitted to medical study in The Netherlands, and a pioneer of preventive healthcare and birth control. Among the shared priorities of these three remarkable women was the basic value of women's freedom to choose, encompassing not only the struggle for voting rights, but the right to be involved in decisions regarding the politics of war and peace.

Addams and Jacobs came to Berlin as envoys of the Hague Women's Congress in April 1915, entering into direct talks with government leaders about neutral mediation to end the war. Durborough captured this breakthrough moment of citizen's diplomacy, a struggle which would eventually bring Addams the Nobel Peace Prize in 1931. Jacobs (who died in 1929) was honored in April 2015 with a bust in the Peace Palace in The Hague. In view of its particular value as a historical document, the International Network of Museums for Peace (INMP) is grateful to the U.S. Library of Congress for restoring this film. The footage of Addams and Jacobs is now being used for lessons about women's participation in political activities, and the long road to the "Landmark Resolution on Women, Peace and Security", adopted by the UN Security Council in 2000.

all'attività politica e la lunga strada che ha portato alla risoluzione su "donne, pace e sicurezza" adottata dall'ONU nel 2000.

Un altro tema cruciale trattato nel film di Durborough è quello degli aiuti umanitari alle vittime della guerra, che rappresentavano anche l'obiettivo della missione berlinese di Alice Hamilton. Le immagini dei soldati accecati dai gas a Ypres nel 1915, ancor oggi sconvolgenti, spiegano in maniera eloquente non solo la storia della campagna contro le armi chimiche condotta dalla WILPF dopo la guerra, ma anche l'attuale ruolo dell'Organizzazione per la proibizione delle armi chimiche (OPAC) che ha ottenuto il premio Nobel per la pace nel 2013.

Pordenone è la sede appropriata per la prima del film di Durborough, girato nel 1915, proprio mentre l'Italia stava per entrare in guerra. Una delle delegate del Congresso delle Donne era la stilista Rosa Genoni, che all'Aia fu l'unica rappresentante dei gruppi pacifisti e delle associazioni di donne operanti in Italia – poteva infatti ancora viaggiare grazie al suo passaporto d'affari. Se l'Italia fosse rimasta neutrale, Durborough avrebbe probabilmente ripreso anche lei a Berlino.

Artista autodidatta, imprenditrice, scrittrice e femminista, Rosa si batté affinché le donne fossero libere di sviluppare un proprio stile personale nell'abbigliamento e nella vita. Fautrice di una moda italiana indipendente dalla *haute couture* parigina, trasse ispirazione dal Rinascimento e dall'arte del drappeggio in stile greco-romano. I suoi modelli ottennero una medaglia all'Esposizione di Milano del 1906 e il suo lavoro influenzò i ruoli femminili del primo cinema italiano, come si può notare nei suoi costumi per la diva Lyda Borelli, protagonista di *Rapsodia satanica*, l'ultimo film realizzato da Nino Oxilia prima di essere ucciso sul fronte nel 1915.

Per di più, la bandiera della pace utilizzata da varie organizzazioni pacifiste, tra cui queste associazioni di donne, fu creata in Friuli, non lontano da Pordenone, dalla contessa Cora di Brazzà. Ella disegnò questa simbolica bandiera, recante il motto *Pro Concordia Labor* ("Lavoro per la pace"), nel 1897, dopo aver collaborato con la Croce Rossa. Nei cinegiornali del tempo possiamo vedere come la cerimonia della bandiera abbia ispirato le azioni delle donne a favore della pace nel 1915. – MARTEN VAN HARTEN



La bandiera creata dalla contessa Cora di Brazzà. / The peace flag created by Countess Cora di Brazzà. (Photo courtesy of Hope Elizabeth May)

Another key topic in Durborough's film is humanitarian relief for war victims, which was also Hamilton's mission in Berlin. The footage of blind soldiers, victims of gas attacks in Ypres in 1915, still resonates today, illuminating not only the story of WILPF's campaign against chemical weapons after the Great War, but also the present role of the Organization to Prevent Chemical Weapons (OPCW), awarded the 2013 Nobel Peace Prize. Pordenone is an appropriate venue to premiere Durborough's film. It was made in 1915, when Italy

was entering World War I. One of the envoys of the Women's Congress was the fashion designer Rosa Genoni, the sole representative of all Italian women's and peace groups in The Hague, as she could still travel on her business passport. If Italy had continued to remain neutral, Durborough would probably have captured Genoni on film in Berlin as well.

As a self-made artist, businesswoman, writer, and feminist, Genoni stood for women's freedom to create their own personal style in dress and life. Advocating an Italian fashion independent from Parisian haute couture, she drew inspiration from the Italian Renaissance and the art of draping from the Greco-Roman style. Her designs were awarded a medal at the Milan Expo in 1906. Her work influenced the roles of women in early Italian cinema, as we can see in her clothes for the diva Lyda Borelli, the star of *Rapsodia satanica*, the last film made by Nino Oxilia before he was killed at the Front in 1915.

Moreover, the peace flag that was used by various peace groups, including these women's groups, was created in the Friuli region, not far from Pordenone, by Countess Cora di Brazzà. She designed this symbolic flag, bearing the motto *Pro Concordia Labor* ("I work for peace"), in 1897, after having worked for the Red Cross. In newsreels of the period we can see how the flag ceremony inspired women's actions for peace in 1915. – MARTEN VAN HARTEN



Ivor Novello in *The Rat*, Graham Cutts, 1925. (BFI National Archive)



IL CANONE RIVISITATO

THE CANON REVISITED

DET HEMMELIGHEDSFULDE X (Sealed Orders) [L'X misterioso / The Mysterious X] (Dansk Biograf Compagni – DK 1914)

Regia/dir., scen., mont./ed., prod: Benjamin Christensen; *f./ph:* Emil Dinesen; *cast:* Benjamin Christensen (tenente/Lieutenant van Hauen), Karen Sandberg (sua moglie/his wife), Fritz Lamprecht (contrammiraglio/Rear Admiral van Hauen), Amanda Lund (Jane, la vecchia bambinaia/the old nanny), Hermann Spiro (il conte/Count Spinelli), Svend Rindom (insegnante/the teacher); DCP, 85' (16 fps); *did./titles:* DAN; *fonte copia/print source:* Danish Film Institute Archive & Cinematheque, Kobenhavn.

Se il mondo fosse un palcoscenico (cosa che purtroppo non è) questa scheda del programma potrebbe iniziare con una nota malinconica. Mentre l'anno mirabile 1913 se la spassava bellamente, il malvagio 1914 era impaziente di entrare in scena. A onor del vero, il 1914 portò con sé anche un discreto numero di buoni film, e *Det Hemmelighedsfulde X* è sicuramente fra i tre migliori da noi visti.

È un film degli anni Dieci con relativi pregi e difetti. Come molti altri film dello stesso periodo combina una splendida mise en scène e un'audace resa a livello di illuminazione e progettazione artistica con la più insensata storia di spionaggio mai raccontata – perfino più insensata di quella del suo pur pregevole antesignano italiano *Ma l'amor mio non muore*, e quasi altrettanto insensata del vero scandalo spionistico del 1913 (quello riguardante Alfred Redl, ufficiale austriaco e spia russa), dalla cui notorietà entrambi i film trassero vantaggio.

Che il soggetto sembri a noi – come sicuramente anche a voi – risibile, può essere un problema nostro, non del film. Quelli nati dopo la prima guerra mondiale non condividono necessariamente i timori e i valori degli spettatori d'anteguerra assai meno ostili di quanto non siamo noi verso gli uomini in uniforme e le loro segrete passioni. Oggi non ci si lascia coinvolgere facilmente da ufficiali dell'esercito costretti a scegliere tra dovere e beltà,

If the world were a stage (which it unfortunately isn't) this program note could be started on a melancholy note. While Annus Mirabilis 1913 was frolicking in full view, the villainous 1914 was impatiently standing in the wings. To be fair, however, 1914 brought quite a number of good films, Sealed Orders being among the three best either of us remembers having seen.

It is a "Teen film" both at its best and at its worst. Not unlike many movies of its time Sealed Orders combines stunning staging and daring treatment of lighting and art design with the most idiotic spy story you ever heard – more idiotic than that of its beautiful Italian forerunner Ma l'amor mio non muore, and almost as idiotic as the real spy scandal from 1913 (Alfred Redl, Austrian officer, Russian spy – Google for more information) on whose notoriety both films capitalize.

That the story seems utterly laughable to us – as it will doubtlessly seem to you as well – may be our problem, not the film's. Those born after World War I do not necessarily share the worries and values of pre-war filmgoers less averse than we are to men in uniform and their secret passions. We do not easily buy into army officers choosing between their duty and a beauty, or foreign spies combining

o da spie straniere che coniugano l'obbligo con la lussuria. Il codice d'onore, come ci ricorda Renoir, fu l'ultima delle illusioni perse durante la Grande Guerra; ma nel 1913, o agli inizi del 1914, era assolutamente credibile che un ufficiale al servizio dello stato preferisse uccidersi piuttosto d'essere (falsamente!) accusato di vendere carte topografiche o affrontare il plotone d'esecuzione pur di salvare l'onore della propria moglie. Ed è proprio a quel tipo di spettatori, oggi estinti, che i film realizzati da Caserini e Christensen si rivolgevano.

Il motivo per cui riteniamo che gli spettatori della fase prebellica del 1914 fossero più ricettivi nei confronti dei melodrammi spionistici deriva dalle reazioni contemporanee suscitate dal film. Chi è in grado di leggere il danese ci potrà dire se siamo in errore, ma tutte le recensioni americane da noi riesumate non ritenevano affatto che il film fosse improbabile. "È puro melodramma", asseriva *Motion Pictures News*. "Un melodramma nella sua accezione più raffinata. Nei sei rulli che compongono il film non c'è una nota stonata o una situazione esagerata; né alcun gesto eccessivo che possa guastarne l'insieme. È una storia assolutamente morale e umana dove ogni elemento d'attrazione è sfumato e armonizzato alla perfezione." Rileggete questo pezzo (28 marzo 1914, p. 47) a film finito.

Se lo fate, non trascurate di leggere anche altri apprezzamenti espressi nella stessa recensione – concorderete con tutti. "Fotograficamente, la produzione è un incanto. Alcuni degli effetti raggiunti sono davvero straordinari." Nulla di più vero. Tra le principali peculiarità di Christensen, emerge la sua passione per il gioco alternato tra stereoscopia e sagome piatte: a più riprese, i personaggi sullo schermo spengono e riaccendono le lampade d'interni, trasformando i loro corpi in piatte silhouette umane e poi le silhouette in corpi a tutto tondo.

W. Stephen Bush, paladino del cinema di qualità di *Moving Picture World*, suggerì quelli che a suo avviso erano i principali meriti del film di Christensen. La fotografia? "Stereoscopicamente brillante". Le scenografie? "Di una classe a parte." La recitazione? "Impeccabile." "Per quanto ragguardevoli", aggiunge poi Bush, "questi sono solo i pregi minori del film se confrontati con il suo vero punto di forza: il regista. Che è un uomo ispirato, un vero maestro nel far vibrare le corde dell'emozione, un artista capace di fare con e sullo schermo cose fin qui quasi sconosciute. Ne avevamo intravisto qualche barlume in uno dei nostri registi più celebri ma qui ci appaiono nel loro pieno sviluppo, non solo come cenni fugaci. Il nome del regista è Christensen, ed è certo che col passare del tempo sentiremo parlare di lui."

Chissà cosa ne avrà pensato Griffith se mai gli capitò di leggere questa recensione, datata 21 marzo 1914 (p. 1654). Però Bush aveva colto nel segno: *Det Hemmelighedsfulde X* offriva al mondo la prima occasione di conoscere il nome di Benjamin Christensen. Dopo se ne presenteranno molte altre. – DARIA KHITROVA, YURI TSVIAN

must with lust. The code of honor, Renoir reminds us, was the last of illusions lost during WWI; those living in early 1914 or 1913 did believe that an officer in the service of the state would rather kill himself than be (falsely!) accused of selling maps, or face a firing squad rather than call his wife a whore. And it was for those now-extinct filmgoers that Christensen's or Caserini's films had been made.

The reason why we assume people of the pre-war part of 1914 were more open to spy melodramas are the contemporary reactions to Sealed Orders. Those who read Danish must tell us if we are wrong, but the American reviews we unearthed did not find the film preposterous at all. "The story of Sealed Orders is pure melodrama," Motion Picture News explained. "But it is melodrama of the finest type. Not once in all its six reels is there a false note struck, a situation overdrawn. There is not even an exaggerated gesture which might mar the whole. Throughout it is a wholesome, human story in which every element that appeals is blended and balanced to a nicety." Re-read this (28 March 1914, p.47) when the film is over. If you do, make sure you also read other praises in the same review – you will agree with those. "Photographically, the production is a marvel. Some of the effects obtained are absolutely unique ..." How true. One of unique things about Christensen is a passion for playing with stereoscopy and flatness: time and again, people on the screen will switch room lamps off and on again, turning their bodies into flat human silhouettes, then silhouettes into full-bodied humans.

W. Stephen Bush, that crusader for quality pictures with the Moving Picture World, named what he thought was the main merit of Sealed Orders. Photography? "Stereoscopically clear." The settings? "In a class by themselves." Acting? Irreproachable. "Fine as these points are," Bush then adds, "they are but the minor points of merit when compared to the main point of merit: the director. He is a man of inspiration, a masterhead of playing upon the emotional chords, an artist who can do things with and on the screen the likes of which has heretofore been almost unknown. We have had glimpses of them from one of our famous directors, but here we have the full blaze instead of the passing glimpse. The director's name is Christensen, and depend upon it, you and I and all of us will hear from him as time goes on."

One wonders what Griffith thought had he happened to stumble upon this review, dated 21 March 1914 (p.1654). Yet Bush was right; Sealed Orders was but the first time the world learned the name of Benjamin Christensen. More was bound to follow, and did. – DARIA KHITROVA, YURI TSVIAN

L'INHUMAINE (The New Enchantment) (Cinégraphic – FR 1924)

Regia/dir., prod., scen: Marcel L'Herbier; *f./ph:* Georges Specht; *main title design + anim:* Fernand Léger; *scg./des:* Robert Mallet-Stevens (*esterni villa e casa/exterior of Claire's villa and Einar's house, ingresso villa e camera/entrance to Claire's villa, Claire's bedroom*), Alberto Cavalcanti (*sala da pranzo/Claire's dining room, stanze laboratorio/secondary rooms of Einar's laboratory*), Claude Autant-Lara (*giardino interno/indoor garden of Claire's villa*), Fernand Léger (*Einar's laboratory*); *arredil/furniture:* Michel Dufet, Jean Lurçat, Pierre Chareau, Martine (*furniture and décor atelier of Paul Poiret*); *sculture/sculptures:* Joseph Csáky; *vetreria/glass:* René Lalique, Jean Luce; *oreficeria/silver:* Jean Puiforcat; *cost. per/for* Georgette Leblanc: Paul Poiret; *riprese/filmed:* 1923-24 (Studio Levinsky, Joinville; Théâtre des Champs-Élysées, Paris; Rouen); *première:* 11.1924; *cast:* Georgette Leblanc (*Claire Lescot*), Jaque Catelain (*Einar Norsen*), Philippe Hériat (*Djorah de Mopur*), Léonid Walter de Malte (*Wladimir Kranine*), Fred Kellerman (*Frank Mahler*), Marcelle Pradot (*l'Innocente*), Jean Börlin, Les Ballets Suédois de Rolf de Maré (*ballet, "La Nuit de Saint-Jean", Théâtre des Champs-Élysées*); DCP, 125', col. (imbibito e virato/tinted & toned); *did./titles:* FRE; *fonte copia/source:* Lobster Films, Paris.

Una presentazione Lobster Films in associazione con Marie-Ange L'Herbier e ARTE. Il restauro di questo film è stato reso possibile dal prestito del materiale nitrato originale degli Archives Françaises du Film del CNC, Bois d'Arcy e dai fondi stanziati a sostegno del programma di digitalizzazione e restauro del patrimonio cinematografico nazionale. / A Lobster Films presentation in association with Marie-Ange L'Herbier and ARTE. This restoration by Lobster Films was made possible thanks to the loan of original nitrate material by the Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy, and financing by the initiative for aid to digitization and restoration of the French film heritage. Scanned at 4K from the original camera negative. Sponsored by the CNC and Maison Hermès. Historical advisor: Mireille Beaulieu.

L'Inhumaine è il film d'arte par excellence. Le sue ambizioni sono dichiarate dalla lista degli esponenti dell'avanguardia parigina nel campo della pittura, dell'architettura e della moda messi in campo dal visionario esteta del cinema Marcel L'Herbier (1888-1979), uno dei registi più colti e innovativi del suo tempo.

Claire Lescot è una cantante senza cuore che frasceggia con i suoi molti ammiratori, tra cui un giovane e romantico inventore, Einar, che per conquistare l'amore della "disumana" simula il suicidio. Il giovane riesce ad affascinare la diva con i suoi pionieristici esperimenti di trasmissione del suono e userà la sua perizia tecnica per salvarla dal morso di un serpente velenoso nascosto in un bouquet di fiori da un maharajah respinto.

Lo stesso L'Herbier avrebbe ammesso in seguito che la sua semplice "histoire féérique" era soltanto una cornice per le sperimentazioni visive e che aveva "utilizzato il copione senza dubbio modesto un po' come i compositori utilizzano il basso continuo. Su questo basso costruivo accordi, accordi plastici, ciò che è importante per me non è la successione degli avvenimenti, è ciò che è verticale, l'armonia plastica". Sempre impegnato a portare il cinema verso nuove direzioni, L'Herbier, scriveva e discettava instancabilmente sul potenziale artistico del medium, esponendo le sue teorie dovunque *L'Inhumaine* venisse presentato, riprendendo i temi di una sua conferenza tenuta presso il Collège de France nel 1922, *Le Cinématographe contre l'Art*. La sontuosa produzione si rivelò un disastro finanziario per la Cinégraphic, la società di L'Herbier. Le reazioni del pubblico furono molto contrastanti; le querelle scaturite alle prime proiezioni spesso degenerarono in risse, e *L'Inhumaine* riesce a sollevare accese discussioni ancora oggi. Il titolo stesso segnala il suo problema principale: la mancanza di cuore. È difficile lasciarsi coinvolgere emotivamente da personaggi che sono un mero corollario del loro

L'Inhumaine is the art film par excellence. Its ambitions are trumpeted by its remarkable list of creative talents, drawn from the Parisian vanguard of art, architecture, and fashion, marshalled by the visionary cinema aesthete Marcel L'Herbier (1888-1979), one of France's most cultured and innovative directors of the time. The story concerns Claire Lescot, a heartless singer who toys with her admirers, and a romantic young inventor, Einar, who fakes suicide to challenge her love, fascinates her by demonstrating early broadcasting technology, and uses his technical wizardry to save her after she is bitten by a poisonous snake planted by a spurned maharajah. L'Herbier later freely acknowledged that his simple "histoire féérique" was only a framework for the visuals: "I used the scenario, which was admittedly poor, a little like composers would use a basse chiffrée (figured bass), to spin and layer variations and embellishments. For me the important thing was not the parade of events, but the chords, the artistic harmony." Always striving to take cinema in new directions, L'Herbier wrote and lectured tirelessly about the art and potential of the medium, expounding his views wherever L'Inhumaine was shown on tour, adapting a 1922 lecture he had delivered at the Collège de France, "Le Cinématographe contre l'Art". The extravagant production proved a financial disaster for L'Herbier's company Cinégraphic. Audiences were polarized; arguments at early screenings reportedly escalated into fistfights, and the film can still generate lively discussion today. The title signals its major problem: a lack of heart. It's difficult to warm to characters easily subsumed by their surroundings, particularly the "inhumaine" diva herself. Yet as an incredible exercise

ambiente, in particolare la stessa diva “inhumaine”. Nondimeno, come straordinario esercizio di stile, il film mantiene il suo potere ipnotico. L’Herbier stesso definì il suo risultato come “assenzioso visivo”.

L’Inhumaine rappresenta soprattutto un prezioso documento artistico della sua epoca, una sintesi di geometrie architettoniche, cubismo e futurismo, ma anche un’anteprima del decorativismo modernista che farà la sua apparizione ufficiale nel 1925 all’Exposition des Arts Décoratifs et Industriels Modernes (che ispirò il termine “Art Deco”). Molti degli artisti arruolati da L’Herbier parteciparono all’Exposition: l’architetto Robert Mallet-Stevens, influenzato dalla Secessione viennese, in primis dai lavori di Josef Hoffmann e della Wiener Werkstätte; il pittore Fernand Léger, all’epoca nel suo periodo delle “macchine”, che di lì a breve realizzerà il film *Ballet mécanique*; il creatore di moda Paul Poiret; l’architetto e designer Pierre Chareau, futuro celebre co-autore della rivoluzionaria “Maison de verre” (Casa di vetro). Il Futurismo si affaccia nel film con il suo straordinario immaginario di marchingegni misteriosi, ruote girevoli e auto veloci, ma anche con l’anticonvenzionale guardaroba indossato dal protagonista maschile Jaque Catelain, l’attore feticcio di L’Herbier. Il film si apre con una serie di carrellate saettanti sulle alture della valle della Senna che sovrastano Rouen. La destinazione finale della vertiginosa corsa è la villa di Claire, una fantasia architettonica magistralmente creata con modellini in miniatura e set ricostruiti in studio, che esemplifica la famosa frase di Mallet-Stevens: “L’architettura è un’arte essenzialmente geometrica.” Alberto Cavalcanti, una delle talentuose reclute di L’Herbier, disegnò la sala da pranzo della diva, la cui tavola è situata su un isolotto a forma di scacchiera in mezzo a una piscina, dove camerieri col volto coperto da maschere sorridenti servono gli ospiti che sono intrattenuti da esibizioni di giocolieri, mangiatori di fuoco e da una jazz band appollaiata su un balcone. Claude Autant-Lara disegnò il giardino d’inverno nello stile delle giungle del “Doganiere” Rousseau.

Poi l’azione si sposta a Parigi, all’interno del Théâtre des Champs Élysées, dove i Ballets Suédois di Jean Börlin e Rolf de Maré (che l’anno seguente saranno coinvolti anche nelle riprese di *Entr’acte* di René Clair) stanno eseguendo il balletto del 1920 *La Nuit de Saint-Jean* (purtroppo visibile solo in campo lungo). Al balletto fa seguito un récital di canzoni della diva, che suscita una reazione indignata del pubblico riecheggiante il putiferio che si era scatenato nel 1913 nello stesso teatro durante la prima rappresentazione del balletto *La sagra della primavera* di Diaghilev e Stravinsky. George Antheil, dissonante “bad boy of music”, scrive nella sua autobiografia che il pubblico che vediamo era stato in realtà infiammato da uno dei suoi recital di pianoforte; e ne cita perfino la data precisa: 4 ottobre 1923. Ma la scena più emozionante del film è certamente la sequenza nel laboratorio di Einar, che contiene un superbo *ballet-mécanique* tridimensionale in un set allestito personalmente da Léger, con un montaggio dal ritmo incalzante e lampi di luce dai colori primari, nel corso della quale l’eroina è riportata in vita e scopre la sua nuova umanità – una condizione che riecheggia nel

in visual style, the film still retains a hypnotic power; L’Herbier himself dubbed the results “visual absinthe”.

*Above all L’Inhumaine survives as a precious artistic document of its time, a synthesis of architectural geometry, cubism, and futurism, as well as a preview of the decorative modernism soon to feature in the 1925 Exposition des Arts Décoratifs and Industriels Modernes (the inspiration for the term “Art Deco”). Several of L’Herbier’s design team would contribute to the Exposition: architect Robert Mallet-Stevens, influenced by the Viennese Secession, especially the work of Josef Hoffmann and the Wiener Werkstätte; the artist Fernand Léger, then in his “machine” period, and soon to embark on the film *Ballet mécanique*; fashion designer Paul Poiret; and Pierre Chareau, later famous as co-designer of the revolutionary “Maison de Verre” (House of Glass). Futurism pokes into the film with its images of inexplicable machinery, spinning wheels, and speeding cars, as well as the unconventional wardrobe worn by leading man Jaque Catelain, L’Herbier’s eternal mascot.*

The opening shots find us speeding high above the Seine river valley, along the bluffs above Rouen. Our destination is a famous Mallet-Stevens quote, “Architecture is an art which is basically geometrical”, brought to life in an architectural fantasy magisterially created through miniatures, models, and studio sets. Alberto Cavalcanti, one of L’Herbier’s talented recruits, designed the dining room of the heartless diva. The table is set on a checkerboard island in the middle of a pool, while servants in ever-smiling masks wait on guests, and entertainment is provided by foot-jugglers, fire-eaters, and a jazz band perched on a balcony. Claude Autant-Lara designed the indoor garden in the style of a Douanier Rousseau jungle.

*The story then takes us on location to the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, where Jean Börlin and Rolf de Maré’s Ballets Suédois (who would also be involved in the making of René Clair’s *Entr’acte* the following year) are seen performing the 1920 ballet *La Nuit de Saint-Jean* (frustratingly only in long shot). This is followed by a song recital by the diva, and an audience riot echoing the ruckus sparked during the premiere of Diaghilev and Stravinsky’s ballet *The Rite of Spring* in 1913 in the same theatre. George Antheil, dissonant “bad boy of music”, notes in his autobiography that the audience we see had actually been inflamed by one of his piano recitals; he even cites the exact date: 4 October 1923. But the film’s highlight remains the laboratory sequences, featuring a triumphant three-dimensional ballet *mécanique* enacted by a set personally constructed by Léger, with staccato editing and flashing lights and colours, during which the heroine is restored to life and a new humanity – a state echoed in the film’s American title, *The New Enchantment*.*

Whatever the contributing artist, L’Herbier exerts a firm grip

titolo americano del film, *The New Enchantment* (Il nuovo incanto). A prescindere dai singoli contributi artistici, L'Herbier tiene saldamente le fila di ogni aspetto visivo del film, pianificando con estrema precisione mise en scène, movimenti di macchina, luci, montaggio, scenografie e costumi, imbibizioni, viraggi e didascalie. Così come appaiono evidenti i suoi interessi personali per le nuove tecnologie: sia la radio che la televisione hanno un importante ruolo nel film. Il solo aspetto che pare sfuggire al suo controllo è la sua formidabile primadonna. Georgette Leblanc (1869-1941) era una celebre cantante lirica e un'ex compagna dello scrittore simbolista belga Maurice Maeterlinck. Cinquantacinquenne all'epoca del film, aveva appena iniziato una relazione destinata a durare nel tempo con l'americana Margaret Anderson, fondatrice e editrice di *The Little Review*. La Leblanc non possedeva più il tipo di "photogénie" teorizzato da Louis Delluc, ma serbava ancora un grande carisma personale, e fu solo grazie alle sue buone relazioni con alcuni ricchi uomini d'affari che il film poté essere realizzato; lei stessa fornì metà del denaro.

La partitura originale per *L'Inhumaine* di Darius Milhaud è andata perduta, ma una recente ricerca di Serge Bromberg suggerisce che si trattasse prevalentemente di un assemblaggio di arie di grandi compositori francesi, tra cui Rameau, Berlioz, Bizet, Debussy e Satie. Milhaud contribuì personalmente con due interludi per percussioni, probabilmente per il "suicidio" in automobile di Einar e per la scena finale nel laboratorio.

Dopo la sua prima distribuzione, *L'Inhumaine* giacque in un limbo per decenni, come una leggenda perduta dell'avanguardia, oscurato dai successivi capolavori di L'Herbier, *Feu Mathias Pascal* (1925) e *L'argent* (1928). Riapparve infine negli anni '60. Questa nuova versione restaurata dalla Lobster Films ha avuto la sua première al Théâtre du Châtelet di Parigi il 30 marzo 2015. – CATHERINE A. SUROWIEC

Il restauro Dopo la scomparsa nei tardi anni '60 dell'ultima copia nitrato imbibita di *L'Inhumaine*, erano stati fatti due tentativi di ricostruzione – dal CNC nel 1972, sotto la supervisione dello stesso L'Herbier, ma senza il colore; e nel 1986 dall'assistente di L'Herbier in questo film, Jean Dréville, che tentò di ricreare a memoria l'imbibizione, usando le inadeguate risorse tecniche del tempo: anche l'immagine fu ridotta per ospitare una colonna sonora. Non riuscire a riprodurre la colorazione originale comportava una grave perdita. L'Herbier aveva usato e combinato le tecniche dell'imbibizione (stampa monocromatica su pellicola pre-imbibita) e del viraggio (colorazione chimica dell'immagine stampata) con creatività innovativa, culminante nel montaggio quasi stroboscopico del colore nella sequenza finale.

La stampa di ogni nuova copia di *L'Inhumaine* è perciò una sfida allo stesso tempo estetica e tecnica. Il lavoro della Lobster Films si è basato su originali di buona qualità, i nitrati negativi conservati dal CNC. Di questi è stata effettuata una scansione a 4K su Nitroscan presso i laboratori Éclair, mentre il successivo restauro digitale è stato eseguito presso i laboratori della Lobster Films nel 2014. Il

on every visual aspect, with staging, camerawork, lighting, editing, set and costume design, tinting, toning, and intertitle design all meticulously planned. His personal interest in new technology is also displayed: radio and television both feature prominently in the story. The one aspect not fully under his control is his formidable leading lady. Georgette Leblanc (1869-1941) was a noted opera singer, and former mistress of Belgian symbolist writer Maurice Maeterlinck. In her 50s at the time of the film, she had recently begun a lasting relationship with the American Margaret Anderson, founder-editor of *The Little Review*. Leblanc no longer possessed Louis Delluc's fabled quality of "photogénie", but she clearly enjoyed charisma in person, and her links with wealthy backers enabled the film to be made; she put up half the money.

The original score for *L'Inhumaine* by Darius Milhaud is lost, but recent research by Serge Bromberg suggests that it was mainly assembled from airs by great French composers, including Rameau, Berlioz, Bizet, Debussy, and Satie. Milhaud himself contributed two "percussion interludes", probably for Einar's "suicide" by automobile and the final laboratory sequence.

After the initial screenings, *L'Inhumaine* went into limbo for decades, a lost avant-garde legend, overshadowed by L'Herbier's subsequent masterpieces *Feu Mathias Pascal* (1925) and *L'Argent* (1928). It finally emerged in the archives in the 1960s. This new restoration by Lobster Films premiered at the Théâtre du Châtelet in Paris on 30 March 2015.

CATHERINE A. SUROWIEC

A longer, more detailed version of this film note is available (in English only) on the *Giornate del Cinema Muto* website.

The Restoration Since the disappearance of the last tinted nitrate print of *L'Inhumaine* in the late 1960s there have been two previous attempts to reconstruct it – by the CNC in 1972, under the supervision of L'Herbier himself, but without colour; and in 1986 by Jean Dréville, L'Herbier's assistant on the film, attempting to recreate the tinting from memory, using the inadequate technical resources of the period: the image was also reduced to accommodate a soundtrack. The failure to reproduce the original colouring was a crucial loss. L'Herbier used and combined the techniques of tinting (monochrome printing on pre-tinted stock) and toning (chemically dyeing the printed image) with innovative creativity, culminating in the almost stroboscopic colour montage of the final sequence.

To print each new copy of *L'Inhumaine* is thus a technical and aesthetic challenge. Lobster Films have worked from good original nitrate negatives, conserved by the CNC. These were scanned at 4K on Nitroscan by Éclair laboratories, and the subsequent digital restoration was executed at the Lobster Film laboratories in 2014. The restitution of the colours finally permits

reintegro della colorazione originale ci consente finalmente di scoprire *L'Inhumaine* come lo aveva immaginato L'Herbier. Abbiamo operato seguendo la prassi dell'epoca, che consisteva nell'assemblare il negativo a seconda dei colori da usare. Tutti gli elementi da imbibire in un particolare colore – blu, verde, giallo o rosso – erano su bobine separate. Altre preziose informazioni, scritte in inchiostro sul negativo, mancavano nell'interpositivo usato per i precedenti restauri. Alcuni tagli di montaggio dello stesso periodo hanno fornito ulteriori ragguagli sul viraggio e l'imbibizione originali. Infine, le nuove tecnologie del restauro digitale hanno consentito di restituire con la massima precisione l'intensità dei colori e il progetto creativo originale di L'Herbier: una resurrezione. – SERGE BROMBERG

us to discover L'Inhumaine as Marcel L'Herbier imagined it. A major guide was provided by the practice of the time, which was to assemble the film negative according to the colours to be used. Thus all the elements to be tinted in a particular colour – blue, green, yellow, or red – were spooled separately. Further precious information, written in ink on the negative, was absent from the interpositive used for the earlier restorations. Some editing clippings dating from the period provided a further guide to authentic tinting and toning. Finally, new digital restoration technologies have enabled the most precise reproduction of the intensity of the tints, and L'Herbier's original creative intention – a resurrection. – SERGE BROMBERG

THE MARK OF ZORRO (Il segno di Zorro) (Douglas Fairbanks Pictures Corporation, dist: United Artists – US 1920)

Titoli di lavorazione/Working titles: The Curse of Capistrano; The Black Fox

Regia/dir: Fred Niblo; *scen:* Elton Thomas [Douglas Fairbanks], Eugene Miller, dal racconto di/based on the story by Johnston McCulley, "The Curse of Capistrano" (serialized 8-9.1919, *All-Story Weekly*); *f./ph:* William McGann, Harry [Harris] Thorpe; *scg./des:* Edward Langley; *aiuto regia/asst. dir. (2nd unit):* Theodore Reed; *cast:* Douglas Fairbanks (Don Diego Vega, Señor Zorro), Marguerite De La Motte (*Lolita Pulido*), Robert McKim (*Captain Juan Ramón*), Noah Beery (*Sergeant Pedro Gonzales*), Charles Hill Mailes (*Don Carlos Pulido*), Claire McDowell (*Doña Catalina Pulido*), Snitz Edwards (*innkeeper*), Sydney [Sidney] De Grey (*Don Alejandro*), George Periolat (*Governor Alvarado*), Tote du Crow (*Bernardo*); *NY opening:* settimana di/week of 29.11.1920; *data uscita/rel.* 5.12.1920; *orig. l:* 8 r.l.; *DCP (da/from 35mm, 8019 ft.), 107'* (trascritto a/transferred at 20 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.

Quando nel 1920 gli spettatori andavano a vedere a *The Mark of Zorro* sapevano che sarebbe stato uno spasso. Non sapevano però che il film avrebbe dato il via a una valanga di pellicole in costume, rivoluzionando la carriera del protagonista che, fino ad allora, aveva recitato solo in commedie in abiti moderni.

Quando si gettò nella temeraria impresa di girare un film in costume, Douglas Fairbanks era giunto a un punto culminante della sua personale parabola umana. Il divorzio e il secondo matrimonio con Mary Pickford, anziché rovinare le carriere di entrambi (come la coppia temeva), aveva addirittura aumentato la sua popolarità. Su suggerimento della novella sposa, durante la loro trionfale luna di miele in Europa Fairbanks acquistò i diritti di "The Curse of Capistrano", racconto apparso a puntate su una rivista pulp. Fiumi d'inchiostro sono stati versati sul passaggio di Douglas dai ruoli "in giacca e cravatta" ai film di cappa e spada degli anni Venti. Gli studiosi sostengono unanimi che l'atmosfera psicologica del dopoguerra esigeva nuove forme di evasione, e ricordano il modesto ma significativo revival del cinema in costume testimoniato dal successo che arrivò a due film tedeschi: *Madame DuBarry* e *Anna Boleyn*.

Siamo però di fronte a un corto circuito logico: *DuBarry* fu distribuito negli Stati Uniti solo nel dicembre 1920, mentre *Boleyn* approdò in America appena nell'aprile 1921. E in Doug il ragionamento cedeva il passo all'intuizione. Egli seguiva regolarmente i suoi istinti viscerali e – fortunatamente per la sua reputazione e il suo conto in banca – il suo istinto si sarebbe dimostrato, per tutto il decennio successivo, un'attendibile spia della *vox populi*. Gli studiosi ci spiegano perché la

When audiences in 1920 went to see The Mark of Zorro they knew they were in for a rip-roaring good time. But they did not know that they were going to see a film that was to ignite a wave of costume films, and totally re-engineer the career of its leading man, who, up to this point, had appeared only in modern-dress comedies.

*Fairbanks took the bold step of making a costume film when he was at a personal high point in his life. His divorce and remarriage to Mary Pickford had not ruined both their careers, as they had feared, but only increased his popularity. Upon his bride's urging, he bought the rights to the pulp magazine story "The Curse of Capistrano" during their triumphant European honeymoon. Much has been written about the transition that Fairbanks made from "coat and tie" films to swashbucklers in the 1920s. Scholars all agree that the post-war psyche called for a new form of escapism, and point to a small but meaningful renaissance in the costume genre with the successful release of the German films *Madame DuBarry* and *Anna Boleyn*.*

But here the logic gets circular: DuBarry was not released in the United States until December 1920, and Boleyn was not seen on American shores until April 1921. And with Doug, intellect took second place to intuition. He demonstrated a pattern of following his gut instinct, and happily for his reputation and bottom line, his instinct was to be a reliable measure of the vox populi for the decade ahead. The scholars

sua fu la decisione giusta al momento giusto; ma non ci dicono come tale decisione sia maturata.

Certo, già da un po' Fairbanks sapeva che un cambiamento si imponeva. Nel 1915, quando uscì *The Lamb*, per conquistare pubblico e critica bastava un semplice salto da un tetto poco spiovente e un paio di scazzottate. Nelle opere successive egli aveva articolato e perfezionato livello e qualità delle acrobazie. Il valore produttivo dei suoi film si era decuplicato e ora sui protagonisti si abbattevano inondazioni e valanghe. Ma ciò che prima incantava adesso non era più sufficiente. L'attore se ne era reso conto leggendo le recensioni di *Arizona* (1918). La sua personalità, lamentavano i critici, non bastava a compensare la mancanza di una sceneggiatura valida.

Fairbanks non si accontentava di essere una personalità, voleva essere un attore; e il ruolo che, più di ogni altro, sognava di interpretare era il D'Artagnan dei *Tre moschettieri*. Ma un lavoro in costume – e per di più tratto da un celebre titolo – sarebbe stato dispendioso (se realizzato adeguatamente) e rischioso. Egli quindi fece un cauto passo intermedio. “Ero un po' timoroso e non me la sentivo di affrontare *I tre moschettieri*, così tastai il terreno con un altro film in costume, *Il segno di Zorro*”, scrisse due anni dopo. *Zorro* era ambientato nella California meridionale, dove allestire i set non sarebbe stato più costoso rispetto all'ultimo film interpretato da Fairbanks per la Paramount-Artcraft, *The Knickerbocker Buckaroo* (1919).

La scommessa si rivelò vincente. *Zorro* risultò perfetto da ogni punto di vista. L'impeccabile miscela di umorismo e audaci, eroiche avventure rimane il parametro che altri film d'azione cercano di eguagliare. La cruciale scena culminante dell'inseguimento era l'epitome della serie di fughe fairbanksiane da confuse torme di poliziotti e figura ancor oggi nelle antologie cinematografiche.

Nella psiche americana *Zorro* sarebbe sopravvissuto ai suoi creatori. Non che l'idea di un eroe dalla doppia identità nascesse con lui: la Primula Rossa risale infatti al volgere del secolo. Ma il piccolo Robert Kahn (poi Bob Kane) non aveva mai visto la Primula a teatro né aveva letto il libro. Tuttavia, come tutti i bambini, andava al cinema e adorava Douglas Fairbanks. Fu *Zorro* – con il suo nascondiglio sotterraneo, la doppia identità, l'eroe mascherato – a ispirargli la creazione di Batman. – TRACEY GOESSEL

Undicesimo film distribuito dalla United Artists, *The Mark of Zorro* riscosse al botteghino un successo incredibile. L'incarnazione fairbanksiana avrebbe garantito al personaggio pulp di Johnston McCulley una lunga vita sullo schermo, così lunga che non sembra avere l'eguale nel cinema. Nei 95 anni successivi, *Zorro* (che significa “volpe”) è riapparso in oltre 40 film di diverse lingue con interpreti che vanno da Tyrone Power a Alain Delon (recentemente si è parlato di un progetto con Gael García Bernal), oltre che in innumerevoli adattamenti per altri media. Per i suoi primi spettatori *The Mark of Zorro* era ancora un soggetto di tipo storico: a 38 anni dalla morte, Juan Bautista Alvarado, il governatore messicano della California che nel film è il “cattivo”, era ancora vivo nella memoria; ma come eroe super-romantico, *Zorro* è sopravvissuto alla storia.

tell us why his decision was right for his time. But they do not tell us how he got there.

*Certainly, he had known for some time that a change was in order. When *The Lamb* was released in 1915, it took only a simple leap from a low slanting roof and a few fisticuffs to enchant audiences and critics. He had developed and enhanced the level of stunts in successive outings. The production value of his films had increased ten-fold; now floods and avalanches rained down upon the protagonists. But what had dazzled before was insufficient now. He had been aware of this since the reviews for *Arizona* (1918). His personality, they complained, was no substitute for good scripts.*

*Fairbanks didn't want to be just a personality; he wanted to be an actor. And the role he wanted to play, more than any other, was D'Artagnan of *The Three Musketeers*. But a period piece – a famous one, at that – would be both expensive (if done right) and risky. Accordingly, he took a careful, intermediate step. “I was a little timid and did not wish to risk *The Three Musketeers*, so I put out as a feeler another costume play, *The Mark of Zorro*,” he wrote two years later. *Zorro's* location was *Southern California*. It would be no more costly to create sets for it than it had been for *The Knickerbocker Buckaroo* (1919), his last Paramount-Artcraft film.*

*The gamble paid off. *Zorro* got everything right. The blend of humor and heroics remains the benchmark that other action films try to reach. The climactic chase was the epitome of the Fairbanksian series of escapes from the befuddled collective constabulary, and is extracted in film compilations even today. *Zorro* was to outlive his creators in the American psyche. The idea of the double-identity hero was not original to *The Mark of Zorro*, having first been seen at the turn of the century with *The Scarlet Pimpernel*. But a young Robert Kahn (later Bob Kane) had never seen the *Pimpernel* play or read the book. Still, like all little boys, he did go to the movies, and worshipped Douglas Fairbanks. It was *Zorro*, with its subterranean hideout, dual identities, and masked hero, that served as his inspiration for the creation of *Batman*. – TRACEY GOESSEL*

*The *Mark of Zorro* was the eleventh release by United Artists, set up the year before, and crowned a run of extraordinary box-office successes. Fairbanks' embodiment of Johnston McCulley's pulp fiction hero was to give the character an enduring life, perhaps unparalleled in cinema. In the intervening 95 years, *Zorro* (the name means “Fox”) has reappeared in more than 40 films in different languages, played by actors who have included Tyrone Power and Alain Delon (with recently reported plans for Gael García Bernal), as well as countless adaptations to other media. For its first audiences, *The Mark of Zorro* was still a historically themed film: Juan Bautista Alvarado, the Mexican Governor of California who figures as the villain of the film, was still a living memory, only 38 years after his death; but as the super-romantic hero, *Zorro* has survived history.*

OKTYABR' (October) [Ottobre] (Sovkino – USSR 1928)

Regia/dir., scen: Sergei M. Eisenstein, Grigori V. Alexandrov; *f./ph:* Eduard K. Tisse, asst. Vladimir Popov, Vladimir S. Nilsen; *scg./sets:* Vasili I. Kovrigin; *aiuto reg./asst. dir:* Maxim Strauch, Mikhail Gomorov, Ilya Trauberg; *cast:* Vasili N. Nikandrov (Lenin), Nikolai Popov (Kerensky), Boris N. Livanov (*il ministro Tereshchenko, ministro del Governo provvisorio/a minister in the Provisional Government*), Sokolov (Vladimir A. Antonov-Ovseyenko), Nikolai I. Podvolsky (*se stesso/himself*), Lyashchenko (Kononov), Chibisov (Skobelev), Mikholev (Kishkin), Smelsky (Verderevsky), Ognev (*se stesso /himself – il marinaio dell'Aurora che sparò il segnale d'inizio / the sailor who fired the signal from the "Aurora"*), Eduard K. Tisse (*ufficiale tedesco/a German officer*), operai di Leningrado, soldati dell'Armata rossa, marinai della Flotta Baltica della Marina Rossa/Leningrad workers, Red Army soldiers, sailors from the Baltic Fleet of the Red Navy; *riprese/filmed:* 1927; *first private screenings:* 14 + 23.1.1928, Moscow; *première:* 14.3.1928; *orig. l:* 9317 ft./2800 m.; 35mm, 2882 m., 124' (20 fps); *did./titles:* RUS; *fonte copia/print source:* Oesterreichisches Filmmuseum, Wien

Ci sono canoni e canoni. Distribuito poco dopo *Potëmkin*, istantaneamente canonizzato, *Oktjabr'* parve subito destinato a diventare la delusione preferita di ogni critico. Alcuni lamentarono che il film falsificasse gli eventi stessi che era chiamato ad esaltare; altri puntarono il dito su una presunta carenza d'azione, sull'esilità della trama e sull'assenza di unità nello stile; in aggiunta, la vedova di Lenin deplorò l'uso di una comparsa dalla testa pelata per impersonare l'uomo che conosceva così bene. Tutto questo può essere vero, con l'unica singolarità che *Oktjabr'* divenne parte di un canone, sia pure in una diversa e meno convenzionale accezione.

Vi sono canoni che rifulgono nella loro gloria e altri che crescono nella loro ombra. *Oktjabr'* è cresciuto con gli anni mentre gli avvenimenti dell'ottobre 1917 si allontanavano, e piace sempre di più man mano che lo si vede. Nel 1928, a dieci anni di distanza, c'erano ancora molte persone che ricordavano l'aspetto fisico di Lenin; che si chiedevano perché Lev Trotsky fosse sparito – sia dal film sia dalla scena politica; o che dicevano: un momento, io ero lì quando il Palazzo d'Inverno si arrese silenziosamente – dove le hanno viste tutte quelle masse assaltare il palazzo con tale ardore e magnificenza? Oggi, a solo due anni di distanza dal centenario di quegli eventi storici – Giornate, forse valeva la pena di aspettare! – a chi importa il numero reale dei presenti sulla piazza del Palazzo? Forse può importare agli storici, che tuttavia non si risentono se un film non ne tiene conto. Il cinema trae maggiori opportunità dalle folle di quanto non faccia la storia.

Certi canoni, come c'insegnano i filologi, perdurano perché sono immutabili; altri, perché cambiano. La filmografia di Eisenstein non è molto ampia, ma ogni suo film è sempre stato notevolmente diverso dal precedente. Questa devozione al cambiamento è ciò che rende indistruttibile il canone di Eisenstein: la sua opera è internamente ambigua. Ci sono persone serie che ammirano i successi ufficiali di Eisenstein, *Potëmkin* e *Aleksander Nevskij*, ma liquidano *Oktjabr'* come un esperimento formalista. Non c'è quindi da stupirsi che a costoro si contrappongano altri che lodano *Stačka* (*Sciopero*) e *Oktjabr'*, oltre alla seconda parte – quella proibita – di *Ivan Groznyj* (*La congiura dei Boiardi*), ma che ignorano deliberatamente i grandi successi di Eisenstein se non altro perché sono stati tali. Un giovane archivist (state attenti: può essere seduto proprio accanto a voi nella sala del Verdi!) una volta ci disse che *Staroe i novoe* (*Il vecchio e il nuovo*) era l'unico film di Eisenstein che riusciva a guardare senza annoiarsi. Un noto regista, al cui nome auguriamo un perenne oblio, quando gli fu

There are canons and canons. Released soon after the instantly canonized Battleship Potemkin, Eisenstein's October was, it would seem, bound to become every critic's cherished disappointment. It did; some said the film falsified the very event it was commissioned to highlight; some others pointed at what they thought was a lack of action, thinness of storyline, and the absence of unity in style; in addition, Lenin's widow detested the fact that a bald-headed extra was hired to impersonate the man she knew so well. All this may be true; with the only exception that Eisenstein's October did become part of a canon, if in a different, less conventional sense.

There are canons that glow in their glory and there are ones that grow in their shade. Eisenstein's October grew with years as the events of October 1917 receded, and it grows on us every time we watch it. In 1928, ten years later, there were still people around who remembered how Lenin looked; wondered where Lev Trotsky disappeared – both from the film and the political scene; or said: wait, wait, I was there when the Winter Palace silently surrendered – where did they see those masses storming the palace with such zest and pomp? Now that only two years remain till the centenary of the actual historical events – you should have waited, Pordenone! – who cares about the real number of people in the Palace Square? Historians might, but then, they don't begrudge if a film does not. Films have better use for crowds than history does.

Some canons, philologists tell us, endure because they are changeless; others, because they change. Eisenstein did not direct many films, but any film he directed was strikingly different from the previous one. This devotion to change is what makes the Eisenstein canon indestructible: his oeuvre is internally equivocal. Serious people respect Eisenstein's official successes, Potemkin and Alexander Nevsky, and dismiss October as a Formalist experiment. Little wonder, therefore, that they are countered by those who extol Strike and October, plus the forbidden Ivan the Terrible (Part Two), and turn a cold shoulder to Eisenstein's successes, if only for the reason that they are such. One young archivist (be careful: he may be sitting next to you in the Verdi) once told us that Old and New was the only film by Eisenstein which he could watch without ennui. A well-known film director, let his name be forgotten forever, when asked what he thought

chiesto cosa pensasse di Eisenstein, rispose che il suo film preferito era *Romance sentimentale*. Si noti bene che il medesimo non osò dire: non ne ho visto neanche uno. Che si preghi davanti al muro, ci si siede sopra o ci si sbatta la testa contro – il muro è sempre lì. A ognuno di voi può piacere o dispiacere questo o quel film di Eisenstein, ma il canone eisensteiniano non si può evitare. Una cosa che Eisenstein non voleva fare con *Oktjabr'* era cavalcare l'onda del *Brosenonec Potëmkin*, anche se un altro *Potëmkin* era ciò che quasi tutti si aspettavano da lui. Con *Oktjabr'* voleva realizzare un progetto più ambizioso: reinventare il cinema ex novo. Questa, ovviamente, era un'ambizione puramente teorica, ma egli fece quanto era in suo potere per portare il cinema ai limiti dell'inesplorato. Prendi il racconto e torcigli il collo, era uno dei comandamenti di Eisenstein; altri due prevedevano l'annullamento delle unità di spazio e di tempo. Viktor Shklovsky, che fu uno dei pochi critici a capire quello che si prefiggeva *Oktjabr'* (il che non implica che lo amasse), definì *Oktjabr'* “un catalogo d'invenzioni”. Alcune delle invenzioni di *Oktjabr'* sono state adottate da altri registi e possono non apparire più come tali; alcune fecero cilecca; altre aspettano ancora di essere analizzate. – DARIA KHITROVA, YURI TSIVIAN

of Eisenstein, said that his favorite was Romance Sentimentale. But note that he did not dare to say: I've not seen any. Pray at the wall, sit on the wall, run your head against the wall – the wall is always there. You may like or dislike this or that film Eisenstein made, but there is no way around Eisenstein's canon.

One thing that Eisenstein was reluctant to do in his October was ride on the wave of his own Battleship Potemkin – even if another Potemkin was what most people expected him to turn out. His plan for October was more ambitious: to invent cinema anew. This, of course, was but a theoretical ambition, but Eisenstein did do what he could to take filmmaking to the brink of the unknown. Take narrative and wring its neck, was one of Eisenstein's commandments; undoing the unities of time and space were another two. Viktor Shklovsky, who was one of the few critics who understood what October was trying to do (which does not imply he loved it), called October “a catalogue of inventions.” Some of October's inventions have been taken up by others, and may not look like inventions anymore; some misfired; others are still waiting to be unpacked. – DARIA KHITROVA, YURI TSIVIAN

DIE PUPPE (La poupée / The Doll) (Projektions-AG “Union” [PAGU], Berlin / Universum-Film Verleih GmbH [Ufa], Berlin – DE 1919)

Regia/dir: Ernst Lubitsch; *prod:* Paul Davidson; *scen:* Hanns Kräly, Ernst Lubitsch, da/from A. E. Willner, *Eine lustige Geschichte aus einer Spielzeugschachtel*, con temi da/suggested by themes from *Der Sandmann* di/by E.T.A. Hoffmann [+ uncredited: *La Poupée*, opera di/by Edmond Audran, libretto di/by Maurice Ordonneau]; *f./ph:* Theodor Sparkuhl; *tech. supervision:* Kurt Waschneck; *scg./des. (costumes, sets):* Kurt Richter; *cast:* Ossi Oswald (Ossi Hilarius), Hermann Thimig (*Lancelot*), Victor Janson (*Hilarius, il costruttore di bambole/the doll-maker*), Jakob Tiedtke (*priore/Prior*), Gerhard Ritterband (*apprendista/Hilarius' apprentice*), Marga Köhler (*Frau Hilarius*), Max Kronert (*Baron von Chanterelle*), Josefine Dora (*governante/Lancelot's nurse*), Ernst Lubitsch (*attrezzista nel prologo/prop man in opening scene*), Paul Morgan, Arthur Weinschenk, Herr Lapitski; *première:* 5.12.1919, Ufa-Palast am Zoo, Berlin; 35mm, 1310 m., 68' (20 fps), col. (imbibito/tinted); *did./titles:* GER; *fonte copia/source:* Filmarchiv Austria, Wien.

L'attribuzione originale – e ancora ufficiale – della fonte di *Die Puppe* è sorprendente: Hanns Kräly e Lubitsch si sono ispirati per il loro copione a un elusivo lavoro (la cui natura non è chiaramente specificata) del parimenti elusivo A.E. Willner, *Eine lustige Geschichte aus einer Spielzeugschachtel* (Un'allegria storia da un baule di giocattoli), a sua volta suggerito dal racconto di Hoffmann *Der Sandmann* (*L'uomo della sabbia*, 1816). Dal racconto è ripresa l'idea base dell'automa – il personaggio di Coppelius ispirò anche il balletto di Saint-Léon del 1870. Invece *Die Puppe* segue fedelmente il libretto di Maurice Ordonneau per l'opera di Edmond Audran del 1896, *La poupée*. (Nel 2012, il pubblico delle Giornate ha potuto vedere e sentire Mariette Sully in un numero musicale dell'allestimento originale proposto nell'ambito nel programma dedicato al Phono-Cinéma-Théâtre). I nomi dei personaggi rimangono gli stessi nell'opera e nel film, tranne quello dell'eroina Alésia, che qui diventa Ossi, in omaggio all'attrice che la interpreta, Ossi Oswald (1897-1947), che a partire dal 1916 era già apparsa in una dozzina di commedie di Lubitsch. L'inequivocabile omissione di un'opera ancora diffusamente rappresentata e protetta

The original – and still official – source credit for Die Puppe is puzzling. The attributed inspiration for Hanns Kräly and Lubitsch's scenario is an elusive work (whose nature is not clearly specified) by the equally elusive A.E. Willner, Eine lustige Geschichte aus einer Spielzeugschachtel (A Merry Story from a Toybox), in turn inspired by E.T.A. Hoffmann's Der Sandmann (1816). The principal derivation from the Hoffmann story is the notion of an animated doll – the character of Coppelius also inspired the 1870 Saint-Léon ballet. On the contrary, however, Die Puppe closely follows Maurice Ordonneau's libretto for Edmond Audran's 1896 opera La Poupée. (In 2012, Pordenone audiences saw and heard Mariette Sully in a number from the premiere production, in the Phono-Cinéma-Théâtre programme.) The character names are the same in opera and film, except for the heroine Alésia, who now becomes Ossi, in tribute to the actress who plays her – Ossi Oswald (1897-1947), who had starred in a dozen Lubitsch comedies since 1916. Was it commercial expediency to turn such a determinedly

da copyright fu dettata quindi da mera convenienza commerciale? Il titolo di Willner certamente descrive almeno il curioso e accattivante piccolo prologo (Anfangszene) interpretato dallo stesso Lubitsch nella persona di un serafico trovarobe (requisiteur). Traendoli da un capiente baule di giocattoli, il trovarobe allestisce gli elementi di una scenografia di cartone – un casolare in cima a una collina, alcune conifere e una tortuosa strada in discesa che conduce a una piscina. Davanti al casolare, colloca due bamboline dalla sagoma rigida che improvvisamente si animano trasformandosi nel “mammone” Lancelot e nella sua nutrice. Lancelot inciampa e rotola nella piscina, e, una volta tratto in salvo, tra le lacrime, implora il sole di uscire ad asciugarlo. Un raggiante sole di cartone non si sottrae alla cortesia. Si definisce così in modo netto lo stile di una fiaba per bambini, in cui tutto è possibile. I capelli del fabbricante di bambole Hilarius gli si rizzano letteralmente sul capo, o s’imbiancano all’istante per lo spavento. Egli sarà trasportato in cielo da un mazzo di palloncini (perdendo *en route* i pantaloni). Il sole e la luna sono sempre a completa disposizione. Le gambe dei cavalli che tirano la carrozza nuziale appartengono palesamente a quattro uomini, che si siedono a riposare comodamente tra un viaggio e l’altro e decidono di testa propria se e quando avranno di nuovo voglia di lavorare.

Ma è solo uno stratagemma: sotto la superficie del racconto fiabesco *faux-naïf* c’è una commedia sexy che mostra il “Lubitsch touch” già solidamente messo a punto. Come scrisse Theodore Huff nel 1947, “Lubitsch definì un nuovo atteggiamento nei confronti del sesso. L’istinto non era più rappresentato come una forza misteriosa, una grande passione estatica o un nobilitante sentimento spirituale, ma semplicemente come un gradevole passatempo.” E – nella fattispecie – perfino come un gustoso scherzo.

La storia è piuttosto semplice: Lancelot è terrorizzato dal gentil sesso, ma suo zio insiste che come suo unico erede, il ragazzo deve prender moglie. I monaci (in *La poupée* Lancelot era lui stesso un novizio), che hanno posato i loro occhi rapaci sulla sua eredità, propongono una soluzione: Lancelot comprerà una bambola animata a grandezza naturale da Hilarius, e la presenterà come la sua sposa, eludendo in tal modo l’imbarazzante necessità della consumazione. Ma il piano va in fumo quando l’apprendista di Hilarius rompe la bambola, che tuttavia è prontamente rimpiazzata dalla figlia del fabbricante, la seducente ed assai esuberante Ossi...

Il pubblico del 1919 non era certo così naïf da non cogliere i *double entendres*. Le bambole a grandezza naturale di Hilarius sono pubblicizzate come “ideali per scapoli, vedovi e misogini”. Lo sgomento Lancelot è avvisato – “Assicurati di lubrificarla due volte a settimana” – e alla sua partenza per la luna di miele, quando l’apprensivo zio gli chiede se ha bisogno di qualche consiglio, risponde giulivo: “No, ho il manuale d’istruzioni”. La sua singolare avversione per il sesso fa inarcare il sopracciglio di quando in quando. Al contrario, il piccolo apprendista di Hilarius adescia sfacciatamente l’attempata moglie del capo, offrendole baci in cambio di budini al cioccolato.

Come vuole una vecchia canzone del music hall, “Non è tanto quello che dice, ma il modo in cui lo dice”. La comicità di Lubitsch,

blind eye to a work still very much in circulation and copyright? The Willner title does at least define the curious and charming little prologue (Anfangszene) performed by Lubitsch himself in the person of a celestial property man (requisiteur). Out of a huge toybox he takes and erects the elements of a cardboard scene – a cottage at the top of a hill with conifers and a road winding down to a pool. Outside the cottage he places two stiff little dolls, which abruptly come to life as mother’s-boy Lancelot and his wet-nurse. Lancelot tumbles and slides into the pond, and, tearfully rescued, begs the sun to come out and dry him. A cartoon sun beamingly obliges. The style is thus definitively established for a children’s fairy story, in which anything is possible. The hair of Hilarius the doll-maker will literally stand on end, or instantly turn white with shock. He will be carried into the skies by a bunch of toy balloons (losing his trousers en route). Sun and moon are at beck and call. The legs of the horses that draw the wedding coach quite evidently belong to four men, who sit down comfortably to rest between trips and have their own ideas about when and whether they will next feel like working.

It is a deception: only just below the faux-naïf fairy-tale surface is a sex comedy that shows the Lubitsch Touch already firmly in place. As Theodore Huff wrote in 1947, “Lubitsch crystallised a new attitude towards sex. No longer was the instinct expressed as a mysterious force, a grand ecstatic passion, or an ennobling spiritual sentiment, but simply as a pleasant pastime”. And – as here – even as a good joke.

*The story is simple enough: Lancelot has a terror of the opposite sex, but his uncle insists that as his heir, the boy must marry. The monks (in *La Poupée* Lancelot was himself a novice), with their greedy eyes on his inheritance, propose a solution: Lancelot shall acquire a life-size animated doll from Hilarius, and present her as his bride, thereby avoiding the embarrassing necessity of consummation. But the scheme goes wrong when Hilarius’ apprentice breaks the doll, and its place is taken by the doll-maker’s seductive and very flesh-and-blood daughter Ossi...*

Audiences of 1919 were certainly not naïve enough to miss the double entendres. Hilarius’ life-sized girl dolls are advertised as “Suitable for Bachelors, Widowers and Misogynists”. The startled Lancelot is instructed, “Be sure to oil her twice a week,” and when asked by his nervous uncle as he departs for the honeymoon if he needs any advice, cheerfully responds, “No – I have the instruction manual.” His particular aversion to sex raises an eyebrow now and then. Hilarius’ small apprentice, on the contrary, brazenly solicits his boss’s elderly wife, offering to trade his kisses for chocolate pudding.

In the words of the old music hall song, “It’s not what he says, it’s the way that he says it”. Lubitsch’s comedy is here at its most visual, relying on the wit of the camera movement

qui eminentemente visiva, è affidata alla brillantezza dei movimenti di macchina, del montaggio e degli attori. È noto che Lubitsch, nato come attore comico, era solito suggerire ai suoi attori come dovevano interpretare ogni scena e ogni singolo gesto; e qui aveva radunato un gruppo di attori impeccabili e particolarmente duttili. Hermann Thimig, che aveva già lavorato con Lubitsch e la Oswalda due anni prima in *Ossis Tagebuch*, qui incarna alla perfezione il misogino spaurito. Il quindicenne Gerhard Ritterband è una rivelazione comica nel ruolo dell'apprendista di Hilarius; bravo cantante, il giovane attore era avviato a un sicuro successo nel primo cinema sonoro, ma la sua promettente carriera fu stroncata dal nazismo perché figlio di un genitore ebreo.

Il trattamento favolistico riuscì, a quanto pare, a disarmare le critiche e l'unico oltraggio morale contemporaneo registrato in Germania fu provocato dal ritratto poco lusinghiero, seppur comico, dei frati, edonistici, rapaci e manipolatori. I censori americani furono più occhiuti: il film fu proibito a New York ed ebbe solo una distribuzione limitata nelle sale d'essai nel 1928. Benché volubile in materia, Lubitsch dichiarò spesso che *Die Puppe* era il suo film preferito. Nel 1947, poco prima di morire, scrisse che fra tutti i suoi lavori questo gli sembrava il più "einfallsreichsten" – un termine che il dizionario appropriatamente traduce come "pieno d'idee, ispirato, originale, ingegnoso, pieno di immaginazione". – DAVID ROBINSON

and editing and the performances. Lubitsch, the born comic actor, famously instructed his players how every scene and every gesture should be played, and has assembled a faultless and evidently suitably compliant cast. Hermann Thimig had worked with Lubitsch and Oswalda two years before, in Ossis Tagebuch, and is here the perfect scared misogynist. Fifteen-year-old Gerhard Ritterband is a comic revelation as Hilarius' apprentice; a good singer, the young actor was to have success in early sound films, but his promising career was cut short by Nazism, on account of a Jewish parent. The toybox treatment apparently disarmed criticism, and the only contemporary moral outrage recorded in Germany was due to Lubitsch's unflattering, albeit comic, portrait of the high-living, greedy, and manipulative denizens of the monastery. American censors were sharper-eyed: the film was banned in New York, and seems only to have had limited art-house release in 1928. Though fickle about such statements, Lubitsch often said that Die Puppe was his favourite film. Shortly before his death in 1947, he wrote that he considered that of all his work this was the most "einfallsreichsten" – a term the dictionary appropriately translates as "full of ideas, inspired, original, resourceful, full of imagination". – DAVID ROBINSON

THE RAT (Il sorcio di Parigi) (Gainsborough Pictures – GB 1925)

Regia/dir: Graham Cutts; *prod:* Michael Balcon; *scen:* Graham Cutts, dal dramma di/from the play by "David L'Estrange" [Ivor Novello, Constance Collier] (1924); *f./ph:* Hal Young; *scg./des:* C. Wilfred Arnold; *cast:* Ivor Novello (*The Rat*), Mae Marsh (*Odile*), Isabel Jeans (*Zélie de Chaumet*), James Lindsay (*Detective-Inspector Caillard*), Marie Ault (*Mère Colline*), Julie Suedo (*Mou-Mou*), Robert Scholz (*Hermann Stetz*), Esme FitzGibbon (*Madeline*), Hugh Brooke (*Paul*), Lambert Glasby (*America*), Iris Grey (*Rose*), The Tiller Girls (*ballerine/Folies-Bergère dancers*); *riprese/filmed:* 5-6.1925; *trade show:* 7.9.1925 (Alhambra Theatre, London); *première:* 6.12.1925 (New Gallery Kinema, London); *orig. l:* 7325 ft.; 35mm, 5820 ft., 78' (20 fps), b&w + col.; *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Pur essendo un lungometraggio inglese di modeste ambizioni, saldamente basato su una popolare opera teatrale, *The Rat* di Graham Cutts ha un pedigree e una risonanza non sempre eguagliati dai prodotti più ovviamente "significativi" degli anni '20. Uno dei suoi padri, ancorché involontario, fu D. W. Griffith: Ivor Novello, star e progenitore del film, ne sviluppò la storia, in parte per reazione al ruolo dell'angosciato sacerdote tormentato dal senso di colpa che aveva interpretato in *The White Rose* di Griffith (1923). Tornato in Inghilterra, Novello era ansioso di calarsi in un ruolo che gli consentisse di essere diabolicamente pericoloso e seducente e di dispiegare tutto il suo magnetico fascino: da qui l'"apache" parigino Pierre Boucheron, detto "il Sorcio", un personaggio presentato al pubblico per la prima volta nel 1924 nella versione teatrale creata da Novello e Constance Collier.

Un'altra figura che compare dietro le quinte è quella di Rodolfo Valentino, che lottò strenuamente per i diritti cinematografici della pièce mentre nella primavera del 1925 si avviava la produzione di Cutts per la Gainsborough. La Gainsborough tuttavia non desistette e Cutts

Though a British feature of modest ambition, securely based on a popular play, Graham Cutts' production of The Rat has a lineage and resonance not always matched by the more obviously "significant" product of the 1920s. One of its godfathers, albeit an unwitting one, was D. W. Griffith: Ivor Novello, the film's star and progenitor, partly developed its story on the rebound from playing the anguished, guilt-riddled clergyman in Griffith's The White Rose (1923). Back in Britain, Novello was anxious to plunge into a role that allowed him to be devilishly dangerous and charming, and show off his magnetic allure: hence the Parisian "Apache" Pierre Boucheron, alias the Rat, a character first aired in public in 1924 in the theatrical version created by Novello and Constance Collier.

Another figure lurking in the film's background is Rudolph Valentino, who tussled hard for the play's film rights just as Cutts' production for Gainsborough got underway in the spring of 1925. Gainsborough stood its ground and Cutts

andò avanti importando Mae Marsh, già partner di Novello in *The White Rose*, per la parte della giovane e devota pupilla del Sorcio, Odile, la cui innocenza è minacciata da un lascivo villain tedesco. L'ex eroina di Griffith interpreta il ruolo con il suo abituale impeto naturalistico, che rende accattivante perfino la scena in cui il Sorcio la costringe a mangiare del bacon. Quando il film uscì, le recensioni delle riviste di categoria furono tutte positive e il *Kinematograph Weekly* scrisse: "Se dovesse mancare un ingrediente per fare di questo film un grande successo popolare, noi non siamo in grado di indicare quale potrebbe essere."

Considerando la riduttiva etichettatura di Cutts nella storia del cinema come "il mentore di Hitchcock surclassato dal suo discepolo", gli spettatori potrebbero chiedersi dov'è qui il grande Alfred. Fisicamente Hitchcock non c'è: durante la lavorazione del film, l'ex assistente di Cutts era all'estero, a Monaco di Baviera, impegnato a dirigere il suo primo lungometraggio, *The Pleasure Garden*. Nondimeno, la gamma delle soluzioni visive adottate in *The Rat* dimostra che Cutts se la cavava egregiamente senza di lui. Eccezione fatta per una scena visionaria in cui appare una ghigliottina, *The Rat* non è un dramma di grande profondità psicologica; tuttavia, come dispiego di elementi spettacolari resi con solido mestiere, il film rimane costantemente plausibile e avvincente. La stampa del tempo dette grande risalto ai sinuosi movimenti della macchina da presa di Hal Young, montata su una piattaforma che scorreva su binari e ci fu chi parlò di una "nuova soluzione tecnica". Il che non poteva essere nel 1925; ma le carrellate conferiscono sicuramente un notevole surplus di vitalità e fluidità alle scene del "White Coffin" (Bara bianca), il locale di Montmartre memorabile per le sue aperture a forma di bara, i pavimenti dai piani sfalsati e la marmaglia degli avventori.

Fra i tanti piaceri offerti dal film, il cast gioca un ruolo primario. Profilo in bella vista, con generosa applicazione di make up sul contorno di labbra e occhi, Novello emana un carisma straordinario in questo ruolo confezionato su misura per mostrare emozionanti lotte col coltello, ma anche il calore del suo sorriso e la meravigliosa profondità del suo sguardo. Quella di Mae Marsh è un'interpretazione appassionata e convincente, anche se breve rispetto allo spazio concesso all'aristocratica visitatrice dei bassifondi Zélie, così decorativamente ritratta da Isabel Jeans. Nel cinema inglese dell'epoca, nessuna poteva competere con la Jeans nell'allungare elegantemente un braccio o nel giacere suggestivamente sdraiata sul sofà, cullata da cuscini e perle. In questi momenti, Cutts rivela una caratteristica che trasmise a Hitchcock: l'obiettivo e lo spettatore che diventano voyeur. Il gusto di Cutts per le atmosfere piene di suggestione emerge sia nelle affascinanti sequenze delle Folies Bergère girate sul posto, sia nello smagliante incipit con le insegne elettriche di Montmartre. Ed è proprio grazie ad immagini come queste e agli esterni delle strade che si respira l'aria dell'autentica Parigi, e non il chiuso di uno studio londinese accanto ad un canale. Dopo *The Rat*, Cutts realizzò due sequel, più fiacchi e poco scorrevoli, seppure non privi di spunti interessanti; poi, nel 1937, il produttore Herbert Wilcox ne realizzò un remake. Poteva risparmiarsi la fatica. Il *Rat* da vedere, da cui imparare e da cui trarre diletto è questo. – GEOFF BROWN

forged ahead, importing Mae Marsh, Novello's White Rose co-star, to portray the Rat's worshipful young ward Odile, whose innocence falls nastily under threat from a lecherous German villain. Griffith's former heroine plays the role with her usual impetuous naturalism, which even lends an endearing note to the scene where the Rat force-feeds her bacon. Trade reviews were universally positive when the film emerged: the Kinematograph Weekly said, "If any ingredient is lacking to make this a first-class popular picture, we cannot think what it can be."

Given Cutts' cramped pigeonhole in history as the Hitchcock mentor outclassed by his pupil, spectators might wonder where the Great Alfred is here. Physically Hitchcock is nowhere: during production Cutts' former assistant was abroad, making his first feature, The Pleasure Garden, in Munich. On the evidence of the visual sweep and bustle of The Rat, Cutts got along easily without him. A visionary shot conjuring a guillotine aside, The Rat is not a drama of much psychological depth; yet as a display of surface attractions, confidently delivered, the film remains continuously plausible and engaging. Contemporary press reports made much of the serpentine travels of Hal Young's camera, mounted on a platform, moving along rails – something hailed as a "new technical device". It was hardly that in 1925; but the dolly camera certainly gives extra life and fluidity to the scenes in Montmartre's "White Coffin", a night-club locale instantly memorable with its coffin-shaped apertures, split-level floors, and riff-raff clientele.

The cast play a major part in the film's parade of pleasures. Profile to the fore, with generous make-up applied round lips and eyes, Novello exudes exceptional charisma in a role custom-made to showcase the thrills of knife fights, the warmth of his smile, and the wonder of his soulful eyes. Mae Marsh's performance is winningly emotional, but brief compared to the space allotted the slumming aristocrat Zélie, so decoratively portrayed by Isabel Jeans. In British cinema of the time, none could beat Jeans at extending an elegant arm or lying suggestively on a sofa, cradled in cushions and pearls. At such moments, Cutts reveals a trait that he passed on to Hitchcock: making the camera and spectator voyeurs. Cutts' fondness for suggestive spectacle also appears in the fascinating Folies-Bergère footage, shot on the spot, and the dazzling opening display of Montmartre's electric lights. With images like that and the street locations it's easy to feel that we're in the authentic Paris, not locked in a London studio next to a canal. After The Rat, Cutts made two sequels, weaker and stiffer, though with points of interest; then producer Herbert Wilcox stepped in with a remake in 1937. He needn't have bothered. This is the Rat to watch, to learn from, and above all enjoy. – GEOFF BROWN



CINEMA DELLE ORIGINI

EARLY CINEMA

Fregoli, superstar e mito

Benché la sua produzione cinematografica totale non superi la mezz'ora, Leopoldo Fregoli (1867-1936) merita di essere collocato accanto ai grandi pionieri europei – Lumière, Méliès, Paul. Egli esplorò nuovi stili di rappresentazione, impiegando il cinema sia all'interno dei suoi numeri teatrali che autonomamente in spettacoli di soli film. Arricchì con la sua ingegnosa inventiva e il suo umorismo i trucchi alla Méliès. Anticipò il montaggio associativo. Usò in maniera creativa la colorazione a mano. Precorse il sonoro sincronizzato pronunciando le battute stando dietro lo schermo. Ma soprattutto, fu il primo divo del cinema ad avere un nome.

A teatro, Fregoli fu la prima grande superstar a godere di una popolarità internazionale: riempiva le sale e incassava milioni in Nord e Sud America e in tutta l'Europa fino alla Russia. Attore proteiforme, solo sul palcoscenico, nel corso di uno spettacolo incarnava innumerevoli ruoli, truccandosi e cambiando costume in un istante dietro paraventi minimi. Il genere non era nuovo, ma l'energia, il fascino, le doti vocali, l'acutezza psicologica dei suoi personaggi – visibili per pochi attimi – non avevano l'eguale. I suoi one-man show non erano facili da organizzare: viaggiava con 370 bauli (per un peso di oltre trenta tonnellate) in quattro vagoni ferroviari, con 800 costumi, 1200 parrucche e 23 assistenti di scena.

Il primo incontro di Fregoli con il cinema avvenne a Londra. L'8 marzo 1897 egli si esibì per la prima volta all'Alhambra in Leicester Square, ove Robert W. Paul presentava ancora il suo Animatographe, che aveva esordito il 25 marzo 1896. Paul persuase Fregoli a consentirgli di filmare il suo *Maestri d'operetta*, in cui impersonava Rossini, Verdi, Wagner e Mascagni che dirigevano la vera orchestra del teatro. Il risultato, *Fregoli's Famous Impersonations of Composers* (1898), aveva una lunghezza di 400 piedi ed era stato reso disponibile in dieci

Fregoli – Superstar and Myth

Although his total film output did not exceed half an hour, Leopoldo Fregoli (1867-1936) deserves a place alongside the great European pioneers, Lumière, Méliès, and Paul. He pioneered new styles of exhibition, using film both in his stage act and independently as film-only shows. He brought his own ingenuity and humour to Méliès-style tricks. He anticipated associational montage. He used hand-applied colour creatively. He pioneered sound synchronization, providing his own voice from behind the screen. Above all, he was cinema's first named star.

On stage, Fregoli was the earliest great international popular superstar, packing theatres and earning millions in North and South America and in all Europe as far east as Russia. Fregoli was a "protean actor", alone on the stage, playing innumerable roles in the course of his act, with instantaneous changes of costume and make-up effected behind minimal screens. It was not a new genre, but Fregoli's energy, charm, vocal gifts, and the acute psychology he brought to each of his briefly-seen characters were unique. This solo show was not achieved easily: he travelled with 370 crates, weighing 30 tons, in four railway wagons, with 800 costumes, 1200 wigs, and 23 backstage assistants.

*Fregoli's first encounter with film was in London. On 8 March 1897 he made his first appearance at the Alhambra, Leicester Square, where Robert W. Paul was still presenting his Animatographe, premiered on 25 March 1896. Paul persuaded Fregoli to let him film his *Maestri d'operetta* – impressions of Rossini, Verdi, Wagner, and Mascagni conducting the actual theatre orchestra. Fregoli's *Famous Impersonations of Composers* (1898) was 400 feet long, and was available as ten 40-foot films, which were later*

segmenti di 40 piedi ciascuno, successivamente ridistribuiti in film di 80 piedi ciascuno. Per vari anni costituì una delle principali attrazioni del catalogo di Paul e fu senza dubbio il primo film correato da un cue sheet: “Con un adeguato accompagnamento musicale (maggiori dettagli forniti su richiesta), questa serie sa intrattenere un pubblico colto e si addice a concerti di alta classe e rappresentazioni domenicali” (in John Barnes, *The Beginnings of the Cinema in England*, vol. 3). Un altro film, in cui Fregoli appare nel suo camerino, era stato girato, a quanto sembra, nella stessa data e proiettato al Crystal Palace, suscitando l'irritazione dei gestori dell'Alhambra, i quali rilasciarono una dichiarazione per precisare che quello era un film, non Fregoli in persona, il quale sarebbe invece presto ritornato all'Alhambra. Entrambi questi film sono spariti, incluso *L'Homme Protée* di Méliès.

Negli intermezzi tra le sue esibizioni all'Alhambra, Fregoli effettuò un nuovo tour in Sudamerica e alla fine del 1897 recitò al Théâtre Célestins di Lione. Dietro le quinte incontrò Louis Lumière, che era rimasto incantato dalla sua performance: “Come potete racchiudere tante anime in un corpo solo?” Fregoli fu invitato a trascorrere due giorni presso lo stabilimento dei Lumière, ove imparò a usare il Cinématographe, che affascino' lui come tanti altri maghi del palcoscenico, fra cui lo stesso Méliès. Lumière colse anche l'occasione per filmare Fregoli in *Partie de cartes* e in *Danse serpentine* e organizzò per lui l'acquisto di un Cinématographe – che il nostro ebbe l'improntitudine di ribattezzare “Fregoligraph” (talvolta scritto “Fregoliograph”, con o senza “e” finale).

Evidentemente l'apparecchio gli fu consegnato mentre era in viaggio per Londra: cominciò a recitare all'Alhambra il 20 giugno 1898; il 25 luglio era già in grado di presentare il Fregoliograph, la nuova attrazione che avrebbe costituito la terza parte del suo programma. Il film proiettato era ancora uno solo e *The Era* lo descrisse come “una serie di vedute realizzate con il Cinématograph, che illustrano vivacemente i rapidi cambi di costume di Fregoli. Vediamo l'artista sfilarsi, con l'aiuto dei suoi assistenti, un abito e ‘in un batter d'occhio’ indossarne un altro”.

L'ingaggio di Fregoli si concluse il 13 agosto, ma le “immagini di Fregoli riprese con il FREGOLIOGRAPH” furono mantenute nel programma. L'unico filmato disponibile fu ampliato alle dimensioni di uno spettacolo autonomo grazie all'inserimento di materiali estranei, tra cui vedute della guerra in Sudan. Il “Fregoliograph” rimase nel cartellone dell'Alhambra fino al 9 ottobre 1898.

Fregoli nel frattempo era alle prese con una stagione a Berlino e con l'arredo della sua nuova principessa villa di Asti (che ospitava anche uno studio fotografico) dove furono realizzati quasi tutti i suoi film successivi. Egli presentò il Fregoligraph in Italia alla fine del 1898, ai teatri Valle e Costanzi, in occasione del suo trionfale ritorno a Roma dopo anni di assenza. Ora proponeva “10 quadri”, che formavano la quarta e ultima parte del suo spettacolo. I film venivano retro-proiettati su uno schermo di quattro metri per cinque contornato da luci colorate; per vivacizzare lo spettacolo, era possibile proiettarli all'indietro oppure capovolti.

reissued as five 80-foot films. It remained a big attraction in Paul's catalogue for several years, and was no doubt the first film to have a cue sheet: “Accompanied by the proper music (particulars of which may be had on application), the series is entertaining to an educated audience, and quite suited to high-class concerts or Sunday exhibition” (cited in John Barnes, in The Beginnings of the Cinema in England, volume 3). Another film, of Fregoli in his dressing room, seems to have been shot around the same time, and was shown at the Crystal Palace – to the annoyance of the Alhambra management, who made a public announcement warning the public that this was a film and not Fregoli in person, but that he would soon return to the Alhambra. Both these films have disappeared, along with Méliès' L'Homme Protée, who was almost certainly not Fregoli.

*Between his Alhambra appearances, he made a new South American tour, and in late 1897 appeared at the Théâtre Célestins in Lyon. Backstage he met Louis Lumière, who was enchanted by his performance: “How can you have so many souls in one body?” Fregoli was invited to spend two days at the Lumière's factory, learning to use the Cinématographe, which fascinated him as it did so many other stage magicians, including Méliès himself. Lumière also took the opportunity to film Fregoli in *Partie de cartes* and *Danse serpentine*, and arranged for him to acquire a Cinématographe – which Fregoli cheekily rechristened the “Fregoligraph” (sometimes rendered as “Fregoliograph”, with or without a final “e”).*

He evidently took delivery of the apparatus when he was en route for London, to open at the Alhambra on 20 June 1898. By 25 July he was ready to add the Fregoliograph [sic] as a new attraction, constituting the third part of his programme. There was still only one film, described by The Era as “a series of Cinématograph views by which Fregoli's methods of quick changing are vividly depicted. We see the artist, with the assistance of his attendants, slipping off certain garments and assuming others in the ‘twinkling of an eye’”.

Fregoli's London engagement ended on 13 August, but “The Exposure of Fregoli by THE FREGOLIOGRAPH” was retained on the programme. To build the single film into an act in its own right, it was supplemented with unrelated films, including views of the war in the Sudan. The “Fregoliograph” remained on the Alhambra bill for eight weeks after Fregoli's departure. Fregoli was meanwhile distracted by a Berlin season, and by furnishing his palatial new villa in Asti (which included a photographic studio), where most of his subsequent films were probably made. He introduced the Fregoligraph to Italy on his triumphant return to Rome, after years of absence, in late 1898, at the Valle and Costanzi theatres. Now he announced “10 quadri”, which constituted the fourth and final part of his act. The films were back-projected on a screen measuring 4 x

Nel 1899 Fregoli proponeva il Fregoligraph anche come spettacolo cinematografico a sé stante. Aldo Bernardini ha ritrovato un programma del caffè-concerto Olympia di Roma, che annuncia (oltre al Grafofono) la proiezione di 15 filmati Fregoligraph, mentre nello stesso giorno Fregoli in persona, con il Fregoligraph, si esibiva a Genova. Chiaramente, quindi, egli disponeva di più di un proiettore: due, a quanto risulta, andarono distrutti – insieme a tutta la sua attrezzatura di scena – nell’esplosione del Théâtre Trianon a Parigi nel 1900.

Nei primi anni del nuovo secolo i film di un minuto erano ormai superati e il Fregoligraph fu eliminato senza clamori dalle esibizioni dell’artista. Fregoli si ritirò improvvisamente dalle scene nel 1924. Trascorse i suoi ultimi anni a Viareggio, ove si spense nel 1936. La sua influenza si è fatta sentire in psichiatria (ha dato il nome alla sindrome di Fregoli) e, in campo teatrale, è giunta fino a noi grazie al suo più degno successore, Arturo Brachetti. Nel corso delle Giornate una mostra nel foyer ricostruirà la carriera teatrale e cinematografica del grande trasformista. – WILLIAM BARNES

I film

Quando si ritirò dalle scene nel 1924, Fregoli depositò tutta la sua attrezzatura professionale – scenografie, costumi, parrucche e presumibilmente pellicole – in un magazzino di Genova; in poche settimane venne venduto tutto. Solo negli anni Cinquanta questo gruppo di nitrati originali ricomparve a Viareggio per essere poi acquisito dalla Cineteca Nazionale. Questo fondo romano venne restaurato nel 1995 nell’ambito del Progetto LUMIERE da Les Archives françaises du film du CNC di Bois d’Arcy.* Alle Giornate saranno proiettati nella nuova versione digitale preparata dagli stessi Archives: i 35mm sono stati scansionati a 16 fotogrammi al secondo; la loro lunghezza originale in metri è indicata accanto a ciascuno dei titoli in programma.

Si tratta di una raccolta eterogenea: certi film sembrano dei tentativi scartati, mentre altri sono chiaramente idonei alla pubblica proiezione. Nel DCP sono ordinati seguendo grosso modo i numeri loro assegnati nel 1995 da Livio Luppi a partire dalle etichette apposte sulle scatole Lumière originali in cui sono stati trovati (talora evidentemente fuori posto). È tuttavia più rivelatore esaminarli nei raggruppamenti stilistici proposti qui di seguito. Il loro operatore non è stato identificato: l’ipotesi avanzata nel 1951 da Vico D’Incerti, secondo cui Fregoli sarebbe stato coadiuvato alla macchina da presa dal ventenne Luca Comerio, non trova riscontri; nelle sue memorie però Fregoli menziona quale proprio collaboratore un certo Müller.

* La velocità e il dinamismo di Fregoli non potevano non attirare l’attenzione dei Futuristi ed egli è brevemente citato nel *Manifesto del Varietà* (1913) di Marinetti. L’innovatrice rassegna curata da Carlo Montanaro per le Giornate 2002, “L’avanguardia italiana ovvero un’avanguardia inconsapevole”, comprendeva, nel formato originale 35mm, tredici dei venti film sopravvissuti di Fregoli.

5 metres, framed in coloured lights. To enliven the screening they might be projected backwards and upside-down.

By 1899 he was also exhibiting the Fregoligraph as a pure cinema show. Aldo Bernardini has traced a programme of 15 Fregoligraph films (plus Grafofono) at the Olympia caffè-concerto in Rome, at the same time as Fregoli himself, with Fregoligraph, was playing in Genoa. Clearly, then, he had more than one projector: two were recorded as being destroyed along with all Fregoli’s stage equipment in the conflagration of the Théâtre Trianon in Paris in 1900.

By the early years of the century, one-minute films were passé and the Fregoligraph quietly disappeared from the show. Fregoli abruptly chose to retire in 1924. He spent his last years in Viareggio, where he died in 1936. Fregoli’s influence gave psychiatry the Fregoli Syndrome, and in theatre extends to the present, through his most worthy successor, Arturo Brachetti. During the Giornate a foyer exhibition will trace Fregoli’s career on stage and in film. – WILLIAM BARNES

The Films

On his retirement in 1924, Fregoli abruptly put all his professional materials – sets, costumes, wigs, and presumably films – in store in Genoa, and within weeks everything was sold and had vanished. Not until the 1950s did this group of original nitrate films reappear in Viareggio, to be subsequently acquired by the Cineteca Nazionale of the Centro Sperimentale di Cinematografia of Rome. These Roman holdings were restored in 1995 under the auspices of the LUMIERE Project by Les Archives françaises du film du CNC, Bois d’Arcy, who have now prepared the new digital transfer being shown in this year’s Giornate programme. The films have been transferred from 35mm at 16 frames per second, and their original 35mm lengths in metres have been included in the listings for each of the films.*

The films are a heterogeneous collection: some look like rejected attempts, while others are clearly fit for public screening. Their order on the CNC’s DCP roughly follows the numbering assigned to them by Livio Luppi in 1995, based on the labels on the original Lumière cans in which (sometimes evidently misplaced) they were found. However, it is more revealing to consider them in the stylistic groupings adopted in the listing below.

No camera operator is identified: the proposition of Vico D’Incerti, in 1951, that Fregoli was assisted on camera by the 20-year-old Luca Comerio is not substantiated, but in his memoirs Fregoli acknowledges a certain Müller as his technical collaborator.

** Fregoli’s speed and dynamism were inevitably appealing to the Futurists, and he is briefly mentioned in Marinetti’s Manifesto del Varietà (1913). In his ground-breaking 2002 Giornate programme “The Italian Avant-Garde, or, an Unwitting Avant-Garde” Carlo Montanaro included 13 of Fregoli’s surviving 20 films in their original 35mm format.*

Salvo diversa indicazione tutti i film diretti da Fregoli hanno questi dati in comune.

I codici "CNC" e "F" si riferiscono rispettivamente all'ordinamento dei film nella presente compilation digitale e ai numeri loro assegnati nella filmografia di Luppi.

Unless otherwise noted, the Fregoli-directed films have the common credit: IT 1898-99; regia/dir., scen., cast: Leopoldo Fregoli. The codes "CNC" and "F" respectively indicate the running order of the present digital compilation and the numbers assigned in the Luppi filmography.

1. Film girati con scenografie chiaramente allestite all'aperto con variazioni minime nei fondali decorati con accesso centrale coperto da una tenda. Si tratta probabilmente dei più vecchi film di Fregoli sopravvissuti. / *Films shot in slightly variable stock set comprising decorated flats with curtained doorway in centre, evidently built outdoors. This series probably represents the earliest surviving Fregoli films.*

BARBIERE MALDESTRO [FREGOLI IN PALCOSCENICO] (9.2m, 30"; CNC 3; F03)

FREGOLI AL RISTORANTE I (15.1 m., 49"; CNC 8; F10)

FREGOLI AL RISTORANTE II (11 m., 36"; CNC 9; F11)

FREGOLI TRASFORMISTA (14.7 m., 48"; CNC 14; F18)

FREGOLI E SIGNORA AL RISTORANTE (8.5 m., 28"; CNC 18; F24)

GIOCHI DI PRESTIGIO (15.5 m., 50"; dipinto a mano/hand-coloured; CNC 21; F27)

2. Film girati in "interni" costruiti all'aperto / *Films in "interior" sets, constructed outdoors*

FREGOLI DONNA [FREGOLI RETROSCENA; IL BOUQUET DI FIORI DI FREGOLI] (14.5 m., 47"; CNC 1; F01)

BURLA AL MARITO I (15.2 m., 50"; CNC 5; F06)

BURLA AL MARITO II (15.4 m., 50"; CNC 4; F21)

FREGOLI BARBIERE MAGO (18.4 m., 60"; CNC 11; F14)

MAESTRI DI MUSICA (16.7 m., 54"; CNC 13; F16)

SEGRETO PER VESTIRSI (CON AIUTO) (8.5 m., 28". CNC 19, CNC 20; F25)

3. Film in set "esterni" costruiti all'aperto / *Films in "exterior" sets, constructed outdoors*

PERE COTTE (18.4 m., 60"; CNC 10; F13)

BIANCO E NERO (cast: Fregoli?; 12.3 m., 40"; CNC 17; F22)

4. Film girati in esterni / *Films shot in exterior locations*

ERMETE NOVELLI LEGGE IL GIORNALE (cast: senza/without Fregoli, con/with Ermete Novelli; 16.9 m., 55"; CNC 2; F02)

SOGNO NUOVO / NOVELLI IN FAMIGLIA (cast: senza/without Fregoli, con/with Ermete Novelli, sua moglie/his wife Olga Giannini, il figlio/their son Alessandro, il cane/their dog; 16.9 m., 55"; CNC 6; F07)

LA SERENATA DI FREGOLI / FREGOLI IN CAMPAGNA / FREGOLI CHITARRISTA (15.1 m., 49"; CNC 12; F15)

FREGOLI SOLDATO I (14.9 m., 49"; CNC 15; F19)

FREGOLI SOLDATO II (15.9 m., 52"; CNC 16; F20)

BAGNI DI MARE / BAGNI FINE DI SECOLO (13.9 m., 45"; CNC 7; F09)

5. Film Lumière con Fregoli / *Films of Fregoli by Lumière*

PARTIE DE CARTES (Lumière – FR 1897)

Cast: Leopoldo Fregoli; 35mm, 13.8 m., 45" (16 fps). Lumière no. 764.

DANSE SERPENTINE (Lumière – FR 1897)

Cast: Leopoldo Fregoli; 35mm, 12.3 m., 40" (16 fps). Lumière no. 765.

Colléccion Sagarmínaga - 2

Cento film del primo decennio del cinema

Due anni fa le Giornate hanno dedicato una sessione ai film realizzati con il sistema Joly-Normandin. Una parte dei film proiettati in quell'occasione proveniva dalla "Collezione Sagarmínaga", che prende nome dall' esercente spagnolo Antonino Sagarmínaga (per i dettagli si rimanda alla presentazione della rassegna Joly-Normandin nel catalogo 2013 de fesstiva). Quest'anno siamo lieti di presentare la seconda parte della collezione.

Dopo aver acquistato un proiettore Joly-Normandin nel 1897, intorno al 1899 Sagarmínaga ne acquistò un altro, per il quale raccolse più di 100 copie fino al 1907, quando il sistema del noleggio delle copie si affermò definitivamente.

La collezione Sagarmínaga ci offre quindi uno scorcio dei primi anni del cinema in Spagna (più precisamente a Bilbao) e ci permette non solo di scoprire film a lungo considerati perduti (in molti casi quelle della collezione sono le uniche copie rimaste), ma anche, analizzando i programmi composti dall' esercente, di ricostruire il modo in cui questi film venivano presentati all'epoca.

Le copie venivano montate in rulli di 200 metri circa, per un totale di 19 rulli (e due film separati); ogni rullo costituiva un programma. Alcuni rulli hanno un tema chiaramente definito. I primi (A, "B", C) sono dedicati a re Alfonso XIII o a eventi spagnoli di attualità; altri riuniscono scene rurali (N), scene marine ("E"), eventi sportivi (F), comiche (I) oppure scene di magia e trasformazione ("G"), e infine alcuni programmi ci hanno sorpreso per la varietà dei generi (L o R). Purtroppo, a quanto sembra, alcuni film sono andati perduti, e un rullo è risultato irrecuperabile, essendo giunto alla Filmoteca Española già decomposto.

La maggioranza dei rulli era corredata da note manoscritte, redatte probabilmente dallo stesso Sagarmínaga, ordinate per lettera (dalla A alla V) e contenenti i titoli attribuiti ai film, la loro lunghezza e osservazioni sulla qualità dei programmi. Queste note ci hanno fornito informazioni fondamentali sull'evoluzione dei programmi o sulle modifiche apportate da Sagarmínaga, rendendo così possibile ricostruire l'ordine originale dei programmi, che era stato alterato prima che venissero consegnati alla Filmoteca Española.

I titoli attribuiti ai film sono stati considerati titoli di distribuzione o presentazione e sono quindi riportati nelle nuove copie; in qualche caso si tratta degli unici titoli di cui disponiamo per film altrimenti non identificati (all'epoca l'usanza di inserire i titoli nelle copie non era affatto generalizzata).

Per identificare i film è stato indispensabile identificare dapprima le case di produzione e ciò ha richiesto l'esame di dati di ogni genere: nome (se presente) del fabbricante sul bordo della copia oppure inciso sulla base della pellicola, elementi della scenografia, attori, ecc. Ma molto spesso i dati ci sono stati forniti dalle caratteristiche fisiche delle copie stesse: mascherini, posizione dei fotogrammi, forma della perforazione (nelle copie o fotografata

Colección Sagarmínaga - 2

A Hundred Films from the First Decade of Cinema

Two years ago, the Giornate dedicated a session to films made with the Joly-Normandin system. Part of the films screened then belonged to a collection known as the "Sagarmínaga Collection", named after the Spanish exhibitor Antonino Sagarmínaga (for details, see the notes for the Joly-Normandin presentation at Pordenone in 2013). This year we are happy to present the second part of this collection.

In fact, after acquiring a Joly-Normandin projector in 1897, Sagarmínaga acquired another projector, around 1899, for which he collected more than a hundred prints until 1907, when the system of the rental of prints was established.

The Sagarmínaga Collection opens a window on the early years of cinema in Spain (specifically, in Bilbao), and not only allows us to discover films that have long been regarded as missing (of which several prints are unique), but also, through programmes composed by the exhibitor, to discover how these film were presented at the time.

The prints were spliced together in reels of approximately 200 metres, in a total of 19 reels (and two separate films); each reel constituted a programme. Some reels have a clear theme. The first ones (A, "B", C) are dedicated to King Alfonso XIII or current Spanish events. Other reels gather rural scenes (N), sea scenes ("E"), sports (F), comedies (I) or magicians and transformation scenes ("G"), while some programmes have also surprised us by the variety of genres (L or R)... Unfortunately, it seems that some films were lost, and one reel was impossible to save as it was already decomposed when it arrived at the Filmoteca Española.

The main portion of the reels was accompanied by handwritten notes, probably made by Sagarmínaga himself, which were classified by letter (from A to V) and included given titles, the lengths of the films, and comments on the quality of the programmes... These notes have provided crucial information on the evolution of the programmes or the changes made by Sagarmínaga, and have made possible the reconstruction of the original order of the programmes, which had been modified before they arrived at the Filmoteca Española.

The films' given titles have been considered as release or presentation titles, and are therefore indicated in the new prints; sometimes these are the only titles we have for otherwise unidentified films, since at the time the practice of inserting titles in prints was optional.

In order to identify the films, it was indispensable to identify the production companies, which required examining all kinds of data: manufacturers' names on the edges of the print or etched on the film base (when they were present), items from the settings, or actors... But most part of the data were provided by the physical characteristics of the prints themselves: the gates of the cameras, the position of the frames, the singular shapes of the perforations

dai negativi) che all'epoca variava da un produttore all'altro, poiché non esistevano standard industriali fissi. I cataloghi originali e le pubblicazioni dell'epoca hanno rappresentato a loro volta strumenti essenziali del processo di identificazione.

Alla fine è stato possibile concludere che i film della collezione erano stati in gran parte prodotti in Francia; alcuni provenivano dall'Inghilterra, e altri erano stati realizzati in Spagna per società straniere. Sulla base dei cataloghi coevi, la collezione Sagarmínaga sembra presentare un quadro attendibile dell'offerta cinematografica di quel periodo; inoltre, ci permette di riconsiderare l'importanza di alcune case di produzione da tempo cadute nell'oblio, come Parnaland in Francia o Escobar in Spagna.

Nel 2001 la Filmoteca Española mi ha chiesto di studiare e identificare insieme con Encarni Rus il materiale della collezione Sagarmínaga. Il restauro fisico e la preparazione degli elementi sono stati effettuati da Beatriz Cervantes presso la Filmoteca, ove alcune copie sono state duplicate da Cecilio Vega. Il laboratorio Iskra (Juan José Mendy, Milagros Arriba Alonso e Manuel Santana) è stato incaricato di duplicare la parte più cospicua della collezione. La Association des frères Lumière ha permesso alla Filmoteca Española di produrre copie dei film Lumière sulla base degli elementi di duplicazione forniti dagli Archives françaises du Film du CNC a partire dai negativi camera originali. Le copie definitive di tutti i film e la reintroduzione delle imbibizioni (utilizzando il processo di colorazione Desmet) sono state effettuate dal laboratorio Fotofilm-Deluxe (Antonio Álvarez). Il completamento dell'intero progetto ha richiesto più di cinque anni. – CAMILLE BLOT-WELLENS

Colección Sagarmínaga – Filmoteca Española

I film della collezione Sagarmínaga vengono proiettati in due parti rispettando la struttura dei programmi così come originariamente concepiti dall' esercente. Nel caso dei rulli indicati con lettere dell'alfabeto tra virgolette (ad es., Rl. "B"), s'è dovuto indovinare l'ordine di proiezione in quanto le note originali sono andate perdute. I titoli elencati entro parentesi tonde sono quelli attribuiti dallo stesso Sagarmínaga (e sono stati ricavati o dalle sue annotazioni manuali o da una lista basata su queste e redatta prima che i film fossero acquisiti dalla Filmoteca Española). Tali titoli sono indicati qui di seguito in neretto tutto maiuscolo quando manca il titolo originale, altrimenti compaiono in alto basso dopo quest'ultimo. Le durate sono basate su una velocità di proiezione di 18 fps.

Prog. I (Rl. A – Rl. J)

Rl. A

S. M. ALPHONSE XIII EN FRANCE. ARRIVÉE EN FRANCE (Alfonso XIII en Paris) (Warwick Continental Trading Co. / Raleigh & Robert – GB/FR, 1905)

Regia/dir: Félix Mesguich; 35mm, 58.9 m., 2'50", col. (imbibito/tinted); titolo di testa in francese / main title in French.

(in the prints or photographed from the negatives), which at this time varied from one producer to another, as there were as yet no set industry standards. Original catalogues and publications of the period were also crucial in the process of identification.

In the end, it was possible to determine that most films in the collection were produced in France; some were produced in England, and a few were made in Spain for foreign companies. According to the contemporary catalogues, the Sagarmínaga Collection seems to be a fair representation of what was on offer at the time. It also gives us a new idea of the possible importance of some production companies that have since been largely forgotten, such as Parnaland in France or Escobar in Spain.

In 2001, the Filmoteca Española asked me and Encarni Rus to conduct the historical investigation and identification of the Sagarmínaga Collection. The physical repair and preparation of the elements were done by Beatriz Cervantes at the Filmoteca, where some of the prints were duplicated by Cecilio Vega. The laboratory Iskra (Juan José Mendy, Milagros Arriba Alonso, and Manuel Santana) was responsible for the duplication of the main portion of the collection. The Association des frères Lumière allowed the Filmoteca Española to make prints of the Lumière films from duplication elements obtained by the Archives françaises du Film du CNC from the original camera negatives. The final printing of all the films and the reintroduction of the tints (using the Desmet color process) were conducted by the laboratory Fotofilm-Deluxe (Antonio Álvarez). The whole project took more than five years to complete. – CAMILLE BLOT-WELLENS

Colección Sagarmínaga – Filmoteca Española

The films in the Sagarmínaga Collection will be screened in two programs, respecting the structure of the programs composed by the original exhibitor. For the reels indicated by letters within quotation marks (e.g., Rl. "B"), the screening order has had to be guessed, since the original notes are lost. The film titles listed within parentheses were assigned by Sagarmínaga himself (these are taken from his original handwritten notes, or from a list made from these documents before the films were acquired by the Filmoteca Española). These are in all capital letters when used as the main entry; otherwise they follow the original title and are in upper- and lower-case. The running times are based on projection at 18 fps.

S. M. ALPHONSE XIII EN FRANCE. ARRIVÉE À VINCENNES (Alfonso XIII en París. En Vincennes) (Warwick Continental Trading Co. / Raleigh & Robert – GB/FR, 1905)

Regia/dir: Félix Mesguich; 35mm, 42.3 m., 2'30", col. (imbibito/tinted); titolo di testa in francese / *main title in French.*

S. M. ALPHONSE XIII EN FRANCE. VISITE À ST. CYR (Alfonso XIII en París. En St. Cyr [carrusel]) (Warwick Continental Trading Co. / Raleigh & Robert – GB/FR, 1905)

Regia/dir: Félix Mesguich; 35mm, 97.1 m., 4'45", col. (imbibito/tinted); titolo di testa in francese / *main title in French.*

RI. "B"

FÊTES DE COURONNEMENT DE S.M. ALPHONSE XIII. COURSE ROYALE DE TAUREAUX (Corrida regia)

(Escobar / Gaumont – FR (ES), 1902)

Regia/dir: Antonio Escobar?; 35mm, 58.6 m., 2'50", col. (imbibito/tinted).

(BODAS REALES) (Warwick Continental Trading Co. – GB 1906)

Regia/dir: ?; 35mm, 123.6 m., 6'10".

Si ignora il titolo originale di questo film in cui si vede il matrimonio di re Alfonso XIII con Vittoria Eugenia di Battenberg. / *Original film title unknown. Images of the royal wedding of King Alfonso XIII with Victoria Eugenie of Battenberg.*

RI. C

RÉCEPTION DE SA MAJESTÉ ALPHONSE XIII À BARCELONE (Alfonso XIII en Barcelona) (Pathé – FR 1904)

Regia/dir: Segundo de Chomón; 35mm, 41.6 m., 2'01".

HALLEBARDIERS DE LA REINE (Alabarderos de la Reina) (Lumière – FR 1896)

Regia/dir: Alexandre Promio; 35mm, 16.9 m., 50", col. (imbibito/tinted).

(JURA DE BANDERA [MADRID]) (? , GB?, 1902-1906)

Regia/dir: ?; 35mm, 18.7 m., 55", col. (imbibito/tinted).

Immagini del giuramento di fedeltà alla bandiera (Madrid). / *Images of a pledge of allegiance to the flag in Madrid.*

(CARNAVAL EN LA CASTELLANA) (? , GB?, 1902-1906)

Regia/dir: ?; 35mm, 34.5 m., 1'42", col. (imbibito/tinted).

Immagini del carnevale sulla Castellana di Madrid forse filmate nel 1903. / *Images of a Carnival on the Castellana (avenue) in Madrid.*

Possibly filmed in 1903.

MONTAGNES RUSSES NAUTIQUES (Montañas rusas en el agua) (Pathé – FR 1902)

Regia/dir: ?; 35mm, 41.6 m., 2'01".

RI. "D" – "Paseo por el mar" (titolo ricavato dalle annotazioni che accompagnavano il rullo originale / *title per handwritten notes with original reel*)

BAIGNEURS EN SEINE À PARIS (Pathé – FR 1896)

Regia/dir: ?; 35mm, 15.1 m., 44".

BARQUE SORTANT DU PORT (Lumière – FR 1897)

Regia/dir: Louis Lumière?; 35mm, 16.6 m., 48", col. (imbibito/tinted).

Seconda versione girata a La Ciotat nell'estate del 1897. / *This is the second version, filmed in La Ciotat during the summer of 1897.*

MÂT DE BEAUPRÉ (Parnaland – FR, 1899-1900)

Regia/dir: ?; 35mm, 26.6 m., 1'18".

LE BATEAU INSUBMERSIBLE (Parnaland – FR 1900)

Regia/dir: ?; 35mm, 21.7 m., 1'03".

[REGATAS EN BILBAO] (? , GB?, 1902-1906)

Regia/dir: ?; 35mm, 38 m., 1'51", col. (imbibito/tinted).

Titolo attribuito dall'archivio. Riprese di una regata organizzata nel porto di Bilbao, forse dal Real Club Marítimo del Abra. / *Title assigned by the archive. Images of a regatta organized in the harbour of Bilbao, possibly by the Real Club Marítimo del Abra.*

MER (Parnaland – FR 1902)

Regia/dir: ?; 35mm, 15.8 m., 46", col. (imbibito/tinted).

RI. F

RALLY PAPER (Rally Paper [Cros country]) (Lumière – FR 1903-1905)

Regia/dir: ?; 35mm, 46 m., 2'14", col. (imbibito/tinted).

“Rally Paper (Cros country)” è il titolo assegnato a questo film da Sagarmínaga. “Cros” anziché “Cross” è lo spelling da lui adottato. / “Rally Paper (Cros country)” was the title given to this film by Sagaraminaga; “Cros” instead of “Cross” is the exact spelling in the Spanish title.

LES RÉGATES DE JUILLET 1899 SUR LA MARNE (Regatas en el Sena) (Pathé – FR 1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 20.1 m., 58”.

SAUT DU MUR (Asalto al muro) (Parnaland – FR, c.1900)

Regia/dir: ?; 35mm, 20 m., 58”.

LES LEVANNI (BARRISTES COMIQUES) (Los barristas) (Pathé – FR 1903)

Regia/dir: ?; 35mm, 61.5 m., 3'19", col. (imbibito/tinted); titolo di testa in francese / main title in French.

CORSO CYCLISTE (Certamen ciclista) (Pathé – FR 1898)

Regia/dir: ?; 35mm, 19.8 m., 58”.

AUTOMOBILES FLEURIES (Carrera de autos) (Pathé – FR 1898)

Regia/dir: ?; 35mm, 20.6 m., 1'10”.

RI. “G”

GROSSE TÊTE DE PIERROT (Cabeza de Pierrot) (Parnaland – FR, c.1900)

Regia/dir: ?; 35mm, 18.1 m., 52", col. (imbibito/tinted).

UN HOMME DE TÊTES (Las tres cabezas) (Star-Film – FR 1898)

Regia/dir: Georges Méliès; 35mm, 19 m., 55”.

GRAND BALLET (Cuerpo de baile) (Pathé – FR 1904)

Regia/dir: ?; 35mm, 20.4 m., 60”.

Miss Consoli, ballerina principale, e altri membri del corpo di ballo del Théâtre du Châtelet di Parigi. / *The main dancer is Miss Consoli, together with other dancers from the Théâtre du Châtelet in Paris.*

MÉTAMORPHOSES D'UN MAGICIEN (Mago-Ilusionista) (Pathé – FR, 1896-1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 15.7 m., 46”.

ILLUSIONS FANTASMAGORIQUES (Ilusionista y niños) (Star-Film – FR 1898)

Regia/dir: Georges Méliès; 35mm, 23.2 m., 1'08", col. (imbibito/tinted).

L'ILLUSIONNISTE (Diablo ilusionista) (Pathé – FR, 1896-1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 16.9 m., 49”.

IMPRESSIONNISTE FIN-DE-SIÈCLE (Muñeca transformista) (Star-Film – FR 1899)

Regia/dir: Georges Méliès; 35mm, 19.4 m., 57", col. (imbibito/tinted).

Secondo Jacques Malthête, la presente è una seconda versione di questo titolo, noto anche come *Illusionniste fin-de-siècle*. / *According to Jacques Malthête, this is a second version of this title, also known as Illusionniste fin-de-siècle.*

LE REPAS INFERNAL (Comida infernal) (Pathé – FR, 1900-1901)

Regia/dir: ?; 35mm, 7.8 m., 23”.

RI. H

CANARDS (Patos parisienses) (Parnaland – FR, 1902-1903)

Regia/dir: ?; 35mm, 30.9 m., 1'30", col. (imbibito/tinted).

LUTTES EXTRAVAGANTES (Lucha de atletas) (Star-Film – FR 1899)

Regia/dir: Georges Méliès; 35mm, 21.4 m., 1'02", col. (imbibito/tinted).

Prima versione; 50 metri furono aggiunti per *Nouvelles luttes extravagantes* (1900). / *First version, before 50 metres were added for Nouvelles luttes extravagantes (1900).*

CHIEN JOUANT À LA BALLE (Perro pelotari) (Gaumont – FR 1905)

Regia/dir: Alice Guy?; 35mm, 25.9 m., 1'15”.

FANTAISIE CYCLISTE (Clowns ciclistas) (Pathé – FR, c.1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 19.6 m., 57”.

LE SINGE VOLTIGEUR (El mono en el circo) (Pathé – FR, 1898-1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 14.9 m., 43".

Il domatore è Wiener Furgarthen. / *The animal trainer is Wiener Furgarthen.*

LES SIX SOEURS DAINEFF (Las hermanas Daineff) (Pathé – FR 1902)

Regia/dir: ?; 35mm, 59.3 m., 2'53"; titolo di testa in francese, inglese e tedesco / *main title in French, English, and German.*

Versione breve, ne esiste un'altra di 200 m. / *This is the short version. There is another version of 200 metres.*

RI. I

LE CHANTEUR DES COURS (El músico galante) (Parnaland – FR, c.1900)

Regia/dir: ?; 35mm, 21.2 m., 1'02", col. (imbibito/tinted).

Stando al catalogo originale, potrebbe essere stata realizzata un'altra versione (una è indicata con una diversa descrizione). / *According to the original catalogue, another version may have been produced (one is listed with a different description).*

LE MARCHAND DE NOUGAT ET DE COCO (Café y pasteles) (Parnaland – FR 1902)

Regia/dir: ?; 35mm, 16.2 m., 47"; titolo di testa in francese / *main title in French.*

DÉFENSE D’AFFICHER (El anunciador) (Pathé – FR 1903)

Regia/dir: ?; 35mm, 18.9 m., 55", col. (imbibito/tinted); titolo di testa in francese / *main title in French.*

MOUSTIQUE RÉCALCITRANT (La mariposa importuna) (Lumière – FR, 1903-1905)

Regia/dir: ?; 35mm, 17.2 m., 50", col. (imbibito/tinted).

LA SIESTE INTERROMPUE (La siesta del portero) (Parnaland – FR, 1900-1901)

Regia/dir: ?; 35mm, 17.5 m., 51", col. (imbibito/tinted).

LE CHIEN ET L'ARROSEUR (La ducha al...) (Parnaland – FR, 1897-1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 12.4 m., 32", col. (imbibito/tinted).

Nelle note originali di Sargarmínaga il titolo spagnolo è leggibile solo in parte. / *The entire Spanish title was illegible in Sargarmínaga's original notes.*

LA PÊCHE MIRACULEUSE (Los pescadores) (Pathé – FR 1902)

Regia/dir: ?; 35mm, 24.3 m., 1'11", col. (imbibito/tinted); titolo di testa in francese / *main title in French.*

In base a fotografie conservate dalla Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, pare siano state prodotte diverse versioni di un film con questo titolo. / *According to stills held at the Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, it seems that several versions of a film with this title were produced.*

LE LAVEUR DE DEVANTURES (Accidente...) (Pathé – FR 1902)

Regia/dir: ?; 35mm, 14.4 m., 42", col. (imbibito/tinted); titolo di testa in francese / *main title in French.*

Nelle note originali di Sargarmínaga il titolo spagnolo è leggibile solo in parte. / *The entire Spanish title was illegible in Sargarmínaga's original notes.*

RI. J

FOX HUNTING (Caza del zorro) (Warwick Trading Co – GB 1906)

Regia/dir: Will Barker; 35mm, 191 m., 9'20", col. (imbibito/tinted); titolo di testa e didascalie in spagnolo / *main title and intertitles in Spanish.*

Muta di cani di Fitzwilliam filmata l'8 dicembre 1906. / *Filmed on 8 December 1906, with Fitzwilliam's pack of hounds.*

Prog. 2 (RI. "K" – RI. V)

RI. "K"

TOR DI QUINTO (Tor di Quinto [caballería]) (Warwick Trading Co. – GB 1905)

Regia/dir: ?; 35mm, 213.7 m., 10'23", col. (parzialmente imbibito/partially tinted); titolo di testa in tedesco / *main title in German.*

RI. L

ENCIERRO DE LOS TOROS (Encierro de toros) (Lumière – FR 1898)

Regia/dir: ?; 35mm, 16.8 m., 49", col. (imbibito/tinted).

Seconda versione di questo titolo girato a Siviglia. / *This is the second version of this title, shot in Seville.*

(CORRIDA DE FUENTES) (? , GB?, 1902-1906)

Regia/dir: ?; 35mm, 63.9 m., 3'06", col. (imbibito/tinted).

Potrebbe trattarsi di immagini della corrida alla Real Plaza de Toros de Aranjuez durante la festa di San Fernando il 30 maggio 1903. / *Possibly images of the bullfight at the Real Plaza de Toros de Aranjuez during the celebrations for the Feast Day of San Fernando, on 30 May 1903.*

GARDE RÉPUBLICAINE À CHEVAL (Guardia republicana) (Pathé – FR, 1897-1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 19 m., 56".

ARRIVÉE D'UN TRAIN (Llegada del tren) (Pathé – FR, 1898-1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 20.5 m., 60".

Seconda versione di questo titolo. / *This is the second version of this title.*

SORTIE D'USINE (Salida de un taller) (Lumière – FR 1896)

Regia/dir: ?; 35mm, 16.5 m., 48", col. (imbibito/tinted).

Seconda versione di questo titolo. / *This is the second version of this title.*

ÉVOLUTION D'ESCADRE À TOULON (Visita a la escuadra francesa) (Parnaland – FR 1901)

Regia/dir: ?; 35mm, 16.3 m., 46".

LE PRÉSIDENT FÉLIX FAURE AUX COURSES (Mr. Faure en las carreras) (Pathé – FR, 1898-1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 15.4 m., 45".

RI. M

POURSUITE ACCIDENTÉE (Persecución accidentada) (Pathé – FR 1903)

Regia/dir: ?; 35mm, 21.3 m., 1'02", col. (imbibito/tinted); titolo di testa in francese / main title in French.

DÉMOLITION D'UN MUR (Muro derrumbado) (Lumière – FR 1896)

Regia/dir: Louis Lumière; 35mm, 16.3 m., 47", col. (imbibito/tinted).

Un'altra versione è stata prodotta successivamente. / *Another version was produced later.*

PETITES CAUSES GRANDS EFFETS (La disputa) (Parnaland – FR, 1902-1904)

Regia/dir: ?; 35mm, 28 m., 1'24"; titolo di testa in francese / main title in French.

PIERROT BUVEUR (Pierrot y el diablo) (Parnaland – FR, c.1900)

Regia/dir: ?; 35mm, 16.1 m., 47", col. (imbibito/tinted).

CAMBRIOLEUR INSAISSISSABLE (Ladrón que se escurre) (Parnaland – FR 1901)

Regia/dir: ?; 35mm, 19 m., 55", col. (imbibito/tinted).

FÂCHEUSE DISTRACTION (Distracción seltz al sombrero) (Parnaland – FR 1901)

Regia/dir: ?; 35mm, 19.1 m., 56", col. (imbibito/tinted).

RI. N

FEU D'HERBES (Quema de hierbas) (Parnaland – FR, c.1900)

Regia/dir: ?; 35mm, 15.9 m., 46", col. (imbibito/tinted).

BRÛLEUSES D'HERBES (Quema de hierbas) (Pathé – FR, 1896-1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 18.9 m., 55".

COUR DE FERME (Corral de aves) (Parnaland – FR, c.1900)

Regia/dir: ?; 35mm, 17.5 m., 51".

Film noto anche come *Intérieur de ferme*. / *This film is also known as Intérieur de ferme.*

MOUTONS (El rebaño) (Parnaland – FR, c.1900)

Regia/dir: ?; 35mm, 14.2 m., 41", col. (imbibito/tinted).

Questo film è conosciuto anche con il titolo di *Sortie de moutons*. / *This film is also known as Sortie de moutons.*

THE KIDDIES AND THE RABBITS (Niños y conejos) (Warwick Trading Co. – GB 1904)

Regia/dir: Archibald Brown; 35mm, 28.7 m., 1'24".

LES DÉNICHEURS D'OISEAUX (Los nidos) (Pathé – FR 1904)

Regia/dir: Gaston Velle; *sogg./story:* Charles Pathé; 35mm, 48 m., 2'20", col. (imbibito/tinted); titolo di testa in francese / *main title in French.*

LES BÛCHERONS (Los leñadores) (Parnaland – FR, 1902-1903)

Regia/dir: ?; 35mm, 33 m., 1'36", col. (imbibito/tinted); titolo di testa in francese / *main title in French.*

RI. O

BAIGNEURS ET PLONGEURS (Baño de colegiales) (Pathé – FR, 1896-1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 19.6 m., 57".

SAUTS DU TREMLIN (Baños públicos) (Parnaland – FR, 1897-1898)

Regia/dir: ?; 35mm, 17.9 m., 52", col. (imbibito/tinted).

Questo film è conosciuto anche con il titolo di *Ecole de natation*. / *This film is also known as Ecole de natation.*

AU RÉFECTOIRE (Comida de colegiales) (Pathé – FR, 1896-1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 15.8 m., 46".

BATAILLE DE NEIGE (Batalla en la nieve) (Pathé – FR, 1897-1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 15.5 m., 45".

(TABERNA BRETONA) (Pathé? – FR?, 1896-1899?)

Regia/dir: ?; 35mm, 14.5 m., 42".

Film a soggetto ambientato in una taverna con gente che indossa il costume bretone. / *Fiction subject set in a tavern, with people in French Breton costume.*

CARAVANE DE CHAMEAUX (Caravana de camellos) (Lumière – FR 1897)

Regia/dir: Alexandre Promio; 16.9 m., 49", col. (imbibito/tinted).

RESTITUTION FORCÉE (Restitución del vaso de vino) (Parnaland – FR, c.1900)

Regia/dir: ?; 35mm, 14.7 m., 43", col. (imbibito/tinted).

RI. P

MARIE ANTOINETTE (Fiestas en Versalles) (Pathé – FR 1903)

Regia/dir: ?; 35mm, 100.4 m., 4'53", col. (imbibito/tinted); titolo di testa e didascalie in spagnolo / *main title and intertitles in Spanish.*

Questa copia non include gli ultimi tre episodi del film. / *This print does not include the last three episodes of the film.*

LA CHASSE À COURRE (Caza del ciervo en Inglaterra) (Parnaland – FR, c.1900)

Regia/dir: ?; 35mm, 80.7 m., 3'43", col. (parzialmente imbibito/partially tinted); titolo di testa in francese / *main title in French.*

BOIS DE BOULOGNE (Avenida del Bois de Boulogne) (Pathé – FR, 1897-1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 19.1 m., 56".

RI. R

LE PAPE AU VATICAN (León XIII en el Vaticano) (Pathé – FR 1903)

Regia/dir: Lucien Nonguet; 35mm, 37.1 m., 1'48"; titolo di testa in francese / *main title in French.*

Esistono varie versioni di film con questo titolo. / *Various versions of films bearing this title exist.*

SORTIE D'ÉGLISE EN BOHÊME (Salida de iglesia en Bohemia) (Pathé – FR, 1897-1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 20.1 m., 60".

DANSE BOHÉMIENNE (Danza bohemia) (Pathé – FR, 1897-1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 19.9 m., 58".

AVENUE DES CHAMPS-ÉLYSÉES (Avenida de los Campos Elíseos) (Parnaland – FR, 1897-1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 16 m., 47", col. (imbibito/tinted).

GÉNIE (Regimiento de ingenieros) (Parnaland – FR 1900)

Regia/dir: ?; 35mm, 21.6 m., 1'03", col. (imbibito/tinted).

Film noto anche con il titolo di *Défilé du régiment de Génie*. Ne esiste anche un'altra versione di 44 m. / *This film is also known as Défilé du régiment de Génie. Another version exists of this title, measuring 44 metres.*

ARRIVÉE D'UN TRAIN À WAGONS À ÉTAGES (Tren con imperial) (Auguste Baron – FR, 1897-1901)

Regia/dir: ?; 35mm, 17.6 m., 52", col. (imbibito/tinted).

ARROSAGE GÉNÉRAL (Riego general) (Parnaland – FR 1901)

Regia/dir: ?; 35mm, 21.7 m., 1'03", col. (imbibito/tinted).

GENDARME ET VOLEUR DE CANARD (El gendarme atascado) (Parnaland – FR, 1900-1901)

Regia/dir: ?; 35mm, 20.2 m., 59", col. (imbibito/tinted).

RI. S

BALLET SUR SCÈNE AVEC ORCHESTRE (Fiesta nocturna en Michelet) (Auguste Baron – FR, 1897-1901)

Regia/dir: ?; 35mm, 17.3 m., 51", col. (imbibito/tinted).

UNE BONNE HISTOIRE (Pathé – FR, 1897-1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 20.3 m., 59".

Nel 1903 la Pathé ha prodotto un'altra versione di questo titolo. / *Pathé produced another version of this title in 1903.*

VOYAGE DANS UN TRAIN (Pathé – FR 1896)

Regia/dir: Charles Pathé?; 35mm, 14.3 m., 42".

PASSAGE DE LA MARNE PAR LES CHEVAUX DU 28^e DRAGONS (Furgón de...) (Pathé – FR, 1897-1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 16.6 m., 49".

Nelle note originali di Sargarmínaga il titolo spagnolo è leggibile solo in parte. / *The entire Spanish title was illegible in Sargarmínaga's original notes.*

SAUTS DE HAIES (Militar saltando cerco) (Parnaland – FR, c.1900)

Regia/dir: ?; 35mm, 21.2 m., 1'02", col. (imbibito/tinted).

SAUTS D'OBSTACLES PAR DES OFFICIERS (Militares a caballo) (Pathé – FR, 1898-1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 15.6 m., 46".

Questo film è noto anche come *Sauts d'obstacles par les dragons*. / *This film is also known as Sauts d'obstacles par les dragons.*

LA POULE MERVEILLEUSE (La gallina misteriosa) (Pathé – FR 1902)

Regia/dir: Ferdinand Zecca; 35mm, 37 m., 1'48".

RI. V

LES PAYSANS À PARIS (Provincianos en París) (Pathé – FR, 1897-1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 18.9 m., 55".

BONNE D'ENFANTS ET MILITAIRE (Galanteos militares) (Parnaland – FR, 1897-1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 19.8 m., 58", col. (imbibito/tinted).

LES BONS PAYENT POUR LES MAUVAIS (El fumador) (Parnaland – FR, 1900-1901)

Regia/dir: ?; 35mm, 19.4 m., 57", col. (imbibito/tinted).

UNE PARTIE DE CANOT (Accidente náutico) (Pathé – FR 1903)

Regia/dir: ?; 35mm, 24.4 m., 1'11", col. (imbibito/tinted); titolo di testa in francese / main title in French.

LA CHARITÉ DU PRESTIDIGITATEUR (Caridad sin recompensa) (Gaumont – FR 1905)

Regia/dir: Alice Guy; 35mm, 62.5 m., 3'03", col. (imbibito/tinted).

Misc. (Film arrivati in archivio non montati. / *Films once part of edited compilation reels, but received separately by the archive.*)

LAVEUSES EN BOHÈME (Las lavanderas) (Pathé – FR, 1897-1899)

Regia/dir: ?; 35mm, 62.5 m., 3'03".

(DEFILE DE BIENVENIDA) (? , ?, 1896?)

Regia/dir: ?; 35mm, 18.7 m., 55".

Film forse girato durante la visita a Parigi dello zar Nicola II nell'ottobre del 1896. / *Possibly shot during the Parisian visit of Tsar Nicholas II in October 1896.*

Tonbilder della collezione Neumayer del Deutsches Filminstitut - 2

Opera, Operetta, Rivista, Wienerlied

Continuando l'odissea iniziata alle Giornate dello scorso anno, il Deutsches Filminstitut – DIF presenta un'altra selezione di film sonori degli esordi provenienti dalla sua eccezionale collezione Neumayer di antico materiale cinematografico, che contiene la più nutrita serie superstita oggi nota di *Tonbilder* - i primissimi film con sonoro sincronizzato realizzati in Germania. Il DIF ha acquisito le copie nitrato originali nel novembre 1970, ricevendole da Aloisa Neumayer di Icking, cittadina a sud di Monaco. Le pellicole si possono far risalire al suocero di Aloisa, Ludwig Neumayer (1863-1920), birraio nonché pionieristico proprietario di sale e produttore cinematografico a Straubing, nella Bassa Baviera. Uomo di spettacolo per istinto, Neumayer era affascinato dalle nuove apparecchiature di intrattenimento e dalla tecnologia moderna. Ai clienti della sua birreria egli offriva non solo ottime birre artigianali, ma anche una vastissima gamma di eventi culturali e ricreativi: conferenze illustrate, concerti dal vivo ed esibizioni di un colossale orchestrion pneumatico Welte che, installato nel 1891 nella *Konzerthalle* di Neumayer, era considerato allora il più grande d'Europa.

Nel 1899 Neumayer iniziò a proiettare film a Straubing, prima alla *Konzerthalle* e poi anche presso la sua *Jägerhalle*. Tra il 1907 e il 1911 diresse la Bavaria Film – Erste Bayerische Filmfabrik, casa di produzione cinematografica dotata di un proprio laboratorio. Nel 1910 aprì una sala destinata appositamente al cinema, il *Lichtbildtheater*, che nel 1911 arricchì con un Pathéphon per la proiezione di film con sonoro sincronizzato. Alla *Jägerhalle* un'attrazione speciale prevedeva l'uso di un fonografo Edison, mentre alla *Konzerthalle* il possente orchestrion Welte veniva utilizzato anche per accompagnare i programmi cinematografici; un'altra delle attrazioni principali era costituita proprio dai *Tonbilder*. Stiamo ancora lavorando alla definizione delle date e dei contenuti esatti dei programmi di *Tonbilder* presentati da Neumayer.

La selezione che proponiamo alle Giornate di quest'anno comprende 18 *Tonbilder* Neumayer, sui 19 che il DIF ha digitalizzato in totale dopo la rassegna dell'anno scorso. Tra quelli che proietteremo, 14 sono produzioni (accertate o presunte) della Deutsche Bioscope Gesellschaft (DBG) di Jules Greenbaum, una delle più importanti case attive agli albori del mercato cinematografico in Germania; nelle storie del cinema tedesco essa viene solitamente indicata come Deutsche Bioscop, nonostante i numerosi cambiamenti della forma sociale che comportarono lievi variazioni della denominazione. Gli altri quattro sono *Tonbilder* di operette prodotti da Alfred Duskes.

Il fondatore della DBG, Julius Grünbaum (1867-1924), noto in seguito come Jules Greenbaum, era nato a Berlino e si trasferì a Chicago poco prima del 1890; tornò in Germania nel 1895 e contribuì agli esordi della nascente industria cinematografica berlinese. All'inizio sfruttò i propri contatti internazionali per commercializzare film stranieri e tecnologia cinematografica, e a partire dal 1899, grazie alla DBG,

Tonbilder from the Deutsches Filminstitut Neumayer Collection - 2

Opera, Operetta, Revue, Wienerlied

Continuing the odyssey begun at the Giornate last year, the Deutsches Filminstitut – DIF presents another selection of early sound films from its outstanding Neumayer Collection of vintage film materials, which contains the largest group of Tonbilder known to survive from the first era of synch-sound film in Germany. The original nitrate prints were acquired by the DIF in November 1970, from Aloisa Neumayer of Icking, south of Munich. Their provenance can be traced to her father-in-law, Ludwig Neumayer (1863-1920), a brewer who was also a pioneering cinema owner and film producer in Straubing, in Lower Bavaria. A born showman, Neumayer was highly intrigued by novel entertainment equipment and the latest technology. He offered his beer-hall customers not only high-quality artisan beers, but also an impressive range of entertainment and cultural events: illustrated lectures, live concerts, and performances of a huge pneumatic Welte Orchestrion, hailed as the largest in Europe when it was installed in 1891 in Neumayer's Konzerthalle.

From 1899 onwards Neumayer exhibited films in Straubing, first at the Konzerthalle and then also at his Jägerhalle. Between 1907 and 1911 he ran Bavaria Film – Erste Bayerische Filmfabrik, a film production company with its own laboratory. In 1910 he opened a purpose-built cinema, the Lichtbildtheater, which he equipped in 1911 with a Pathéphon for the presentation of synchronized sound films. A special attraction at the Jägerhalle featured an Edison phonograph, while at the Konzerthalle the mighty Welte Orchestrion was also used to accompany film programmes. Tonbilder were another major attraction. We are still working to establish the exact dates and contents of Neumayer's Tonbilder programmes.

This year's Giornate selection presents 18 Neumayer Tonbilder, of a total of 19 digitized by the DIF since last year's festival. Of those being shown, a total of 14 are confirmed or presumed to be productions by Jules Greenbaum's Deutsche Bioscope Gesellschaft (DBG), a major company in the early German film market, commonly known in German film histories as Deutsche Bioscop, regardless of several changes in incorporation reflected in slight variations of name. The other four are operetta Tonbilder produced by Alfred Duskes.

DBG's founder, Julius Grünbaum (1867-1924), later known as Jules Greenbaum, was born in Berlin, and moved to Chicago in the late 1880s. After returning to Germany in 1895 he became involved in the nascent Berlin film business. First using his international affiliations to trade

si affermò tra i produttori cinematografici di maggior successo sul mercato tedesco, concentrandosi esclusivamente sull'attualità. Nel settembre 1907 lanciò una campagna pubblicitaria per il proprio sistema "Synchrophone" di film con sonoro sincronizzato; il nome del sistema fu modificato poco dopo in "Synchroscope", con la raccomandazione di utilizzarlo insieme al proiettore Vitascope della DBG. La DBG profuse un massiccio impegno nella produzione di *Tonbild*, orientando la distribuzione essenzialmente al circuito dei varietà. Nel corso del 1908, però, la casa incappò in gravi difficoltà finanziarie; nel 1909 Greenbaum vendette le sue azioni DBG, indirizzando la sua impresa, Deutsche Vitascope GmbH, alla produzione di *Tonbild*.

Una delle più temibili rivali della DBG di Greenbaum fu la Fabrik für Kinematographen und Films (DSKS) di Alfred Duskes (1882–1942), della cui vita ben poco sappiamo. Nato a Halberstadt, egli visse per quasi vent'anni negli Stati Uniti e tornò in Germania intorno al 1905. Si stabilì a Berlino, ove ben presto cominciò a partecipare ai primi passi dell'industria del cinema, come inventore e fabbricante di attrezzature tecniche; intraprese anche il commercio di film, apparecchi cinematografici e *Sprechmaschinen* (macchine parlanti). Nel 1905 fondò la società Alfred Duskes GmbH, e divenne ben presto uno dei protagonisti del mercato cinematografico in lingua tedesca. Si impegnò tenacemente nella tecnologia del sonoro sincronizzato, nonché nella produzione di *Tonbild*, commercializzando entrambi i prodotti su scala internazionale. Per designare il suo sistema di sonoro sincronizzato sulle etichette dei dischi in gommalacca e nelle inserzioni pubblicitarie Duskes scelse il termine "Cinephon" (scritto "Cinophon" sui titoli di testa dei film DSKS conservati al DIF, forse per un errore commesso in laboratorio). Il lancio, da parte di Duskes, del sistema Cinephon, corredato da un "ricco repertorio", fu pubblicizzato nel giugno 1907, ossia tre mesi buoni prima dell'uscita del Synchrophone/Synchroscope della DBG. L'egemonia di Duskes nel settore fu però di breve durata: dopo la prima guerra mondiale la sua società non distribuì più alcuna nuova produzione nel mercato cinematografico tedesco. Nel 1935 Alfred Duskes emigrò negli Stati Uniti, acquisendo la cittadinanza americana nel 1939; morì a New York nel 1942.

Benché i gusti di Alfred Duskes come produttore di film sonori coincidano largamente con quelli di Jules Greenbaum in termini di numeri e opere musicali, Duskes preferiva materiale teatrale dai temi nettamente più leggeri: operette, canzoni popolari, riviste e commedie di prosa. Quasi senza eccezioni i *Tonbilder* di Duskes esibiscono vistosi accorgimenti anti-pirateria: avvertimenti legali nella sequenza dei titoli e il logo DSKS in mostra sulle scene e sulle decorazioni. La DBG di Jules Greenbaum ricorreva di frequente a elaborati scenari dipinti, abilmente concepiti per creare l'illusione della profondità e della prospettiva, ma sui quali non figurava il logo della società; ed è un peccato, perché oggi questo particolare ci aiuterebbe a identificare i film della DBG.

Sia i *Tonbilder* DBG che i Duskes venivano girati non solo a Berlino

in foreign films and film technology, from 1899 onwards he established himself with DBG as a highly successful producer of films for the German market, with exclusive focus on actualities. In September 1907 he launched a publicity campaign for his synch-sound films and "Synchrophone" system, the name of which was soon changed to "Synchroscope", and it was recommended that this synchronizing device be used with the DBG Vitascope projector. DBG's engagement in Tonbild production was massive, with distribution focused on the variety circuit. However, in the course of 1908 the company ran into serious financial difficulties; Greenbaum sold his DBG shares in 1909, turning the focus of his company Deutsche Vitascope GmbH to Tonbild production.

A leading rival of Greenbaum's DBG was Alfred Duskes' Fabrik für Kinematographen und Films (DSKS). Little is known about Alfred Duskes (1882–1942). Born in Halberstadt, he lived for almost two decades in the U.S., returning by the mid-1900s to Germany, settling in Berlin, where he soon became involved in the early film industry as an inventor and manufacturer of technical apparatus, also trading in films, cinema equipment, and Sprechmaschinen (talking machines). In 1905 he founded the company Alfred Duskes GmbH, and rapidly became a major player in the German-language film market. He was deeply engaged in synch-sound film technology, as well as Tonbild film production, and marketed both on an international scale. The name chosen by Duskes for his synch-sound system on the labels of his shellac discs and in advertising was "Cinephon" (spelled "Cinophon" on the main titles of the DSKS films held at the DIF, possibly due to a laboratory error). Duskes' launch of the Cinephon system, along with a "rich repertoire", was advertised in June 1907, a full three months before DBG's Synchrophone/Synchroscope. Duskes' reign in the industry was short: after World War I, the company released no new productions on the German film market. In 1935 Alfred Duskes emigrated to the United States, where he became a naturalized citizen in 1939; he died in New York City in 1942.

Though Alfred Duskes' tastes as a sound film producer overlap markedly with those of Jules Greenbaum in terms of musical works and numbers, Duskes preferred distinctly lighter-themed stage material: operetta, popular songs, revue, and spoken comedy. Almost without exception Duskes' Tonbilder prominently feature piracy safeguards, with a legal warning in the title sequence and the DSKS logo visible in sets and decorations. Jules Greenbaum's DBG frequently used elaborate painted backdrops, skilfully crafted to provide depth and perspective, but these did not

ma anche a Vienna. Mentre la DBG utilizzava – almeno all’inizio – esecuzioni musicali commerciali distribuite dalle etichette Deutsche Grammophon e Odeon, Duskes avviò una collaborazione con la Homophon di Berlino, realizzando però anche registrazioni originali. Purtroppo la storiografia cinematografica tedesca non ha dedicato un’attenzione approfondita all’attività e alla produzione di queste due grandi figure degli albori dell’industria del cinema in Germania, forse perché entrambi erano di ascendenza ebraica e avevano robusti legami internazionali. Come disciplina, la storia del cinema in Germania ha preso forma negli anni Trenta (contemporaneamente all’istituzione del Reichsfilmarchiv nel 1935), e proprio per questo le figure di Greenbaum e Duskes sono state oscurate dall’ombra di un personaggio come Oscar Messter, nazionalista e maestro nel farsi propaganda.

Oggi, la storiografia della più antica produzione di film d’attualità e *Tonbild* in Germania deve fare i conti con numerose lacune. Rimane ancora da elaborare una filmografia che raccolga l’intera produzione di film con sonoro sincronizzato realizzati da tutti i soggetti attivi in Germania prima della prima guerra mondiale - una carenza essenziale che la ricerca deve ancora colmare. Nel 1969 Gerhard Lamprecht ha offerto una spiegazione convincente di questa situazione: “La messe eccezionalmente ricca di titoli rende impossibile elencarli tra i film muti che ci sono pervenuti, poiché oggi è pressoché impossibile identificarli e distinguerli uno per uno.” Per compiere un decisivo passo in avanti verso la creazione di una filmografia completa del primo cinema tedesco, con l’elaborazione di un elenco esaustivo della produzione di *Tonbild*, sarà necessario raccogliere e organizzare informazioni che ci sono pervenute in forma estremamente frammentaria e dispersa. A quanto risulta, ben pochi dei dischi in gommalacca che accompagnavano i film esistono ancora; le immagini dei film raramente contengono prove visive del fatto che la pellicola sia un *Tonbild*; e neppure indicano in maniera attendibile titolo, anno e casa di produzione. Bisogna poi tener conto di un altro fattore catastrofico: a quanto sembra, tutti i cataloghi originali di produzione, vendite e noleggi in cui apparivano i *Tonbilder* sono andati perduti; non se ne conosce un solo esemplare superstito in tutta la Germania. – ANKE MEBOLD

Note tecniche e metodologia del progetto

Abbiamo ritrovato la colonna sonora corrispondente per 11 dei 18 film proposti nell’ambito di questo programma. Per due film non abbiamo trovato alcuna traccia sonora – in un caso perché non siamo stati in grado di identificare il brano musicale rappresentato, nell’altro perché non si conosce alcuna registrazione di quel brano. Questi due film saranno proiettati con accompagnamento pianistico dal vivo.

Per cinque dei 18 film non siamo riusciti a trovare un disco di gommalacca corrispondente, e quindi abbiamo usato ancora una volta colonne sonore sostitutive, selezionando la registrazione contemporanea del brano musicale meglio corrispondente, tra quelle disponibili, per servire da surrogato della traccia musicale del *Tonbild*. In tutti e cinque questi casi la corrispondenza tra immagini e parte

incorporate their company logo – regrettably, since today this would help us to identify DBG films.

Both DBG and Duskes Tonbilder were shot not only in Berlin but also in Vienna. And while DBG was working – at least initially – with music performances sold on the consumer market by the Deutsche Grammophon and Odeon labels, Duskes set up a collaboration with the Berlin-based Homophon Company, while also pursuing original recording. Sadly, German film history has not devoted detailed attention to the activities and output of these two major figures of the early German film industry, perhaps because both were of Jewish descent, with strong international ties. Since film historiography in Germany took shape in the 1930s, contemporary with the creation of the Reichsfilmarchiv in 1935, they were overshadowed by the nationalistic and self-promoting Oscar Messter.

Today the historiography of early actuality film and Tonbild production in Germany is riddled with omissions. The creation of a filmography assembling the entire output of synchronous sound films by all German producing entities prior to World War I remains an essential research gap. In 1969 Gerhard Lamprecht provided an apt explanation: “The exceptional wealth of titles makes a listing among silent film heritage impossible, since today it is hardly possible to identify and distinguish them individually.” Any substantial advance towards completing the national filmography of early German production, by creating a comprehensive listing of Tonbild output, will require bringing together information surviving in extremely fragmentary and scattered form. Few film-accompanying shellac discs are known to exist; the films’ images often do not contain clear visual evidence that they are a Tonbild; nor do they reliably reveal their title, year, and company of production. Another tragic factor must also be taken into account: all the original production, sales, and rental catalogues listing Tonbilder now appear to be lost; not a single example is known to survive in Germany. – ANKE MEBOLD

Technical Notes – Project statistics and methodology

We found the matching soundtrack for 11 of the 18 films being shown in this programme. For 2 films we found no track at all – in one case because we were unable to identify the piece of music depicted; in the other because no recording of the work is known. These two films will be screened with live piano accompaniment.

For 5 of the 18 films we were unable to find a matching shellac record, so once again we have used stand-in tracks, selecting the best-matching contemporary recording of the musical number available, as surrogate soundtrack for the Tonbild. In all 5 of these cases there was enough correspondence between the film image and the vocals – usually across the entire

sonora è stata sufficiente – di solito per tutta la lunghezza del film – a farci cedere alla tentazione di adottare un metodo di presentazione differente da quello utilizzato per i 14 *Tonbilder* Neumayer dell'anno scorso. Questa volta la velocità delle immagini è stata mantenuta costante, in modo che esse potessero scorrere a un ritmo uniforme parallelamente alla falsa traccia sonora, e divergenze e convergenze tra suono e immagini prendessero il loro corso “naturale”. Vorremmo sottolineare che questi cinque *Tonbilder* “ricostruiti” sono una mera simulazione, e di conseguenza dovrebbero essere considerati versioni digitali provvisorie, nella speranza che in futuro le registrazioni su gommalacca corrispondenti vengano reperite e ci sia possibile digitalizzarle e presentarle accanto alle immagini.

Tutti i film di questo programma provengono dal Deutsches Filminstitut – DIF di Francoforte. La digitalizzazione è stata effettuata grazie al sostegno finanziario del Beaufragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (l'ente del governo federale tedesco per la cultura e i media), anche questa volta in stretta collaborazione con il Deutsches Musikarchiv (DMA) presso la Deutsche Nationalbibliothek di Lipsia e con l'esperta consulenza di Christian Zwarg. Tutti i film vengono presentati in DCP, con sottotitoli in inglese; la lingua utilizzata nelle colonne sonore è il tedesco. La durata di ciascun film include i titoli di testa d'archivio, che si protraggono per 16 secondi.

Gli elenchi dei film includono i numeri di catalogazione del DIF e la durata dei 35 mm, oltre a informazioni sui dischi grammofonici fornite dal Deutsches Musikarchiv (DMA) oppure a informazioni relative alla provenienza da collezioni private.

Simboli di corrispondenza:

In ogni film è stato aggiunto un cartello recante un'immagine del disco di gommalacca digitalizzato e anche un simbolo che valuta la qualità della corrispondenza di ogni colonna sonora. Questi “simboli di corrispondenza” sono indicati, qui di seguito, nelle schede dei singoli film.

= la registrazione corrispondente è stata ritrovata e viene presentata accanto alle immagini.

(La colonna sonora autentica del *Tonbild* è stata digitalizzata a partire o da un disco di accompagnamento in gommalacca recante l'etichetta del produttore del film, oppure da un disco in gommalacca recante un'etichetta d'epoca presente sul mercato commerciale).

≠ registrazione d'epoca sostitutiva usata per accompagnare le immagini nella presentazione.

(L'autentica colonna sonora corrispondente al *Tonbild* è ancora perduta. Tutte le informazioni relative al sonoro riguardano la traccia sostitutiva della ricostruzione/simulazione digitale, non la perduta colonna sonora originale del *Tonbild*, per la quale non abbiamo né informazioni né un esemplare esistente).

length of the film – that we could give in to the temptation of pursuing a method of presentation different from that of last year's 14 Neumayer Tonbilder. This time the speed of the image was left constant, so that the images can run at a steady pace alongside the false track, and divergences and convergences between image and sound take their “natural” course. We emphasize that these 5 “reconstructed” Tonbilder are only a simulation, and as such ought to be considered temporary digital versions, in the hopes that sometime in the future matching shellac recordings will be discovered and made available to us for digitization and presentation alongside the image.

All films in this programme are from the Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt. The digitization was carried out with the financial support of Die Beaufragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (the German Federal Government Commissioner for Culture and Media), again in close partnership with the Deutsches Musikarchiv (DMA) at the Deutsche Nationalbibliothek in Leipzig, and with the expert support of Christian Zwarg. All films will be shown as DCPs, with English subtitles. All the soundtracks feature performances in the German language. The individual film timings include the opening archival titles, which run 16 seconds.

The film listings include DIF catalogue numbers and 35mm lengths, plus gramophone disc information from the Deutsches Musikarchiv (DMA) or provenance information from private collections.

Matching Symbols:

The archivally supplied title card on each film displays an image of the shellac disc digitized for presentation, and also includes an assigned symbol which rates the quality of each soundtrack match. These “matching symbols” are also indicated in the individual film listings below.

= the matching recording was found and is presented alongside image.

(The authentic Tonbild soundtrack was digitized either from a film-accompanying shellac disc with the film producer's label, or from a shellac disc labeled with a vintage consumer market label.)

≠ stand-in vintage recording used for presentation alongside image.

(The authentic, matching Tonbild track is still lost. All sound information applies to the surrogate track of the digital reconstruction/simulation, not the lost original Tonbild soundtrack, for which we lack the information and an extant object.)

Opera

WILHELM TELL. Die Sonne strahlt. No. 78 (Deutsche Bioscop – DE 1907)

Regia/dir. ?; *mus.*: Gioacchino Rossini; *libretto*: Etienne de Jouy, Hippolyte Bis; *cast*: Hermine Kittel? (*Hedwig*); *vocals*: Leo Slezak (*Arnold Mellstahl*), Friedrich Weidemann (*Wilhelm Tell*), Elise Elizza (*Mathilde*), Grete Forst (*Jemmy*), Hermine Kittel (*Hedwig*), Gerhard Stehmann (*Mellstahl*), Chor der k. k. Hofoper Wien; *conductor*: ?; 3'00".

Quartet from Act 4 of Rossini's opera Guillaume Tell: "Liberté, redescends des cieux" (common German title, "Die Sonne strahlt nach Sturmesnacht").

Image: DIF_50_121: 35mm nitrate print, c. 49.5 m.

= *Sound*: Collection Axel Weggen: Gramophone Concert Record G.C.-2-44241 IV, 10862u, 6.1907, Wien (2:45 min. @ 73½ rpm).

Si tratta del finale dell'opera di Rossini *Guglielmo Tell* (1829), inscenata per la cinepresa della Deutsche Bioscop sotto forma di tableau estremamente statico, con un fondale dipinto che rappresenta rocce, onde altissime e il bompresso di una nave. L'interprete femminile sulla sinistra, la sensuale attrice che sullo schermo interpreta Hedwig con "accenti mediterranei", è verosimilmente la stessa Hermine Kittel; la possiamo ammirare anche nel film dedicato al quartetto del *Rigoletto* (ove è l'artista che esegue in playback la parte del contralto). Nell'attrice che sullo schermo appare sulla destra, e canta la parte di Mathilde interpretata da Elise Elizza, si può invece riconoscere l'artista che esegue in playback le parti da soprano in quasi tutti i *Tonbilder* operistici prodotti dalla DBG.

The finale of Rossini's opera William Tell (1829), staged for the Deutsche Bioscop camera as a very static tableau, with a painted backdrop of rocks, ocean waves, and a ship's bowsprit. The female cast member on the left, the voluptuous onscreen actress playing Hedwig with a "Mediterranean accent", is presumably Hermine Kittel herself. She can also be admired as the alto playback artist in the film of the Rigoletto Quartet, while the onscreen actress on the right, singing to Elise Elizza's Mathilde, is recognizable as the soprano playback artist in most of the opera Tonbilder produced by DBG.

DER BAJAZZO. Duett der Nedda (Deutsche Bioscop? – DE, c.1908)

Regia/dir. ?; *mus.* + *libretto*: Ruggero Leoncavallo; *cast*: ?; *vocals*: Emilie Herzog (*Nedda*), Baptist Hoffmann (*Silvio*); *conductor*: Bruno Seidler-Winkler; 3'54".

Duet from Act I of Leoncavallo's opera Pagliacci: "Duett der Nedda und des Silvio" (Duet of Nedda and Silvio); also known as "Warum denn hielt'st Du mich sehndend umfangen" (Tell Me Why Did You Hold Me So Close).

Image: DIF_50_115: 35mm nitrate print, c.65 m.

= *Sound*: Collection Axel Weggen: Gramophone Monarch Record 044064 II, 192s, 5.1907, Berlin (3:31 min. @ 72½ rpm).

Pagliacci, nota in tedesco con il titolo *Der Bajazzo*, ha goduto di grande popolarità nel repertorio operistico sin dalla sua prima rappresentazione, che ebbe luogo nel maggio 1892 a Milano. Il *Tonbild* ci offre il decisivo duetto che, nel primo atto, rivela la passione illecita tra Nedda e Silvio. Tonio, innamorato respinto di Nedda, assiste alla promessa d'amore e per vendetta avverte Canio, il marito di Nedda, avviando così la fatale sequenza di eventi del secondo atto.

Possiamo affermare con certezza di aver identificato la registrazione corrispondente al *Tonbild*, che reca il numero di matrice 192s della Deutsche Gramophone, anche se il momento della scoperta alla fine del duetto si conclude in silenzio.

Pagliacci, known as Der Bajazzo in German, has been popular in the opera repertoire since its premiere in May 1892 in Milan. The Tonbild depicts the decisive duet of illicit passion between Nedda and Silvio in Act I. Nedda's rejected lover Tonio witnesses the romantic pledge, and vengefully fetches Canio, Nedda's husband, thus setting in motion the fatal turn of events in Act 2.

We are quite certain we have identified the Tonbild's matching recording with the Deutsche Gramophone matrix number 192s, although the moment of discovery at the end of the duet is played out in silence.

RIGOLETTO. Quartett. No. 77 (Deutsche Bioscop – DE 1909)

Regia/dir. ?; *mus.*: Giuseppe Verdi; *libretto*: Francesco Maria Piave; *cast*: Hermine Kittel? (*Maddalena*); *vocals*: Erik Schmedes (*Count of Mantua*), Gerhard Stehmann (*Rigoletto*), Grete Forst (*Gilda*), Hermine Kittel (*Maddalena*); *conductor*: ?; 3'34".

Quartet from Act 3 of Verdi's opera Rigoletto: "Bella figlia dell'amore" (common German title, "Holdes Mädchen, sieh' mein Leiden").

Image: DIF_50_127: 35mm nitrate print, c.62.5 m.

= *Sound*: DMA G.C.-2-440097-V G&T (Gramophone Concert Record G.C.-2-44097 V, 1287L. 6.1906, Wien, 3:20 min. @ 77 rpm).

Rigoletto, opera verdiana del 1851, è presente in forze nella produzione documentata di *Tonbild* in Germania. In questo film DBG il volubile e gaudente duca di Mantova corteggia Maddalena, mentre Gilda, la figlia di Rigoletto, è costretta dal padre ad assistere alla crudele rivelazione dell'infedeltà del suo amante. L'aria che precede immediatamente il Quartetto, "O wie so trügerisch" ("La donna è mobile"), inclusa nel programma delle Giornate dell'anno scorso, era stata filmata usando la stessa scenografia, che raffigura la locanda.

Verdi's 1851 opera Rigoletto is strongly represented in Germany's documented Tonbild output. This DBG film shows the fickle Count of Mantua wooing Maddalena, while Rigoletto's daughter Gilda is forced by her father to witness the cruel revelation of her lover's infidelity. The aria just before the Quartet, "O wie so trügerisch" ("La donna è mobile"), was included in last year's Giornate programme, and was filmed using the same Osteria set.

TROUBADOUR. Miserere. No. 80 (Deutsche Bioscop – DE 1909)

Regia/dir: ?; mus: Giuseppe Verdi; libretto: Salvatore Cammarano; cast: ?; vocals: Leo Slezak (Manrico), Elsa Bland (Leonore), Chor der k. k. Hofoper Wien; conductor: ?; 3'05".

Duet with choir from Act 4 of Verdi's opera Il trovatore: "Quel suon, quelle preci" (common German title, "Miserere"; also known as "Hab Erbarmen, o Herr, mit einer Seele").

Image: DIF_50_135: 35mm nitrate print, c. 51.5 m.

= Sound: DMA G.C.-2-44242 G&T: Gramophone Concert Record G.C.-2-44242, 10864u, 6.1907, Wien (2:50 min. @ 74½ rpm).

Il Trovatore di Giuseppe Verdi fu rappresentato per la prima volta a Roma nel 1853. Alle Giornate dell'anno scorso abbiamo presentato il film realizzato dalla Deutsche Bioscop per il terzetto "Qual voce", un episodio precedente e più vivace di quest'opera. Il "Miserere" segna il momento in cui l'inesorabile e tragico fato degli amanti conosce la breve pausa di un'ultima promessa di devozione eterna. La consueta prima attrice dei filmati operistici Bioscop interpreta il ruolo del soprano (Leonora, la cui voce è quella di Elsa Bland), mentre Manrico (Leo Slezak) prigioniero nella torre, rimane invisibile. Lo stesso scenario dipinto, raffigurante una torre di pietra, venne utilizzato una seconda volta dalla Deutsche Bioscop per suggerire l'atmosfera di una città universitaria nell'operetta di Suppé *Flotte Bursche*, che proietteremo più avanti in questo programma.

*Verdi's Il Trovatore premiered in Rome in 1853. Last year at the Giornate we showed Deutsche Bioscop's film of the trio "Qual voce", an earlier and livelier moment of this opera. The "Miserere" marks the moment when the culmination of the lovers' doom is briefly poised for a last declaration of eternal devotion. While the usual Bioscop operatic lead actress plays the soprano for Elsa Bland's Leonore, Leo Slezak's Manrico remains invisible in the prison tower. The same painted backdrop of a stone tower was again employed by Deutsche Bioscop to provide an atmospheric university town setting for Suppé's operetta *Flotte Bursche*, shown later in this programme.*

Operetta

DIE FLEDERMAUS. Mit mir so spät (Duskes – DE 1909?)

Regia/dir: ?; mus: Johann Strauss; libretto: Karl Haffner, Richard Genée; cast: Hermine Hoffmann (Rosalinde), Edmund Binder (Frank), Emil Justitz (Alfred); vocals: Hermine Hoffmann (Rosalinde), Edmund Binder (Frank), Emil Justitz (Alfred); conductor: ?; 3'45".

Trio from Act 1 of Strauss' operetta Die Fledermaus: "Mit mir so spät im Tête-à-tête" (With Me So Late Tête-à-tête); also known as "Mein Herr, was dächten Sie von mir" (Sir, What Would You Think Of Me).

Image: DIF_11_043: AZ 35mm dupe negative, c.66 m; made c.1971 from DIF_30_267.

= Sound: DIF Musikarchiv 15_M_9. (Alfred Duskes Cinephon AD308. 4.1908, 3:17 min @ 77 rpm).

In questo film compare un cast di provenienza mista: Hermine Hoffmann e Edmund Binder appartenevano alla compagnia del Theater des Westens del quartiere berlinese di Charlottenburg, mentre Emil Justitz proveniva dal Metropol-Theater di Berlino.

La qualità, gravemente compromessa, dell'immagine di questo brano del *Fledermaus* dipende in parte dalla scadente duplicazione analogica, peggiorata dalla forte decomposizione dell'immagine che si registrava nel nitrato originale quando ne fu ricavata la copia, intorno al 1971. Dei quattro nitrati originali Neumayer che sono andati perduti

The film features a mixed cast: Hermine Hoffmann and Edmund Binder were ensemble members of the Theater des Westens in Berlin Charlottenburg, and Emil Justitz was from Berlin's Metropol-Theater.

The strongly compromised image quality of this number from Die Fledermaus is partially the result of modest-quality analogue duplication, compounded by fairly strong image decomposition in the nitrate source when it was copied around 1971. Of 4 Neumayer nitrate originals no

e sopravvivono solo sotto forma di duplicati d'archivio in acetato, questo *Tonbild* è l'unico che mostri evidenti segni di avanzata decomposizione chimica.

La datazione del film è incerta: Herbert Birett colloca l'uscita nel 1909, ma è emerso che il disco di gommalacca corrispondente è una registrazione originale Duskes destinata esclusivamente alla distribuzione di *Tonbild*, e ciò fa pensare che le immagini possano essere state filmate in una data vicina a quella della colonna sonora, ossia l'aprile del 1908. Il DIF ha avuto la fortuna di poter acquistare, a un'asta nel luglio del 2014, il disco originale di accompagnamento del film, che corrisponde esattamente alle immagini cinematografiche superstiti. Il disco reca il numero di produzione del film (#308)

longer extant and now only preserved as archival acetate duplicates, this Tonbild is the only one exhibiting obvious signs of advanced chemical decomposition.

The dating of the film is nebulous: Herbert Birett assigns the release to 1909, yet the matching shellac disc has turned out to be a Duskes original recording for exclusive Tonbild distribution, which suggests the image may have been recorded in proximity to its track, i.e., in April 1908. The DIF was fortunate to acquire at auction in July 2014 the original film-accompanying disc, neatly matching the surviving film image. The disc indicates the film's production number as #308.

DER VOGELHÄNDLER. (Entrée der Kurfürstin) (Deutsche Bioscop? – DE, c.1908)

Regia/dir. ?; mus: Carl Zeller; libretto: Moritz West, Ludwig Held; cast: ?; vocals: Philla Wolff (Kurfürstin Marie), Chor vom Metropol-Theater, Berlin; conductor: Friedrich Kark; 4'16".

From Act I of Zeller's operetta Der Vogelhändler (The Bird Seller): "Fröhlich' Pfalz, Gott erhalt's" (Joyful Palatinate, God Preserve It); also known as "Ich bin ja ein Kind vom Rhein" (I Am a Child of the Rhine).

Image: DIF_50_134: 35mm nitrate print, c.79 m.

≠ Sound: Collection Axel Weggen: Odeon X 50307, Bx 2510 (?), 3.1907 (3:57 min. @ 75½ rpm).

La prima rappresentazione di quest'operetta ebbe luogo nel 1891 al Theater an der Wien. Inizialmente la vicenda era ambientata nel Wienerwald, ma a causa delle obiezioni della censura l'azione fu poi spostata nel Pfälzerwald, la foresta che nel Palatinato orna le rive del Reno. Il disco Odeon utilizzato per questo *Tonbild* è un surrogato della colonna sonora originale che è andata perduta (probabilmente si trattava di una registrazione originale della Deutsche Bioscop). La registrazione sostitutiva presenta ovvie discrepanze rispetto alle immagini, e tra le cinque tracce sonore non corrispondenti di questo programma è la più problematica. Abbiamo però dovuto utilizzarla in quanto è l'unica opzione disponibile, trattandosi della sola registrazione risalente al primo decennio del Novecento documentata nelle principali discografie; raramente questo brano è stato preso in considerazione dall'industria discografica.

This operetta premiered in 1891 at the Theater an der Wien. The story was initially set in the Wienerwald, but after censorship objections the action was moved to the Pfälzerwald, the forests of the Palatinate, on the shores of the Rhine.

The Odeon disc used with this Tonbild is a surrogate for the lost matching track, probably an original recording by Deutsche Bioscop. The surrogate recording has rather obvious discrepancies with the image. It rates among the most problematic of the 5 non-matching tracks in this programme. However, we had to settle for it as the only available option, as it is the sole recording from the first decade of the 20th century documented in prominent discographies; this number has rarely received attention from the recording industry.

FLOTTE BURSCHE. (Duett). Nr. 47 (Deutsche Bioscop – DE 1908)

Regia/dir. ?; mus: Franz von Suppé; libretto: Josef Braun; cast: ?; vocals: ?; conductor: ?; 4'11".

Duet from Act I of Suppé's operetta Flotte Bursche (Jaunty Fellow): "Willst du scheiden" (You Want to Depart).

Image: DIF_50_106: 35mm nitrate print, c.80 m.

Sound: no audio recording known on shellac or other modern media. Film screened with live piano accompaniment.

Questo lavoro dimenticato e parzialmente perduto di Suppé è la più antica operetta del nostro programma, ed è anche afflitto da un titolo che invita costantemente agli errori di ortografia. *Flotte Bursche* esordì a Vienna nel 1863; si ritiene comunemente che sia sopravvissuta solo l'ouverture (una fantasia di *Studentenlieder*). Non si conoscono registrazioni delle originali composizioni operettistiche di Suppé, ma il

This forgotten, partially lost Suppé work is the earliest operetta in our programme, and has been cursed with a title chronically inviting misspelling. Flotte Bursche premiered in Vienna in 1863. Only the overture is commonly considered extant, a medley of Studentenlieder. No recordings of the original Suppé compositions in the operetta are known.

duetto con coro rappresentato nel *Tonbild* dimostra che almeno una registrazione dev'essere stata effettuata, al più tardi nel 1908 (forse si trattava di un'esecuzione esclusiva della DBG per l'accompagnamento del film). Dal momento che la partitura per pianoforte e il libretto di Josef Braun sono accessibili, il film verrà proiettato con sottotitoli che sostituiranno la parte vocale mancante - magra compensazione per la colonna sonora perduta.

Il film si riferisce a un momento decisivo della trama: Anton, un artigiano cui l'eredità è stata sottratta con l'inganno, deve dire addio alla sua amata Lieschen. Un gruppo di studenti decide di aiutarlo, e alla fine riesce nell'intento falsificando opere d'arte e vendendole al disonesto tutore di Anton. Gli studenti ubriachi sono interpretati da comparse di sesso femminile travestite. La DBG usò la stessa torre dipinta come fondale per il quartetto del *Rigoletto*.

Yet the duet with chorus depicted in the Tonbild attests to the fact that at least one recording must have been made, before or in 1908, perhaps an exclusive DBG release for film accompaniment. Since the piano score and Josef Braun's libretto are accessible, the film will be shown with subtitles representing the unheard vocals, meagre compensation for the missing soundtrack.

The film depicts a decisive moment in the plot: Anton, an artisan cheated out of his inheritance, must bid farewell to his beloved Lieschen. A group of students decides to help out, and in the end they succeed by forging and selling art to Anton's fraudulent legal guardian. The drunken students are played by cross-dressing female extras. DBG used the same painted tower as a backdrop in the Rigoletto Quartet.

DAS SÜSSE MÄDEL. Das süsse Mädel (Duskes – DE 1908)

Regia/dir: ?; mus: Heinrich Reinhardt; libretto: Alexander Landesberg, Leo Stein; cast: Martha Huwald (Lola Winter); vocals: Martha Huwald? (Lola Winter); conductor: ?; 3'21".

Duet from Act I of Reinhardt's operetta Das süsse Mädel: "Das süsse Mädel" (The Sweet Girl); also known as "So g'wachsen wie a Bamerl" (Grown as a Tree).

Image: DIF_11_054_1v3: AZ 35mm dupe negative, c.60.5 m; made c.1971 from DIF_30_251.

= Sound: DIF Musikarchiv 15_M_8: Alfred Duskes Cinephon AD221, A24S 1128A; 24.1.1908 (2:58 min. @ 79½ rpm).

Al suo esordio, nel 1901, la prima operetta di Heinrich Reinhardt ottenne un clamoroso successo. Purtroppo, questo è uno dei quattro *Tonbilder* Neumayer di cui non è sopravvissuto il nitrato originale; l'immagine inoltre è guastata dall'antiquata tecnologia di registrazione, risalente all'inizio degli anni Settanta, nonché dall'esecuzione maldestra. Questi difetti visivi non giovano alla modesta interpretazione di Martha Huwald del Theater an der Spree di Berlino, che accompagna sullo schermo l'elogio della dolce bellezza delle ragazze viennesi, eseguita da un'acuta voce femminile. Nel luglio 2014 il DIF è fortunatamente riuscito ad acquistare a un'asta il disco originale di accompagnamento del film prodotto dalla Duskes; esso indica che il film è la produzione Duskes #221, e come in tutti i dischi Duskes l'etichetta reca la denominazione del sistema Cinephon.

Heinrich Reinhardt's first operetta was a tremendous success when it premiered in 1901. Unfortunately, this is one of 4 Neumayer Tonbilder whose nitrate original does not survive, and its image is compromised by outdated reproduction technology from the early 1970s, with flawed execution. This visual impairment does not aid the limited performance range of Martha Huwald from Berlin's Theater an der Spree, who acts the visual accompaniment to a high-pitched female voice singing the praises of sweet shapely girls from Vienna. The DIF was fortunate to buy at auction in July 2014 the matching original film-accompanying Duskes disc; it indicates that the film is Duskes production #221, and like all Duskes discs its label displays the system name Cinephon.

DIE DOLLARPRINZESSIN. Ringelreihen (Duskes – DE 1908)

Regia/dir: ?; mus: Leo Fall; libretto: Alfred Maria Willner, Fritz Grünbaum; cast: Helene Winter (Daisy Grey), Arnold Rieck (Hans Freiherr von Schlick); vocals: Annie Prastorfer (Daisy Grey), Jacques Rotter [C. Seidl] (Hans Freiherr von Schlick); conductor: ?; 3'32".

Duet from Act I of Fall's operetta Die Dollarprinzessin (The Dollar Princess): "Ringelreihen / Ringelreih'n" (Ring-a-ring-a-roses); also known as "Wir tanzen Ringelreihn" (We Dance a Ring-a-ring-a-roses).

Image: DIF_11_044: AZ 35mm dupe negative, c.47 m. (part of ending missing); made 1971 from DIF_30_270.

≠ Sound: Collection Michael E. Gunrem & Dieter Schulze: Zonophone Record X-24286, 12014u, 12.1907, Wien (3:07 min. @ 74 rpm).

L'operetta di Leo Fall venne rappresentata per la prima volta a Vienna nel novembre 1907; la Duskes realizzò quasi subito il *Tonbild* di un popolare brano di questa produzione teatrale contemporanea. La

Leo Fall's operetta premiered in Vienna in November 1907. Duskes presented its Tonbild of a popular number from this contemporary stage production with little delay. The

vicenda è ambientata in America e contrappone il nuovo mondo al vecchio.

Questo *Tonbild* ha la colonna sonora sostitutiva meno efficace di tutto il nostro programma, ma l'accoppiamento consente perlomeno di assaporare brevemente l'effetto combinato di suoni e immagini. Il filmato è ovviamente incompleto, ma non è chiaro quanto fosse lunga la parte finale oggi mancante. Il duplicato analogico d'archivio risalente al 1971 non rende giustizia, ahimè, all'originale Neumayer, e purtroppo il nitrato è andato perduto.

story is set in America, pitching the New World against the Old.

This Tonbild has the least effective surrogate track of our programme, but the pairing does allow a brief glimpse of the joint effect of image with sound. The film material is obviously incomplete, yet it remains unclear how much is missing of the film's end. The analogue archival duplicate from 1971 does not appear to do justice to its Neumayer original, alas; unfortunately the nitrate no longer exists.

EIN WALZERTRAUM. (Walzertraum). Nr. 92 (Deutsche Bioscop DE – c. 1908)

Regia/dir: ?; mus: Oscar Straus; libretto: Felix Dörmann, Leopold Jacobson; cast: Fritz Werner (Lieutenant Niki), Rudolf Kumpa (Lieutenant Montschi); vocals: Fritz Werner (Lieutenant Niki); conductor: ?; 2'40".

Duet from Act 1 of Straus' operetta Ein Walzertraum (A Waltz Dream): "Da draußen im duftigen Garten" (I Walk'd in the Blossoming Garden); also known as "Walzertraum / Leise, ganz leise" (Waltz Dream / Softly, So Softly).

Image: DIF_50_110: 35mm nitrate print, c.43.5 m.

= Sound: Collection Axel Weggen: Odeon X 52035, Vx 2346, c.3.1907, Wien (2:34 min. @ 74 rpm).

EIN WALZERTRAUM. O, du lieber, o, du g'scheiter, o, du ganz gehauter Fratz. Nr. 95 (Deutsche Bioscop – DE c.1908)

Regia/dir: ?; mus: Oscar Straus; libretto: Felix Dörmann, Leopold Jacobson; cast: Fritz Werner (Lieutenant Niki), Dora Kepplinger (Franzi Steingruber); vocals: Fritz Werner (Lieutenant Niki), Mizzi Jezel (Franzi Steingruber); conductor: ?; 3'03".

Duet from Act 2 of Straus' operetta Ein Walzertraum (A Waltz Dream): "O du lieber, o du g'scheiter, o du ganz gehauter Fratz" (Oh, you lovely, oh, you delightful, oh you crafty rascal); also known as "Sei still, du mein reizendes Mädel" (Be quiet, my charming girl).

Image: DIF_50_113: 35mm nitrate print, c.53 m.

= Sound: Collection Axel Weggen: Odeon X 52038, Vx 2350, c.3.1907, Wien (2:56 min. @ 77 rpm).

EIN WALZERTRAUM. Piccolo (Deutsche Bioscop – DE, c.1908)

Regia/dir: ?; mus: Oscar Straus; libretto: Felix Dörmann, Leopold Jacobson; cast: Dora Kepplinger (Franzi Steingruber), Richard Waldemar (Count Lothar); vocals: Mizzi Jezel (Franzi Steingruber), Richard Waldemar (Count Lothar); conductor: ?; 3'29".

Duet from Act 2 of Straus' operetta Ein Walzertraum (A Waltz Dream): "Piccolo-Duett" (Piccolo-Duet); also known as "Piccolo! Piccolo! Tsin, tsin, tsin!" or "Lehn' deine Wang' an meine Wang'" (Lean Your Cheek Against My Cheek).

Image: DIF_50_128: 35mm nitrate print, c.61 m.

= Sound: Collection Axel Weggen: Odeon X 63001, Vx 2351, c.3.1907, Wien (3:22 min. @ 77 rpm).

Questi tre *Tonbilder* della Deutsche Bioscop riproducono brani di *Ein Walzertraum*. Il numero totale dei primi film tedeschi con sonoro sincronizzato dedicati a questa popolarissima operetta dev'essere superiore alla ventina, a giudicare dalla produzione di *Tonbilder* di tre soli grandi produttori: Duskes realizzò una serie di sette film interpretati da membri della compagnia del Theater des Westens di Berlino (*Der Kinematograph*, n. 61, 1908), DBG una serie di sei con attori della compagnia del Carl-Theater di Vienna (*Der Komet*, n. 1189, 4.1.1908, pag. 42), e Messter una serie di cinque (Michael Wedel, in *Film History*, Vol. 11, n. 4, 1999, pag. 465).

Il DIF ha attribuito alla DBG i tre *Tonbilder* dedicati a *Der Walzertraum* sulla base della presenza di Fritz Werner nel ruolo del protagonista, con il costume di scena riprodotto in alcune cartoline dell'epoca. Le immagini del film corrispondono inoltre perfettamente ai dischi di gommalacca prodotti dalla Odeon per il Carl-Theater, legame

Three Deutsche Bioscop Tonbilder featuring numbers from Ein Walzertraum. The total count of early German synch-sound films of this extremely popular operetta must exceed 20, judging by the Tonbilder output of 3 major producers alone: Duskes offered a series of 7 with ensemble members of Berlin's Theater des Westens (Der Kinematograph Nr. 61, 1908), DBG a series of 6 with ensemble members of Vienna's Carl-Theater (Der Komet Nr. 1189, 4.1.1908, p. 42), and Messter a series of 5 (Michael Wedel, in Film History, Vol. 11 No. 4, 1999, p. 465).

The DIF's identification of the 3 Walzertraum Tonbilder as DBG productions is based on the appearance of Fritz Werner in the starring role, performing in his stage costume as depicted in period postcards. The film images' are also a perfect fit with Odeon's Carl-Theater shellac discs, neatly substantiated by a

corroborato da una serie di annunci pubblicitari apparsi su *Der Komet*, n. 1189, 4.1.1908.

La prima dell'operetta ebbe luogo il 2 marzo 1907 al Carl-Theater di Vienna. I superstiti dischi di gommalacca Odeon e le immagini del film, realizzati poco dopo, costituiscono una testimonianza dell'originale allestimento teatrale. Purtroppo, lamentiamo ancora la mancanza di metà della serie di sei cortometraggi musicali prodotti dalla DBG.

series of advertisements launched in Der Komet, Nr. 1189, 4.1.1908.

The operetta premiered on 2 March 1907, at the Carl-Theater in Vienna. The surviving Odeon shellac records and film images, recorded shortly afterwards, bear witness to the production's original staging. Sadly we are still missing half of the set of 6 music shorts released by DBG.

DER MANN MIT DEN DREI FRAUEN. Liebchen komm in mein Stübchen (Duskes – DE, c.1908)

Regia/dir: ?; mus: Franz Lehár; libretto: Julius Bauer; cast: Mizzi Wirth (Coralie), Oskar Braun (Major); vocals: Mizzi Wirth (Coralie), Max Steidl (Major); conductor: Bruno Seidler-Winkler; 2'53".

Duet from Act 2 of Lehár's operetta Der Mann mit den drei Frauen (The Man With Three Wives): "Liebchen, komm' und öffne dein Stübchen" (Sweetheart, Come and Open Your Parlour), also known as "Wahrlich wie ein Troubadour" (Truly Like a Troubadour).

Image: DIF_11_054_3v3: AZ 35mm dupe negative, c.57 m.; made c.1971 from DIF_30_261.

≠ Sound: Collection Axel Weggen: Gramophone Concert Record G.C.-2-44356, 12582u, 3.1908, Berlin (3:38 min. @ 78½ rpm).

Quest'operetta di Lehár fu rappresentata per la prima volta il 21 gennaio 1908 al Theater an der Wien di Vienna. Il titolo di testa del *Tonbild* di Alfred Duskes indica, come attori e cantanti, Mizzi Wirth e Oskar Braun, specificando la loro appartenenza al Neues Operetten-Theater di Berlino; molto probabilmente, quindi, essi interpretano di fronte alla cinepresa un brano della messinscena teatrale berlinese, che esordì il 20 marzo 1908 per la regia di Julius Spielmann. Max Steidl, la cui voce si ode nella registrazione da noi utilizzata, apparteneva anch'egli alla compagnia del Neues Operetten-Theater; probabilmente recitava come sostituto nella parte del maggiore.

This Lehár operetta premiered on 21 January 1908 at Vienna's Theater an der Wien. The main title of Alfred Duskes' Tonbild presentation announces Mizzi Wirth and Oskar Braun as actors and vocalists, as well as their affiliation with the Neues Operetten-Theater in Berlin, so they are very likely enacting in front of the camera a number from the Berlin stage production, which premiered on 20 March 1908 under the direction of Julius Spielmann. Max Steidl, whose voice is heard on the recording we have used, was also a member of the Neues Operetten-Theater ensemble; he was probably an alternate for the part of the Major.

Rivista / Revue

DIE HERZEN DER BERLINER FRAUEN aus DAS MUSS MAN SEH'N! (Deutsche Bioscop – DE c. 1908)

Regia/dir: ?; mus: Victor Hollaender; lyr: Julius Freund; cast: Emil Justitz(?), ?; vocals: Emil Justitz(?); 3'17".

"Die Herzen der Frau'n von Berlin" (The Hearts of the Women of Berlin), from the 1907 Metropol-Theater revue Das muss man seh'n! (You've Got to See This!).

Image: DIF_50_132: 35mm nitrate print, c.57 m.

= Sound: Collection Henri Chamoux: Synchronphone label on Odeon X 64519, xB 3269, 9.1907 (2:44 min. @ 76½ rpm).

Il titolo di questo *Tonbild* della DBG presenta una serie di varianti che possono disorientare: sul disco di gommalacca appare la dicitura *Die Herzen der Frauen*, mentre sulla coda del film è scarabocchiata la scritta *Die Herzen der Berliner Frauen*; *Die Herzen der Frau'n von Berlin* è invece la versione consueta del titolo (e dell'ortografia) di questo numero della *Jahresrevue 1907* del Metropol-Theater, *Das muss man seh'n!* L'etichetta della *Deutsche Bioscope* sul disco in gommalacca originale del *Tonbild* reca il primo nome del sistema, ossia Synchronphone.

Il film è interpretato dallo stesso attore che vediamo in *Casino-Lied*, di fronte allo stesso elegante fondale raffigurante un interno. Egli esegue una canzone che esalta romanticamente le professioniste dei night-club berlinesi, la cui affascinante compagnia ha stregato il protagonista. Sei ballerine in vesti vaporose offrono

This DBG Tonbild involves a confusing range of variant titles: Die Herzen der Frauen is noted on the shellac disc, Die Herzen der Berliner Frauen is scribbled on the film's leader, while Die Herzen der Frau'n von Berlin is the usual name and spelling of the revue number from the Metropol-Theater's 1907 Jahresrevue, Das muss man seh'n! The Deutsche Bioscope label on the original Tonbild shellac disc displays the first system name, Synchronphone. The film features the same actor as in Casino-Lied, in front of the same elegant interior backdrop. He performs a song romanticizing the attributes of Berlin night-club professionals whose charming companionship holds the protagonist captive. A chorus line of 6 female dancers

l'accompagnamento visivo all'assolo canoro. Accoppiato alla traccia sonora corrispondente della Odeon, il *Tonbild* ci presenta la prima e la terza strofa, delle quattro totali

in billowing dresses visually accompanies the vocal solo. Paired with its matching Odeon track, the Tonbild features the first and third stanza from a total of four.

CASINO-LIED aus DER TEUFEL LACHT DAZU! (Deutsche Bioscop? – DE, c.1908)

Regia/dir: ?; mus: Victor Hollaender; lyr: Julius Freund; cast: Emil Justitz(?), ?; vocals: Emil Justitz; 3'52".

"Casino-Lied" (Casino-Song), from the 1906 Metropol-Theater revue Der Teufel lacht dazu! (The Devil Laughs at This!).

Image: DIF_50_116: 35mm nitrate print, c.75 m.

= Sound: Collection Axel Weggen: Odeon X 34797, xB 1553, 9.1906 (3:38 min. @ 84½ rpm).

Questo brano ci presenta un anziano gaudente, amante della vita notturna, che persino quando giunge alle porte del Paradiso cerca di scacciare la noia visitando un locale notturno, per godersi la prediletta compagnia femminile. Questa canzone fu eseguita inizialmente al Metropol-Theater di Berlino nella *Jahresrevue* del 1907, *Der Teufel lacht dazu!* Il *Tonbild* della DBG è interpretato dallo stesso attore già visto in *Die Herzen der Berliner Frauen*. Secondo un annuncio apparso su *Der Komet*, le quattro belle comparse facevano parte della compagnia del Metropol-Theater. Le immagini del film sono state accoppiate alla corrispondente traccia sonora Odeon.

Per questo cortometraggio musicale la DBG aveva scelto due strofe del libretto di Julius Freund, l'introduzione e la conclusione, omettendo quindi quelle più provocatorie per i rigidi principi morali degli spettatori del *Kaiserreich*.

A number featuring an ageing addict to night-life, who even at the gates of Heaven seeks relief from boredom by means of a "Casino" visit, to enjoy the company of his preferred ladies. This song was initially performed in the 1906 Jahresrevue, Der Teufel lacht dazu!, at Berlin's Metropol-Theater. The DBG Tonbild stars the same main actor as Die Herzen der Berliner Frauen. According to a re-sale ad in Der Komet, the 4 extras are Metropol-Theater beauties. The film image has been paired with its matching Odeon track.

DBG selected two stanzas from Julius Freund's libretto, the introduction and the closing, for this music short, thereby omitting those more challenging to the staid moral framework of Kaiserreich audiences.

[UNIDENTIFIZIERTES TONBILD] (DON JUAN). Nr. 16 (Deutsche Bioscop? – DE, c.1908)

Regia/dir: ?; mus: ?; parole/lyr.: ?; cast: ?; vocals: ?; 3'40".

Numero di rivista o scena di un'operetta (trio o quartetto) che non è stato possibile identificare e in cui si vedono tre uomini corteggiare una donna seduta. / *Unidentified revue number or operetta scene (trio or quartette) showing three men courting a seated woman.*

Image: DIF_50_112: 35mm nitrate print, c.69.5 m.

Sound: opera musicale non identificata/ unidentified musical work; nessuna registrazione rinvenuta/no recording found. Film presentato con accompagnamento al pianoforte. / Film screened with live piano accompaniment.

Il tema di Don Giovanni ha ispirato numerosissime opere di vari generi: in questo caso siamo forse di fronte a un'interpretazione creativa o a una parodia. La traccia musicale di questo film, però, non è stata ancora ritrovata, e il *Tonbild*, che reca il numero 16 – attribuito quasi certamente dalla Deutsche Bioscop – sfugge ancora a qualsiasi identificazione. Per il momento manteniamo il riferimento del titolo a Don Giovanni, seguendo la denominazione usata nelle carte d'archivio del DIF, che però finora non è stato possibile verificare; forse si tratta di un'attribuzione erronea, dal momento che non è attestata né dal contenitore della pellicola, né da un titolo di testa, né dalla coda del rullo del film. Il fondale che compare qui è lo stesso usato per i numeri di rivista *Abends nach Neune* e *Roland und Victoria*, entrambi proiettati alle Giornate dell'anno scorso. Quest'elemento induce a ipotizzare che si tratti di un numero musicale tolto da una rivista del Metropol-Theater di Berlino, ma non si può neanche escludere l'operetta.

*The Don Juan theme has inspired a vast number of works in various genres; this could be a creative interpretation or parody. However, this film's music track is still missing, and the Tonbild, numbered as 16 – with high certainty by Deutsche Bioscop – has thus far evaded identification. For the time being we are retaining the title reference to Don Juan, following its styling in archival paperwork at the DIF, although it has thus far not been possible to verify this; it may be erroneously assigned, as neither the film can, nor a main title, nor the film reel's leaders attest to it. The backdrop seen here is the same as that used for the revue numbers *Abends nach Neune* and *Roland und Victoria*, both of which were screened at the Giornate last year. This may point to its being a musical number from a Berlin Metropol-Theater revue, though operetta cannot be ruled out.*

Wienerlied

FIAKERLIED (Deutsche Bioscop? – DE, c.1908)

Regia/dir: ?; mus. & lyr: Gustav Pick; cast: ?; vocals: Alexander Girardi; conductor: ?; 3'10".

"Fiakerlied" (Coachman's Song). Wienerlied by Gustav Pick.

Image: DIF_50_ 129: 35mm nitrate print, c.66.5 m.

≠ Sound: Collection Christian Zwarg; Gramophone G.C.-2-42585, 770z, 5.1903, Wien (2:51 min. @ 77½ rpm).

Il *Tonbild* Neumayer di questo famoso *Wienerlied* è stato accoppiato a una colonna sonora sostitutiva che corrisponde in maniera accettabile alle immagini del film. L'identificazione con una produzione Deutsche Bioscop è puramente provvisoria, ma il film non va confuso con il *Tonbild Fiakerlied* della Messter, conservato nella collezione del Bundesarchiv-Filmarchiv di Berlino, in cui un vetturino canta in uno scenario di interni, con finestre di vetro molato; nel *Fiakerlied* della collezione Neumayer, invece, il vetturino si esibisce di fronte a un fondale dipinto che rappresenta una scena in esterni (un angolo di strada cittadino). Questa canzone (uno dei *Wienerlieder* più popolari) fu eseguita per la prima volta nel 1885, in occasione del centesimo anniversario della corporazione dei *Fiaker*, i vetturini di Vienna.

The Neumayer Tonbild of this famous Wienerlied is paired with a surrogate track that corresponds decently with the film image. It is only tentatively identified as a Deutsche Bioscop production, yet should not be confused with the Messter Tonbild Fiakerlied preserved in the Bundesarchiv-Filmarchiv collection in Berlin, which shows a singing coachman in an interior setting with bevelled glass windows, while Neumayer's Fiakerlied has the coachman singing in front of a painted exterior backdrop of a city street corner.

One of the most popular Wienerlieder, the song was premiered in 1885, on the occasion of the 100th anniversary of the guild of the Vienna Fiaker coachmen.

WEIBI WEIBI (Deutsche Bioscop? – DE, c.1908)

Regia/dir: ?; mus: Karl Haupt; lyr: Edmund Skurawy; cast: ?; vocals: Alfred Walters; conductor: ?; 3'22".

"Weibi, Weibi!" (Woman, Woman!). Viennese song by Karl Haupt, also known as "Weibi, Weibi, sei doch nicht so hart!" (Woman, Woman, don't you be so hard!).

Image: DIF_50_ 108: 35mm nitrate print, c.63.5 m.

≠ Sound: Collection Michael E. Gunrem & Dieter Schulze: Alfred Duskes Cinephon AD170, c.11.1907 (3:15 min. @ 80½ rpm).

Presentato con una colonna sonora sostitutiva, che però si adatta veramente bene alla pellicola, questo *Wienerlied* – e di seduzione in uso a Vienna. È molto probabilmente una produzione Deutsche Bioscop, come si può dedurre confrontando il fondale dipinto e gli interpreti di questa pellicola con il *Tonbild* di *Der Bummel-Compagnon*, prodotto dalla DBG, che è stato proiettato alle Giornate dell'anno scorso.

Il disco di gommalacca scelto come miglior sostituto per il perduto disco di accompagnamento della Deutsche Bioscop è etichettato chiaramente: si tratta di un disco per il film Cinephon #170 di Alfred Duskes. Il ritmo dell'esecuzione mostra una corrispondenza perfetta; evidentemente il film perduto della Duskes e il film superstito della DBG erano accompagnati da registrazioni assai simili, eseguite con ogni probabilità dallo stesso cantante. L'interpretazione offerta sullo schermo dal cameriere che sembra un fauno merita un'attenzione speciale.

Presented with a surrogate but rather closely fitting soundtrack, this vibrant but forgotten Wienerlied celebrates Viennese night life and methods of seduction. It is most likely a Deutsche Bioscop production, based on the style of its painted backdrop and its starring actors when compared with the DBG Tonbild of Der Bummel-Compagnon, shown at the Giornate last year.

The shellac disc chosen as the best-fitting stand-in for the lost Deutsche Bioscop accompanying record is clearly labelled as a disc for Alfred Duskes' Cinephon film #170. The timing of the performance is surprisingly well-matched, indicating that the lost Duskes film and the extant DBG film were accompanied by a very similar recording, quite likely by the same vocalist. The onscreen performance by the faun-like waiter merits special attention.



RISCOPERTI E RESTAURI

REDISCOVERIES AND RESTORATIONS

World Premiere of Restoration

DRIFTING (La perdita di Shanghai) (Universal Pictures – US 1923)

Regia/dir: Tod Browning; *scen:* Tod Browning, A. P. Younger, dal dramma di/from the play by John Colton & Daisy H. Andrews (1910); *did/titles:* Gardner Bradford; *f./ph:* William Fildew; *mont./ed:* Errol Taggart; *cast:* Priscilla Dean (*Cassie Cook*; *Lucille Preston*), Matt Moore (*Capt. Arthur Jarvis*), Wallace Beery (*Jules Repin*), J. Farrell MacDonald (*Murphy*), Rose Dione (*Madame Polly Voo*), William V. Mong (*Dr. Li*), Anna May Wong (*Rose Li*), Bruce Guerin (*Billy Hepburn*), Marie De Albert (*Mrs. Hepburn*), William Moran (*Mr. Hepburn*), Frank Lanning (*Chang Wang*); *première:* 19.8.1923, New York; *data uscita/rel:* 26.8.1923; *orig. l:* 7,394 ft. (7 rl.); DCP (da/from 35mm), 82' (trascritto a/transferred at 20 fps), col. (imbibito/tinted); *did./titles:* ENG; *fonte copia/source:* George Eastman House, Rochester, NY. *Restauro/Restored* 2015.

Drifting è l'ultimo film realizzato da Tod Browning per la Universal. La sceneggiatura è tratta da una pièce teatrale scritta nel 1910 da Daisy Andrews e John Colton, poi ripresa in un allestimento a New York nel 1922 con Alice Brady come protagonista. La Universal acquistò i diritti pochi mesi dopo e affidò il film a Browning, affiancandogli l'attrice Priscilla Dean, che aveva già lavorato spesso con lui in film come *Under Two Flags* (1922) e *White Tiger* (1923). Il racconto segue le vicende di Cassie Cook, un'americana implicata nel traffico dell'oppio e costretta ad allearsi con il suo rivale, Jules Repin. Dopo aver ricevuto un'erronea "soffiata" su una corsa di cavalli, che lei aveva a sua volta trasmesso a Repin, entrambi si ritrovano sul lastrico e Cassie subisce l'affronto di vedersi strappare di dosso i vestiti che aveva rubato. Repin distribuiva la droga dalla città di Hang Chow; nella disperazione, la coppia vi si trasferisce per indagare un problema che era emerso nella fornitura dell'oppio. Arthur Jarvis, agente governativo che opera in incognito come ingegnere minerario a Hang Chow, intende sgominare il traffico della droga: era stato lui a confiscarla, provocando con ciò un'interruzione nello spaccio dell'oppio. Cassie, che si finge scrittrice, entra nelle grazie di Jarvis e riesce a sottrarre dal suo ufficio un importante documento governativo. Repin lavora nel frattempo con il suo informatore, il dottor Li per reclutare uomini

Drifting was Tod Browning's last silent film at Universal. The scenario was based on a stage play written in 1910 by Daisy Andrews and John Colton, which enjoyed a revival in a 1922 New York production starring Alice Brady. Universal bought the rights later that year and assigned the film to Browning, as another pairing with his frequent star Priscilla Dean (*Under Two Flags*, *White Tiger*). The narrative follows Cassie Cook, an American heavily involved in the Chinese opium trade, who is engaged in an uneasy alliance with her rival, Jules Repin. When she receives an erroneous tip on a horse race that she passes on to Repin, both find themselves destitute, and Cassie has her stolen clothes ripped off her. Repin trafficks the drug from the town of Hang Chow, and the desperate duo travel there to investigate the problems at the source of their supply. Arthur Jarvis, a government agent undercover as a mining engineer in Hang Chow, intends to break the opium ring, and seizes much of the drug, causing a bottleneck in the supply. Cassie, posing as a novelist, ingratiates herself with Jarvis and manages to steal a government file from his office. Meanwhile, Repin works with his source, Dr. Li (whose daughter Rose is in love with

nelle vicinanze allo scopo di invadere la città e riprendere possesso del carico di droga. Rose, la figlia di Li, è però innamorata di Jarvis. Fin dai primi mesi del 1923 era ben noto che Priscilla Dean non era affatto contenta di dover interpretare il ruolo di una donna immorale, anche se la Universal minimizzò la questione, che a quanto pare fu rapidamente risolta. Il fatto che il profilo del personaggio appaia molto edulcorato nel film ha probabilmente a che fare con questo episodio. Cassie era all'origine una donna opportunista e "di facili costumi", il che rendeva la sua redenzione per amore ancora più efficace sul piano drammaturgico. Dopo aver diretto Priscilla Dean in nove film per la Universal, Browning passò alla M-G-M e vi rimase per quasi tutto il periodo muto, compreso quello del produttivo sodalizio con Lon Chaney. Priscilla Dean lasciò anch'essa la Universal e continuò a lavorare in film muti per conto di Hunt Stromberg e della Metropolitan, ma ebbe difficoltà a trovare ruoli all'avvento del sonoro. La sua carriera ebbe fine nel 1932.

Drifting non era un film perduto, ma è rimasto inaccessibile finché il dipartimento film della George Eastman House è riuscito a ricostruirlo con la collaborazione del MaNDA (Magyar Nemzeti Digitális Archivum és Filmintézet) di Budapest e del Gosfilmofond di Mosca, con il sostegno finanziario della National Film Preservation Foundation. Il punto di partenza del progetto è una copia imbibita in nitrato – con didascalie in lingua ceca – che il museo aveva ricevuto in donazione dalla cineteca di Praga nel 1991. Dopo una lunga e vana ricerca della sceneggiatura del film e delle sue didascalie originali, Zuzana Zabkova – studentessa della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation – ne ha tradotto il testo ceco in inglese. Le nuove didascalie sono state così inserite in un primo restauro del film. La versione così ottenuta era tuttavia più breve di circa un rullo rispetto a quella originale del 1923, e il finale era così frammentario da risultare quasi incomprensibile. Finalmente, nel 2012, la George Eastman House ha avuto la possibilità di confrontare la copia in nitrato con gli esemplari su pellicola safety del MaNDA e del Gosfilmofond e di ottenere copie digitali ad alta definizione di diverse sezioni. La copia russa e quella ungherese sono anch'esse incomplete, ma contengono sequenze mancanti da quella di Praga, consentendo in tal modo di creare la versione più completa possibile sulla base del materiale finora ritrovato. I colori della ricostruzione qui presentata sono riprodotti sulla scorta delle imbibizioni contenute nella copia in nitrato di Praga. – JARED CASE

Jarvis), to recruit the hill dwellers of the surrounding area to invade the town and capture the supply for themselves.

It was well-publicized in early 1923 that Dean was unhappy with the immorality of the character she would portray, though Universal downplayed the situation and it seemed to be quickly resolved. This may have something to do with the relative sanitization of the character in comparison to the stage play. Originally, Cassie was a "lady of easy virtue" with opportunistic instincts, which made her reformation through love all the more striking and dramatic. After nine films with Dean at Universal, Browning moved on to M-G-M for most of the remainder of his silent films, including his productive period with Lon Chaney. Dean also soon left Universal, and continued to work for Hunt Stromberg and Metropolitan in silent films, but struggled to find work in the sound era, and ended her career in 1932.

Never a lost film, but long unavailable, Drifting has been reconstructed by the Moving Image Department of George Eastman House thanks to the co-operation of MaNDA (Magyar Nemzeti Digitális Archivum és Filmintézet) – Hungarian National Digital Archive and Film Institute, Gosfilmofond of Russia, and the National Film Preservation Foundation. A tinted nitrate print donated to George Eastman House in 1991 by the Czech National Film Archive was the starting point for this reconstruction. In the release print from Prague, all the original English titles had been replaced by Czech titles. The search for a script or continuity proved fruitless, and 2011 Selznick School student Zuzana Zabkova translated the Czech text in order to construct new English titles. These were edited into the body of the film. This version was still a reel short of the original 1923 release, and the end of the film was so fragmented that it was nearly impossible to follow its action. In 2012, George Eastman House was able to obtain elements of the film held by Gosfilmofond and MaNDA. All the elements were digitally scanned and compared with the Czech nitrate. The analysis revealed that all three prints were incomplete, but when combined produced the most complete version of Drifting that could be achieved from the extant material. The tinting of this version replicates the colors found in the Czech nitrate print. – JARED CASE

FLICKORNA GYURKOVICS / DIE SIEBEN TÖCHTER DER FRAU GYURKOVICS (A Sister of Six) [Le ragazze Gyurkovics] (AB Isepa / Universum-Film AG – SE/DE, 1926)

Regia/dir: Ragnar Hyltén-Cavallius; *scen:* Paul Merzbach, Ragnar Hyltén-Cavallius; *f./ph:* Carl Hoffmann; *scg./des:* Vilhelm Bryde; *mont./ed:* Ragnar Hyltén-Cavallius, Carl Hoffman; *cast:* Willy Fritsch (*Count Horkay*), Betty Balfour (*Mizzi*), Anna-Lisa Ryding (*Katinka*), Lydia Potechina (*Mrs. Gyurkovics*), Ivan Hedqvist (*colonello/Colonel von Radványi*), Werner Fuetterer (*Geza, suo figlio/his son*), Karin Swanström (*contessa/Countess Emilie Hohenstein*), Stina Berg (*contessa/Countess Aureore Hohenstein*), Axel Hultman (*capitano/Captain Erdody*), Gunnar Unger (*tenente/Lieutenant Semessy*); *première:* 26.12.1926 (Röda Kvarn, Stockholm), 13.04.1927 (Ufa-Theater Kurfürstendamm, Berlin); *orig. I:* 2563 m.; 35mm, 2326 m., 102' (20 fps); *did./titles:* SWE; *fonte copia/print source:* Svenska Filminstitutet, Stockholm.



Flickorna Gyurkovics, Ragnar Hyltén-Cavallius, 1926. (Svenska Filminstitutet)



Flickorna Gyurkovics, Ragnar Hyltén-Cavallius, 1926. (Svenska Filminstitutet)

I frequentatori abituali delle Giornate ricorderanno la serie “Labbra sigillate”, che nel 2013 ha presentato numerose coproduzioni internazionali svedesi della seconda metà degli anni Venti. *Flickorna Gyurkovics* (Le ragazze Gyurkovics) si inserisce nello stesso filone. Il film è una frenetica commedia in abiti moderni ambientata nell'Ungheria contemporanea (benché si senta ancora l'influenza asburgica) e dunque è molto distante dalla nostra idea prevalente di un tipico film muto svedese. Basato su un'opera letteraria dell'autore ungherese Ferenc Herczeg, *Flickorna Gyurkovics* ha comunque alcune somiglianze con due film della cosiddetta “età dell'oro” del cinema svedese: *Erotikon*, il successo mondiale di Mauritz Stiller, e il meno noto *Gyurkovicsarna* (I Gyurkovics) di John W. Brunius, che sono entrambi del 1920 e entrambi adattamenti di opere di Herczeg.

La complessa trama del film si impernia sulle vicende di due ragazze della famiglia Gyurkovics, Mizzi e Katinka, e dei loro corteggiatori, il conte Horkay, che finge di essere cugino delle due sorelle, e il colonnello von Radványi, il cui figlio condivide l'interesse sentimentale del padre per Katinka. Alcuni recensori biasimarono la lunghezza dell'opera e le frequenti giravolte della trama, ma nel complesso *Flickorna Gyurkovics* fu apprezzato dalla stampa per la sua arguta e raffinata eleganza. Un critico dichiarò persino che fino a quel momento era il più promettente esordio di un regista cinematografico svedese – un giudizio sorprendente, soprattutto se considerato nell'odierna prospettiva storica. Film come *Flickorna Gyurkovics* sono caduti nell'oblio a causa dell'attuale canone cinematografico che privilegia i due grandi registi dell'“età dell'oro” svedese, Victor Sjöström e Mauritz Stiller.

All'epoca della realizzazione del film, il suo regista Ragnar Hyltén-

Giornate regulars will remember the “Sealed Lips” series of 2013, which presented several Swedish international co-productions from the second half of the 1920s. *Flickorna Gyurkovics* (literally, *The Gyurkovics Girls*) continues this strand. The film is a modern-day crazy comedy set in contemporary Hungary (although still under Habsburg influence), and as such it differs considerably from our common conception of a typical Swedish silent film. Based on a literary work by the Hungarian author Ferenc Herczeg, *Flickorna Gyurkovics* does however bear a resemblance to two films from the so-called “Golden Age” of Swedish cinema, Mauritz Stiller's world-famous *Erotikon* (1920) and John W. Brunius' lesser-known *Gyurkovicsarna* (literal translation, *The Gyurkovics*; 1920), both of which were also adapted from works by Herczeg.

The film's plot is rather complex, revolving around two of the girls in the Gyurkovics family, Mizzi and Katinka, and their suitors, Count Horkay, who pretends to be the sisters' cousin, and Colonel von Radványi, whose son shares his romantic interest in Katinka. Some reviewers criticized the film's length and many plot twists, but overall *Flickorna Gyurkovics* was praised by the press for its wit, elegance, and sophistication. One critic even declared that it was the most promising debut by a Swedish film director so far – a surprising claim, especially when regarded from today's historical perspective. Films like *Flickorna Gyurkovics* have been vastly neglected due to the current canon of film history and its focus upon the two major directors of Sweden's “Golden Age”, Victor Sjöström and Mauritz Stiller.

At the time of the film's production, its director Ragnar Hyltén-Cavallius (1885-1970) was already a well-known name in Swedish

Cavallius (1885-1970) era un nome già noto nel cinema svedese. Aveva esordito all'inizio degli anni Venti come attore e sceneggiatore; tra i lavori da lui firmati in qualità di sceneggiatore ricordiamo *Gösta Berlings saga* di Stiller (1924), ma un progetto ancor più audace dal punto di vista artistico fu *Vallfarten till Kevlaar* (Il pellegrinaggio a Kevlaar; 1921), basato su una poesia di Heinrich Heine e girato da Ivan Hedqvist, uno dei registi oggi meno noti tra quelli dell'"età dell'oro". Hyltén-Cavallius continuò a lavorare come sceneggiatore e regista fino agli anni Quaranta; l'ultimo film da lui diretto è anche il primo lungometraggio a colori del cinema svedese, *Klockorna i Gamla Sta'n* (Le campane della città vecchia; 1946), realizzato in Cinecolor. *Flickorna Gyurkovics* è una coproduzione tedesco-svedese; fu girato negli studio Ufa di Berlino, mentre gli esterni furono realizzati in Ungheria. Il direttore della fotografia è uno dei più brillanti operatori tedeschi dell'epoca, Carl Hoffmann, già famoso per il lavoro che aveva svolto nel *Faust* di F. W. Murnau (1926). Anche in una commedia leggera come *Flickorna Gyurkovics Hoffmann* si distingue per il giocoso virtuosismo delle riprese: pensiamo ad esempio alla scena in cui la macchina a mano insegue una scimmia in un'aula scolastica.

Come altre coproduzioni svedesi dell'epoca, *Flickorna Gyurkovics* può vantare un cast di divi internazionali. Il film è interpretato dalla britannica Betty Balfour (Mizzi) e dal tedesco Willy Fritsch (il conte Horkay) mentre l'esule russa Lydia Potechina è la signora Gyurkovics. Tra gli attori svedesi, il già citato Ivan Hedqvist ricopre l'importante ruolo del colonnello von Radványi, e nelle due piccole ma rilevanti parti delle sciocche contesse Hohenstein compaiono Karin Swanström (che nel 1926 diresse la commedia *Flickan i frack* (La ragazza in frac), proiettata nella serie "Labbra sigillate" nel 2013) e l'inimitabile attrice comica Stina Berg.

Flickorna Gyurkovics è interessante anche in un'ottica gay. Per giungere alla meta finale dell'amore e della formazione di coppie eterosessuali, i due personaggi principali devono, a un certo punto del film, indossare gli abiti del sesso opposto; uno dei due personaggi deve anzi addirittura flirtare con una persona del suo stesso sesso.

La copia Nel 1973 un duplicato negativo, ridotto al formato Academy, è stato ottenuto da un nitrato positivo; nello stesso anno la copia di proiezione è stata ricavata da questo negativo. – MAGNUS ROSBORN

cinema. His career began in the early 1920s, as an actor and scriptwriter. His work as a scriptwriter includes Stiller's Gösta Berlings saga (1924), but an even more artistically daring project was Vallfarten till Kevlaar (The Pilgrimage to Kevlaar; 1921), based on a poem by Heinrich Heine, and filmed by the today lesser-known "Golden Age" director Ivan Hedqvist. Hyltén-Cavallius would continue to work as a scriptwriter and director until the 1940s; the last film he directed was the first Swedish feature-length color film, Klockorna i Gamla Sta'n (The Bells of Old Town; 1946), which was shot in Cinecolor.

Flickorna Gyurkovics is a Swedish-German co-production, and it was filmed in the Ufa studios in Berlin, with exteriors shot on location in Hungary. Its cinematographer was one of the top German cameramen of the day, Carl Hoffmann, famous for his work on F. W. Murnau's Faust (1926). Even in a light comedy like Flickorna Gyurkovics Hoffmann shows his brilliant yet playful camerawork. For example, in one scene a hand-held camera was used to chase a monkey through a classroom.

Like other Swedish co-productions of the period, Flickorna Gyurkovics features an international all-star cast. The film stars the British Betty Balfour as Mizzi and the German Willy Fritsch as Count Horkay, while the Russian émigré Lydia Potechina appears as Mrs. Gyurkovics. Among the Swedish actors, the above-mentioned Ivan Hedqvist plays the prominent part of Colonel von Radványi, and in the small but striking comic roles of the two silly Hohenstein countesses are Karin Swanström (who directed the 1926 comedy Flickan i frack [The Girl in Tails], shown in "Sealed Lips" in 2013) and the inimitable comedienne Stina Berg.

Flickorna Gyurkovics is also interesting from a queer perspective. To reach the final goal of heterosexual love and pair formation, both leading protagonists have to, at a certain point in the film, dress in the clothes of the opposite sex. For one of the characters this even includes a flirtation with a person of the same gender.

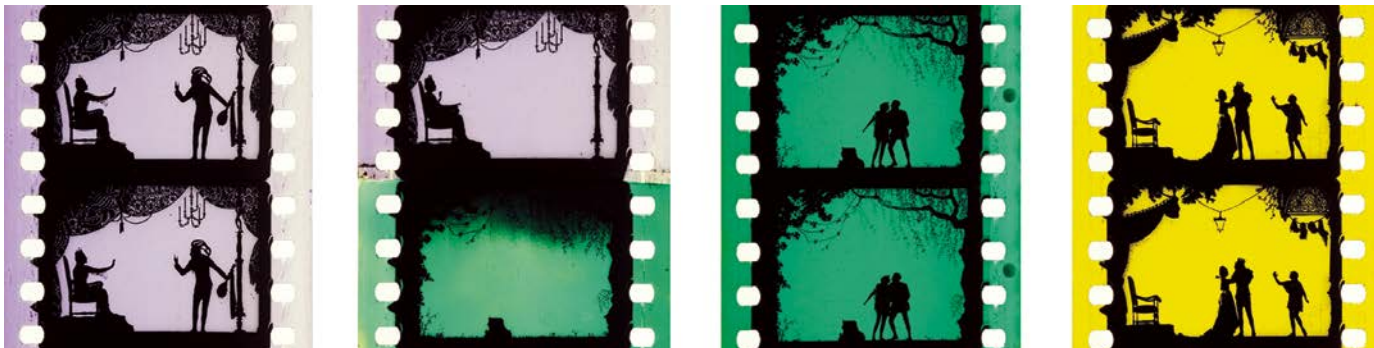
The Print A duplicate negative, downsized to Academy ratio, was made from a nitrate positive source in 1973; the viewing print was struck from this negative the same year. – MAGNUS ROSBORN

DER MÄRCHENWALD – EIN SCHATTENSPIEL [Il bosco incantato - Uno spettacolo d'ombre / The Fairytale Woods – A Shadow Play] (DE 1920)

Regia/dir: Otto Linnekogel; *f./ph:* Dr. Hans Micheler; *cast:* Vera Mariagrete (*principessa/Princess Yolante*), Peter von Osten (*giullare/Carminel, the jester*), Hans Tintner (*nano/Urold, the dwarf*), Beatrice Mariagrete (*ninfa/Kaskata, the nymph*); DCP (da/from 35mm), 7', col. (imbibito/tinted); *did./titles:* GER; *fonte copia/source:* Deutsche Kinemathek, Berlin.

Diretto da Otto Linnekogel, *Der Märchenwald – Ein Schattenspiel* venne realizzato in Germania tra il 1919 e il 1920, alcuni anni prima del famoso film di Lotte Reiniger del 1926, *Die Abenteuer des Prinzen Achmed* (*Achmed, il principe fantastico*). Diversamente da questo, *Der Märchenwald* è però un film di silhouette live-action, con attori che

The German silhouette film Der Märchenwald – Ein Schattenspiel (The Fairytale Woods – A Shadow Play) was directed by Otto Linnekogel and produced in Germany in 1919/1920, several years before Lotte Reiniger's famous silhouette film Die Abenteuer des Prinzen Achmed (1926). In contrast to Lotte Reiniger's



Der Märchenwald – Ein Schattenspiel, Otto Linnekogel, 1920. (Deutsche Kinemathek)

recitano su un palcoscenico retroilluminato. Vi si racconta la storia di un principe vittima di un sortilegio che è costretto a vivere l'umile esistenza di uno gnomo finché il bacio di una bella fanciulla non verrà a rompere l'incantesimo. Il film fu riscoperto anni fa dal regista tedesco Helmut Herbst, che ne fece dono, insieme con altri film delle origini, alla Stiftung Deutsche Kinemathek.

In collaborazione con Martin Koerber e Daniel Meiller della Deutsche Kinemathek, il progetto di ricerca svizzero DIASTOR ha restaurato il film basandosi su un nuovo approccio alla digitalizzazione delle colorazioni d'epoca. Il nostro partner nel progetto, la Cinegrell Postproduction di Zurigo, ha utilizzato un ARRISCAN 4K per la scansione della copia nitrato imbibita e ha realizzato il grading basandosi su riferimenti colore ottenuti fotograficamente, attraverso l'utilizzo di un sistema calibrato, dalla pellicola originale. La supervisione metodologica è di Claudy Op den Kam, ricercatore senior di DIASTOR.

Tra gli obiettivi di DIASTOR c'è lo sviluppo di nuovi approcci per la digitalizzazione e il restauro dei colori, abbinando alla ricerca storica l'analisi scientifica e lo sviluppo di software. Questo progetto sarà illustrato alle Giornate 2015, nell'ambito del Collegium, da Barbara Flueckiger, project manager di DIASTOR, insieme con Ulrich Ruedel. DIASTOR ha una sovvenzione della CTI (Commissione svizzera per la tecnologia e l'innovazione) e conduce ricerca applicata in iniziative promosse da istituzioni accademiche e società private (v. il sito www.diastor.ch). – BARBARA FLUECKIGER

animated film, Der Märchenwald is a live-action silhouette film with actors playing on a backlit stage. It tells the story of an enchanted prince who has to live a humble life as a dwarf until the kiss of a beautiful young woman breaks the spell. The film was discovered by the German filmmaker Helmut Herbst years ago, and donated with other early films to the archive of the Stiftung Deutsche Kinemathek.

In collaboration with Prof. Martin Koerber and Daniel Meiller of the Deutsche Kinemathek, the Swiss research project DIASTOR restored the film based on a new approach to digitizing early applied colours. Our project partner Cinegrell Postproduction in Zurich scanned the tinted nitrate print on an ARRISCAN in 4K, and then colour-graded it based on colour references produced photographically from the nitrate print by a calibrated camera set-up. The case study was supervised by DIASTOR senior researcher Dr. Claudy Op den Kamp. Among DIASTOR's objectives is the development of new approaches for the digitization and restoration of film colours, employing scientific analysis in conjunction with film historical research and software development. This approach will be presented at this year's Giornate by DIASTOR project manager Prof. Dr. Barbara Flueckiger in a talk at the Collegium in collaboration with Prof. Dr. Ulrich Ruedel. DIASTOR is supported by a grant from the Swiss Commission for Technology and Innovation (CTI), and is carrying out applied research in collaborations between academic institutions and private companies. (See: www.diastor.ch) – BARBARA FLUECKIGER

RAMONA (Ramona) (Inspiration Pictures; *dist:* United Artists – US 1928)

Regia/dir., prod: Edwin Carewe; *scen., did./titles:* Finis Fox, *dal romanzo di/based on the novel by* Helen Hunt Jackson (1884); *f./ph:* Robert B. Kurrle; *mont./ed:* Jeanne Spencer; *scg./des:* Al [Albert] D'Agostino; *settings:* Tec-Art Studios; *cast:* Dolores Del Rio (Ramona), Warner Baxter (Alessandro), Roland Drew (Felipe), Vera Lewis (Señora Moreno), Michael Visaroff (Juan Canito), John T. Prince (Father Salviederra), Mathilde Comont (Marda), Carlos Amor (pastore/sheepherder), Jess Cavin (bandit), Jean (cane/dog); *première:* 28.3.1928 (Los Angeles), 12.5.1928 (New York); *orig. l:* 7650 ft. (8 r.l.); 35mm, 7437ft., 81' (24 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA. *Restauro/restored* 2014, Library of Congress + Národní filmový archiv.



Inspiration Pictures, Inc. and Edwin Carewe present DOLORES DEL RIO in "RAMONA"
United Artists Picture

Made in U. S. A.

(Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA)

Ramona è originariamente un romanzo di Helen Hunt Jackson, poetessa e scrittrice di viaggi appassionatamente votata alla causa dell'uguaglianza dei nativi americani. Storia d'amore ambientata nella California meridionale, costituisce, dopo *La capanna dello zio Tom*, il più importante romanzo di protesta sociale nell'America del XIX secolo. La vicenda di un'orfana di ascendenza mista, che si innamora dell'indiano Alessandro nella California appena diventata stato autonomo, era destinata a un vasto pubblico. L'autrice costruisce un triangolo sentimentale in cui forze estranee ai protagonisti provocano

Ramona began as a novel written by Helen Hunt Jackson, a poet and travel writer passionately committed to the cause of equality for Native Americans. It is both a romance of Southern California and the second most important 19th-century American social-protest novel, after *Uncle Tom's Cabin*. The story of an orphaned girl of mixed ancestry who falls in love with the Indian Alessandro during the early days of California statehood was aimed at a wide audience. Jackson crafted a love triangle in which forces outside the principal players lead to a

un tragico rovesciamento della sorte e conducono infine alla morte di uno dei personaggi e alla rovina quasi completa di un altro.

Pubblicato nel 1884, *Ramona* conquistò in breve una popolarità immensa che si è mantenuta nel corso delle generazioni e ha dato luogo a numerose versioni teatrali, quattro film negli Stati Uniti (di cui tre muti e uno sonoro), un adattamento radiofonico a puntate e infine una serie televisiva in Messico. D.W. Griffith interpretò Alessandro in un allestimento teatrale che girò la California nel 1905, e cinque anni dopo trasse dalla storia un film per la Biograph, con Mary Pickford e Henry B. Walthall. Un anno dopo l'uscita del 12 rulli di Griffith, *The Birth of a Nation*, la Clune Film Producing Co. realizzò un *Ramona* in 14 rulli diretto da Donald Crisp (di questo film, risulta sopravvissuto un solo rullo). Nel 1923 la città di Hemet in California inaugurò l'annuale pageant *Ramona*, una rappresentazione teatrale all'aperto a oltre novant'anni di distanza ancora allestita.

Nel 1925 il regista Edwin Carewe, lui stesso in parte nativo americano, scopri a Città del Messico la diciannovenne Dolores Del Rio e la convinse a seguirlo negli Stati Uniti per recitare nei suoi film. Linda B. Hall, la biografa dell'attrice, ritiene che fin dall'inizio Carewe avesse in mente per la sua nuova scoperta un adattamento cinematografico di *Ramona*, realizzando il suo sogno nel 1928, dopo aver attentamente curato la carriera di lei.

Prodotto dalla Inspiration Pictures, di cui Carewe era uno dei proprietari, e distribuito in tutto il mondo dalla United Artists, il film ebbe un grande successo, cui contribuì in particolare la canzone "Ramona" di Mabel Wayne (musica) e L. Wolfe Gilbert (parole), che venne diffusa parallelamente al film e alla fine ne oscurò la fama (la canzone è ancora tutelata dai diritti d'autore, e negli anni Novanta fruttava ancora dividendi alla vedova del paroliere).

Carewe è un regista interessante, oggi poco considerato perché così pochi dei suoi film risultano sopravvissuti. Con l'acquisizione di *Ramona*, oggi possiamo esaminare i suoi tre ultimi film muti (*Revenge*, *Ramona* ed *Evangeline*), tutti interpretati da Dolores Del Rio; ma *Resurrection* (1927), il suo film più apprezzato, è andato perduto, così come il resto della sua opera degli anni Venti – film interpretati da attori quali Lloyd Hughes, Mary Astor, Nazimova, Hobart Bosworth, Dorothy Mackaill, Lewis Stone, Blanche Sweet, Milton Sills e Anita Stewart.

Il suo *Ramona* è un'opera di struggente romanticismo, benché la sceneggiatura scritta da Finis Fox (fratello del regista) sia la meno fedele al romanzo rispetto a tutti gli adattamenti fino ad allora realizzati. Carewe e il direttore della fotografia Robert B. Kurrle ci offrono splendidi primi piani di Dolores Del Rio e degli altri interpreti, Warner Baxter, spesso a torso nudo, e il sentimentale Roland Drew. La loro bellezza è esaltata dagli stupendi scenari in cui Carewe colloca i suoi interpreti: una California mitica e meravigliosa, che appare tale anche perché non è affatto la California, bensì il Parco Nazionale di Zion nello Utah. È noto che per Carewe in un film l'ambiente doveva essere considerato come uno dei personaggi. La studiosa Joanna Hearne osserva che Carewe rovescia anche gli stereotipi dei western tradizionali, con gli indiani lanciati al saccheggio che circondano i

tragic reversal of fortune, the death of one protagonist and the near-total collapse of another.

*Ramona became phenomenally popular shortly after its 1884 publication, and remained so for generations, spawning multiple play productions, 4 American movies (3 silent, 1 sound), a radio serialization, and a Mexican television series. D.W. Griffith played Alessandro in a 1905 stage production that toured California, and five years later committed the story to film with Mary Pickford and Henry B. Walthall for Biograph. The year following Griffith's 12-reel *The Birth of a Nation*, the Clune Film Producing Co. released a 14-reel *Ramona* directed by Donald Crisp (only one reel is known to survive). In 1923 the town of Hemet, California inaugurated an annual *Ramona* Pageant, still running more than 90 years later.*

*Then in 1925 the film director Edwin Carewe, himself part Native American, discovered 19-year-old Dolores Del Rio in Mexico City, and convinced her to come to the United States so that she could appear in his movies. Del Rio's biographer, Linda B. Hall, believes that from the start Carewe had a production of *Ramona* in mind for his new discovery, and after several years of carefully nurturing Del Rio's career, he realized this dream in 1928.*

*Produced by Inspiration Pictures, in which Carewe was a part owner, and released worldwide through United Artists, the film was successful, even more so because of the song "Ramona" by Mabel Wayne (music) and L. Wolfe Gilbert (lyrics), which was marketed in tandem with the film, and ultimately eclipsed the popularity of the movie. (The song remains in copyright, and was still earning royalties for the widow of the lyricist in the 1990s.) Carewe is an interesting director who is little understood today because so few of his films are known to survive. With the addition of *Ramona*, we can now review his last 3 silent pictures (*Revenge*, *Ramona*, and *Evangeline*), all of which star Del Rio; but *Resurrection* (1927), his best-reviewed film, is missing, as is the rest of his work from the 1920s, films that featured such actors as Lloyd Hughes, Mary Astor, Nazimova, Hobart Bosworth, Dorothy Mackaill, Lewis Stone, Blanche Sweet, Milton Sills, and Anita Stewart.*

*His *Ramona* is a meltingly romantic production, though as scripted by the director's brother, Finis Fox, it is the least faithful to the novel of any production up to that time. Carewe and cinematographer Robert B. Kurrle create stunning close-ups of Dolores Del Rio and her co-stars, the frequently shirtless Warner Baxter and soulful Roland Drew. Their remarkable beauty is complemented by the stunning scenery in which Carewe places them: a California of mythic wonders...in part because it is not California at all, but actually Utah's Zion National Park! Indeed, Carewe is on record stating that the setting of a picture should be considered a character in the story. Film historian Joanna Hearne has noted that Carewe also turns the tables on traditional*

carri dei pionieri. Qui, in una possente scena di morte e distruzione i coloni anglosassoni giungono a cavallo, assalgono un villaggio di indiani cristiani per deprederli della loro terra e del bestiame e circondano in corsa la casa di Ramona e Alessandro, cui appiccano il fuoco.

Ramona è stato per decenni considerato perduto dagli studiosi americani, ma nel 2010 è stata confermata l'esistenza presso il Národní filmový archiv di Praga di una copia completa – copia che è stata successivamente inviata negli Stati Uniti, dove le didascalie inglesi sono state ricostruite a partire dal ceco. Grazie al restauro effettuato nel 2014 dalla Library of Congress, questa commovente versione di *Ramona* è ritornata finalmente in circolazione. – HUGH MUNRO NEELY

westerns, in which marauding Indians encircle settlers' wagons. In a powerful scene of violent murder and destruction, Anglo assailants on horseback, coveting the Indians' land and cattle, assault a village of Christian Indians, and are seen circling the home of Ramona and Alessandro, setting it afire.

Considered lost for decades by American scholars, the existence of a complete print was confirmed in 2010 at the Národní filmový archiv in Prague and it was subsequently shipped to the United States, where its English titles were reconstructed from Czech. Thanks to the 2014 restoration from the Library of Congress, this affecting version of Ramona has at last been returned to circulation. – HUGH MUNRO NEELY

SHERLOCK HOLMES (Essanay – US 1916)

Regia/dir: Arthur Berthelet; *aiuto reg./asst. dir:* William Postance; *scen:* H.S. Sheldon, basata sulla pièce di/based on the play by William Gillette + *personaggi creati da/characters created by* Sir Arthur Conan Doyle; *cast:* William Gillette (*Sherlock Holmes*), Marjorie Kay (*Alice Faulkner*), Ernest Maupain (*Professor Moriarty*), Edward Fielding (*Doctor Watson*), Mario Majeroni (*James Larrabee*), Grace Reals (*Madge Larrabee*), William Postance (*Sidney Prince*), Stewart Robbins (*Benjamin Forman*), Burford Hampden (*Billy*), Chester Beery (*Craigin*), Frank Hamilton (*Tim Leary*), Fred Malatesta (*"Lightfoot" McTague*), Leona Ball (*Thérèse*), Hugh Thompson (*Sir Edward Leighton*), Ludwig Kreiss (*Baron von Stalburg*), Jack Milton (*Alfred Bassick*); DCP (da/from 35mm, 2088 m.), 117' (trascritto a/transferred at 16 fps); *did./titles:* FRE, subt. ENG; *fonte copia/source:* Cinémathèque française, Paris.

Restauro e ricostruzione/Restoration and reconstruction: 2015, Céline Ruivo, Cinémathèque française, Robert Byrne, San Francisco Silent Film Festival.

Il 7 febbraio 1916 l'attore e commediografo William Gillette firmò con la Essanay Film Manufacturing Company un contratto che concedeva a quello studio i diritti per la trasposizione cinematografica del suo testo teatrale *Sherlock Holmes* e "assicurava i servizi dell'Attore per interpretare il ruolo principale". La lavorazione cominciò subito, poiché Gillette non aveva evidentemente bisogno di prepararsi per recitare nella parte che egli stesso aveva scritto e calarsi nel ruolo che incarnava sin dal 1899. In effetti, la figura del grande detective come noi la conosciamo oggi deriva dalla caratterizzazione che ne ha dato Gillette non meno che dalla descrizione letteraria di Arthur Conan Doyle. Doyle ha inventato il personaggio, ne ha immaginato le avventure e gli ha messo di fronte il più implacabile e astuto degli avversari; ma è stato Gillette a dargli vita, precisandone l'aspetto fisico e le abitudini, e a cacciargli una pipa curva di radica in bocca e un berretto da cacciatore di cervi in capo.

Fortunatamente, la trasposizione di *Sherlock Holmes* prodotta dalla Essanay è cinematograficamente assai più valida di quanto ci potrebbe aspettare dalla versione filmata di un lavoro teatrale, tanto più nel caso di un'interpretazione così aderente all'originario allestimento per il palcoscenico. La scenografia corrisponde esattamente alle indicazioni di scena di Gillette, con l'unica variante di alcune sequenze in esterni aggiunte dal regista Arthur Berthelet per illustrare sullo schermo ciò che, a teatro, si doveva necessariamente narrare attraverso un dialogo. All'opposto, in alcuni punti del film qualche didascalia in più sarebbe preziosissima, soprattutto nei momenti in cui, sullo schermo, l'azione

On 7 February 1916, actor and playwright William Gillette signed a contract with the Essanay Film Manufacturing Company granting the studio rights to bring his play Sherlock Holmes to the screen, and to "secure the services of the Actor to play the leading role." Production commenced right away, given that Gillette required no preparation to play the part that he had written and the role he had embodied since 1899. Indeed, it is Gillette's characterization as much as Arthur Conan Doyle's literary description that shaped the persona we ascribe today to the great detective. Doyle gave birth to the character, imagined his adventures, and furnished him with the most worthy of nemeses; but it was Gillette who brought him to life, developed his stature and mannerisms, stuck a curved briar pipe in his mouth, and placed a deerstalker hat upon his crown.

Thankfully, Essanay's production of Sherlock Holmes is considerably more cinematic than what might be expected from a filmed stage play, especially for an interpretation that hews so closely to the theatrical staging. The settings are identical to Gillette's stage specifications, the only variation being the addition of exterior shots, which director Arthur Berthelet used to depict on screen what had been necessarily related on stage via dialogue.

Conversely, there are points in the film where an additional title or two would be most welcome, particularly at times when the

segue fedelmente sviluppi della trama che il testo non chiarisce. Troviamo uno dei molti esempi in questo senso alla fine del terzo rullo, quando Holmes ha appena lasciato l'abitazione dei Larrabee. Qualcuno bussava alla porta, ma subito dopo il maggiordomo annunciava di non aver trovato nessuno, gettando nello sgomento la coppia criminale dei Larrabee e il loro complice, lo scassinatore Sidney Prince. A teatro, il dialogo rivela che i misteriosi colpi alla porta fanno parte di un tranello teso da Holmes per indurre i criminali a credere di essere sorvegliati; al cinema, assistiamo semplicemente a una scena incomprensibile che manca di spiegazione logica.

L'oscurità della trama dipende molto probabilmente dal fatto che le didascalie del film non sono quelle originali. L'unica versione di *Sherlock Holmes* oggi disponibile è un'edizione francese a puntate del lungometraggio, proiettata per la prima volta a Parigi nel dicembre 1919; e addirittura, fino agli inizi dell'anno scorso, non risultava che fosse sopravvissuto un solo fotogramma di una qualsiasi versione del lungometraggio. Questa situazione è cambiata nel marzo del 2014, allorché un controtipo negativo della versione francese è stato identificato nella collezione della Cinémathèque française. Come hanno dimostrato le ricerche di Russell Merritt e Céline Ruivo, la Grande Guerra impedì l'arrivo di *Sherlock Holmes* in Europa fino al marzo del 1919, quando un controtipo negativo fu finalmente spedito a Parigi. Non si trattava però della versione che era uscita negli Stati Uniti nel 1916, bensì di una nuova edizione con didascalie tradotte (male) in francese, suddivisa in quattro puntate settimanali per sfruttare la predilezione del pubblico francese per le avventure a episodi.

Come si evince dal codice KODAK 1919 riportato sui margini della pellicola, il logoro negativo riesumato dai magazzini della Cinémathèque française è senza dubbio lo stesso che George Spoor spedì dalla sede di Chicago della Essanay. Predisposto per la stampa e l'imbibizione, il negativo è fisicamente suddiviso in 45 piccoli rulli, ma tutto fa pensare che il film sia integro e completo. La numerazione progressiva delle sequenze e dei rulli non presenta lacune e la lunghezza del film corrisponde a quella della versione uscita nel 1916 sotto forma di lungometraggio in sette rulli. Tutti i riscontri concreti dimostrano che – ad eccezione delle didascalie tradotte e dei testi introduttivi preposti ai capitoli – le caratteristiche grafiche del serial uscito nel 1919 rispecchiano completamente l'originale del 1916.

Nell'estate del 2014 la Cinémathèque française e il San Francisco Silent Film Festival hanno avviato in collaborazione un progetto per il restauro del film. Oltre alle immagini, sono state restaurate le didascalie flash francesi, ripristinandone approssimativamente la lunghezza originale, ed è stata riapplicata l'imbibizione arancione e blu, seguendo le indicazioni presenti sulle code del film. Per rendere accessibile il film a un pubblico più vasto, della copia restaurata è stata preparata una versione con le didascalie tradotte in inglese avvalendosi dei manoscritti originali di Gillette. Queste didascalie mantengono stile, impostazione grafica e caratteri delle didascalie originali in francese. – ROBERT BYRNE

action on screen faithfully reproduces odd bits of stage business that are not explained through text. One of the many examples occurs at the end of the third reel, after Holmes leaves the Larrabees' lodge. There is a knock at the door, but the criminal Larrabees and their safe-cracking associate, Sidney Prince, are shocked when the butler reports there is nobody at the door. In the play, dialogue reveals that the phantom knock is part of a ruse perpetrated by Holmes to make the criminals believe they are under surveillance. On the screen this is simply a confusing bit of business lacking any logical explanation.

Actually, there is one very likely reason for the unexplained stage business, and that is because the titles in the film are not the originals. The only version of Sherlock Holmes that we have today is a serialized French version of the feature, which premiered in Paris in December 1919. In fact, until early last year not a single frame of any incarnation of the feature was known to survive. That situation changed in March 2014, when a dupe negative of the French version was identified in the collection of the Cinémathèque française. As research by Russell Merritt and Céline Ruivo has revealed, the Great War delayed the entry of Sherlock Holmes to Europe until March 1919, when a dupe negative was finally shipped to Paris. This was not the same version as released in the U.S. in 1916, but a new version featuring (poorly) translated French titles and divided into four weekly chapters, aimed at capitalizing on the French passion for installment-plan adventure.

As evidenced by the 1919 KODAK edge code printed in the film margins, the well-used negative that surfaced in the vaults of the Cinémathèque française is undoubtedly the very same that was dispatched by George Spoor from Essanay's Chicago office. Formatted in preparation for printing and tinting, the film negative is physically subdivided into 45 small rolls, but there is every indication that the film is whole and complete. There are no gaps in the sequentially numbered shots and rolls, and the film length is consistent with what was released in 1916 as a 7-reel feature. Based on the evidence, it is clear that with the exception of the translated titles and newly inserted chapter introductory text, the pictorial elements of the 1919 serial completely represent the 1916 original.

In the summer of 2014, the Cinémathèque française and the San Francisco Silent Film Festival undertook a collaborative project to restore the film. In addition to image restoration, the single-frame French flash-titles present in the negative were restored to an approximation of their original lengths, and the orange and blue tinting re-applied according to the notations in the film leaders. In order to make the film more widely accessible, a translated English-language version of the restoration was prepared in consultation with Gillette's original manuscripts. The titles of this English version retain the style, design, and typeface of the original French language titles. – ROBERT BYRNE

SHOW GIRL (Lasciatemi ballare!) (First National Pictures – US 1928)

Regia/dir: Alfred Santell; *prod:* Richard A. Rowland (presented by); *scen:* James T. O'Donohue, dal racconto di/from the story by J.P. [Joseph Patrick] McEvoy (1928); *did/titles:* George Marion Jr.; *f./ph:* Sol Polito; *mont./ed:* LeRoy Stone; *cost:* Max Ree; *cast:* Alice White (*Dixie Dugan*), Donald Reed (*Alvarez Romano*), Lee Moran (*Denny*), Charles Delaney (*Jimmy*), Richard Tucker (*Milton*), Gwen Lee (*Nita Dugan*), James Finlayson (*Mr. Dugan*), Kate Price (*Mrs. Dugan*), Hugh Roman (*Eppus*), Bernard Randall (*Kibbitzer*), non accreditato/uncredited: Spec O'Donnell (fattorino/radio delivery boy); *orig. l:* 6252 ft.; DCP, 66' (trascritto a/transferred at 24 fps); *did./titles:* ITA, subt. ENG.; *fonte copia/source:* Fondazione Cineteca Italiana, Milano / Warner Bros., Burbank, CA.

Proiezione gentilmente autorizzata da / *Shown with the kind permission of Warner Bros.*

La riscoperata e l'imminente restauro di *Show Girl* ci mette di fronte a una veloce, pepata commedia sugli stratagemmi di una giovane "maschietta" per diventare una stella dello show-business. In realtà, grazie alla sua protagonista, "Dixie Dugan", va molto oltre e per oltre tre decenni avrà un suo peso nella cultura popolare americana del XX secolo. Dixie debuttò in una novella blandamente osé di J.P. McEvoy, il quale dichiarò di essersi ispirato per il suo personaggio a Louise Brooks. Uscita a puntate nel 1928 sulla rivista *Liberty*, la storia non era ancora diventata un libro quando i diritti cinematografici furono acquistati dalla First National che ne avviò immediatamente la lavorazione. Seguì su *Liberty* una seconda novella con Dixie, *Hollywood Girl*, anch'essa acquistata al volo dalla First National, questa volta per un film completamente dialogato, *Show Girl in Hollywood*. Verso la metà del 1929, *Show Girl* divenne anche un musical di Broadway, prodotto da Ziegfeld, con parole e musica dei fratelli Gershwin e Ruby Keeler nel ruolo di Dixie. Nello stesso periodo, McEvoy e l'illustratore John H. Striebel lanciarono una striscia a fumetti, che assunse anche un particolare carattere sociale, giacché i suoi fan erano invitati a proporre i disegni degli abiti che Dixie avrebbe indossato e le ricette per la caffetteria da lei appena aperta – una delle attività più tranquille intraprese da Dixie nell'era della Depressione, che esigeva nei confronti della vita una più seria attitudine da ragazza in carriera. La pubblicazione delle strisce di Dixie Dugan cessò solo nel 1966, quando Striebel e poi suo figlio non furono più in grado di disegnarle. Nel frattempo Dixie era tornata a Hollywood nel 1943, con Lois Andrews nel ruolo del titolo in *Dixie Dugan*: ma erano tempi austeri, e l'"impegnata" Dixie di adesso lavora in un ufficio governativo e il suo fidanzato fa l'operaio in una fabbrica della Difesa.

In questa sua prima apparizione sullo schermo, tuttavia, Dixie incarna già alla perfezione il modello della "donna nuova" – la post-maschietta simbolo degli ultimi giorni dei "ruggenti anni Venti", che finiranno bruscamente con il "martedì nero" del 29 ottobre 1929. Dixie porta ancora i capelli a caschetto e le gonne corte, ma mentre le sue antesignane "bevevano, fumavano, e mai pensavano", lei calcola, freddamente. Ha grandi ambizioni e sa come usare il suo aspetto e la sua sessualità per raggiungerle. In un mondo in cui "ormai in una ragazza non guardano la faccia", lei arriva preparata nell'ufficio dell'agente teatrale e non esita a strapparsi via il vestito per mostrarsi in costume da bagno, con tutte le carte in regola. I rischi sono calcolati. È un cinismo nuovo per Hollywood. Gli scandali e la pubblicità sono la via più breve per il successo, e Dixie e il suo pimpante

The rediscovery and forthcoming sound restoration of Show Girl ostensibly confronts us with a fast and saucy comedy about a young flapper's stratagems to rise to show business stardom. Yet it went much further, thanks to its protagonist "Dixie Dugan", to assume a place in 20th-century American folklore which was to endure for more than three decades. Dixie made her debut in a gently risqué story by J.P. McEvoy, who declared that the character was actually based on Louise Brooks. Serialized in Liberty magazine in 1928, the film rights were bought even before it went into book form, and put into production by First National. It was followed by a second Liberty story, "Hollywood Girl", which in its turn was swiftly acquired by First National, this time to be shot as a full-dialogue film, Show Girl in Hollywood. By mid-1929 Show Girl was also a Broadway musical, produced by Ziegfeld, with lyrics and music by the Gershwins, and Ruby Keeler as Dixie. At the same time McEvoy and the illustrator John H. Striebel launched a comic strip, which acquired a special social position, as fans were invited to submit fashion designs for Dixie, and recipes for the café she opened as one of the more sedate occupations she adopted with the new era of the Depression, demanding a more serious career-girl attitude to life. The Dixie Dugan cartoons only came to an end in 1966, when Striebel and in turn his son were no longer able to draw them. Dixie had meanwhile returned to Hollywood in 1943, with Lois Andrews playing the title role in Dixie Dugan: but these were serious times, and now-dedicated Dixie takes a job in a government office and is engaged to a worker in a defence factory. With this first film appearance however Dixie is fully formed, as the new "New Woman" – the post-Flapper, symbolizing the final days of the Roaring Twenties, which were to end abruptly with Black Tuesday, 29 October 1929. She still wears the flappers' bob and the short skirts, but while her predecessors were "smoking, drinking, never thinking..." Dixie calculates, coolly. She has big ambitions, and knows how to use her looks and her sexuality to achieve them. In a world where "It's not the girls' faces they look at any more" she arrives at the theatrical agents' office ready, prepared to snatch off her dress to display her bathing costume, everything in place. The risks are calculated.

There is a cynicism new to Hollywood. Scandal and publicity



Gwen Lee, Spec O'Donnell, Alice White in *Show Girl*, Alfred Santell, 1928. (doctormacro.com)

fidanzato, il cronista mondano Jimmy, li sfruttano senza scrupolo né rimpianti, nonostante i genitori di lei che serbano una mentalità pre-bellica ne siano costernati. Ma ogni medaglia ha il suo rovescio: dopo aver manipolato la fama/nomea di Dixie per far produrre a Broadway lo show che ha scritto per lei, Jimmy si trova estromesso dal progetto quando il suo copione e le sue idee sono spudoratamente rielaborati e volgarizzati dai produttori, con la complicità della stessa Dixie. Negli ultimi quattro minuti di film,

are the fast way to the top, and Dixie and her brash columnist boyfriend Jimmy exploit them without shame or regret, despite the consternation of her pre-War parents. Everything can rebound of course: having manipulated Dixie's fame/notoriety to get the show he has written for her produced on Broadway, Jimmy finds himself ousted when his script and concept are shamelessly reworked and vulgarized by the producers, with Dixie's willing co-operation. In the

l'Amore, il vecchio deus-ex-machina, irrompe salvifico sulla scena. Dixie Dugan dette a Alice White (1904-1983) il suo ruolo più importante per la First National, che valutò anche la possibilità di lanciarla come rivale di Clara Bow. Sfortunatamente (e anche ironicamente, considerato il tema di *Show Girl*), una serie di scandali sessuali e coniugali le impedirono di mantenere il suo status di star e la sua carriera subì un rapido declino. Malgrado ciò, la White serbò sempre un inalterato entusiasmo per il suo lavoro, per quanto modesti fossero i ruoli – e rispose sempre alle lettere dei suoi ammiratori – fino al 1949, quando tornò alla sua professione originaria di segretaria. Il vivace contrasto tra i genitori Dugan è affidato a due veterani della commedia, l'irlandese Kate Price (1872-1943) e lo scozzese James Finlayson (1887-1953). Anche se non accreditato, il giovane fattorino che sostituisce la radio a galena della famiglia con una radio ad altoparlante, è l'incomparabile Spec O' Donnell, nemesis di Max Davidson.

Alfred Santell (1895-1981) si era affermato, fin dal 1917, come affidabile regista di commedie, dapprima con Sennett e Roach, poi alla Universal, dove realizzò la propria serie di "Alfred Santell Comedies". *Show Girl* apparve sugli schermi buon ultimo della dozzina di titoli distribuiti dalla First National nel 1927, tra cui *Orchids and Ermine* (*Il mio cuore aveva ragione*) con Colleen Moore e *The Patent Leather Kid* (*Ferro e fuoco*), per il quale Richard Barthelmess ebbe una nomination agli Oscar.

Show Girl è davvero ineccepibile per ritmo e sintesi espressiva (si veda la concisa e funzionale manipolazione dell'"homme fatal" latino, che si materializza al momento giusto e sparisce non appena ha svolto il suo compito).

Quest'anno *Show Girl* viene presentato nell'edizione italiana muta distribuita dalla Pittaluga. Su di essa si basa il restauro della versione originale Vitaphone che la Warner Bros. ha avviato in collaborazione con la Cineteca Italiana e con l'UCLA Film & Television Archive. Ci auguriamo di poter presentare questo restauro il prossimo anno, ma intanto riteniamo interessante vedere come un film con sonoro sincronizzato veniva ammutolito. Tanto più che sarà una visione spassosa. – DAVID ROBINSON

film's last four minutes, Love, the old deus ex machina, abruptly prevails: but it would, of course.

Dixie Dugan gave Alice White (1904-1983) her most important starring role with First National, who saw the possibility of grooming her into a rival to Clara Bow. Unfortunately (and ironically, given the theme of Show Girl) her career was soon to be dogged by a succession of sex and marital scandals and she was never to sustain star status, though she kept her enthusiasm for work, however modest – and always answered her fan mail – until 1949, when she returned to her original occupation as a secretary. The roles of the Dugan parents provide a running opposition between two comedy reliables, the Irish Kate Price (1872-1943) and the Scot James Finlayson (1887-1953). The delivery boy who replaces the family crystal-set with a loudspeaker radio is an uncredited walk-on appearance by the incomparable Spec O'Donnell, nemesis of Max Davidson.

Alfred Santell (1895-1981) had emerged, since 1917, as a reliable comedy director, initially with Sennett and Roach; and at Universal had his own series of "Alfred Santell Comedies". Show Girl came at the end of a run of a dozen films for First National release, which had included, in 1927, Orchids and Ermine, starring Colleen Moore, and The Patent Leather Kid, which won Richard Barthelmess an Oscar nomination. Show Girl is exemplary for its pace and economy (cf. the fast and functional manipulation of the Latin homme fatal, who conveniently materializes and vanishes once his work is done). The print being screened this year is the Italian silent distribution version, edited and distributed by the Pittaluga Company. It is currently the basis for a coming restoration of the original Vitaphone version by Warner Bros. in collaboration with the Cineteca Italiana and the UCLA Film & Television Archive. The Giornate hopes to screen the sound version next year, but meanwhile it is informative to see how a synchronized film was handled for silent release. It is a lot of fun into the bargain. – DAVID ROBINSON

World Premiere of Restoration

THIRTY YEARS OF MOTION PICTURES (The March of the Movies) (The National Cash Register Company / The National Board of Review of Motion Pictures – US 1927)

Compilation: Otto Nelson; did./titles: Terry Ramsaye; mont./ed: Frances C. Barrett, Helen Cahill; première: 27.1.1927 (Waldorf-Astoria Hotel, New York City), 28.2.1927 (Carnegie Hall, New York City); DCP, 78' (24 fps); did./titles: ENG; fonte copia/source: George Eastman House, Rochester, NY. Restauro/Restored 2015.

Già nel 1925 l'industria cinematografica aveva cominciato a riflettere sulla propria storia, sullo sviluppo dei propri aspetti commerciali e artistici e – alla vigilia dell'avvento del sonoro – su quale sarebbe stato il futuro delle pellicole. *Thirty Years of Motion Pictures* (Trent'anni di cinema) fu concepito come una "presentazione cinematografica" intitolata "Origini e sviluppo dell'industria del cinema", curata e introdotta da Otto Nelson, esponente della National Cash Register

As early as 1925 the motion picture industry was reflecting on its own history, the development of its commercial and artistic aspects, and, on the cusp of sound, what was in store for the future of "the movies." Thirty Years of Motion Pictures began as a "film presentation" entitled "Early History and Growth of the Motion Picture Industry," compiled and presented by Otto Nelson of the National Cash Register Company, and Vice-

Company e vicepresidente della Screen Advertisers Association. Questo programma fu presentato nell'ottobre del 1925 in occasione dell'assemblea annuale dell'Associazione a Dayton nell'Ohio, e poi nel maggio 1926 a Washington, in occasione della decima conferenza annuale della Society of Motion Picture Engineers. La prima versione del programma ricostruiva lo sviluppo del cinema dalla tecnologia precinematografica fino al presente, e comprendeva canzoni illustrate, film di Edison risalenti all'ultimo decennio dell'Ottocento, cinegiornali realizzati intorno al 1900, fotografia aerea, Kinemacolor, Technicolor, film d'animazione e filmati industriali, animazione a passo uno, fotografia ad alta velocità, film a soggetto da *The Great Train Robbery* a *The Merry Widow*, e il Phonofilm di De Forest.

Il National Board of Review dimostrò interesse per il progetto, utile strumento per esaltare i meriti dell'industria, e sostenne il film sia come celebrazione dei risultati ottenuti in passato che come vivente documento di storia del cinema: i nuovi procedimenti, le nuove tecniche e i possibili utilizzi del mezzo vi sarebbero stati aggiunti man mano che si rendevano disponibili. Al film si continuò a lavorare nel corso dell'anno successivo, e la versione riveduta a 14 rulli fu presentata dal National Board of Review col titolo *Thirty Years of Motion Pictures*, alla National Better Films Conference di New York nel gennaio 1927. La manifestazione si tenne al Waldorf-Astoria Hotel, e il film venne presentato da Terry Ramsaye,

che aveva appena pubblicato il libro *A Million and One Nights: A History of the Motion Picture through 1925* (a Ramsaye vengono talvolta attribuiti il montaggio e le didascalie del film). Nel febbraio dello stesso anno fu proiettato alla Carnegie Hall con una partitura composta da Hugo Riesenfeld ed eseguita dalla New York Symphony Orchestra. A quanto risulta lo spettacolo durava circa tre ore. Il film non sarebbe stato distribuito in tutte le sale, ma sarebbe stato proiettato solo in occasioni patrocinate dal National Board of Review, allo scopo di raccogliere fondi per l'organizzazione e continuare ad arricchire il film. Si ritiene che per queste proiezioni venisse utilizzata un'unica copia.

Proprio in questo periodo, per il film fu utilizzato per la prima volta il titolo *The March of the Movies* (La marcia del cinema). Con l'andar del tempo, e mentre l'industria continuava a svilupparsi oltre i "trent'anni" del titolo, la nuova denominazione fu considerata più adatta, benché il titolo *Thirty Years of Motion Pictures* sia attestato per tutto il 1929. In seguito *The March of the Movies* venne presentato a Denver (Colorado), Cleveland (Ohio), Newark (New Jersey), Waterbury (Connecticut), Providence (Rhode Island) e Boston (Massachusetts). Una copia, che a questo punto doveva avere 16 rulli, fu proiettata al Film Forum di New York nell'aprile del 1933. Poco dopo, a quanto risulta, tale copia fu ritirata dalla circolazione per essere conservata presso il National Board of Review.

Negli anni Cinquanta, dopo la costruzione dei cellari Henry A. Strong, la George Eastman House ricevette dal National Board of Review nove rulli nitrato di quella che era probabilmente una versione in dieci rulli (mancante del rullo 2). Il film era stato aggiornato per lo meno fino al 1929, come dimostra l'inserimento, in questa versione,

President of the Screen Advertisers Association. This program was presented at both the Association's annual convention in Dayton, Ohio in October 1925 and at the 10th Annual Society of Motion Picture Engineers Conference in Washington, DC in May 1926. The earliest version of the program tracked motion picture progress from pre-cinema technology to the present, and included illustrated songs, Edison films from the 1890s, turn-of-the-century newsreels, aerial photography, Kinemacolor, Technicolor, animation, industrial films, stop-motion animation, high-speed photography, narrative film from The Great Train Robbery to The Merry Widow, and De Forest Phonofilm.

The National Board of Review became interested in the presentation as a way to tout the merits of the industry and sponsored the film as both a celebration of past achievements and a living document of film history, with the idea that new processes, techniques, and uses for motion picture film would be included in the presentation as they became available. Additional work was done on the film over the next year, and the revised 14-reel version was presented as Thirty Years of Motion Pictures by the National Board of Review at the National Better Films Conference in New York City in January 1927. Held at the Waldorf-Astoria Hotel, the film was presented by Terry Ramsaye, who had recently published his book A Million and One Nights: A History of the Motion Picture through 1925. (Ramsaye is also sometimes credited with editing and titling the film.) A presentation of the film, with a score composed by Hugo Riesenfeld and performed by the New York Symphony Orchestra, followed in February of that year at Carnegie Hall. This program was said to be nearly three hours in length. It was understood that the film would not receive a general release, and would instead play only at screenings recognizing or sponsored by the National Board of Review, with the intent of raising money for the organization and perpetuating the development of the film. It is believed that only a single print was used for these screenings. It was also at this time that the title The March of the Movies was first used for the film. As time passed and the industry continued beyond the "thirty years" of the title, this newer attribution was considered appropriate for continued exhibition, although Thirty Years of Motion Pictures is referenced through 1929. Further screenings of The March of the Movies followed in Denver, CO; Cleveland, OH; Newark, NJ; Waterbury, CT; Providence, RI; and Boston, MA. A print, reported to now be 16 reels, was projected at the Film Forum (New York City) in April of 1933. It is believed that the print was retired to the National Board of Review soon after this.

George Eastman House received 9 nitrate reels of what is believed to have been a 10-reel version (minus Reel 2) from the National Board of Review in the 1950s, following the construction of the Henry A. Strong vaults. The film had been updated at least through 1929, as the inauguration of Herbert Hoover is included

di un filmato della cerimonia inaugurale della presidenza di Herbert Hoover. All'inizio degli anni Settanta questi nove rulli furono duplicati in 16mm, usando pellicola invertibile Kodachrome per le parti a colori. Alcuni rulli furono duplicati anche su pellicola non infiammabile 35mm e ci offrono rari spezzoni di film considerati perduti, come la versione di *The Battle of the Sexes* realizzata da D.W. Griffith nel 1914. L'attuale restauro si basa sulla copia nitrato originale, uno dei cui rulli era però talmente deteriorato da essere inutilizzabile per la preservazione. Per queste sequenze è stato usato il 16mm. Per realizzare il presente DCP è stata effettuata una scansione a 2K della copia nitrato, del negativo 16mm e del 16mm invertibile Kodachrome, ricostruendo l'ordine originale. Benché incompleto rispetto alla versione da dieci rulli e assai più breve della versione di tre ore che esordì nel 1927, *Thirty Years of Motion Pictures* rappresenta nondimeno un entusiasmante autoritratto dell'industria cinematografica prima dell'avvento del sonoro. – JARED CASE

in this version. These 9 reels were duplicated to 16mm film in the early 1970s, including the use of Kodachrome reversal for the color footage in the film. Certain reels were also duplicated to 35mm safety stock, and provide rare glimpses of films thought to be lost, such as D.W. Griffith's 1914 version of The Battle of the Sexes. Although this current restoration comes primarily from the original nitrate print, one of the reels had decomposed beyond the point of being useful for the preservation. For these sequences, the 16mm film has been used. The nitrate print, the 16mm negative, and the 16mm Kodachrome reversal have been scanned at 2K and reconstructed in their original order for the DCP release. Though incomplete from the 10-reel version, and much shorter as it existed from the 3-hour version premiered in 1927, Thirty Years of Motion Pictures is nonetheless an exhilarating self-portrait of the film industry prior to the advent of sound. – JARED CASE

DER TUNNEL (Projektions-AG "Union" [PAGU]; dist: Nordische Films Co. GmbH – DE 1915)

Regia/dir., scen: William Wauer; *dal romanzo di/based on the novel by* Bernhard Kellermann (1913); *prod:* Paul Davidson; *f./ph:* Axel Graatkjær; *scg./des:* Hermann Warm; *aiuto reg./asst. dir:* Heinz Carl Heiland; *cast:* Friedrich Kayssler (Mac Allan, *l'ingegnere/the engineer*), Fritzi Massary (*Ethel Lloyd*), Hermann Vallentin (*Lloyd, il milionario/the millionaire*), Rose Veldtkirch (*Maud Allen [Allan]*), Felix Basch, Hans Halden; *data uscita/rel:* 9.9.1915, Berlin (Union-Palast); *orig. l:* 2006 m.; *data v.c./censor date:* 7.8.1915 (B.10245/15); DCP, 85' (trascritto a /transferred at 20 fps), col. (imbibito/tinted); *did./titles:* GER; *fonte copia/print source:* Filmmuseum München. *Restauro/Restored:* 2015.

Il popolare romanziere Bernhard Kellermann pubblicò *Der Tunnel* nel 1913. Non si tratta di un libro di fantascienza, quanto piuttosto di un'opera di finzione profetica o di una fantasia realistica, secondo il modello di *Things to Come*. Il volume divenne un best seller e nel 1915 ne fu tratto un film diretto da William Wauer.

La trama farebbe la gioia di Ayn Rand. Un visionario ingegnere persuade un gruppo di investitori a finanziare la costruzione di una ferrovia sottomarina tra la Francia e gli Stati Uniti (più precisamente il New Jersey). Nessun governo ostacola questo titanico sforzo di volontà; Mac Allan acquista i terreni per le stazioni, ingaggia scavatori in tutto il mondo e rischia ogni suo avere. Molte sono le difficoltà: un'esplosione sparge il panico tra gli operai; viene indetto uno sciopero; gli azionisti esasperati devastano e incendiano la sede dell'azienda. Mac Allan prosegue impavido, anche se esita quando sua moglie e il figlioletto vengono lapidati a morte da una folla inferocita. Dopo 26 anni la linea ferroviaria viene finalmente inaugurata; Mac, accompagnato dalla seconda moglie (che è la figlia del suo principale finanziatore), ne dimostra la sicurezza viaggiando sul primo treno transatlantico. L'evento è seguito dalla televisione, che proietta le immagini su schermi giganti in tutto il mondo; nel romanzo, una casa cinematografica veniva incaricata di documentare tutte le fasi dell'impresa.

Nel libro i personaggi sono abborracciati e il film è ancor meno interessato alle sfumature psicologiche. Una volta delineati i rapporti tra i personaggi, Wauer punta a "colpire e terrorizzare".

In 1913, the popular novelist Bernhard Kellermann published Der Tunnel. It's not quite science-fiction, more a prophetic fiction or realist fantasy in the vein of Things to Come. The book became a best-seller and the basis of a 1915 film directed by William Wauer.

The plot would gladden the heart of Ayn Rand. A visionary engineer persuades investors to fund building an undersea railway connecting France to the United States (specifically, New Jersey). No meddling government gets in the way of this titanic effort of will. Mac Allan buys land for the stations, hires diggers from around the world, and risks everything he has. The obstacles are many. An explosion scares off workers; there is a strike; impatient stockholders raid and burn the company headquarters. Mac Allan moves forward undeterred, though he hesitates when his wife and child are stoned to death by a mob. After 26 years, the railway is opened. Mac, along with his new wife (the daughter of his chief backer), proves it's safe by taking the first transatlantic train. The event is covered by television, projected on big screens around the world. In the original novel, a film company was commissioned to document every stage of work.

The book skimps on characterization, and the film is even less concerned with psychology. Once the character relations are sketched, Wauer goes for shock and awe. The

Le emozionanti scene di massa di *Der Tunnel*, che mostrano operai al lavoro, e poi incendi, devastazioni, sommosse e folle in preda al panico, sono assolutamente moderne. Le immagini, colte a volo d'uccello, della frenetica agitazione degli operatori di borsa anticipano *La fine di San Pietroburgo* di Pudovkin, e nella scena in cui gli operai fuggono dalla galleria che sta crollando Wauer crea un'eisensteiniana percussione di luce e movimento frenetico.

Nelle sequenze della costruzione del tunnel Wauer alterna violentemente luce e tenebre per mostrarci i lavoratori sudati e seminudi che attaccano la parete di roccia; la varietà delle posizioni della cinepresa e dell'illuminazione fa davvero impressione.

I paragoni con il Grande Film del 1915 sono inevitabili. In *Der Tunnel* le scene intime sono realizzate con delicatezza assai minore rispetto a quelle romantiche e di vita familiare che compaiono in *The Birth of a Nation*, nel quale, inoltre, le scene di battaglia hanno un respiro ben più maestoso di quello che Wauer riesce a ricreare. Viceversa, Wauer dirige le masse con mano più vigorosa di quella di cui dà prova Griffith nelle sommosse che segnano il punto culminante di *Birth*, e il suo senso pittorico è per alcuni versi più raffinato, addirittura "moderno".

Wauer sa organizzare con nitida eleganza le scene che si svolgono su scala più ridotta. La sequenza iniziale, ambientata al teatro dell'opera, è più coinvolgente del Ford's Theatre raffigurato nel film di Griffith. La moglie di Mac osserva da un palco il marito che cerca di convincere il milionario Lloyd a finanziarlo. Wauer modifica costantemente l'angolazione per mettere in rilievo la figura della moglie di Mac, che sullo sfondo scruta la figlia di Lloyd, in cui vede una rivale. Che la ripresa sia effettuata dal basso oppure dall'alto, in ogni caso la presenza della moglie, nel suo palco lontano, è collocata nella parte superiore dell'inquadratura. In sequenze successive il gioco delle angolazioni si ripete simile ma non identico, modificato per adeguarsi alla composizione in profondità. Essere un cinefilo significa anche fare scoperte. Certo, quella che per uno è una scoperta per un altro può essere un famoso cavallo di battaglia. Ma nessuno ha visto tutto, e quindi si può sempre sperare di portare alla luce una novità; e non dimentichiamo la lusinghiera prospettiva di far conoscere un film poco noto a una comunità più vasta. Ma la possibilità più eccitante è quella di scoprire un grande film che le principali storie del cinema hanno trascurato.

Dieci anni fa, al Filmmuseum di Monaco, mi imbattei per la prima volta nel potere magnetico dei film di Robert Reinert: *Opium* (1919)

Tunnel's thrilling crowd scenes of work, fire, devastation, riots, and panic look completely modern. Bird's-eye views of stock-market frenzy anticipate Pudovkin's End of St. Petersburg, and Wauer creates an Eisensteinian percussive of light and rushing movement as workers flee the tunnel collapse.

For the sequences showing the tunnel construction, Wauer supplies violent alternations of bright and dark as men, stripped and sweaty, attack the rock face. The variety of camera positions and illumination is really impressive. Comparisons with The Big Film of 1915 are inevitable. The intimate scenes of The Tunnel are far less delicately



Der Tunnel, William Wauer, 1915. (Filmmuseum München)

realized than the romance and family life of The Birth of a Nation, and the battle scenes in Birth have a greater scope than what Wauer summons up. But Wauer's handling of crowds is more vigorous than Griffith's riots at the climax of Birth, and his pictorial sense is in some ways more refined, even "modern."

Wauer can handle small-scale action very crisply. The opening scene in an opera house creates low-angled depth compositions more arresting than Griffith's depiction of Ford's Theatre. Mac's wife, in one box, is watching his efforts to attract

funding from the millionaire Lloyd. Wauer constantly varies his camera setups to highlight Mac's wife in the background studying Lloyd's daughter, sensing in her a rival for her husband. Whether the angle is high or low, the wife's presence in her distant box is signaled at the top of the frame. Subsequent shots present similar but not identical setups, adjusted to reset the depth composition.

Being a cinephile is partly about making discoveries. True, one person's discovery is another's war horse. But nobody has seen everything, so you can always hope to find something fresh. There's also the inviting prospect of introducing a little-known film to a wider community. Most exciting is to discover a major film that has gone unnoticed in standard film histories.

It was at Munich's Filmmuseum a decade ago that I first encountered the brooding power of Robert Reinert's Opium (1919) and Nerven (1919). I was convinced that Nerven

e *Nerven* (1919). Mi convinsi che *Nerven* fosse altrettanto importante, e in qualche modo più innovativo, del celebrato *Caligari*. Ora mi sto convincendo che in *Der Tunnel* abbiamo un altro stimolante, esotico capolavoro degli anni Dieci del secolo scorso. Mi auguro che riesca a circolare, in modo che un vasto pubblico lo possa scoprire. Ecco, è proprio questa la parola che cercavo: *scoprire*. – DAVID BORDWELL (www.davidbordwell.net/blog, pubblicato il 29.7.2014)

Il romanzo di Kellermann *Der Tunnel* fu pubblicato nell'aprile del 1913 e divenne rapidamente un bestseller: entro ottobre ne erano già state vendute più di 100.000 copie. Nel gennaio 1914 la Imperator-Film-Co. annunciò che avrebbe prodotto un film intitolato *Der Tunnel*. Nel marzo successivo la Union-Film di Berlino acquistò i diritti per la trasposizione sullo schermo del romanzo di Kellermann, e citò in giudizio la Imperator; fu questa una delle prime controversie legali in materia di diritti d'autore cinematografici. La Imperator perse la causa e non poté utilizzare la parola "tunnel" nel titolo del proprio film, che fu ribattezzato *Das Riesenprojekt: Der Schienenweg unterm Ocean* (Il grande progetto di una ferrovia sotto l'oceano).

La Union-Film ingaggiò Rudolf Meinert per girare "il più costoso film tedesco di tutti i tempi" durante l'estate del 1914. Lo scoppio della prima guerra mondiale bloccò il progetto; Meinert fu chiamato alle armi. Nella primavera del 1915 William Wauer riprese l'idea; Heinz Carl Heiland fu il "direttore tecnico" responsabile degli effetti speciali e delle sequenze relative allo scavo del tunnel. Sembra che siano state utilizzate anche riprese documentarie girate durante la costruzione della metropolitana di Berlino.

La prima di *Der Tunnel* ebbe luogo il 9 settembre 1915 all'Union-Palast sulla Kurfürstendamm di Berlino. Il film fu proiettato per tre settimane in sette cinema berlinesi; nei primi tre giorni attirò circa 45.000 spettatori. Nel corso della guerra fu distribuito con successo in Germania, Cecoslovacchia, Austria, Ungheria, Paesi Bassi e Svizzera. In qualche caso – come ad esempio nel settembre 1915 a Praga – un cinema proiettava *Der Tunnel* e un altro, in diretta concorrenza, dava *Der Schienenweg unterm Ocean*, che era stato completato qualche mese prima di *Der Tunnel* ma aveva ricevuto recensioni negative. Oggi *Der Tunnel* è più o meno dimenticato, oscurato dal remake sonoro girato da Kurt Bernhardt nel 1933, che ottenne grande popolarità.

William Wauer (1866-1962) fu uno dei più interessanti registi tedeschi del primo decennio del Novecento, e nei suoi scritti si batté per la causa del "film come arte". Lasciò il mondo del cinema nel 1920 per diventare un artista di rilievo nell'ambito della Internationale Vereinigung der Expressionisten, Kubisten, Futuristen und Konstruktivisten (Unione internazionale degli artisti espressionisti, cubisti, futuristi e costruttivisti); sono famose le sue sculture e i suoi dipinti astratti. Il direttore tecnico di *Der Tunnel*, Heinz Carl Heiland (1875-1932), avventuriero, viaggiatore e scrittore, operò nel cinema come direttore della fotografia per riprese con particolari esigenze tecniche (ad esempio, filmò da un pallone aerostatico le scene di battaglia per il Lubitsch del 1923 *Das Weib des Pharao* [*Theonis, la donna del faraone*]) e come regista di film esotici

was as important, and in some ways more innovative, than the venerated Caligari. Now the conviction grows on me that in The Tunnel we have another galvanizing, outlandish masterwork of the 1910s. I hope it will somehow get circulated so that wider audiences can discover it. Yeah, that's the word I want: discover. – DAVID BORDWELL (www.davidbordwell.net/blog, posted 29.7.2014)

Kellermann's novel Der Tunnel was published in April 1913, and rapidly became a bestseller: by October more than 100,000 copies of the book had been sold. In January 1914, the Imperator-Film-Co. announced it would produce a film titled Der Tunnel. In March 1914 Berlin's Union-Film bought the screen rights to Kellermann's novel, and sued Imperator. This was one of the first law cases dealing with film copyright. Imperator lost, and was not allowed to use the word "tunnel" in their film title; it was renamed Das Riesenprojekt. Der Schienenweg unterm Ocean (The Big Project about a Railway under the Ocean).

Union-Film hired Rudolf Meinert to shoot the "most expensive German film of all time" during the Summer of 1914. The beginning of World War I stopped the project; Meinert was drafted. In Spring 1915 William Wauer revived the project; Heinz Carl Heiland was the "technical director", responsible for the special effects and the shots of the building of the tunnel. It is reported that documentary footage of the construction of the Berlin subway was also used.

Der Tunnel premiered on 9 September 1915 at the Union-Palast on the Kurfürstendamm in Berlin. The film ran for three weeks in seven Berlin cinemas; in the first three days of its release it played to about 45,000 people. During the War it was successfully shown in Germany, Czechoslovakia, Austria, Hungary, the Netherlands, and Switzerland. Sometimes, as in September 1915 in Prague, one cinema showed Der Tunnel, while in direct competition another ran Der Schienenweg unterm Ocean, which had been finished some months before Der Tunnel but received bad reviews. Today Der Tunnel is more or less forgotten, overshadowed by Kurt Bernhardt's 1933 sound remake, which was quite popular.

William Wauer (1866-1962) was one of the most interesting German directors of the 1910s, and in his writings he was a fighter for "film as art". He left the film business in 1920 and became a leading artist in the Internationale Vereinigung der Expressionisten, Kubisten, Futuristen und Konstruktivisten (Association of Expressionist, Cubist, Futurist, and Constructivist Artists); he is renowned for his abstract sculptures and paintings. Der Tunnel's technical director, Heinz Carl Heiland (1875-1932), was an adventurer, traveller, and writer. He worked in film as a cinematographer on shoots with special technical requirements (for example, he filmed the battle scenes for Lubitsch's 1923

realizzati in India e in Giappone, tra cui il notevole *Bushido – Das eiserne Gesetz* (Bushido, la legge di ferro, 1926). *Der Tunnel* ci offre anche una delle rarissime apparizioni cinematografiche della leggendaria cantante d'operetta Fritzi Massary (1882-1969), grande star dei palcoscenici di Berlino e di Vienna.

Alcuni biografi di Adolf Hitler sostengono che il giovane Hitler fosse rimasto molto impressionato dal protagonista del film *Der Tunnel* e dall'abilità con cui questi riusciva a rivolgersi alle masse. Essi fanno riferimento all'articolo "I Was Hitler's Buddy" ("Ero l'amico di Hitler") di Reinhold Hanisch, pubblicato nel numero del 5 aprile 1939 di *The New Republic*. Hanisch aveva conosciuto Hitler nei suoi anni viennesi, e dal 1910 al 1912 i due avevano vissuto nello stesso dormitorio pubblico. Tuttavia Hanisch incontrò Hitler per l'ultima volta nell'agosto del 1913, due anni prima dell'uscita del film. Se il racconto di Hanisch non è un'invenzione (egli subì condanne per falso e frode), il riferimento può essere soltanto al libro di Kellermann – come avviene anche nei diari di Albert Speer, pubblicati nel 1975: "Ricordavo quanto spesso Hitler elogiava *Der Tunnel* di Kellermann – pure la storia di un grande demagogo – definendolo uno dei libri che più lo avevano impressionato." – STEFAN DROESSLER

Borsa di studio Haghefilm Digitaal / Selznick School 2015

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 la George Eastman House di Rochester (New York). Il borsista trascorre un mese a 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 della GEH.

La vincitrice della Fellowship 2015 è Erin Palombi di Charlottesville, Virginia. Erin si è laureata in Letteratura Tedesca al College of Wooster e ha studiato due anni in Germania. Ha inoltre lavorato come stagista al Packard Campus for Audio-Visual Conservation alla Library of Congress, e al Wisconsin Center for Film and Theater Research. Il suo progetto di ricerca alla Selznick School è dedicato alle copie di film tedeschi in nitrato in attesa di restauro alla George Eastman House.

PETITE ROSSE (The Little Vixen) (Pathé – FR 1909)

Regia/dir: Camille de Morlhon; *cast:* Arlette d'Umès (la piccola bisbetica/the little vixen); Max Linder (il suo fidanzato/her fiancé); 35mm, 160 m., 9' (16 fps); col. (stencil-colour); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.

Max vuole sposare una turbolenta giovane donna, ma lei gli dirà di sì solo se lui riuscirà a fare giochi di destrezza con tre palle. Chiaramente incapace di diventare un acrobata circense dall'oggi al domani, Max non può far altro che ricorrere a un trucco improvvisato. Il suo piano fallisce miseramente, ma la bisbetica è disposta a perdonarlo e sposarlo. Ritrovato in Nuova Zelanda e donato alla George Eastman House dal Ngā Taonga Sound and Vision Archive di Wellington, questo

Das Weib des Pharao from a balloon), and as a director on exotic films made on location in India and Japan, among them the remarkable *Bushido – Das eiserne Gesetz* (*Bushido, the Iron Law, 1926*). *Der Tunnel* also features one of the very rare film appearances of the legendary operetta singer Fritzi Massary (1882-1969), a big star on the stages of Berlin and Vienna. Some biographers of Adolf Hitler claim that the young Hitler was very impressed by the main character in the film *Der Tunnel* and how he could speak to the masses. They refer to Reinhold Hanisch's article "I Was Hitler's Buddy", published in the 5 April 1939 issue of *The New Republic*. Hanisch knew Hitler from his years in Vienna; they had lived in the same men's dormitory from 1910 to 1912. However, the last time Hanisch saw Hitler was in August 1913, two years before the film was released. If Hanisch's story is not invented (he was later sentenced as a crook and liar), it could only refer to Kellermann's book – as Albert Speer does in his 1975 published diaries: "I remembered how often Hitler praised Kellermann's *Der Tunnel* – also the story of a great demagogue – as one of the books that most impressed him." – STEFAN DROESSLER

The Haghefilm Digitaal / Selznick School Fellowship 2015

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 George Eastman House, in Rochester, New York. The Fellowship recipient is invited to Amsterdam for one month to work alongside Haghefilm Digitaal lab professionals to preserve short films from the George Eastman House collection, completing each stage of the preservation project.

The recipient of the 2015 Haghefilm Digitaal Fellowship is Ms. Erin Palombi from Charlottesville, Virginia. Erin holds a degree in German Studies from the College of Wooster and spent two years studying in Germany. She has also volunteered at the Library of Congress Packard Campus for Audio-Visual Conservation and the Wisconsin Center for Film and Theater Research. Erin's student work at the Selznick School focused on unpreserved German nitrate films held at George Eastman House.

Max wishes to wed a turbulent young woman, but she will agree to marry him only if he manages to juggle three balls in the air. Clearly unable to become a circus acrobat overnight, Max has no choice but to resort to an improvised trick. His plan fails miserably, but the vixen is willing to forgive and marry him. Found in New Zealand and donated to George Eastman House by the Ngā Taonga Sound and Vision Archive in Wellington, this

cortometraggio – uno dei primi di Max Linder – si apre con una vivacissima scena in cui la capricciosa fidanzata esprime il suo malcontento nel soggiorno paterno. Ma ancor più notevole è la copia nitrato – per il quasi perfetto stato dell'immagine e la squisita qualità della colorazione a pochoir, un'occorrenza questa non frequente nel corpus sopravvissuto dei film di Max Linder. – PAOLO CHERCHI USAI

UN DRAME EN MER (A Tragedy at Sea) (Pathé – FR 1905)

Regia/dir: Gaston Velle; 35mm, 120 m., 7' (16 fps); col. (imbibizione, viraggio, colorazione a mano/tinging, toning, hand-colouring); *did./titles:* ENG; *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.

Un'imbarcazione lascia il porto. Poco dopo scoppia a bordo un incendio, con conseguente caos e panico generale. Alcuni passeggeri cercano di raggiungere le lance di salvataggio; altri non hanno altra scelta che quella di saltare in acqua.

La copia nitrato utilizzata per questo restauro è la sola sopravvissuta dei vari rulli ritrovati da Christopher Brescia all'inizio degli anni '80 in un cassonetto per rifiuti sui monti Adirondack e poi lasciati nel deposito di un cinema vicino ad Albany, New York. Brescia e il suo amico Walter Ordway hanno donato la copia alla George Eastman House nell'aprile 2015. Anche se dei danni sono riscontrabili in tutto il rullo, l'imbibizione e il viraggio sono stupefacenti, e splendida è la colorazione a mano nella scena dell'incendio. Un lungo inserto in bianco e nero è chiaramente derivato da un altro film non ancora identificato. Eventuali suggerimenti sono più che graditi. – PAOLO CHERCHI USAI

Bambini al lavoro

I principali titoli della rassegna EYE di quest'anno (molti dei quali appartenenti alla celebre collezione Desmet) presentano bambini lavoratori – i giovani attori – che interpretano, in chiave patetica o comica, il ruolo di altri bambini lavoratori. Alcuni di costoro erano già delle star e il loro nome è ancor oggi ricordato, altri non sono citati nei credits. Ci auguriamo che qualche ospite presente alle Giornate riesca a identificarne almeno qualcuno, in modo da far emergere questi valenti giovani artisti da cent'anni di anonimato.

Fonte copie: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Note di Elif Rongen-Kaynakçi, David Robinson.

CONCORSO DI BELLEZZA FRA BAMBINI A TORINO (Kindertentoonstelling) (Aquila Films – IT 1909)

Regia/dir: ?; 35mm, 67 m., 3'15" (18 fps); *did./title:* DUT; Desmet Collection.

Un innegabile intento malizioso attraversa questo piccolo reportage su un concorso di bellezza fra bambini a Torino. La breve sequenza iniziale descrive l'arrivo nello studio dei malcapitati e frastornati ragazzini carichi di fronzoli; la seconda li ritrae mentre seguono, con discontinuità di risultato, le indicazioni del regista – sorridendo in

early Max Linder short opens with a very lively scene where the capricious fiancée expresses her discontent in the father's living room. The nitrate print source is even more remarkable, however, for the near-perfect condition of the image and the exquisite quality of its stencil color, not a frequent occurrence in the surviving corpus of Max Linder films. – PAOLO CHERCHI USAI

A boat is leaving the harbor. Shortly afterwards, a fire erupts on the vessel. Chaos and panic ensue: some passengers try to reach the lifeboats; others have no choice but to leap off the boat.

The nitrate print used for this restoration was the only survivor among several reels found by Christopher Brescia in a dumpster in the Adirondack Mountains in the early 1980s, then left in the storage room of a movie theatre near Albany, New York. Brescia and his friend Walter Ordway donated the print to George Eastman House in April 2015. Despite some physical damage throughout the footage, the print displays a stunning array of tinting, toning, and a beautiful flash of hand-coloring in the fire scene. A long black & white insert is clearly derived from another film, yet to be identified. Suggestions are welcome. – PAOLO CHERCHI USAI

Children at Work

The principal films in this year's selection from EYE, many from its famous Desmet Collection, show working children – the young actors – playing the roles of other kinds of working children, sad or comic. Some of the actors were already stars, their names still remembered: others are not credited. We hope that guests may still identify some of them, so that we can retrieve these brave young artists from their hundred-year anonymity.

All prints are from EYE Filmmuseum, Amsterdam.

All film notes by Elif Rongen-Kaynakçi, David Robinson.

There is undeniable mischievous intent in this little reportage of a children's beauty contest in Turin. The first brief sequence shows the hapless and bewildered children arriving at the studio dressed in their finery; the second portrays them as they follow direction, with varied success – smiling seductively,

modo seducente, civettando con la cinepresa e lanciando baci. Il film finisce con una serie di brevi scene che ritraggono le vittime della timidezza e della paura mentre versano lacrime genuine. Queste immagini finali sono precedute dall'unica didascalia del film: "gli avversatori della cinematografia".

[LE AVVENTURE DI UN MONELLO?] (Zijn eerste baas) (Itala Film – IT 1912?)

Regia/dir.: ?; 35mm, 141 m., 6'57" (18 fps); senza did./no titles; Desmet Collection.

Un ragazzino è accompagnato dalla madre a lavorare in una fabbrica di mobili, dove riesce però a provocare solo guai. Per sfuggire alla punizione, si nasconde in un materasso che poco dopo è issato su un carro per essere consegnato. Quando si mette a girare come un materasso ambulante, la baraonda che ne deriva è ancora più grande. Le sue avventure includono anche alcuni trucchi fotografici. Il film finisce con il bambino rispedito a casa, dove lo attende una sonora sculacciata materna. Nel volume *Il cinema muto italiano, 1912* Bernardini e Martinelli menzionano un film di André Deed, *Le avventure di un monello*, prodotto dalla Itala Film, che presenta una trama molto simile. Tuttavia, nonostante il logo della Itala Film stampato in coda all film della Collezione Desmet, il protagonista è chiaramente interpretato da un attore bambino, pertanto la sua corretta identificazione è tuttora materia di ricerca.

flirting at the camera, and blowing kisses. The film ends with a series of shots exposing the victims of shyness and fear, shedding unfeigned tears. These last images are preceded by the film's only intertitle, announcing them as "the opponents of cinematography".

A boy is brought by his mother to work in a furniture factory, where he causes mischief. To escape punishment, he hides inside a mattress, which is soon hoisted onto a cart to be delivered. From this point on, he creates even greater chaos around him, going about as a walking mattress. His adventures also feature some trick photography. The film ends with the boy returned to his home, where he receives a hearty spanking from his mother.

Bernardini and Martinelli's Il cinema muto italiano 1912 lists an André Deed film, Le avventure di un monello, produced by Itala Film, with a very similar plot. However, despite the Itala Film credit logo at the end of the Desmet Collection's film, its protagonist is clearly played by a child actor, so its correct identification is still a matter for research.

ANDY GOES ON THE STAGE (André op de planken) (Edison – US 1913)

Regia/dir.: Charles H. France; *scen.*: Mark Swan; *cast.*: Yale Boss, Andy Clark (Andy); 35mm, 271 m., 14'10" (18 fps), col. (imbibito/tinted); *did./titles*: DUT; Desmet Collection.

In quanto attori, i nostri giovani eroi erano dei "bambini lavoratori". Andy Clark fu reclutato dalla Edison Company come "Signorino Andrew J. Clark" nel 1912, a nove anni. La sua breve fortuna divistica durò dal dicembre 1913 al novembre 1914, periodo durante il quale furono distribuiti 12 film di "Andy", tutti diretti da Charles H. France. *Andy Goes to Stage* è il terzo della serie e ci dà un'idea della vivacità e versatilità del suo interprete raccontando la storia di un piccolo fattorino che, consegnando un telegramma in un teatro, si ritrova a recitare, senza prove, nel ruolo del Piccolo Lord poiché la bambina protagonista è stata trascinata via all'improvviso dalla madre. Quando nel 1915 Andy lasciò la Edison per la IMP, la sua carriera subì un rapido declino, anche se in seguito interpretò piccoli ruoli in *Wings*, *Beggars of Life*, *Rio Rita* e *Hit the Deck* prima di sparire dagli schermi con l'avvento del sonoro. Morì nel 1960.

As actors, our young heroes and heroines were already "children at work". Recruited to the Edison company in 1912, as 9-year-old "Master Andrew J. Clark", Andy Clark's brief period of stardom lasted from December 1913 to November 1914, during which time 12 "Andy" pictures were released, all directed by Charles H. France. Andy Goes on the Stage was the third in the series. The film gives an idea of his vivacity and versatility, with its story of a little telegraph boy who delivers a telegram to a theatre, and is thrust, unrehearsed, into the role of Little Lord Fauntleroy when the girl playing the role is abruptly snatched away by her mother. In 1915 Andy left Edison for IMP, after which his career faded, though he later had bit parts in Wings, Beggars of Life, Rio Rita, and Hit the Deck, before vanishing from films with the coming of sound. He died in 1960.

WILLY ROI DES CONCIERGES (Willy koning der huisbewaarders) (Eclair – FR 1912)

Regia/dir.: Joseph Faivre; *cast.*: William Sanders (Willy); 35mm, 113 m., 6'17" (16 fps); *did./titles*: DUT; Desmet Collection.

Nato William Daniel Sanders a Liverpool il 22 gennaio 1906, Willy Sanders fece due film per Cecil Hepworth nel 1910, conquistando un'immediata popolarità con *The Man to Beat Jack Johnson*, dove

Born William Daniel Sanders in Liverpool on 22 January 1906, Willy Sanders made two films for Cecil Hepworth in 1910, winning instant celebrity with The Man to Beat Jack Johnson,

interpretava lo sfidante del celebre pugile afroamericano. La francese Éclair, in cerca di un rivale infantile della superstar Bébé Mary di Pathé, si accaparrò subito Willy, e tra il 1911 e il 1916 produsse circa 65 film di "Willy", in gran parte diretti da Joseph Faivre e Victorin Jasset. La carriera cinematografica del nostro s'interruppe bruscamente verso la metà del 1916, verosimilmente per via del suo ritorno in Inghilterra durante il periodo bellico. Morì a Leeds il 10 gennaio 1990. Willy fu un attore indubbiamente versatile e (se la sua data di nascita è corretta) precoce: sapeva boxare, pattinare, tirare di scherma, fare la lotta, cavalcare, andare in bicicletta e suonare il violino. A parte ciò, è difficile capire perché i suoi contemporanei trovassero tanto affascinante questo turbolento biondino dalla folta chioma, anche se questo film lo vede nel ruolo assai congeniale del piccolo tiranno. Rimpiazzando un portinaio, Willy assume tutta la zelanteria del métier, ma anche il paternalismo autoritario che gli adulti tendono a imporre ai bambini: qui però la situazione è capovolta...

BÉBÉ APACHE (Fritsje op het oorlogspad) (Gaumont – FR 1910)

Regia/dir: Louis Feuillade; *cast:* Renée Carl (*mother*), Clément Mary [René Dary] (Bébé [Fritsje]), Paul Manson (*father*), Jeanne Saint-Bonnet (*maid*), Alphonsine Mary (*Fonfon*, Bébé's sister [Lili]), Eugene Breon; 35mm, 129 m., 6'53" (18 fps), col. (imbibito/tinted); *did./titles:* DUT; Desmet Collection.

Il film segna una delle prime apparizioni sullo schermo del fenomenale Bébé, che peraltro è già perfettamente padrone della sua arte mimica e della sua espressività naturale. Bébé trova una partner ideale nella sorella Alphonsine, in particolare nella loro impeccabile danza apache. Qui i bambini occupano il posto degli adulti: quando il loro padre poliziotto è picchiato dagli apache – i banditi di strada che terrorizzarono la Parigi dei primi del Novecento – Bébé e la sorella si fanno giustizia da soli tendendo un'efficace trappola ai malvagi. Desmet distribuì numerosi film di questa serie, e la collezione ne serba all'incirca una dozzina. Nelle copie di distribuzione olandesi, Bébé fu spesso ribattezzato "Fritsje", e sua sorella "Lili".

LE NAIN DÉTECTIVE (Bobby de kleinste detective der wereld) (Film des Auteurs – FR 1909? 1911?)

Regia/dir: ?; *cast:* ?; 35mm, 159 m., 8'43" (16 fps); *did./titles:* DUT; Desmet Collection.

Bobby, "il più giovane detective del mondo", prende l'iniziativa di investigare su una rapina, sperando d'incassare la generosa ricompensa. La sua piccola statura si rivela assai vantaggiosa, perché Bobby può svolgere la sua indagine sul caso standosene nascosto a sbirciare da cappelliere e boudoir. Secondo gli annunci pubblicitari apparsi sui quotidiani olandesi del 1911, l'attore bambino del film aveva 7 anni, ma la sua identità rimane un mistero. L'identificazione dello stesso film è incerta; a quanto pare, esiste un altro film francese, realizzato dalla Gaumont nel 1911, conosciuto in inglese come *Bobby Turns Detective*, e anche un altro film con un titolo simile è menzionato nella collezione Desmet, *Bobby, der kleinste Detektiv der Welt* (1911, Germania, produzione sconosciuta).

which cast him as challenger to the famous African-American pugilist of the day. The Eclair company of France, seeking to rival Pathé's infant superstar Bébé Mary, swiftly snatched up Willy, and between 1911 and 1916 produced some 65 "Willy" films, mostly directed by Joseph Faivre and Victorin Jasset. Willy's film career ended abruptly in mid-1916, presumably because of his wartime return to Britain. He died in Leeds on 10 January 1990. He was undoubtedly versatile and (if the date of his birth is accurate) precocious: he could box, skate, fence, wrestle, ride horse or bicycle, and play a violin. Apart from this, it is hard to see the charm his contemporaries found in this obstreperous mop-haired blond, though this film finds him ideally cast as an infant tyrant. Standing in for a concierge, he assumes all the officiousness of the métier, as well as the patronizing bossiness that grown-ups tend to inflict on children: here the tables are turned...

This was one of the earliest films of the phenomenal Bébé, but shows him in full possession of his skills of mimicry and natural expressiveness. He is well-partnered by his sister Alphonsine, especially in their faultless Apache dance. Here the children take over from their elders: when their policeman father is beaten up by Apaches, the street gangs that terrorized Paris in the early years of the 20th century, the children take the law into their hands and set an effective trap for the villains. Desmet distributed numerous films from this series, and about a dozen films still exist within the collection. In the Dutch distribution prints, Bébé was often renamed "Fritsje", and his sister "Lili".

Bobby, "the youngest detective on earth", takes it upon himself to investigate a robbery, hoping to cash in the generous reward. His small size appears to be a big advantage, as Bobby manages to investigate the case while hiding and peeping out of hat boxes and boudoirs. According to the Dutch newspaper ads appearing in 1911, the child actor in this film was 7 years old; but his identity remains a mystery. In fact, the identification of the film itself remains unconfirmed; there seems to be another French film, made in 1911 by Gaumont, known in English as Bobby Turns Detective, and yet another film bearing a similar title is mentioned within the Desmet Collection, Bobby, der kleinste Detektiv der Welt (1911, Germany, producer unknown).

THE LITTLE MATCH GIRL (Het Luciferverkoopstertje. Een Kerstverhaal in I bedrijf) (Neptune Films – GB 1914)

Regia/dir: Percy Nash? Jack Denton?; *scen:* based on/da “Den Lille Pige med Svovlstikkerne” [“The Little Match Girl”] (1845) *di/by* Hans Christian Andersen; *cast:* ? (*the girl*), Brian Daly? (*her father*), ? (*spirit of her mother*), John M. East (*innkeeper*); 35mm, 172 m., 9' (18 fps), col. (imbibito/tinted); *did./titles:* DUT.

Publicata per la prima volta nel Natale 1845, la breve novella di Hans Christian Andersen *Den lille Pige med Svovlstikkere* (alla lettera, “La ragazzina con i fiammiferi”), che descrive le visioni di una bambina morente, ha affascinato i cineasti fin dal primo adattamento di James Williamson del 1902: la più recente delle innumerevoli versioni è un cartone animato Disney del 2006.

Andersen la considerava una storia lieta: i passanti si impietosiscono davanti al rigido, freddo corpicino della bambina, ma “nessuno sapeva le belle cose che aveva visto, e con quale splendore era entrata insieme alla vecchia nonna nella gioia dell’Anno Nuovo”. Questa raffinatissima versione del 1914 sostituisce il fantasma della nonna della piccola fiammiferaria con quello della madre morta e coglie l’opportunità per introdurre una morale di temperanza con il personaggio del padre ubriacone.

Il film fu prodotto dalla Neptune Films: Urban è accreditato nel cartello dei titoli olandesi (accanto alle iniziali della società di distribuzione di P.R. van Duinen) molto probabilmente come distributore, e non in relazione alla versione di Urban del 1905 della stessa novella, come si è ipotizzato a lungo nel catalogo dell’EYE.

First published at Christmas 1845, Hans Christian Andersen’s very short story, “Den Lille Pige med Svovlstikkere” (literally, The Little Girl with Matchsticks), describing the visions of a dying child, has fascinated film-makers since James Williamson first adapted it in 1902: the most recent of numerous film versions is a 2006 Disney animated short.

Andersen regarded his story as happy: as the passers-by pity the stiff, cold little corpse, “no one imagined what beautiful things she had seen, and how happily she had gone with her old grandmother into the bright New Year”. This very accomplished 1914 version substitutes the spirit of the match girl’s dead mother for her grandmother, and takes the opportunity to introduce a temperance moral with the character of the child’s drunkard father.

The film was produced by Neptune films: Urban is credited on the Dutch title card (next to the Dutch distribution company P.R. van Duinen’s initials) most likely as distributor, and not in relation to the 1905 Urban version of the story, as it had long been assumed in the EYE catalogue.

LILY MÉNAGÈRE (Lilly het kleine huishoudstertje) (Eclair Coloris – FR 1914)

Regia/dir: ?; *cast:* ?; 35mm, 138 m., 6’46" (18 fps), col. (pochoir/stencil-colour); *did./titles:* DUT.

In questo delizioso film Éclair Coloris, delicatamente colorato au pochoir, Lily fa tutti i lavori di casa, come se fosse un’adulta. La vediamo lavare e poi stirare con un ferro da stiro giocattolo, e perfino cucire e rammendare gli indumenti. Si occupa anche degli animali della fattoria, falcia il prato e annaffia con cura il giardino. Pur trattandosi palesemente di uno dei numerosi episodi di una serie incentrata sul personaggio di Lily (che pare sia durata ininterrottamente dal 1913 al 1916 con una distribuzione mondiale), non si hanno informazioni sulla vera identità di quest’attrice bambina.

In this delightful, delicately stencil-coloured Éclair Coloris film, Lily does all the household chores, as if she were a grown-up. We see her doing the laundry and ironing with a toy iron, even sewing and mending clothes. She also tends to the farm animals, mows the lawn, and waters the garden meticulously. Although this is clearly one of many episodes of a series featuring the character of Lily (which seems to have run from 1913 to 1916 and had world distribution), no information can be found on the true identity of this child actress.

JEUX D’ENFANTS (Kinderspelen) (Gaumont – FR 1913)

Regia/dir: Henri Fescourt; *supvr:* Louis Feuillade; *cast:* Max Dhartigny, Suzanne Privat, Simone Vaudry, Géo [Georges] Flandre, Juliette Malherbe, Suzanne Arduini [Suzy Prim]; 35mm, 263 m., 13’56" (18 fps), col. (imbibito/tinted); *did./titles:* DUT; Desmet Collection.

Questo film costituisce un’interessante nota in calce all’epico *Les Misérables* di Henri Fescourt, uno degli eventi clou delle Giornate di quest’anno. *Jeux d’enfants* è un lavoro risalente alla prima fase della carriera di Fescourt, uno dei circa 25 film che diresse nel suo primo anno di attività sotto la supervisione di Feuillade, per la Gaumont. È un semplice racconto morale sul classicismo e lo snobismo. Una

This film provides an interesting footnote to Henri Fescourt’s epic Les Misérables, which provides one of the major events in this year’s Giornate. Jeux d’enfants is a work from the beginning of Fescourt’s career, one of some 25 films which he directed in his first year in films, under the supervision of Feuillade at Gaumont. It is a simple morality tale about class

ragazzina ricca e viziata umilia un giovane operaio che le raccoglie la palla lanciata giocando e lo costringe a inginocchiarsi davanti a lei. La domenica seguente la ragazzina e i suoi fratelli, lasciati senza custodia, si avventurano a giocare dentro la fabbrica. La ragazzina resta intrappolata nella tromba di un ascensore, che sta lentamente scendendo e minaccia di schiacciarla. Naturalmente interverrà a salvarla il piccolo operaio da lei in precedenza umiliato... Oltre a mostrare già in modo evidente la sua abilità nel casting (il giovane protagonista non identificato è assolutamente credibile), Fescourt possiede anche una precoce padronanza del mezzo cinematografico – la lenta panoramica mentre il ragazzo decide come intervenire e l'efficace uso del meccanismo dell'ascensore che ruota lentamente, pur se questa sua lentezza appare poco credibile.

GLASINDUSTRIE IN LEERDAM (Nederlandsche Glasindustrie) ('s-Gravenhaagsche Filmfabriek – NL 1918)

(estratto/excerpt)

Regia/dir. Willy Mullens; DCP, c.3' (orig. 18 fps; trascritto a/transferred at 24 fps), col. (imbibito/tinted); senza did./no intertitles.

Come una nota documentaria in calce ai film a soggetto di questa rassegna, il lavoro di Willy Mullens sulla fabbrica di vetro di Leerdam mostra la realtà quotidiana dei bambini che lavoravano a fianco degli adulti neanche un secolo fa. Questi piccoli operai sono parenti stretti del giovane eroe di *Jeux d'enfants*, pur se pochi di loro potevano sperare in un epilogo altrettanto salvifico.

Leerdam è stato un centro dell'industria olandese del vetro fin dal XVIII secolo, e lo è tuttora con la sua fabbrica di cristalli Royal Leerdam. Il film fu commissionato a Mullens da P.M. [Petrus Marinus] Cochius, che fu l'innovativo direttore della fabbrica di vetro di Leerdam dal 1912 al 1934.

Glasindustrie in Leerdam fu distribuito nel 1918 e fu uno dei primi filmati industriali olandesi su commissione. La tecnica usata nel film da Mullens stabilì un esempio cui si sarebbero attenuti negli anni a venire altri cineasti olandesi. In genere questi film seguivano il processo industriale in ogni sua fase, dal trasporto dei materiali alla loro lavorazione fino alla distribuzione del prodotto finito. Il film completo dura circa 15 minuti, ma qui presentiamo solo un estratto.

Primi film a colori preservati in Norvegia

Le collezioni cinematografiche norvegesi conservate dalla Nasjonalbiblioteket comprendono una molteplicità di materiali, dai nitrati ai nastri digitali, provenienti da più fonti diverse. La priorità di preservazione ha riguardato le produzioni nazionali e quelle estere adattate per il pubblico norvegese. Tuttavia, nell'autunno del 2014, presso il nostro laboratorio digitale di Mo i Rana, è stato avviato un progetto finalizzato alla messa in sicurezza di tutti i materiali della collezione catalogati come “colorati a mano o a pochoir”, senza dare alcune precedenza alla nazionalità di provenienza, al contenuto o all'eventuale unicità. Dato che ogni copia a colori costituisce per

and snobbery. A spoiled little rich girl humiliates a factory boy when he picks up the ball she has thrown, and forces him to kneel before her. The following Sunday the girl and her siblings are left alone, and wander to play in the factory. There the girl is trapped in the bottom of a lift shaft, down which the lift slowly descends, threatening to crush her. It is of course the boy whom she humiliated who comes to the rescue... Already Fescourt's skill with casting is evident: the unidentified boy leading actor is wholly believable; and there are precocious touches in the direction – the slow pan as the boy determines upon his plan, and the effective use of the slowly turning mechanism of the lift, even if its tardiness stretches belief.

*As a documentary footnote to our fictional impressions of children at work, Willy Mullens' picture of the Leerdam glass factory shows the everyday reality of children working side by side with adults, less than a century ago. These small labourers are recognizable kin to the young hero of *Jeux d'enfants*, though few of them could have hoped for his dénouement reclamation.*

Leerdam has been a centre of the Dutch glass industry since the 18th century, and is still known for its Royal Leerdam crystal. Mullens was commissioned to make the film by P.M. [Petrus Marinus] Cochius, who was the Leerdam glass factory's innovative director from 1912 to 1934. Glasindustrie in Leerdam was released in 1918, and was one of the earliest Dutch commissioned business films. Mullens' technique in this film set an example that would be followed by other Dutch film-makers for years thereafter; these films characteristically traced the industrial process step-by-step, from the transport of resources and the production process through to the distribution of the end product. The complete length of this film is almost 15 minutes, but for this programme only an excerpt has been selected.

Early Colour Films from the Nasjonalbiblioteket, Norway

The collection of the Norwegian film archives at the Nasjonalbiblioteket / National Library of Norway contains a variety of materials, from nitrate to digital tapes, coming from many different sources. Our first priority for preservation is Norwegian productions and foreign productions adjusted for a Norwegian audience, such as language editions, etc. However, in the autumn of 2014 a project aiming to secure all the material in our collection catalogued as hand- or stencil-coloured, without priority based on production origin, content, or uniqueness, was performed at our digital

definizione un unicum, e ignorando se la collezione contenesse o no l'unica copia esistente di un determinato titolo, la nostra linea guida è stata “meglio preservare che pentirsi di non averlo fatto”, con l'auspicio di poter fornire il nostro contributo alla conservazione del patrimonio mondiale. E in questo caso, poiché il numero dei rulli era abbastanza contenuto, il progetto era realizzabile. I nitrati 35mm originali provenivano da più fonti diverse e altrettanto varie erano le loro condizioni; tutti sono stati scansionati a 4K di risoluzione e 16bit di risoluzione.

Nel corso del tempo, la nostra strategia di preservazione dei film è mutata, in parte grazie anche alle nuove opzioni e competenze tecniche acquisite. Ancora nel 1992 la Nasjonalbiblioteket ha attivato un laboratorio analogico e dal 2013 un laboratorio digitale di alta qualità. Alcuni dei nitrati del progetto digitale del 2014 erano già stati preservati in analogico su pellicola in b/n, pertanto le corrispondenti copie di conservazione mancavano dell'importante documentazione viva e della bellezza dei magnifici colori dei nitrati originali.

Non tutti i titoli della collezione sono stati identificati con precisione, essendo in molti casi costituiti da frammenti privi dei cartelli con i titoli di testa. La nostra decisione di digitalizzare materiali che erano già stati preservati in analogico era maturata anche per garantirci una nuova opportunità di diffusione e per facilitarne l'identificazione. La maggior parte dei nitrati era arrivata alla Nasjonalbiblioteket nei primi anni '90 dal Norsk Filminstitutt, che raccoglieva film dagli anni '50. Nel caso di alcuni materiali sappiamo chi li aveva originariamente donati: si tratta di collezionisti privati, teatri, società di produzione, ecc. Altre volte, invece, la provenienza è incerta. In questi casi abbiamo cercato i documenti relativi ai visti di censura; anche la pubblicità apparsa sui giornali dell'epoca è una preziosa fonte d'informazione sulla programmazione cinematografica in Norvegia. Un altro utilissimo strumento di ricerca per i nostri archivisti è costituito dallo scaffale digitale del sito della Nasjonalbiblioteket, www.nb.no, dove sono consultabili libri e giornali in versione integrale. Talvolta, tuttavia, l'unica chiave d'identificazione è ciò che si può leggere sulla pellicola stessa, ad esempio i codici che compaiono sui bordi.

Siamo lieti di poter presentare le nuove copie digitali di un'ampia selezione del nostro materiale a colori alle Giornate di quest'anno. I generi e le fonti sono di natura molto varia: un filmato d'attualità su una cerimonia d'incoronazione, materiale documentario da una stazione meteorologica del Sud Atlantico, spezzoni di cinegiornali sulla moda di Parigi e una sequenza (in bianco e nero) di una partita di football femminile, ma anche una miscellanea di numeri comici di varietà e di altri spettacoli d'intrattenimento, tra cui una danza “serpentina” (pure in bianco e nero), un film di trucchi e incantevoli film per ragazzi. – TINA ANCKARMAN

Tutti i film provengono dalla Nasjonalbiblioteket di Mo i Rana; le scansioni sono state effettuate a partire da materiali originali nitrato e acetato.

Note di Tina Anckarman.

laboratory in Mo i Rana. Considering that every colour print is unique, and not knowing whether we held the only print of a title, our approach was “better safe than sorry”, thinking that we might contribute to the preservation of the World Heritage. And in this case, as the number of reels was limited, the task was do-able. The 35mm nitrate originals hailed from a range of sources, and varied in condition; all were scanned in 4K-16bit log.

Our approach towards film preservation has changed through time, partly due to technical options and skills. The Library has operated an analogue laboratory since 1992 and a high-quality digital laboratory since 2013. Some of the nitrate in the 2014 digital project had already been preserved analogue on b&w film stock, so their preservation copies lacked the important visual information and beauty of the amazing colours of the original nitrate.

Not all of the titles in the collection are properly identified, as many of them are fragments and the main title cards are missing. So another factor in our decision to digitize material that had already been preserved analogue was to afford us an additional option to disseminate it to facilitate identification. Most of the nitrate came to the National Library in the early 1990s from the Norwegian Film Institute, which had collected film since the 1950s. In some cases we know who the original donor was; these include private collectors, theatres, production companies, etc. But in other cases the provenance is uncertain. In these cases we research censorship records; newspaper ads also provide valuable information about screenings in Norway. Another very useful tool for our archivists is the digital bookshelf on the Norwegian National Library's website, www.nb.no, where several books and newspapers are available in full text. However, sometimes our only clue is what can be read on the film stock itself, such as edge code markings.

We are very pleased to be presenting new digital copies showcasing a selection of our colour material at this year's Giornate del Cinema Muto. The genres and sources vary greatly: actuality footage of a coronation procession, documentary footage from a meteorological station in the South Atlantic, newsreel items about Paris fashions, and a sequence from a women's soccer match (in black & white), as well as comic variety shows and other stage entertainments, a Serpentine dance (also in black & white), a trick-film, and charming films for children. Also included are a couple of shorts whose genre is hard to define, being somewhere on the border between educational film and documentary. – TINA ANCKARMAN

All films are from the Nasjonalbiblioteket, Mo i Rana, and have been digitally scanned from original nitrate and acetate source material.

Film notes by Tina Anckarman.

GAUMONT ACTUALITÉ: La mode à Paris. Chapeaux d'Amélie (Gaumont – FR 1916)

GAUMONT ACTUALITÉ: La mode à Paris. Mademoiselle Germaine Sombray, artiste du théâtre du Palais-Royal. Robes de Paquin (Gaumont – FR 1916)

Regia/dir: ?; DCP, 2'27", col. (pochoir/stencil-colour); senza did./no titles.

Una combinazione di due spezzoni di cinegiornale che mostrano le ultime novità della moda. Cinque donne sfoggiano cappelli, a queste seguono altre donne che s'incontrano all'aperto indossando dei completi da giorno ultimo grido. Recentemente identificato; prima era catalogato alla Nationl Library come "Gaumont Newsreel No. 38".

A combination of two newsreel items displaying the latest fashions. Five women model hats, followed by several women meeting outdoors wearing the latest daytime ensembles. Recently identified; previously catalogued at the National Library under the title "Gaumont Newsreel No. 38".

GAUMONT ACTUALITÉ: La mode au jardin. Créations Zimmermann (Parisermoden Efteraarsdragter fra Zimmermann) (Gaumont – FR 1913)

Regia/dir: ?; DCP, 1'51", col. (pochoir/stencil-colour); did./titles: NOR/DAN.

Spezzone di cinegiornale. Tre donne in un giardino sfoggiano le nuove proposte della moda autunnale di Zimmermann. Non sappiamo se all'epoca il film fosse stato proiettato in Norvegia. Le didascalie potrebbero essere in norvegese o danese, che all'epoca erano molto simili. Recentemente identificato; prima era catalogato alla Nationl Library come "Gaumont Newsreel".

Newsreel item. Three women in a garden model the latest fashions for autumn from Zimmermann. It is uncertain if this film was ever originally screened in Norway. The intertitles could be either Norwegian or Danish, which were very similar at the time. Recently identified; previously catalogued at the National Library under the title "Gaumont Newsreel".

GAUMONT ACTUALITÉ: La mode. Chapeaux créations de Blanche Robert (Gaumonts Illustrerede Uge-Revy No. 42) (Gaumont – FR 1912)

Regia/dir: ?; DCP, 1'21", col. (pochoir/stencil-colouring); did./titles: NOR.

Cinegiornale: servizio sugli ultimi cappelli parigini di Blanche Robert, sfoggiati da tre modelle. Recentemente identificato; prima era catalogato alla Nationl Library come "Gaumont Newsreel No. 42".

Newsreel fashion item featuring the latest Paris hats by Blanche Robert, modelled by three women. Recently identified; previously catalogued at the National Library under the title "Gaumont Newsreel No. 42".

GAUMONT ACTUALITÉ (Gaumont – FR, c. 1918)

Regia/dir: ?; DCP, 38", b&w; senza did./no titles.

Spezzone di cinegiornale non identificato, che ci mostra una partita di football femminile, forse tenutasi all'interno di un istituto scolastico.

Unidentified newsreel item, depicting a women's soccer match, perhaps at a girls' school.

[ANIMALI E PIANTE IN UNO ZOO FRANCESE / ANIMALS AND PLANTS IN A FRENCH ZOO]

(? – FR, c. 1916)

Regia/dir: ?; DCP, 3'56", col. (pochoir/stencil-colour); did./titles: NOR?

Serie di sequenze che descrivono le attrazioni di uno zoo parigino, ivi incluse una ferrovia a scartamento ridotto, una serra di palmizi e cavalcature di vari animali (elefanti, struzzi cammelli, e carretti tirati da capre). Il filmato è un documento straordinario su come siano cambiati i giardini zoologici dalla stretta interazione tra uomini e animali di quegli anni alla rigida separazione odierna. La Nasjonalbiblioteket conserva un documento che accorda il visto di censura alla copia

A series of sequences depicting attractions at a zoo in Paris, including a narrow-gauge railway, a palm house, and animal rides (elephant, ostrich, camel, and goat-cart). This is a beautiful document of how zoological gardens have changed from close interaction between people and animals to today's strong fences. The National Library of Norway has censorship records approving a copy of a Pathé production called A Tour



Gaumont Actualité: *La mode à Paris*, 1916. (Nasjonalbiblioteket)

di una produzione Pathé intitolata “Un giro nello zoo di Parigi”. A giudicare dalla descrizione dei censori, il titolo potrebbe dunque essere questo, tuttavia l'incertezza rimane.



[Floritura / Flowering], c. 1905-1924. (Nasjonalbiblioteket)

through the Zoo in Paris. *Judging by the description from the censorship records, this could be the same title, but this is still uncertain.*

[CORTEO PER L'INCORONAZIONE / CORONATION PROCESSION, LONDON, 1902] (? – GB 1902)

Regia/dir: ?; DCP, 1'09", col. (colorato a mano/hand-colouring); senza did./no titles.

Riprese del corteo per l'incoronazione del re Edoardo VII e della regina Alessandra a Londra. Si vede il corteo che esce dall'arcata di Whitehall Palace, con la magnifica carrozza dell'incoronazione preceduta dalla cavalleria della guardia reale e un seguito di ufficiali e dignitari anch'essi a cavallo. Originariamente programmata per la fine di giugno 1902, l'incoronazione era stata posticipata per un'operazione d'emergenza cui dovette sottoporsi il re; la cerimonia ebbe poi luogo il 9 agosto dello stesso anno.

Il cortometraggio è stato ritrovato giuntato con altri due film assolutamente non correlati. È stato preservato nel 1999, quando furono realizzati in analogico un negativo a colori, un interpositivo e una copia. La nostra scansione digitale del 2014 riproduce i colori del nitrato in maniera molto più soddisfacente dei precedenti tentativi su pellicola a colori.

Footage of the coronation procession of King Edward VII and Queen Alexandra in London. The procession is seen emerging from the archway at Whitehall Palace, with the magnificent coronation coach preceded by the Household Cavalry and followed by officers and dignitaries on horseback.

The coronation was originally scheduled for late June 1902, but was postponed due to the King having to undergo an emergency operation; the ceremonies finally took place later that year, on 9 August.

The film was found spliced together with two completely unrelated films. It was preserved in 1999, when an analogue colour negative, a duplicate positive, and a print were made. Our digital scan from 2014 reflects the colours of the nitrate in a more satisfactory manner, compared with earlier attempts on colour stock.

[LA PRINCIPESSA E IL RANOCCHIO / THE PRINCESS AND THE FROG] (Pathé? – FR?, c. 1906)

Regia/dir: ?; DCP, 2'21", col. (colorato a mano/hand-colouring); senza did./no titles.

In una foresta (suggerita con un fondale dipinto) una donna pesca una rana da un pozzo. Dopo l'uscita di scena della donna, la rana (un acrobata in costume da rana) assume diverse pose

In a forest setting (denoted by a painted backdrop), a woman fishes a frog out of a well. After she leaves, the frog (an acrobat in frog costume) assumes different

da contorsionista. Questo frammento non identificato da uno spettacolo di varietà è allo stesso tempo affascinante e divertente. Di probabile produzione Pathé, non è stato tuttavia identificato con precisione. Del colore originale è rimasto ben poco, specialmente nella parte iniziale, a causa del fading.

[FIORITURA / FLOWERING] (? , c.1905-24?)

Regia/dir: ?; DCP, 3'20", col. (pochoir/stencil-colour); senza did./no titles.

Riprese time-lapse di piante, con tralci di foglie verdi e fiori variopinti. L'origine del film è sconosciuta; il titolo attribuito serve solo a descriverne il contenuto. Dalla pellicola nitrato non si ricavano indicazioni sull'anno di produzione, etc. Pertanto una datazione del materiale è riconducibile solo al periodo in cui la colorazione a pochoir fu maggiormente in uso: 1905-1924. La vivacità dei colori originali non pare aver subito il logorio del tempo. Gli effetti ottenuti con la tecnica del time-lapse conferiscono ulteriore fascino.

contortionist positions. This unidentified fragment from a variety show is both fascinating and amusing. It is possibly a Pathé production, but it has not yet been properly identified. There is very little colour remaining, especially at the beginning, due to fading.

Time-lapse photography of plants, featuring green stems and leaves, and colorful flowers. The origin of this film is unknown, and our assigned title is a construction to describe its contents. The nitrate film stock gives no indication as to the approximate year of production, etc. The dating of the material cannot be more accurate than the period in which stencil-coloring was most commonly in use, 1905-1924. The vibrant colours seem to be untouched by the passing years. The film's time-lapse effects add even more fascination.

[STAZIONE METEOROLOGICA ARGENTINA A GRYTVIKEN, GEORGIA DEL SUD / ARGENTINE METEOROLOGICAL STATION IN GRYTVIKEN, SOUTH GEORGIA] (Max Glücksmann Film Company? – AR, c. 1917-18)

Regia/dir: ?; DCP, 7'21", col. (tinted, toned, stencil-colouring, hand-colouring); did./titles: SPA.

Questo materiale frammentario inizia con le immagini della stazione meteorologica argentina di Grytviken, sull'isola di San Pedro nell'arcipelago della Georgia del Sud. La stazione fu costruita nel 1905 dalla Compañía Argentina de Pesca, fondata un anno prima dall'esploratore norvegese Carl Anton Larsen con base a Grytviken. La sequenza d'apertura mostra la stazione meteorologica e il paesaggio circostante. Segue una descrizione di alcune delle attività quotidiane connesse alla cattura delle balene da parte della Compañía, che fu la prima del suo genere nella regione antartica. Questa descrizione include l'eviscerazione e la lavorazione della carcassa di una balena. Le ultime immagini del film mostrano la locale popolazione di pinguini. I dipendenti dell'industria baleniera argentina erano quasi tutti norvegesi. La chiesa che si vede nel film era stata costruita in Norvegia, spedita sull'isola a pezzi, e rimontata dal personale norvegese della Compañía.

Il film contiene un numero assai limitato di didascalie, in spagnolo. Una didascalia menziona anche un'altra base argentina nelle Isole Orcadi Meridionali, ma solo in riferimento alla gente che dalle Orcadi traslocava a Grytviken. L'intero materiale sembrerebbe parte di un film più lungo o di vari film.

L'elemento nitrato originale presenta un uso molto variegato del colore, dal b/n al blu/rosa dell'imbibizione, e offre anche un insolito mix di viraggio blu e di colore verde applicato a pochoir.

Probabilmente si tratta di uno dei pochi film sopravvissuti della Max Glücksmann Film Company, all'epoca una delle principali società di produzione di Buenos Aires. Il materiale è stato identificato nel 2015 da Andrés Levinson del Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken.

This fragmented material begins with images of the Argentine meteorological station in Grytviken, on San Pedro Island in the South Georgia Islands. The station was built in 1905 by the Compañía Argentina de Pesca (Argentine Fishing Company), founded by the Norwegian explorer Carl Anton Larsen a year earlier and based in Grytviken.

The first sequence shows the surroundings and views of the meteorological station. This is followed by footage showing some of the daily activities of the company's whaling industry, which was the first of its kind in the Antarctic region. This includes scenes of disembowelling and processing a whale carcass. Towards the end of the film there are images of the local penguin population. Most of the whaling employees were Norwegians. The church we see in the film was built in Norway, shipped to the island in parts, and reassembled by the Norwegians working for the company. The material contains only a very few intertitles, in Spanish. One intertitle mentions another Argentine base in the South Orkneys, but it refers to people being moved from the South Orkneys to Grytviken. The footage appears to represent portions of a longer film or several films.

The original nitrate element has great variety in its use of colours, from b&w to blue and pink tinting; a combination of blue toning and green stencil-colouring is also used.

This is possibly one of the very few surviving films by the Max Glücksmann Film Company, one of the leading production companies in Buenos Aires at the time. The footage was identified by Andrés Levinson at the Museo del Cine Pablo C. Ducrós Hicken in 2015.



Lily et Teddy aux bains de mer, 1917. (Nasjonalbiblioteket)



Lily et Teddy aux bains de mer, 1917. (Nasjonalbiblioteket)

LILY ET TEDDY AUX BAINS DE MER (Lilly og Teddy) (Pathé – FR 1917)

Regia/dir. ?; DCP, 5'57", col. (pochoir/stencil-colouring); did./titles: NOR.

Questa produzione Pathé, che descrive l'attività di due bambini sulla spiaggia, con il titolo norvegese *Lilly og Teddy – Et paradis paa Jorden – uten flange!* (Lily e Teddy – un paradiso terrestre – senza il serpente!), pare un vero e proprio dono del paradiso per un archivista! Sia il cartello iniziale che quello finale del nitrato originale sono rimasti intatti, e gli smaglianti colori a pochoir sono di una qualità raffinatissima. Il film, come testimoniano il timbro con il visto di censura e le pubblicità apparse sui quotidiani dell'area di Oslo, fu distribuito nelle sale norvegesi in un programma per ragazzi, con il titolo *Lilly og Teddy paa sommerferie* (La vacanza estiva di Lilly e Teddy). Il programma, che durava all'incirca un'ora ed era composto da sei titoli di vario genere con temi adatti all'infanzia, tra cui comiche, vedute di giardini, etc., fu presentato nel teatro Kinematografen Bøndernes Hus accompagnato da un'orchestra al completo, la Kapelmester Flagstads Orkester. Il titolo è stato confermato da Agnès Bertola dei Gaumont Pathé Archives nel 2015.

This Pathé production, depicting the activities of two toddlers at the beach, with the Norwegian title Lilly og Teddy – Et paradis paa Jorden – uten slangen! (Lily and Teddy – A paradise on earth – without the snake!), truly seems to be a gift from paradise to an archivist! Both the title card and the end card of the nitrate are intact, and the still-vibrant stencil-colours are exquisite. We know it was screened in Norwegian cinemas; it has a censorship stamp, and the newspaper ads in the Oslo area, which called it Lilly og Teddy paa sommerferie (Lilly and Teddy on Summer Vacation), tell us that it was shown as part of a children's programme. The programme lasted approximately an hour, and contained 6 different titles with themes appropriate for kids, including comedies, shots of gardens, etc. The programme was accompanied by a full orchestra, the Kapelmester Flagstads Orkester, at the theatre Kinematografen Bøndernes Hus. Agnès Bertola at the Gaumont Pathé Archives confirmed the title in 2015.

LES LUNATIQUES (Pathé – FR 1908)

Regia/dir: Segundo de Chomón; cast: ?; DCP, 2'16", col. (pochoir/ stencil-colouring); senza did./no titles.

Questo raffinato numero di Pierrot, impreziosito dagli effetti speciali, si svolge davanti a un fondale con una luna e una moltitudine di stelle. La copia della Nasjonalbiblioteket di questo Pathé è incompleta. Mancando il film della parte iniziale, il suo titolo è rimasto ignoto ai nostri archivisti per vari anni. Finché nel 2012 non è stato identificato da Agnès Bertola dei Gaumont Pathé Archives.

An elaborate Pierrot act, enhanced by special effects. It takes place before a backdrop featuring a moon and numerous stars. The print at the National Library of Norway of this Pathé production is incomplete. The beginning is missing, so the title was unknown to our archivists for a number of years. It was finally identified by Agnès Bertola at the Gaumont Pathé

La copia nitrato originale è da ritenersi un unicum per la squisita qualità della sua colorazione. La magia di *Les Lunatiques* fu creata usando effetti speciali che permettevano la sparizione, riapparizione e trasformazione dei vari personaggi.

[TIGER-HENRIKSEN] (? - NOR?, c. 1910)

Regia/dir: ?; DCP, 4'57", col. (pochoir/stencil-colouring); senza did./no titles.

Sei segmenti sull'addomesticamento di un "grosso felino" eseguito in una grande gabbia all'aperto. Alla fine di ogni segmento della sua esibizione, il domatore solleva il cappello e fa l'inchino a un pubblico invisibile fuori campo. Heinrich Lühr Heinrichsen fu un domatore norvegese, originario della parte danese della provincia di Schleswig-Holstein, conosciuto professionalmente come Tiger Henriksen. Nato nel 1880, aveva iniziato la carriera di domatore a 12 anni. Avendo sempre aspirato a diventare un esperto domatore di animali selvatici, iniziò insegnando a fare giochetti ai topolini bianchi e ai ratti. Diventato adulto, Henriksen viaggiò attraverso l'Europa e la Russia, con pony, cani e orsi polari. Provò anche a mischiare animali selvaggi di specie diverse, ma visto che era impossibile farli esibire insieme, finì con lo specializzarsi nell'addestramento delle tigri. Nei testi di storia circense si cita sempre la sua tigre più famosa, Caesar, una belva gigantesca che aveva ucciso molte tigri maschio e messo in fuga parecchi domatori prima che il temerario Henriksen venisse invitato ad addestrarlo. Non sempre, tuttavia Henriksen fu completamente padrone della situazione: ogni esibizione era un'aspra lotta per il potere, e in più occasioni, alla fine dello spettacolo, egli dovette essere medicato. Né manca un florilegio di aneddoti sulle sue bravate. In quel di Marsiglia Henriksen pare avesse aiutato la polizia a uccidere una feroce tigre in fuga che aveva già sbranato una coppia di cittadini. Il gesto gli era valso l'encomio del presidente francese e una medaglia al valore. Henriksen fu paragonato a domatori di fama mondiale come Clyde Beatty, Richard Sawade e Alfred Court. Negli anni '20 sposò una norvegese, acquisì la cittadinanza norvegese e condusse una tranquilla vita di famiglia nei dintorni di Oslo, fino alla sua morte avvenuta nel 1953. Si racconta che dopo il suo ritiro fosse circolata più volte la notizia della sua morte, e che lui, volendo vivere in pace, si fosse guardato bene dallo smentire.

THREE AMERICAN BEAUTIES (Edison – US 1906)

Regia/dir: Edwin S. Porter; DCP, 53", col. (colorato a mano/ hand-colouring); senza did./no titles.

Tre bellezze americane – una rosa, una donna e la bandiera degli Stati Uniti. Il film finisce con un cielo stellato; le stelle si muovono per comporre le parole "Good Night".

Secondo il sito silentera.com, *Three American Beauties* fu realizzato a New York City il 17 marzo 1906 nello studio Edison della 21a Strada. Il film ebbe un tale successo che Porter lo ri-girò nel settembre del 1907 per sostituire il negativo originale usurato.

Archives in 2012. The original nitrate print is believed to be truly unique due to its colouring. The magic of Les Lunatiques was created by using special effects, making its characters disappear, reappear, and transform.

Six segments of a "big cat" taming act, performed in a large cage outdoors. At the end of each segment of his act, the tamer lifts his hat and bows to an unseen audience off-camera. Heinrich Lühr Heinrichsen, whom originally came from the Danish part of Schleswig-Holstein, was a Norwegian animal tamer known professionally as Tiger Henriksen. He was born in 1880 and started pursuing a career as an animal tamer as a 12-year-old. His aim was always to become an experienced wild-animal tamer; he started by training white mice and rats to do tricks. As a young adult he travelled in Europe and Russia, with ponies, dogs, and polar bears. He tried to mix different wild animals, but finding it impossible to get them to perform together, he ended up specializing in training tigers. In literature about circus history one can read about his most famous tiger, Caesar, an enormous beast who killed several male tigers and scared many tamers before the fearless Henriksen was asked to train him. But Henriksen was never fully in charge: every performance was a hard fight for power, and on several occasions Henriksen had to get medical treatment after a show. There are many stories about Henriksen's escapades. According to one from Marseille, he is supposed to have helped the police to kill a ferocious tiger on the loose who had killed a couple of citizens. For this Henriksen was rewarded by the President of France and given the French gallantry medal.

Henriksen has been compared to world-famous animal tamers like Clyde Beatty, Richard Sawade, and Alfred Court. In the 1920s he married a Norwegian woman, became a Norwegian citizen, and lived a quiet family life just outside Oslo, until his death in 1953. It is said that after his retirement his death was reported many times, and that he would not object, wanting to live a peaceful life.

Three American beauties – a rose, a woman with a rose, and the U.S. Flag. The film ends with a starry sky; the stars move to form the words "Good Night".

According to the website silentera.com, this Edison production was shot on 17 March 1906 at Edison's 21st Street studio in New York City. This production was so popular that Porter reshot the film in September 1907 to replace the worn-out original negative.

[DANZA SERPENTINA / SERPENTINE DANCE] (? – FR?, c.1896/1897?)

Regia/dir: ?; DCP, 59", b&w; senza did./no titles.

Una donna esegue un numero di danza serpentina, manipolando le sue voluminose gonne con delle asticelle. Il film è probabilmente di origine francese, perché la copia in b/n serba la traccia delle perforazioni Lumière. La data precisa della sua realizzazione è sconosciuta, ma nel biennio 1896-97 furono filmate molte danze serpentine.

Le ragazze saranno ragazzi

Marlene Dietrich, Greta Garbo: ecco i nomi che vengono più spesso alla mente in tema di donne travestite nei film americani. Ma questi esempi famosi non sono che l'ultima manifestazione nel cinema statunitense di una vasta ondata di ruoli femminili *en travesti*. Tra il 1908 e il 1934 più di 400 film americani erano stati interpretati da attrici travestite in panni maschili. Come mai tanti? Agli occhi di molti il travestimento ha un'intrinseca natura trasgressiva, ma all'inizio del ventesimo secolo, negli Stati Uniti, le donne travestite si identificavano con il divertimento puro e semplice. Negli anni Dieci l'industria cinematografica americana fece ricorso ai ruoli femminili *en travesti* per rendere più rispettabile il nuovo mezzo di comunicazione e attirare spettatori di ogni classe sociale. Le attrici travestite incarnavano sia il ragazzo che la ragazza ideali dell'America d'inizio secolo. Solo verso la fine degli anni Venti, sulla scia della pluriennale guerra scatenata dalla censura al dramma *The Captive*, cominciò a diffondersi nell'opinione pubblica un codice di riconoscimento delle lesbiche – che comprendeva tra i suoi elementi anche l'abbigliamento maschile. Questi sviluppi intaccarono l'immagine di decoro morale delle donne travestite da uomo, stimolando i primi sforzi per regolamentarne la presenza nelle opere cinematografiche.

La nostra serie esplora i vari tipi di travestimenti di donne in abiti maschili proposti nei film americani degli anni Dieci, il periodo in cui questo genere conobbe la massima popolarità. Tra il 1908 e il 1921 le case cinematografiche statunitensi realizzarono in media ogni anno 20 film interpretati da donne *en travesti*, riprendendo la tradizione del folklore e del teatro americano e riallacciandosi al movimento per la cultura fisica, allo scopo di attirare un pubblico variegato. Spesso ispirandosi alla memorialistica o a resoconti giornalistici, questi film narravano le eroiche gesta di donne camuffate nei panni maschili di soldati o cowboy, sullo sfondo degli spettacolari paesaggi nordamericani. Queste figure femminili, così travestite, incarnavano gli ideali vitalistici dell'America di allora. *The Darling of the C.S.A.* (1912), da poco riscoperto, in cui Anna Q. Nilsson si traveste da uomo per interpretare una spia confederata, è appunto un esempio di tale filone. In film come questo le donne *en travesti* sono personaggi atletici ed eroici, la falsa identità maschile è di solito convincente, e spesso manca del tutto la dimensione romantica – tutti questi aspetti rappresentano importanti differenze rispetto ai film basati sui travestimenti realizzati in epoche successive.

Più vicine al nostro gusto sono le commedie imperniata sullo scambio

A woman performs a serpentine dance, manipulating her voluminous skirts with rods.

This film is probably of French origin; the b&w print bears copied-in Lumière perforations. The exact date is unknown, but many serpentine dances were filmed in 1896-1897.

Girls Will Be Boys

Marlene Dietrich. Greta Garbo. These are the names most people think of when they think about cross-dressed women in American cinema. However, these famous examples were the tail-end of a large wave of cross-dressed women in American cinema. Between 1908 and 1934, more than 400 American films featured cross-dressed women. Why so many? While many assume cross-dressing to be inherently transgressive, cross-dressed women in early 20th-century America were associated with wholesome entertainment. The American moving picture industry used cross-dressed women in the 1910s to help the medium become respectable and appeal to audiences of all classes. Cross-dressed actresses embodied turn-of-the-century American ideals of both boyhood and girlhood. Only in the late 1920s, in the wake of the multi-year censorship battles over the play *The Captive*, did codes for recognizing lesbians begin to circulate among the general public – codes that included male clothing. This development tarnished cross-dressed women's wholesomeness and inspired the first efforts to regulate them in the cinema.

This series explores the variety of types of female-to-male cross-dressing in American films of the 1910s, the period of their biggest popularity. Between 1908 and 1921, American companies released an average of 20 films featuring cross-dressed women every year. They looked to the cross-dressed women of Anglo-American theatre, folklore, and the physical culture movement to appeal to diverse audiences. Inspired by memoirs and journalistic accounts, many films presented the heroic deeds of women disguised as male soldiers and cowboys in spectacular American landscapes. These cross-dressed women represented American ideals of vitality. The newly rediscovered *The Darling of the C.S.A.* (1912), featuring Anna Q. Nilsson as a cross-dressing Confederate spy, represents this strand of filmmaking. In films like these, the cross-dressed women are athletic and heroic, their disguise is usually convincing, and there is often no romantic dimension – which are all major differences from later cross-dressing films.

More familiar to us today are gender-disguise comedies,

di genere, le cui convenzioni risalgono al teatro barocco. *Making a Man of Her* riprende appunto tali convenzioni per trasportarle nel West americano. Film come questo (o anche come *A Range Romance*, proiettato quest'anno alle Giornate nell'ambito della sezione sulle origini del western) descrivono esplicitamente il clima di intimità tra uomini che si creava negli sconfinati spazi della frontiera; inoltre, correggono lo squilibrio di genere proprio del ranch accoppiando il caposquadra del ranch a una rispettabile donna bianca.

Un'usanza popolare negli anni Dieci, ma scomparsa in seguito, era quella di assegnare le parti invertendo il genere degli interpreti. In due quinti dei film di questo periodo, in cui compaiono personaggi femminili travestiti, donne e ragazze interpretano ruoli di ragazzi. In qualche caso si tratta di ambiziosi adattamenti di drammi "per ragazzi" come *Il principe e il povero*, *Oliver Twist* e *Il piccolo Lord*, in cui comparivano famose attrici teatrali e cinematografiche come Marguerite Clark, Marie Doro e Mary Pickford. Ancor più comune era il caso di giovani attrici come Marie Eline ("The Thanhouser Kid") e Edna "Little Billy" Foster, che complessivamente, tra l'una e l'altra, interpretarono ruoli di ragazzi in almeno 70 film. Le figure di ragazzi dalla personalità femminile che compaiono in queste pellicole incarnano gli ideali vittoriani di un'adolescenza maschile intrisa di sentimentalismo. L'interpretazione di Edna Foster in *The Baby and the Stork* è esaltata dall'espressiva mobilità del suo volto, in cui leggiamo desiderio, invidia e affetto. Dal momento che la Biograph non rendeva noti i nomi dei propri attori, alcuni critici scambiavano addirittura Edna per un maschietto. Certe attrici si cimentarono anche in ruoli maschili comici, come possiamo constatare in *Dollars and Sense*. Questo film utilizza il montaggio e le riprese in split-screen per presentarci l'attrice brillante Ora Carew nel doppio ruolo di due gemelli (un maschio e una femmina).

La nostra selezione si conclude con un balzo negli anni Venti, quando la cultura popolare americana cominciava a collegare il travestimento con l'identità lesbica. Nel corso di quel decennio la moda femminile adottò stili *à la garçonne*, e contemporaneamente film, testi teatrali e romanzi iniziarono a trattare il tema del lesbismo. *What's the World Coming To?* – che è una parodia delle tendenze della moda femminile dell'epoca e insieme delle icone letterarie lesbiche – apre la strada al tipo di travestitismo reso popolare da Marlene Dietrich e Greta Garbo. La nostra serie è dedicata essenzialmente ai travestimenti maschili di interpreti femminili e al cinema americano. Nel cinema muto il ricorso ad attori maschi in vesti femminili era ancor più comune, ma non per una tale varietà di ruoli. Attrici in panni maschili comparivano frequentemente in film realizzati in varie parti del mondo: i primi film francesi presentavano *danseuses en travesti*, il cinema tedesco adattava testi teatrali *Hosenrolle*, e quello cinese narrava le imprese di leggendarie guerriere in abbigliamento maschile (*nüxia*).

Per un approfondimento del tema delle donne travestite nel cinema americano e dell'emergere di una rappresentazione del lesbismo, rinvio al mio nuovo libro *Girls Will Be Boys: Cross-dressed Women, Lesbians, and American Cinema, 1908-1934*, che uscirà presso la Rutgers University Press nel febbraio 2016. – LAURA HORAK

whose conventions hark back to Baroque theatre. Making a Man of Her takes these conventions and imports them to the American West. Films like this and A Range Romance, shown in the Giornate's "Beginnings of the Western" series this year, make visible the intimacy between men cultivated in frontier spaces. They also "fix" the gender-imbalanced communal space of the western ranch by coupling the ranch foreman with a respectable white woman.

A popular convention during the 1910s that has since disappeared is cross-gender casting. Two-fifths of the films from this period that featured cross-dressed women characters had women and girls playing boy roles. Some were ambitious adaptations of "kid" dramas like The Prince and the Pauper, Oliver Twist, and Little Lord Fauntleroy, featuring well-known stage and film actresses like Marguerite Clark, Marie Doro, and Mary Pickford. Even more common were young actresses like "The Thanhouser Kid" Marie Eline and Edna "Little Billy" Foster, who between them played boys in at least 70 movies. In these films, female boys embody Victorian ideals of sentimental boyhood. Foster's performance in The Baby and the Stork is enhanced by her expressive, mobile face, which conveys longing, envy, and affection. Because Biograph didn't release the names of their performers, some critics even took Foster for a boy. Actresses also played comic boy roles, as we see in Dollars and Sense. This film uses editing and split-screen photography to present comedian Ora Carew as a twin brother and sister.

Our selection ends by leaping into the 1920s, when cross-dressing was just beginning to be linked to lesbian identities in American popular culture. During the 1920s, women's fashion embraced boyish styles at the same time that movies, plays, and novels began flirting with the subject of lesbianism. What's the World Coming To? parodies contemporary women's styles and lesbian literary icons. The film points forward to the kind of cross-dressing popularized by Dietrich and Garbo. The current series keeps a tight focus on cross-dressed women and on American cinema. Cross-dressed men were even more prevalent in silent cinema, but not in such variety. Cross-dressed women also were popular in films made around the world, with early French films featuring danseuses en travesti, German films adapting hosenrolle plays, and Chinese films presenting legends of cross-dressed female knights (nüxia).

To learn more about cross-dressed women in American cinema and the emergence of lesbian representation, please see my new book, Girls Will Be Boys: Cross-dressed Women, Lesbians, and American Cinema, 1908-1934, forthcoming from Rutgers University Press in February 2016. – LAURA HORAK

THE DARLING OF THE C.S.A. (Kalem – US 1912)

Regia/dir: Kenean Buel, [Sidney Olcott?]; cast: Anna Q. Nilsson (Agnes Lane), Guy Coombs (Capitano/Captain Hunt, C.S.A.), J. Barton Budsworth (Tenente/Lieutenant Walker, C.S.A.), Hal Clements (Generale di brigata/Brigadier-General Morton, C.S.A.), Storm Byrd (Colonello/Colonel Phillips, C.S.A.), Henry Hallam (Ufficiale generale/Major-General Prentiss, U.S.A.); data uscita/rel: 7.9.1912; 35mm, 1050 ft., 14'41" (18 fps), did./titles: ENG; fonte copia/print source: Academy Film Archive, Los Angeles.

A lungo dato per perduto, questo film è stato recentemente identificato presso l'EYE Filmmuseum di Amsterdam; è stato preservato dall'Academy of Motion Picture Arts and Sciences con il concorso della National Film Preservation Foundation, e questa è la prima europea della copia restaurata.

Dopo aver consegnato un messaggio al generale di brigata Morton, dell'esercito confederato, Agnes Lane scopre che sulla propria testa pende una taglia di 500 dollari offerta dall'esercito dell'Unione. Si reca allora nell'accampamento nordista, dichiarandosi pronta a "tradire Agnes Lane". Riconosciuta all'ultimo istante, viene posta agli arresti in una tenda, sotto guardia armata; Agnes si toglie allora il vestito, sotto il quale indossa un'uniforme unionista che le consente di fuggire. A questo punto i confederati attaccano le fortificazioni dell'Unione e sono respinti con gravi perdite. Per infondere coraggio nelle truppe, Agnes si consegna ai nordisti e invia ai suoi una lettera in cui avverte che sarà fucilata, se i confederati non riusciranno a conquistare la roccaforte avversaria. È proprio lo sprone di cui i sudisti avevano bisogno: si gettano all'assalto, travolgono le barricate e salvano l'eroina. Come ebbe a notare uno scrittore britannico nel 1879, "la guerra civile americana ha prodotto più donne guerriere di qualsiasi altro conflitto dai tempi delle Amazzoni". In effetti, le avventurose storie di donne audaci che durante la guerra avevano vestito i panni della spia o del combattente conobbero grande popolarità e furono adattate da svariati media. Nel 1909 la Kalem introdusse il genere nel cinema con *The Girl Spy*, primo di una serie di quattro film scritti e diretti da Gene Gauntier, la cui protagonista era una ragazza travestita da uomo che milita nelle file confederate. Nel 1912 – senza Gauntier – la Kalem realizzò altri tre film dedicati a eroine travestite: *The Battle of Pottsburg Bridge*, *The Drummer Girl of Vicksburg* e *The Darling of the C.S.A.*

"Ho sempre avuto la netta sensazione che sarei dovuta nascere maschio": così ebbe a dichiarare Anna Q. Nilsson a un giornalista, e in realtà la sua carriera fu costellata di interpretazioni *en travesti*, a partire dal primo ruolo nel 1911, quello di Molly Pitcher, eroina della rivoluzione americana in vesti maschili. Quando girò questo film Anna era sposata con il suo coprotagonista Guy Coombs, ma parecchi anni dopo avrebbe confessato "di non aver mai conosciuto un grande amore". Negli anni Venti si produsse in celebri travestimenti: *Ponjola* (1923) e *Miss Nobody* (1926), ma nel 1929 un grave incidente equestre pose fine alla sua carriera di protagonista; continuò a interpretare ruoli secondari dagli anni Trenta fino agli anni Cinquanta (in particolare, fu una delle "statue di cera" in *Sunset Blvd.* [Viale del tramonto] di Billy Wilder) e morì ottantacinquenne nel 1974. – LAURA HORAK

Long thought lost, this film was recently identified at the EYE Filmmuseum in Amsterdam. It was preserved by the Academy of Motion Picture Arts and Sciences with the support of the National Film Preservation Foundation. This is the restoration's European premiere.

Agnes Lane delivers a message to Confederate Brigadier-General Morton, then discovers that the Union Army is offering \$500 for her capture. She goes to the Union camp and declares that she is willing to "betray Agnes Lane." At the last minute she is recognized and confined to a tent under guard. She removes her dress, revealing a Union uniform, which allows her to escape. However, the Confederates are being decimated as they attack the Union works. To inspire the soldiers, Agnes delivers herself to the Union camp and sends a letter back stating that she will be shot if the Confederates don't take the building. This is just the inspiration they need; the soldiers stream over the barricades and rescue her.

"The Civil War in America was more productive of female warriors than almost any conflict since the days of the Amazons," observed a British writer in 1879. Indeed, stories of women serving as spies and soldiers in the conflict were popular across many mediums. In 1909, Kalem initiated the trend in moving pictures, with The Girl Spy, the first in a series of four films about a Confederate cross-dressing girl, written by and starring Gene Gauntier. In 1912, Kalem made three more films about cross-dressing girl protagonists, without Gauntier – The Battle of Pottsburg Bridge, The Drummer Girl of Vicksburg, and The Darling of the C.S.A.

Anna Q. Nilsson once told a journalist, "I have always had the strong feeling that I should have been born a man in this incarnation." Indeed, she played many cross-dressing characters, starting with her first role as the cross-dressing Revolutionary War heroine Molly Pitcher in 1911. Nilsson was married to co-star Guy Coombs when she made this film, though she declared years later that she had "never known a great love." In the 1920s she famously cross-dressed in Ponjola (1923) and Miss Nobody (1926). A serious riding accident in 1929 ended her career as a leading lady. She continued to play bit parts from the 1930s through the 1950s (notably as one of the "waxworks" in Billy Wilder's Sunset Blvd.) and died in 1974, at the age of 85. – LAURA HORAK

MAKING A MAN OF HER



"WHY, YOU'RE ONLY A GIRL"

STANDARD LITHO CO. N.Y. CITY

MAKING A MAN OF HER (Kok of Kokkin) (Nestor – US 1912)

Regia/dir: Al Christie?; prod: David Horsley; cast: Louise Glaum (Emily), Donald MacDonald (Jim), Eddie Lyons (Lem), Lee Moran (Jack), Margaret Manners?, Dolly Larkin?; data uscita/rel: 1.11.1912; 35mm, 860 ft., 14' (16 fps); did./titles: DUT; fonte copia/print source: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Ogni volta che il ranch assume una nuova cuoca, dopo un po' questa sposa un cowboy e si licenzia; il capo decide allora di assumere un ragazzo. Ma quando Emily si accorge che quel lavoro è riservato agli uomini, decide di farsi maschio anche lei. La cucina di Emily è sopraffina, ma la vita da uomini è più dura di quanto la poverina pensasse: deve subire violente pacche sulle spalle e il maleodorante fumo dei sigari. La figlia del capo e l'amica di lei, affascinate dal giovane cuoco, scoprono alla fine il suo segreto. Gli altri cowboy si ingelosiscono, e uno sfida addirittura il "ragazzo" a fare a pugni. Il malcapitato si prende un pugno sul naso e il cappello gli vola via, rivelando la lunga chioma femminile di Emily. Emily e il caposquadra si fidanzano, dando il buon esempio ad altre due coppie; e il capo assume una cuoca che *sicuramente* i cowboy non si sogneranno di sposare: una donna nera, interpretata da un attore bianco con la faccia dipinta.

"Le giovani donne travestite sono pregate di non presentarsi": Thomas W. Knox racconta di aver letto questa frase, durante il suo viaggio nel West nel 1861, in un annuncio con cui il *San Diego Herald* offriva un posto di lavoro da fattorino. Il nostro film utilizza la situazione come spunto comico, ma le donne che vivevano nel West fingendosi uomini erano un fenomeno comune. *Making a man of her* riprende le antiche convenzioni della commedia basata sullo scambio di genere, e le trasporta nell'ambiente della frontiera: Emily deve svolgere una serie di compiti maschili; le ragazze la preferiscono ai veri uomini; ella viene scoperta a causa della sua chioma; e infine, dopo l'agnizione un uomo la chiede immediatamente in moglie. Ciascuno di questi elementi è caratteristico della commedia basata sugli scambi di genere e sul travestimento dei personaggi femminili (Emily è interpretata da Louise Glaum, che sarebbe poi diventata una delle più famose vamp hollywoodiane). Il film è tipico anche in quanto oppone la bella ragazza bianca travestita alla grottesca figura di una persona di colore dal genere incerto e manipolato: in questo caso, la blackface.

Il titolo del film riecheggia i dibattiti sull'emancipazione femminile. Poco prima dell'uscita del film la giornalista scandalistica Ida M. Tarbell dichiarò su *American Magazine* che per una donna, andare all'università e abbracciare una professione significava "diventare un uomo" e "stravolgere e tradire la propria natura". La scrittrice femminista Charlotte Perkins Gilman le rispose fieramente che, al contrario, le donne cercavano di "diventare esseri umani autonomi" e, aggiungeva, "ci stanno riuscendo". – LAURA HORAK

Every time the ranch hires a new cook, she marries a cowboy and leaves. The boss decides to hire a boy. But when Emily sees that only men are eligible for the job, she decides to become one. Emily's cooking is up to snuff, but being a man is harder than she thought. She endures hard slaps on the back and a smelly cigar. The boss's daughter and her friend are fascinated by the boy cook and soon discover "his" secret. The other cowboys get jealous, and one challenges the boy to a fight. After a punch in the nose, the boy's hat falls off, revealing Emily's long hair. Emily and the foreman get engaged, inspiring two more couples. The boss then hires a cook he knows the cowboys won't marry – a black woman, played by a man in blackface.

"No young women in disguise need apply," warned the San Diego Herald when advertising for an office boy, reported Thomas W. Knox during his 1861 trip West. Though this film plays the notion for laughs, women living as men in the West were quite common. This film takes the age-old conventions of the gender-disguise comedy and applies them to the frontier: Emily is challenged to a series of masculine tasks; girls prefer her to actual men; she is discovered by her hair; and a man proposes to her immediately after the discovery. Each of these elements is characteristic of the cross-dressed woman gender-disguise comedy. (Emily is played by Louise Glaum, who would become one of Hollywood's leading vamps.) The film is typical in that it contrasts the attractive white cross-dresser with a grotesque gender-bending person of color – in this case, a blackface mammy.

The film's title plays on debates over women's emancipation. Shortly before the film was released, the muckraking journalist Ida M. Tarbell declared in American Magazine that the woman who went to university and took a profession was "Making a Man of Herself" and "perverting her nature." Feminist author Charlotte Perkins Gilman wrote a fiery response, that, on the contrary, women were "trying to make human beings of themselves," and, she added, "they are succeeding." – LAURA HORAK

THE BABY AND THE STORK (Biograph – US 1912)

Regia/dir: D.W. Griffith; *f./ph:* George Hennessy, G.W. Bitzer; *cast:* Edna Foster (*Bobby*), Charles Hill Mailes, Claire McDowell (*i suoi genitori/his parents*), Kate Bruce (*infermiera/nurse*), William J. Butler (*medico/doctor*), Grace Henderson (*domestica/maid*), Edward Dillon (*operaio/workman*), Dorothy Bernard (*sua moglie/his wife*), Edith Haldeman, ? (*i loro figli/their children*), Alfred Paget (*uomo allo zoo/man at zoo*), Frank Evans, J. Jiquel Lanoe (*uomo in strada/man on street*), Charles H. West, W.C. Robinson (*poliziotti/policemen*), William Bechtel (*aiuto medico/assisting doctor*); *data uscita/rel:* 1.1.1912; DCP (da/from 16mm), 11'; *did./titles:* ENG; *fonte copia/source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Quando Bobby viene a sapere che sono le cicogne a portare i bambini, scrive un messaggio per la cicogna dello zoo: “Cara signora Cicogna, non azzardarti a portare a casa nostra un bambino nuovo che mamma e papà amerebbero più di me. Bob.” Nonostante il perentorio ammonimento, il bambino arriva lo stesso. I genitori riversano fiumi di affetto sul nuovo venuto, e Bobby decide di mettere le cose a posto: caccia il fratellino in una cesta che lascia presso la gabbia delle cicogne allo zoo. Il guardiano nota però Bobby e il piccolino e riporta a casa entrambi; la mamma assicura a Bobby che il suo amore per lui non è mutato e il bambino accetta il nuovo membro della famiglia.

Sul palcoscenico la popolarità dei ragazzi dalla personalità femminile era ormai in declino, ma assegnando ruoli di ragazzi a giovani attrici il cinema cercava di allinearsi a un mezzo di comunicazione più prestigioso e tradizionale come il teatro. I film muti americani in cui attrici interpretano giovani personaggi maschili sono più di cento; si pensava che queste figure di “ragazzi” fossero particolarmente gradite a mamme e nonne prese dalla mania del Piccolo Lord.

Molte attrici recitarono in ruoli di ragazzi, ma Edna Foster fu probabilmente l'unica interprete femminile a costruirsi una personalità divistica con un'identità maschile: “Little Billy”. Proveniente dal vaudeville, Edna iniziò a lavorare alla Biograph per D.W. Griffith nel giugno 1911, quando aveva appena undici anni. Tra il 1911 e il 1914 ella apparve in 29 film, in almeno 20 dei quali interpretò parti di ragazzo; si trattava di solito di personaggi di nome “Billy” (qualche volta “Bobby”) e la stessa Edna, sembra, veniva presentata e pubblicizzata come “Little Billy”. Dal momento che la Biograph si rifiutava di divulgare i nomi dei propri attori, alcuni critici la scambiarono per un ragazzo; il *New York Dramatic Mirror* elogio anzi, in questo film, “la figura fresca, accattivante e realistica del ragazzino”.

A quanto ci risulta, il nome di Edna Foster rimase ignoto al pubblico fino all'aprile del 1912, quando ella interpretò il ruolo del protagonista nel film della Reliance *Prince Charming*. Da allora le riviste cinematografiche, rispondendo alle domande dei lettori, identificarono regolarmente Edna nei film della Biograph e della Reliance. Verso la fine degli anni Dieci i film statunitensi abbandonarono l'usanza di assegnare le parti invertendo il genere degli interpreti, per l'emergere dell'ideale del giovane maschio virile e sanguigno e dello star system, e anche per il distacco del cinema americano dalle forme più scoperte di imitazione delle convenzioni teatrali. – LAURA HORAK

When Bobby learns that babies are delivered by storks, he writes a message for the stork at the zoo: “Mr. Stork, Don’t you dare to bring a baby to our house for mam and pap to love more than me. Bob.” Despite this entreaty, a baby arrives. Bobby’s parents lavish affection on the new baby and Bobby decides to correct the mistake. He puts the baby in a basket and leaves it with the stork at the zoo. However, the zookeeper has spotted Bobby and the baby and brings them back home. Bobby’s mother reassures him of her love and Bobby accepts his new sibling.

While female boys had passed their heyday on stage, casting girls in boy roles helped align moving pictures with the more respectable medium of theatre. More than 100 American silent films featured girls and women in boy roles. It was imagined that these types of “boys” would appeal to “Fauntleroy-crazed” mothers and grandmothers.

While many actresses played boy roles, Edna Foster seems to have been the only female performer to build a star persona around a male moniker – “Little Billy.” Coming from vaudeville, Foster began working for D.W. Griffith at Biograph at age 11 in June 1911. Between 1911 and 1914, Foster appeared in 29 films and played boys in at least 20. Foster usually played characters named “Billy” and occasionally “Bobby,” and seems to have been marketed as “Little Billy.” Because Biograph refused to release the names of their actors, some critics seem to have taken Foster for a boy. The New York Dramatic Mirror praised “the appealing and lifelike presentation of the little boy” in this film.

Foster’s name does not seem to have been known to audiences until April 1912, when she played the protagonist of the Reliance film Prince Charming. After that, film journals regularly identified Foster in Biograph and Reliance films in response to inquiries from their readers. In the late 1910s, American moving pictures moved away from cross-gender casting, due to the rise of the “red-blooded” boy ideal, the emergence of the star system, and American cinema’s turn away from overt theatricality. – LAURA HORAK

DOLLARS AND SENSE (Keystone – US 1916)

Regia/dir: Walter Wright, Andy Anderson; *prod:* Mack Sennett; *f./ph:* L. B. Jenkins; *cast:* Ora Carew (Hetty Hobbs; il fratello gemello/Hetty's twin brother), Joseph "Baldy" Belmont (il ragazzo di Hetty/Hetty's cornfed sweetheart), Nick Cogley (Pa), Blanche Payson (Ma), Mal St. Clair (Algy, l'inglese/the Englishman), Lige Crommie [Lige Conley] (il suo cameriere/his valet), Joseph Callahan (il suo avvocato/his lawyer); *data uscita/rel:* 10.9.1916; DCP (da/from 16mm), 30'; *did./titles:* ENG; *fonte copia/source:* Lobster Films, Paris.

In questa commedia campestre Ora Carew interpreta il doppio ruolo di due gemelli (un maschio e una femmina). Hetty Hobbs è una dolce bellezza di campagna fidanzata con un compaesano ("un ragazzo venuto su a cereali"); il fratello di Hetty è invece un tipico attaccabrighe, mentre i genitori dei due gemelli gestiscono un alberghetto. All'inizio il film ci presenta una serie di gag basate sugli incontri tra esseri umani e animali caratteristici della vita in campagna (tra l'altro una sequenza animata in passo uno in cui compaiono alcune salsicce). All'improvviso si presenta sulla scena un inglese di nome Algy, accompagnato da un avvocato, che sfodera un testamento in cui si legge: "Qualora mio nipote e la predetta Hetty Hobbs contraggano tra loro matrimonio, la mia proprietà sarà divisa tra loro. Qualora invece uno dei due rifiuti, la mia intera fortuna andrà all'altro." Il padre di Hetty vuole che i due si sposino, ma lei preferisce il fidanzato; per risolvere il pasticcio, il fratello di Hetty decide di vestire i panni di lei per spaventare lo sgradito pretendente e costringerlo alla fuga. Ne segue una spirale di gag che sfocia in una delle frenetiche baraonde tipiche della Keystone: compaiono tra l'altro un orso, un precipizio, una scala di corda e un'automobile piena zeppa di poliziotti.

Gli stratificati cambi di genere dell'interpretazione di Ora Carew capovolgono la tradizione elisabettiana in cui un ragazzo interpretava il ruolo di una ragazza che si traveste da ragazzo, come nella *Dodicesima notte* di Shakespeare. Il cinema alza la posta ricorrendo alla tecnica dello split-screen, che offre contemporaneamente al pubblico molteplici versioni di Ora; il film presenta inoltre gustose agnizioni di genere – una strategia viviva prediletta dai proteiformi artisti del vaudeville e comune nei ritratti giornalistici dei personaggi travestiti nella vita reale. *Dollars and Sense* è un esempio della nuova strategia della Keystone, mirante ad attirare le "classi", e non solo le "masse", nell'ambito della Triangle Film Corporation. Nel 1916 Mack Sennett formò una troupe per la realizzazione di commedie romantiche, in cui figuravano Gloria Swanson e Bobby Vernon, nella speranza di catturare l'attenzione del pubblico cinematografico dei ceti medi. Sennett fu così soddisfatto del primo film girato da questa troupe che ne fondò subito un'altra simile, con Ora Carew e Joseph "Baldy" Belmont. I due girarono insieme otto film, il quarto dei quali è *Dollars and Sense*. Ora Carew non è famosa come altri divi che interpretarono ruoli *en travesti* nelle commedie Keystone: Mabel Normand, Charlie Chaplin e Gloria Swanson, ma il virtuosismo di cui dà prova in questo film è davvero notevolissimo. – LAURA HORAK

Ora Carew plays a twin brother and sister in this rural comedy. Hetty Hobbs is a sweet "Rustic Belle" dating a local boy ("her cornfed sweetheart"). Her brother is a mischief maker. Their parents run a small hotel. The film initially presents a series of gags based on encounters between humans and animals that characterize rural life (including a stop-motion animated sequence involving sausages). Out of the blue, an Englishman named Algy shows up with a lawyer and a will stating: "Should my Nephew and the aforesaid Hetty Hobbs marry my estate shall be divided between them. If either refuse the entire fortune shall go to the other." Hetty's pa decides that the two shall marry, but Hetty prefers her sweetheart. To solve the conundrum, Hetty's brother impersonates her in order to scare off the suitor. A series of gags ensues, escalating into a typically Keystone-style frenzy involving a bear, a cliff, a rope ladder, and a car full of cops.

Carew's multi-layered gender performance inverts the Elizabethan tradition in which a boy might play a girl playing a boy, as in Shakespeare's Twelfth Night. Cinema ups the ante by using split-screen photography to allow the audience to compare multiple versions of Carew at the same time. The film provides the opportunity for pleasurable gender detection – a viewing strategy cultivated by vaudeville's protean performers and newspaper reports of real-life gender masqueraders.

Dollars and Sense was part of Keystone's new attempt to appeal to the "classes" as well as the "masses," as part of the Triangle Film Corporation. In 1916, Mack Sennett established a romantic comedy unit featuring Gloria Swanson and Bobby Vernon in hopes of attracting middle-class moviegoers. Sennett was so pleased with their first film that he established another, similar series starring Ora Carew and Joseph "Baldy" Belmont. Carew and Belmont made eight films together, of which Dollars and Sense was the fourth. While Carew is not as famous as other stars who cross-dressed in Keystone comedies, including Mabel Normand, Charlie Chaplin, and Gloria Swanson, her virtuoso performance in this film is most impressive. – LAURA HORAK

WHAT'S THE WORLD COMING TO? (Hal Roach Studios; dist: Pathé – US 1926)

Titolo di lavorazione/Working title: Furious Future

Regia/dir: Richard Wallace; *supvr. dir:* F. Richard Jones; *aiuto reg./asst. dir:* Jean Yarbrough; *scen:* Stan Laurel, Frank Terry, Hal Yates; *did./titles:* Malcolm Stuart Boylan; *f./ph:* Glen R. [Russell] Carrier; *mont./ed:* Richard C. Currier; *cartoonist:* E.H. Young; *cast:* Clyde Cook (*Claudia, il timido sposo/the blushing bridegroom; the baby*), Katherine Grant (*Billie, la sposa/the bride*), James Finlayson (*the maternal papa*), Laura De Cardi (*Lieutenant Penelope*), Martha Sleeper (*butler*), Lyle Tayo (*testimone/the best woman*), James T. Kelly (*pastore/minister*), Jack Ackroyd (*pilot*), Helen Gilmore (*lavavetri/window washer*), Frank Terry (*uomo alla finestra/man in window*), Gus Leonard (*photographer*), Sue “Bugs” O’Neill (*invitata al matrimonio/guest at wedding*); *riprese/filmed:* 19.10-3.11.1925; *data uscita/rel:* 17.1.1926; DCP (da/from 16mm), 20' (trascritto a/transferred at 20 fps); *did./titles:* ENG; *fonte copia/source:* William K. Everson Collection, Cinema Studies Department, New York University-Tisch.

Restauro/Restored 2015: Carleton University, New York University, San Francisco Silent Film Festival.

Grading & DCP: Archivio Cinema del Friuli Venezia Giulia/La Cineteca del Friuli, Gemona.

Questa farsa si svolge “fra cent’anni, quando gli uomini saranno diventati più simili alle donne e le donne più simili agli uomini”. Un “timido sposino” di nome Claudia si avvia all’altare, ove lo attende Billie, la sua mascolina fidanzata. Ma la vita matrimoniale non è come Claudia se l’era immaginata: mentre lui resta a casa a leggere *The Husband’s Home Journal* e a lamentarsi con suo padre, sua moglie sta fuori tutta la notte. Proprio quando la situazione sta per precipitare la cicogna porta un bambino, così la coppia si riconcilia.

All’inizio del ventesimo secolo l’inversione totale dei generi era un popolare tropo comico sia nel vaudeville che al cinema. Tra gli esempi cinematografici, *The Consequences of Feminism* (1902), *A Lively Affair* (1914), *Her First Flame* (1920). Inizialmente queste pellicole avevano come obiettivo le ambizioni femminili in campo politico. Gli abiti maschili indossati dalle donne sono sciatti e della misura sbagliata. Tuttavia negli anni Venti l’abbigliamento femminile più diffuso includeva la moda *garçonne*. Benché la vicenda sia ambientata in un futuro fantastico, le donne travestite di *What’s the World Coming To?* indossano abiti contemporanei. E secondo una recensione il film si basava su “un’idea brillante, che è meno fantastica di quanto sembri... Quasi tutti si rendono conto che le donne stanno gradualmente conquistando la loro autonomia e sviluppano una tendenza verso la mascolinità”.

What’s the World Coming To? è anche una parodia di alcune figure di lesbiche del mondo letterario, che però sarebbero state riconoscibili solo dai bene informati. Penelope assomiglia a Radclyffe Hall, che due anni dopo avrebbe pubblicato *Il pozzo della solitudine*, controverso romanzo sulle donne invertite. La testimone di nozze di Billie ricorda invece Jane Heap, direttrice della rivista modernista *The Little Review*. Il cinema americano cominciò a rappresentare personaggi di lesbiche verso l’inizio degli anni Venti, con brevi cammei in film come *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921) e *Manslaughter* (1922). Il titolo in questione è un po’ meno timido, ma sempre nel 1926, poco dopo la sua uscita, esordì a Broadway *The Captive*, un dramma sull’amore tra donne che, per le sue pluriennali battaglie anticensura, avrebbe reso familiari a tutti gli americani, in ogni parte del paese, il

This farce takes place “One hundred years from now – when men have become more like women and women more like men.” A “blushing groom” named Claudia approaches the altar, where his manly fiancée, Billie, awaits. But wedded life is not everything Claudia had imagined. While he sits at home reading The Husband’s Home Journal and commiserating with his father, his wife stays out all night. Just as things get out of control, a stork delivers a baby, so the couple reconcile.

Universal gender inversion was a popular comic trope in both moving pictures and vaudeville in the early 20th century. Film examples include The Consequences of Feminism (1902), A Lively Affair (1914), and Her First Flame (1920). Initially, these films were aimed primarily at women’s political ambitions. The men’s clothing worn by women is dowdy and ill-fitting. However, in the 1920s, mainstream women’s fashion embraced “la mode garçonne.” While set in a fantastic future, the cross-dressed women in What’s the World Coming To? wear contemporary fashions. Indeed, one review called the film “A clever idea that is not so fantastic as it may seem ... Most everyone is aware that the ladies have gradually been coming into their own and of their tendency toward masculinity.”

What’s the World Coming To? also parodies lesbian literary figures who would have been recognizable only to the “wise.” Penelope looks like Radclyffe Hall, who would publish The Well of Loneliness, a controversial novel about female inverts, two years later. Billie’s best woman looks like Jane Heap, editor of the modernist journal The Little Review. American films began representing lesbians in the early 1920s, in short cameos in films like The Four Horsemen of the Apocalypse (1921) and Manslaughter (1922). This film is slightly more coy. However, later in the same year that this film was released, The Captive opened on Broadway, a play about love between women whose multi-year censorship battles would introduce Americans across the country to the concept of and terms

concetto di lesbismo e i termini per discuterne. Nel cinema americano i travestimenti femminili non sarebbero stati mai più così liberi da sospetti.

Quest'edizione digitalmente restaurata a partire dalla copia 16mm della collezione William K. Everson viene presentata in anteprima alle Giornate 2015. L'accompagnamento musicale dal vivo è basato su un cue sheet originale ritrovato alla New York Public Library for the Performing Arts. – LAURA HORAK

for discussing lesbianism. Never again would cross-dressed women in American cinema be so free of suspicion.

The screening at this year's Giornate will be the world premiere of the digital restoration, based on a 16mm print from the William K. Everson Collection at New York University. The live musical accompaniment will be based on the original cue sheet, found at the New York Public Library for the Performing Arts. – LAURA HORAK

Appendice: Una riscoperta di fantasia / Addendum: An R & R of Fantasy

AMORE TRA LE ROVINE (Love Among the Ruins) (Meyerhar Productions, Ass.ne di promozione sociale Feedback, Ferrara – IT/US 2014)

Regia/dir., scen., mont./ed., post-production: Massimo Ali Mohammad; *prod:* Susan Harmon, Richard Meyer; *f./ph:* Edo Tagliavini; *aiuto mont./asst. ed:* Elisa Leonini; *cost:* Sartoria Storica Equipe, Ferrara; *scg./des:* Elisa Leonini; *mus:* Donald Sosin; *cast:* Mary Di Tommaso (*Ester*), Massimo Malucelli (*Atlas*), Stefano Muroni (*Demode*), Filippo Parma (*Calipodio*), Edoardo Siravo (*Secondo*), Lauro Pampolini, Arturo Pesaro, Sandro Sproccati, Serge Bromberg, Richard Meyer, Livio Jacob, Grazia Fogli, Paolo Mereghetti, Giampiero Raganelli, Donald Sosin, Tatti Sanguineti; *DCP, 68', col.; dial., did./titles* ITA, *subt.* ENG; *fonte copia/source:* Meyerhar Productions, Seattle.

Tributo al cinema italiano delle origini, *Amore tra le rovine (Love Among the Ruins)* è un falso documentario sulla miracolosa scoperta ed il restauro di un film muto italiano da tempo perduto. Incluso nel lavoro, il film muto integrale, creato come se realmente girato negli anni '20 dai fratelli Lumini, visionari immaginari, dimenticati dalla storia del cinema.

Nel 2012 un terremoto di magnitudo 6.0 colpisce l'Italia settentrionale danneggiando la città di Ferrara e dintorni e causando notevoli danni agli edifici medievali e rinascimentali. Da una crepa del muro del palazzo comunale, appare un tesoro nascosto: i contenitori di un vecchio film. Storicisti del cinema, critici ed archivisti si confrontano sull'ipotesi che si possa trattare di un melodramma muto da tempo perduto, scritto e diretto dai fratelli Lumini di Ferrara. Alla fine, quest'emozionante storia di due innamorati al tempo della prima guerra mondiale è pronta per una nuova prima, con una nuova colonna sonora composta ed eseguita dal veterano delle Giornate Donald Sosin.

Amore tra le rovine è un progetto nato dalla passione del regista per il cinema delle origini e la ricerca dei film perduti. Nel lavoro convivono due linguaggi distinti – il falso documentario e la fiction – per ricostruire un lavoro immaginario in grado di trasmettere, in particolare alle nuove generazioni, la passione del cinema muto; un cinema di sentimenti semplici e una grammatica filmica (tipica soprattutto del cinema italiano dei primi anni '20) costituita da inquadrature fisse, montaggi alternati, dissolvenze enfatiche e recitazione sopra le righe. Il regista ha incluso nel montaggio anche reali immagini d'archivio per descrivere la tragedia della Grande Guerra.

Il titolo del film, *Amore tra le rovine*, è ispirato ad un famoso quadro preraffaellita ed ha una valenza duplice. Da un lato, la storia d'amore dei protagonisti coinvolti, loro malgrado, in una guerra crudele. Prima di tutto, però, il titolo fa riferimento al nostro amore per il cinema.

A tribute to early Italian cinema, Love Among the Ruins (Amore tra le rovine) is a faux documentary about the miraculous discovery and restoration of a long-lost Italian silent film. It includes a complete silent film as if created in the 1920s by the Lumini brothers, imaginary cinematic visionaries overlooked in the history of cinema.

In 2012, a 6.0-magnitude earthquake strikes northern Italy, severely affecting the historic city of Ferrara and surrounding areas and causing significant damage to the region's Medieval and Renaissance architecture. However, a cracked wall in Ferrara's municipal building reveals a hidden treasure: several cans of nitrate film. Film scholars, critics, and archivists debate about whether this could be the long-lost silent romance written and directed by the Lumini brothers of Ferrara. Finally, the moving story of lovers caught in the events of World War I is ready for its contemporary premiere, with a new musical score composed and performed by Pordenone favorite Donald Sosin.

Love Among the Ruins is a project born of the filmmaker's passion for early cinema and the search for lost films. In the project he merges two different languages – faux documentary and fiction – to reconstruct an imaginary work that conveys, especially for new audiences, the joy of silent film. These were stories made of simple feelings and the film grammar (especially typical of Italian cinema in the early 1920s) was composed of fixed shots, alternating montages, emphatic dissolves, and florid acting. The filmmaker inserts real archival footage to portray the brutalities of World War I.

The title of the film, Love Among the Ruins, was inspired by a famous pre-Raphaelite painting, and has a double meaning. On the one hand, there is the romance of the protagonists in the midst of a punishing war. But, above all, the title refers to

Quel film, che risorge dalle macerie di un terremoto, è la testimonianza di un'arte che si rigenera dopo un grande sconvolgimento.

Il film muto in *Amore tra le rovine* è stato girato con il minor uso possibile della tecnologia digitale. La maggior parte dei costumi sono originali degli anni '20 e le scenografie fittizie (come quella del dirigibile) sono ricreate artigianalmente. I difetti di pellicola presenti non sono generati con un programma di post-produzione, ma scansionati da vere pellicole 8mm.

Il regista Massimo Ali Mohammad è nato a Napoli nel 1983 da madre italiana e padre pakistano. Dopo aver realizzato più di una dozzina di cortometraggi (di finzione e documentaristici), *Amore tra le rovine* è il suo primo lungometraggio. Il regista e i produttori Richard Meyer e Susan Harmon considerano proprio le Giornate del Cinema Muto di Pordenone, dove si sono incontrati alcuni anni orsono, la culla della loro ispirazione e collaborazione. Il loro grande ringraziamento va a tutti gli esperti, gli attori e lo staff che hanno, con spirito, giocato con la finzione, contribuendo a questa lettera d'amore per il cinema muto. – MASSIMO ALI MOHAMMAD, SUSAN HARMON, RICHARD MEYER

our love of cinema as reflected when a lost film is recovered from the rubble of an earthquake. It is a testimony to the art of cinema that regenerates after a great upheaval.

The silent film in Love Among the Ruins was shot using as little digital technology as possible. Most of the costumes are original clothing from the 1920s, and fictitious scenes (like that of the dirigible) were reconstructed by hand. The defects of the film inserted in some sequences were scanned from real 8mm films, not by using some post-production program.

The filmmaker Massimo Ali Mohammad was born in Naples in 1983 to an Italian mother and Pakistani father. After making more than a dozen short movies (fiction and documentary), Love Among the Ruins is his first feature film. He and producers Richard Meyer and Susan Harmon attribute their inspiration and collaboration to the Giornate del Cinema Muto, where they met some years ago. They are exceedingly grateful for all the experts, cast, and crew who gleefully played along with the fiction, helping to create this love letter to silent films. – MASSIMO ALI MOHAMMAD, SUSAN HARMON, RICHARD MEYER



RITRATTI / PORTRAITS

THE CHAMPION. A STORY OF AMERICA'S FIRST FILM TOWN (Sirk Productions/Fort Lee Film Commission – US 2015)

Regia/dir., scen: Marc J. Perez, dal libro di/based on the book by Richard Koszarski, *Fort Lee: The Film Town*; *prod:* Tom Meyers, John L. Sikes; *exec. prod:* Kristian Fraga; *assoc. prod:* Richard Koszarski, Nelson Page; *f./ph:* Donna Brennan, Michael Grand, Marc J. Perez, Dylan Russell; *mont./ed:* B.B. Enriquez; *mus:* Ryan Shore; *narr:* Matt Zoller Seitz; *interv:* Richard Koszarski, Tom Meyers, Nancy O'Mallon, Armand Pohan, Albert H. Wunsch III; DCP, 35', col., sd.; *dial:* ENG; *fonte copia/source:* Fort Lee Film Commission, Fort Lee, NJ.

Già nel 1907, se non prima, la zona di Fort Lee nel New Jersey era molto popolare fra le case cinematografiche newyorkesi per le riprese in esterni. Secondo Paul Spehr, ogni giorno sette-otto troupe di altrettante compagnie cinematografiche attraversavano il fiume Hudson in traghetto per salire in automobile in cima alle pareti a picco delle Palisades, impostando i progetti negli alberghi del luogo e disperdendosi nelle strade e sui prati. Produttori aderenti al monopolio della MPPC (Motion Picture Patents Company) e indipendenti navigavano sugli stessi battelli, mangiavano negli stessi ristoranti e aspettavano il proprio turno per girare nei punti più gettonati.

Nel giugno 1910 Mark Dintenfass, la cui Cameraphone aveva appena chiuso i battenti a New York, intuì i vantaggi che poteva offrire l'apertura di uno studio cinematografico permanente a Fort Lee e decise di farne la sede della sua Champion, nuova nata nella famiglia dei produttori indipendenti. Dal proprietario di una segheria del luogo acquistò un piccolo appezzamento di terra con un capannone industriale che era stato forse costruito come annesso della segheria o forse, come vorrebbe una leggenda di famiglia, come astuta speculazione mirante ad attirare uno dei molti produttori cinematografici che già affollavano la zona.

Dintenfass cominciò subito a girare western: non dentro il capannone, ma fuori, nei campi vicini, con gli interni necessari realizzati in teatri di posa improvvisati all'aperto. Il capannone ospitava invece uffici

The area in and around Fort Lee, New Jersey, was a popular location for New York-based motion picture producers since at least 1907. According to Paul Spehr, as many as seven or eight different companies a day crossed the Hudson River by ferry and motored to the top of the Palisades, setting up operations at local hotels and dispersing into the nearby streets and meadows. Licensed and independent producers alike shared the same crossing, ate at the same restaurants and saloons, and waited their turn at favored shooting locations.

In June 1910 Mark Dintenfass, whose Cameraphone operation had just been run out of business in New York, saw the benefit of establishing a permanent motion picture studio here and decided to make it the home of his Champion brand, a new entry in the independent ranks. He acquired a small plot of land from a local lumber-mill operator, along with an existing industrial building which may have been built as an adjunct to the mill operation or, as family lore has it, as a speculative enterprise intended to attract one of the many film producers already swarming the area.

Dintenfass immediately began filming westerns here, not inside the building, but outdoors in the neighboring fields, with necessary interiors filmed on improvised open-air stages.

amministrativi e impianti tecnici, compreso un laboratorio i cui prodotti – proclamava il nostro – potevano vantare una qualità superiore grazie alla salubre aria campestre, lontana dallo smog cittadino. L'anno successivo egli avviò la costruzione di un teatro di posa simile a una serra tipico dell'East Coast e arricchì la propria produzione con un'ambiziosa serie di melodrammi ambientati all'epoca della guerra civile. Dopo un altro anno si mise assieme a Carl Laemmle e a un piccolo gruppo di cineasti indipendenti per fondare la Universal Film Manufacturing Company. Laemmle lasciò presto l'intero studio alla sua più prestigiosa acquisizione, Florence Lawrence.

Ormai la Champion non era più sola a Fort Lee: era stata raggiunta dalla Éclair e dalla Solax, cui presto si sarebbe unita una schiera di altre case. Dopo essere stato uno degli artefici della fondazione di Universal, Dintenfass passò ad altri interessi e alla fine abbandonò il mondo del cinema per darsi ad attività più rispettabili, come la politica e la speculazione immobiliare. Il pionieristico studio in cui egli aveva girato i suoi film divenne presto obsoleto, soprattutto dopo l'inaugurazione di quello di Laemmle, la più ampia struttura in vetro del paese dall'altra parte di Fort Lee. Poco dopo essere stato utilizzato da Oscar Micheaux per *Symbol of the Unconquered* (1920), l'immobile fu venduto dalla Universal e trasformato in una tipografia.

Nel 2013, quando la Fort Lee Film Commission iniziò a documentare cinematograficamente questa storica struttura, era l'ultimo teatro di posa ancora in piedi nella zona. A seconda di come e cosa si calcola, avrebbe potuto essere il più antico studio cinematografico ancora intatto degli Stati Uniti. Il Champion non fu mai il più grande o il migliore studio di Fort Lee, ma sicuramente era stato il primo. Purtroppo, a metà post-produzione di questo film, la struttura è stata improvvisamente demolita dal proprietario. A tutt'oggi sul posto non è stato edificato nulla. *The Champion*, iniziato per documentare la sopravvivenza di un edificio di interesse storico, si è trasformato in un film commemorativo e ammonitore: la preservazione della storia del cinema non si esaurisce nella preservazione dei film. – RICHARD KOSZARSKI

The building housed his back-office facilities, including a laboratory whose product, he boasted, was enhanced by the clean country air it enjoyed far above the city smog. The following year he began construction of a traditional East Coast "greenhouse" studio, and added an ambitious line of Civil War melodramas. The year after that he joined Carl Laemmle and a handful of other independents in founding the Universal Film Manufacturing Company. Laemmle soon turned the entire studio over to his prize acquisition, Florence Lawrence.

*By then the Champion had been joined in Fort Lee by Éclair and Solax, with a host of others soon to follow. After playing his role in the creation of Universal Dintenfass moved on, eventually leaving the motion picture business to enter the more respectable realm of politics and real estate speculation. The pioneering studio he operated was soon obsolete, especially after Laemmle opened the largest glass-enclosed studio in the country at the other end of Fort Lee. Not long after Oscar Micheaux used the facilities in *Symbol of the Unconquered* (1920), Universal sold the property for use as a printing plant.*

When the Fort Lee Film Commission began production on its filmed record of the landmark structure in 2013, this was the last local studio still standing. Depending on how and what you count, it might have been the oldest intact studio building in the United States. The Champion was never the biggest or best studio in Fort Lee, but it did enjoy the distinction of being first. Unfortunately, mid-way through post-production the structure was suddenly demolished by the property owner. As of this date the site remains undeveloped. The Champion, begun as a record of historic survival, emerged instead as a memorial, and a reminder that the preservation of film history can involve more than just the preservation of films. – RICHARD KOSZARSKI

GASTON MÉLIÈS AND HIS WANDERING STAR FILM COMPANY

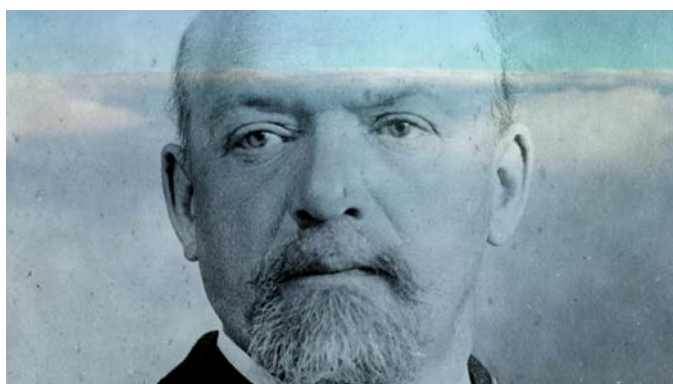
versione internazionale di / *international version of*

LE VOYAGE CINÉMATOGRAPHIQUE DE GASTON MÉLIÈS DANS LES MERS DU SUD ET EN EXTRÊME-ORIENT (Nocturnes Productions / Phish Communications – FR 2015)

Regia/dir., scen: Raphaël Millet; *exec. prod:* Diamantine Ghariani; *line prod:* Olivier Bohler; *f./ph:* Julien Selleron; *mont./ed:* Bertrand Amiot; *colour correction:* Sylvain Marguillard; *sd. ed:* Jocelyn Robert; *sd. mix:* Jérôme Isnard; *mus:* Teo Wei Young; *narr:* Dana Westberg; *voce di/voice of Gaston Méliès:* Christian Millet; DCP, 60', col. + b&w; sd., ENG; *fonte copia/source:* Nocturnes Productions, Aix-en-Provence.

Nel biennio 1912-1913, Gaston Méliès, fratello di Georges, intraprese un viaggio di dieci mesi in Asia e nel Pacifico. Mentre Georges faceva i suoi viaggi immaginari nello studio di Montreuil, Gaston viaggiò davvero nei posti più remoti del globo. Imbarcatosi su un transatlantico a San Francisco con la moglie Hortense e un'équipe di circa 15 collaboratori, andò in

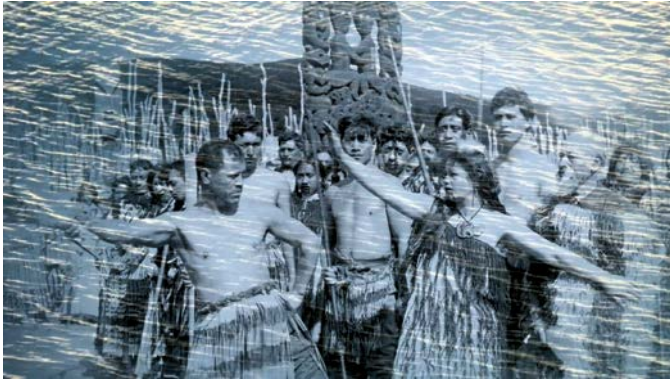
In 1912-1913, Gaston Méliès, the brother of Georges Méliès, undertook a 10-month trip around Asia and the Pacific. While Georges was making imaginary trips in his Montreuil studio, Gaston was travelling for real to the most remote places. Boarding an ocean liner in San Francisco with his wife Hortense and a team of about 15 collaborators, he journeyed to Polynesia,



(Nocturnes Productions)

Polinesia, Nuova Zelanda, Australia, Giava, Singapore, Cambogia e infine in Giappone. Durante quest'avventura transoceanica, girò almeno 64 film, sia documentari che di fiction, pochi dei quali sono sopravvissuti. In alcuni casi si trattava delle prime pellicole mai girate sul posto a Tahiti, Giava, Singapore e Cambogia. All'avanguardia rispetto ai suoi tempi, Gaston Méliès fu anche il primo cineasta ad affidare dei ruoli in film a soggetto a tahitiani, maori, aborigeni e cambogiani. Egli non tornò negli Stati Uniti, ma dal Giappone fece rotta direttamente verso la Francia, dove si stabilì con sua moglie e dove morì poco dopo, nel 1915, scivolando presto nell'oblio, mentre il mondo era travolto dalla prima guerra mondiale. In occasione del centenario della sua morte, il presente documentario rende finalmente omaggio a questo troppo a lungo negletto pioniere degli ultimi giorni del cinema delle origini, mentre le poche immagini sopravvissute del suo viaggio ci offrono l'occasione per riflettere su temi quali l'identità e la rappresentazione di culture "altre". — RAPHAËL MILLET

New Zealand, Australia, Java, Singapore, Cambodia, and finally Japan. During this transoceanic adventure, Gaston Méliès shot no less than 64 movies, both documentaries and fiction, of which only a few have survived. Some were among the first ones ever filmed on location in Tahiti, Java, Singapore, and Cambodia. Moreover, Gaston Méliès was very much ahead of his time in being the first filmmaker to give roles in his fiction films to Tahitians, Maoris, Aborigines, and Cambodians. He did not return to the United States, but from Japan travelled straight back to France, where he settled with his wife, and died shortly afterwards, in 1915, quickly falling into oblivion, as the world was engulfed in World War I. On the occasion of the centenary of his death, this documentary finally pays tribute to this long-forgotten pioneer of the last days of early cinema, while taking the few surviving images of his voyage as an opportunity to reflect upon questions of identity and the representation of other cultures. — RAPHAËL MILLET



(Nocturnes Productions)

Raphaël Millet (nato in Francia nel 1970) è uno studioso di cinema, critico, produttore e regista con la passione per il cinema mondiale e per l'esplorazione di culture straniere e luoghi remoti. Il suo lavoro per il Ministère des départements et territoires d'Outre-mer lo ha portato a Singapore e a Dubai come attaché dell'audiovisivo. Ha scritto testi di cinema per numerose pubblicazioni; i suoi libri includono *Cinéma de la Méditerranée, cinema de la mélancolie* (2002), *Le cinéma de Singapour* (2004) e *Singapore Cinema* (2006). Ha prodotto i documentari *Code Name Melville* (2008), *André S. Labarthe, From the Cat to the Hat* (2011), *Jean-Luc Godard, Disorder Exposed* (2012), *Edgard Morin, Chronicle of a Gaze* (2014); e ha diretto *Pierre Schoendoerffer, the Sentinel of Memory* (2011) e *The Cinematographic Voyage of Gaston Méliès to Tahiti* (2014). In questo periodo è impegnato in un progetto documentario su Chaplin a Bali e sta per dare alle stampe un volumesulla storia del cinema libanese. (Comunicato stampa, Nocturnes Productions)

Raphaël Millet (born 1970) is a French film scholar, critic, producer, and director with a passion for world cinema and exploring foreign cultures and faraway places. His work for the French Ministry of Overseas Territories has taken him to Singapore and Dubai as an audiovisual attaché. He has written extensively about movies for various publications; his books include Cinéma de la Méditerranée, cinémas de la mélancolie (2002), Le Cinéma de Singapour (2004), and Singapore Cinema (2006). He has produced the documentaries Code Name Melville (2008), André S. Labarthe, From the Cat to the Hat (2011), Jean-Luc Godard, Disorder Exposed (2012), and Edgar Morin, Chronicle of a Gaze (2014), and also directed Pierre Schoendoerffer, the Sentinel of Memory (2011) and The Cinematographic Voyage of Gaston Méliès to Tahiti (2014). He is currently working on a documentary project about Chaplin in Bali, and finishing a book about the history of cinema in Lebanon. (Press documentation, Nocturnes Productions)



MUTI DEL XXI SECOLO

21ST CENTURY SILENTS

JUNK GIRL (Mohammad Zare – Iran, 2015)

Un film di/A film by Mohammad Zare, Shalale Kheiri; regia/dir: Mohammad Zare; scen: Shalale Kheiri, dalla poesia di/ based on the poem by Tim Burton (1997); anim: Mohammad Zare, Shalale Kheiri; pupazzi/puppets, scg./des: Mohammad Zare, Shalale Kheiri, Sara Seydafkan; f./ph., illuminazione/lighting, visual eff: Roozbeh Shamshiri; cost: Raena Zare; backstage ph: Zahra Razavi; title: Sevin Sharifi; DCP, 15', col.; senza did./no titles; fonte copia/source: Mohammad Zare.

Junk Girl è la dimostrazione e il frutto della profonda cinefilia che permea la cultura cinematografica iraniana. Pur se nel corso degli ultimi 35 anni l'afflusso legale di prodotti culturali internazionali è stato brutalmente interrotto da un sistema politico politicamente e socialmente oppressivo, queste strategie ufficiali sono state frustrate grazie all'indomabile volontà dei cinefili iraniani di restare in stretto contatto con il cinema contemporaneo e le istituzioni internazionali per la tutela del patrimonio cinematografico. Le nuove generazioni in particolare hanno trovato nella pur riprovevole cultura della pirateria il loro più fido alleato, che consente loro di accedere alle teche – virtuali – di tutto il mondo. Pertanto non deve sorprendere la scoperta di questa lettera d'amore al grande visionario hollywoodiano Tim Burton che arriva dalla comunità cinematografica iraniana – anche se la visionarietà è probabilmente l'ultima delle qualità per le quali il cinema iraniano è apprezzato in ambito internazionale.

La fascinazione dei cineasti iraniani per Burton ebbe inizio nei lontani anni '90, quando i suoi film, che circolavano in copie VHS piratate, catturarono l'immaginazione degli spettatori e dei critici iraniani. Tale fascinazione è rimasta viva, tanto che oggi un giovane cineasta del nord-ovest dell'Iran, per il suo debutto cinematografico si è ispirato a uno dei brevi poemi di Burton popolati da personaggi bizzarri e inquietanti, rendendo omaggio al maestro americano.

Secondo lo stesso Mohammad Zare, la fascinazione per l'universo burtoniano è dovuta principalmente ai suoi protagonisti che sono “diversi, ma allo stesso tempo simili a noi” – personaggi spesso

Junk Girl is the evidence and a fruit of a profound cinephilia permeating Iranian film culture. Even though the last 35 years have seen the legal flow of international cultural products brutally choked by a politically and socially oppressive system, these official policies have been frustrated thanks to the unquenchable determination of Iranian cinephiles to stay in close contact with contemporary cinema and world film heritage. The newer generations in particular have found in the maligned culture of piracy their strongest ally, in giving them entry to the – virtual – cinematic vaults of the world. Hence we need not be surprised to discover this love letter to Hollywood's great fantasist Tim Burton coming from the Iranian film community – even though fantasy is the last quality for which Iranian cinema is recognized internationally. Iranian cineastes' fascination with Burton began as far back as the 1990s, when his films, circulating in bootleg VHS copies, captivated the imagination of Iranian viewers and critics. The fascination has lasted, so that now a young filmmaker from the North West of Iran is inspired by one of Burton's short poems about weird and off-beat characters, to make his directorial debut, in tribute to the American master.

By his own account, Mohammad Zare's fascination with the Burtonian cosmos is largely due to protagonists who are “different, yet relatable to us” – characters who often meet tragic, or at least melancholy endings. It is no coincidence

destinati a una fine tragica o quantomeno malinconica. E non è un caso che questi paria derelitti fossero emblematici del cinema iraniano del passato, e centrali in un gruppo di film spesso chiamati dai critici iraniani “film di strada”. Ciò può in parte spiegare la particolare attrazione dei cinefili iraniani per i personaggi di Burton. È interessante notare che, in uno dei film chiave di questa scuola – *Reza Motori* (Reza il motociclista, 1970) – il corpo dello sfortunato protagonista viene gettato in un camion della spazzatura. Ovvero la stessa destinazione che attende la “Junk Girl” del titolo; ma già il fatto stesso di scegliere una ragazza – per quanto “sui generis” – come figura centrale distanzia il film di Zare dal machismo dei “film di strada”. Salvo condividere un’analoga visione amara del mondo, *Junk Girl* ha però poco in comune con quella tradizione: deriva piuttosto dalla personale rivisitazione burtoniana dell’espressionismo.

In *Junk Girl* abbondano le citazioni dirette dai film di Burton; e sarebbe interessante conoscere le reazioni del creatore di *Edward Scissorhands* (*Edward mani di forbice*) nel vedersi rappresentato come uno dei suoi personaggi, con un’espressione che mischia sgomento e curiosità. Accanto a lui, nello stesso fotogramma, appare di sfuggita una marionetta tipicamente “orientale” nei tratti del volto e nel costume. L’inevitabile conflitto tra due mondi culturali lontani costituisce il fascino e – ad occhi non iraniani – la novità di questo film, che ruota attorno ai sentimenti umani. Come già in alcuni film iraniani “d’autore” di rinomanza mondiale, anche qui vi è un elemento autoriflessivo, di cui il cameo di “Burton” è solo un esempio. La svolta autoriflessiva della vicenda rafforza le emozioni e allinea ulteriormente il film con i migliori lavori di Burton sulla nozione di destino.

Come il suo modello e ispiratore, Zare – che è membro della Società cinematografica giovanile iraniana – ha debuttato nella regia con l’impegnativa scelta dell’animazione a passo uno. Questa è di per sé una sfida coraggiosa per un giovane artista indipendente che vive lontano dalla capitale, Teheran, dove si concentra la maggior parte delle strutture e delle attività cinematografiche. Senza considerare che la stop-motion non è mai stata particolarmente congeniale all’animazione iraniana (forse con la sola eccezione dei film di Abdollah Alimorad).

Junk Girl ha ricevuto un’accoglienza calorosa in Iran, dove è stato uno dei pochi cortometraggi di quest’anno a beneficiare di una seppur limitata distribuzione nelle sale; si spera quindi che la visibilità internazionale, come la sua presentazione alle Giornate, possa rendere l’animazione stop-motion un medium accessibile per i giovani cineasti indipendenti iraniani.

Junk Girl può entrare a pieno diritto nella programmazione delle Giornate de Cinema Muto giacché Zare non ha inserito alcun dialogo esplicativo – una decisione presa in post-produzione quando si è accorto che le sue immagini erano sufficientemente espressive – così da rendere un ulteriore omaggio a un maestro del cinema che letteralmente mesmerizza il pubblico con la sua straordinaria creatività visiva. RAMIN S. KHANJANI

that such forlorn pariahs were once iconic in Iranian cinema, and central to a group of films often styled by Iranian critics as “street films”. To an extent this might explain a particular attraction of Burton’s characters to Iranian cinephiles. Interestingly, in one of the key films of this school – Masud Kimiai’s Reza, the Motorcyclist (Reza Motori, 1970) – the body of the doomed main character ends up dumped in a garbage truck. Such is the destination of the titular Junk Girl; but to take a girl – even though an “unusual” one – as the central figure distances Zare’s film from the macho character of the “street films”. Despite sharing their bitter world view, Junk Girl has little in common with this tradition: it derives more from Burton’s particular revisiting of Expressionism. Direct quotes from Burton’s films abound in Junk Girl; and it is intriguing to imagine the reaction of the creator of Edward Scissorhands, finding himself envisioned almost in the manner of one of his own creations, with a mixed expression of gloom and curiosity. And beside him in the frame we glimpse a puppet typically “eastern” in its facial features and costume. The inevitable conflation of two cultural spheres constitutes the fascination and – to non-Iranian eyes – the novelty of this film, which pivots on human feelings. Like some “arthouse” Iranian films of international reputation, there is a self-reflexive element, of which the cameo presence of “Burton” is only one instance. The self-reflexive twist of the story heightens the emotions and even further aligns the film with Burton’s best works in their confrontation of the notion of destiny.

Like his role model, Zare – who is a member of the Iranian Youth Cinema Society – has launched his directorial career in the challenging technique of stop-motion. This alone is an audacious adventure for a young independent artist living far from the capital city, Tehran, where the major part of film facilities and activities are concentrated. This is not to mention that stop-motion has not been a real niche part of Iranian animation (perhaps with the exception of Abdollah Alimorad’s films).

Junk Girl has been warmly received in Iran, and was one of the few short films to enjoy a limited theatrical run this year; and with international visibility, like the Giornate screening, it is to be hoped that it may open up stop-motion animation as an accessible medium for young independent Iranian filmmakers. Junk Girl is entitled to take its place in the Giornate del Cinema Muto since Zare dispenses with any expository dialogue whatsoever – a decision taken in post-production when he decided his images were sufficiently expressive – and further as tribute to a master of cinema who mesmerizes his audience, supremely, with his incomparable visual creativity. – RAMIN S. KHANJANI

PROLOGUE (Imogen Sutton – GB 2015)

Regia/dir., anim: Richard Williams; f./ph. (live action): Nick Beeks-Sanders; mont./ed. (live action): Julie Wild; sd. des: Adrian Rhodes; compositor: Bram Thtweam; technical advisor: Tom Barnes; special thanks: Aardman Studios; DCP, 6', col., sd.; fonte copia/source: Imogen Sutton, Richard Williams, Bristol.

Siamo appena stati testimoni della storia del cinema di animazione”, ha dichiarato Peter Lord, co-fondatore degli Aardman Studios, dopo la prima proiezione di *Prologue* nell'estate del 2015. “Nessun altro artista vivente avrebbe potuto creare a mano disegni animati di tale intensità e qualità...” Altri hanno salutato in quest'opera “uno dei migliori film disegnati a mano di tutti i tempi”.

I sei minuti della pellicola narrano un episodio della guerra tra Sparta e Atene, 2400 anni fa. Una bambina sta a guardare mentre i guerrieri si battono all'ultimo sangue. Non ci sono dialoghi, ma solo suoni naturali.

Richard Williams ha lavorato al film per molti anni, in mezzo ad altri progetti. Iniziato in Canada su una piccola isola vicino a Vancouver, il lavoro è stata proseguito nel Galles occidentale e infine portato a termine quest'anno a Bristol, presso gli Aardman Studios.

Eseguendo da solo i disegni e l'animazione del film, Richard Williams ha portato l'animazione tradizionale a mano a nuove vette di bravura e potenza d'impatto. Il film, che infrange le convenzioni dell'animazione, dimostra un'innovativa e magistrale padronanza dei movimenti e dello spazio, unita a un'eccezionale intensità drammatica ed emotiva. L'autore e la produttrice Imogen Sutton riconoscono l'ispirazione di Kurosawa ma anche del linguaggio dei film muti, molti dei quali da loro visti nel corso degli anni alle Giornate (Williams ha creato e donato agli organizzatori la sigla del festival, caratterizzata da ritratti di grandi star del muto che si trasformano l'uno nell'altro). La struttura di *Prologue* è stata infatti decisa a Sacile (dove le Giornate si sono tenute dal 1999 al 2006).

“Sono tornato indietro al 1900 e ho disegnato ogni singola inquadratura su un diverso foglio di carta”, racconta Williams. “Poi è stato tutto rifinito con la tecnologia più avanzata. Per creare questo film ci sono voluti più di seimila complessi disegni dal vero”, ognuno dei quali sbalordisce per la sua precisione da grande maestro. Richard Williams è un straordinario disegnatore e un animatore dal talento impareggiabile, premiato più volte con l'Oscar. – DAVID ROBINSON

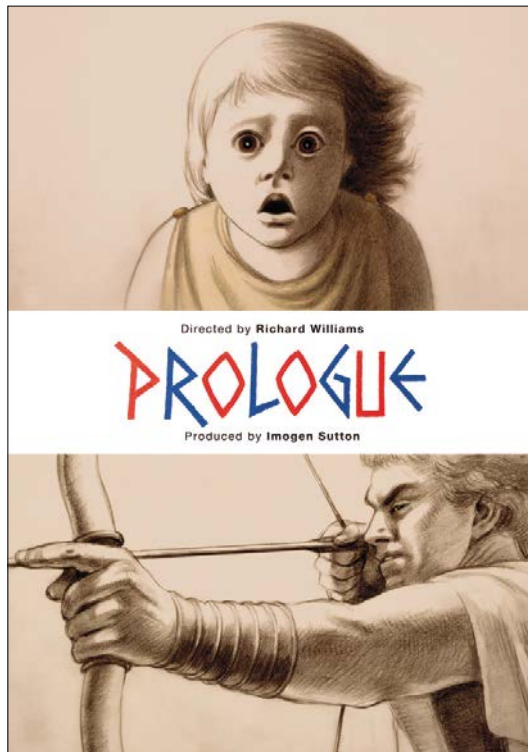
“We have just witnessed animation history,” declared Peter Lord, co-founder of Aardman Studios, following the first screening of *Prologue* in Summer 2015. “Nobody else could have created hand-drawn animation of this intensity and quality...” Other commentators have hailed it as “one of the best hand-drawn films of all time”.

Its 6 minutes describe an incident in the Spartan-Athenian wars of 2400 years ago. A small girl is witness, as warriors battle to the death. It has no dialogue, but natural sounds.

Richard Williams has worked on the film for many years, between other projects. Begun in Canada on a small island near Vancouver, the work continued in West Wales and was completed this year in Bristol, at Aardman Studios.

*Drawing and animating the film alone, Richard Williams has taken hand-drawn animation to a new level of expertise and impact. Breaking animation conventions, the film has an innovative mastery of movement and space, at the same time achieving dramatic and emotional intensity. Williams and producer Imogen Sutton acknowledge the inspiration of Kurosawa but also of the language of silent films, many of them seen at Pordenone over many years. (Williams created and donated the Giornate's logo trailer, with its morphing portraits of great silent stars.) It was in fact in Sacile that the structure of *Prologue* was decided.*

Williams says, “I've gone back to 1900 and drawn each shot on a new sheet of paper. Then it's polished with state-of-the-art technology. It has taken over 6,000 complex animated life drawings to create this film.” Each of them astonishes with Old Master precision. Richard Williams is a great draughtsman as well as a uniquely gifted, multi-Oscar-honoured animator. – DAVID ROBINSON



INDICE DEI TITOLI / *FILM TITLE INDEX*

Per ogni titolo, oltre alla pagina, viene indicato, in corsivo, il giorno e il luogo di proiezione. / *Each main title listing includes page number(s) for the catalogue entry, followed, in italics, by the film's screening date and the theatre abbreviation. Alternate titles are cross-referenced to original main titles.*

Legenda / Key to abbreviations: CZ = Cinemazero, V = Teatro Verdi

- 100 YEARS IN POST-PRODUCTION: RESURRECTING A LOST LANDMARK OF BLACK FILM HISTORY (PowerPoint), 99; 8V
- ABBIE MITCHELL THE COLORED PRIMA DONNA IN SONGS OF YESTERDAY (estratto/excerpt), 96; 5V
- ACCIDENTE... = LAVEUR DE DEVANTURES, LE
- ACCIDENTE NAÚTICO = PARTIE DE CANOT, UNE
- ACTORS' FUND FIELD DAY AT THE POLO GROUNDS, NEW YORK CITY..., 93; 5V
- ALABARDEROS DE LA REINA = HALLEBARDIERS DE LA REINE
- ALFONSO XIII EN BARCELONA = RÉCEPTION DE SA MAJESTÉ ALPHONSE XIII À BARCELONE, 171; 6V
- ALFONSO XIII EN PARÍS = S. M. ALPHONSE XIII EN FRANCE. ARRIVÉE EN FRANCE, 170; 6V
- ALFONSO XIII EN PARÍS. EN ST. CYR [CARRUSEL] = S. M. ALPHONSE XIII EN FRANCE. VISITE À ST. CYR
- ALFONSO XIII EN PARÍS. EN VINCENNES = S. M. ALPHONSE XIII EN FRANCE. ARRIVÉE À VINCENNES
- ALLEY, THE = STEEG, DE
- AMORE TRA LE ROVINE, 225; 10V
- ANDRÉ OP DE PLANKEN = ANDY GOES ON THE STAGE
- ANDY GOES ON THE STAGE, 207; 7V
- ANIMALI E PIANTE IN UNO ZOO FRANCESE, 212; 6V
- ANIMALS AND PLANTS IN A FRENCH ZOO = ANIMALI E PIANTE IN UNO ZOO FRANCESE
- ANNALES DE LA GUERRE NO. 8, LES, 147; 5V
- ANUNCIADOR, EL = DÉFENSE D'AFFICHER
- ARGENTINE METEOROLOGICAL STATION IN GRYTVIKEN, SOUTH GEORGIA = STAZIONE METEOROLOGICA ARGENTINA A GRYTVIKEN, GEORGIA DEL SUD
- ARRIVÉE D'UN TRAIN, 174; 10V
- ARRIVÉE D'UN TRAIN À WAGONS À ÉTAGES, 175; 10V
- ARROSAGE GÉNÉRAL, 176; 10V
- ASALTO AL MURO = SAUT DU MUR
- AU RÉFECTOIRE, 175; 10V
- AUTOMOBILES FLEURIES, 172; 6V
- AUTOMÓVIL GRIS, EL, 123; 6V, 8CZ, 10V
- AVENIDA DE LOS CAMPOS ELÍSEOS = AVENUE DES CHAMPS-ÉLYSÉES
- AVENIDA DEL BOIS DE BOULOGNE = BOIS DE BOULOGNE
- AVENUE DES CHAMPS-ÉLYSÉES, 175; 10V
- AVVENTURE DI UN MONELLO(?), LE, 207; 7V
- AVVENTURE STRAORDINARIE DI AKHOV E MAKHOV, LE = DVA DRUGA, MODEL I PODRUGA
- BABY AND THE STORK, THE, 222; 6V
- BAGNI DI MARE, 168; 7V
- BAGNI FINE DI SECOLO = BAGNI DI MARE
- BAIGNEURS EN SEINE À PARIS, 171; 6V
- BAIGNEURS ET PLONGEURS, 175; 10V
- BAJAZZO, DER. DUETT DER NEDDA, 181; 5V
- BALLET SUR SCÈNE AVEC ORCHESTRE, 176; 10V
- BAÑO DE COLEGIALES = BAIGNEURS ET PLONGEURS
- BAÑOS PÚBLICOS = SAUTS DU TREMPLIN
- BARBIERE MALDESTRO, 168; 7V
- BARQUE SORTANT DU PORT, 171; 6V
- BARREL ORGAN = PIEREMENT
- BARRISTAS, LOS = LEVANNI (BARRISTES COMIQUES), LES
- BATAILLE DE NEIGE, 175; 10V
- BATALLA EN LA NIEVE = BATAILLE DE NEIGE
- BATEAU INSUBMERSIBLE, LE, 171; 6V
- BATTLE BETWEEN BRENTA AND ADIGE, THE (frammento/fragment), 147; 5V
- BATTLE OF THE CENTURY, THE, 30; 9V
- BÉBÉ APACHE, 208; 7V
- BELL-RINGER'S FILM CAREER, A = KINOKARIERA ZVONARIA
- BEZOEK VAN LUCIANO ALBERTINI AAN NEDERLAND, 88; 9V
- BIANCO E NERO, 168; 7V
- BIG TROUBLE = KRUPNAIA NEPRIYATNOST
- BLACKFOOT HALFBREED, THE, 135; 7V
- BOBBY DE KLEINSTE DETECTIVE DER WERELD = NAIN DÉTECTIVE, LE
- BODAS REALES, 171; 6V
- BOIS DE BOULOGNE, 175; 10V
- BOLILLO FATAL... O EL EMBLEMA DE LA MUERTE, EL, 119; 10CZ
- BONNE D'ENFANTS ET MILITAIRE, 176; 10V
- BONNE HISTOIRE, UNE, 176; 10V
- BONS PAYENT POUR LES MAUVAIS, LES, 176; 10V
- BOSCO INCANTATO – UNO SPETTACOLO D'OMBRE, IL = MÄRCHENWALD – EIN SCHATTENSPIEL, DER
- BOUQUET DI FIORI DI FREGOLI, IL = FREGOLI DONNA
- BRÛLEUSES D'HERBES, 174; 10V
- BÛCHERONS, LES, 175; 10V
- BURLA AL MARITO I, 168; 7V
- BURLA AL MARITO II, 168; 7V
- CABEZA DE PIERROT = GROSSE TÊTE DE PIERROT
- CADUTA DI TROIA, LA = HELENA – DER UNTERGANG TROJAS
- CAFÉ Y PASTELES = MARCHAND DE NOUGAT ET DE COCO, LE
- CALL OF THE CANYON, THE (frammenti/fragments), 51; 9V
- CAMBRIOLEUR INSAISSISSABLE, 174; 10V
- CAN'T YOU JUST LEAVE ME OUT? = NELZIA LI BEZ MENIA?
- CANARDS, 172; 6V
- CANZONE DEI LUPI, LA = WOLF SONG
- CARAVANA DE CAMELOS = CARAVANE DE CHAMEAUX
- CARAVANE DE CHAMEAUX, 175; 10V
- CARIDAD SIN RECOMPENSA = CHARITÉ DU PRESTIDIGITATEUR, LA
- CARNAVAL EN LA CASTELLANA, 171; 6V
- CAROZZA D'ORO, LA = KRUPNAIA NEPRIYATNOST
- CARRERA DE AUTOS = AUTOMOBILES FLEURIES, 172; 6V
- CARRIERA CINEMATOGRAFICA DEL CAMPANARO, LA = KINOKARIERA ZVONARIA
- "CASINO-LIED" AUS "DER TEUFEL LACHT DAZU!", 187; 5V
- CATTLE RUSTLERS, THE, 127; 4V
- CAZA DEL CIERVO EN INGLATERRA = CHASSE À COURRE, LA
- CAZA DEL ZORRO = FOX HUNTING
- CERTAMEN CICLISTA = CORSO CYCLISTE
- CHAMPION, THE. A STORY OF AMERICA'S FIRST FILM TOWN, 227; 5V
- CHANTEUR DES COURS, LE, 173; 6V
- CHARITÉ DU PRESTIDIGITATEUR, LA, 176; 10V
- CHASSE À COURRE, LA, 175; 10V
- CHEYENNE'S BRIDE, THE, 132; 7V
- CHIEN ET L'ARROSEUR, LE, 173; 6V
- CHIEN JOUANT À LA BALLE, 172; 6V
- CHUJI TABINIKKI (frammenti/fragments), 27; 5V
- CINEMA: A PUBLIC AFFAIR, 17; 6V
- CINQUE MINUTI = RAZBUDITE LENOCHKU
- CLOWNS CICLISTAS = FANTASIE CYCLISTE
- COMIDA DE COLEGIALES = AU RÉFECTOIRE
- COMIDA INFERNAL = REPAS INFERNAL, LE
- CONCORSO DI BELLEZZA FRA BAMBINI A TORINO, 206; 7V
- CORONATION PROCESSION, LONDON, 1902 = CORTEO PER L'INCORONAZIONE
- CORRAL DE AVES = COUR DE FERME
- CORRIDA DE FUENTES, 174; 10V
- CORRIDA REGIA = FÊTES DE COURONNEMENT DE S.M. ALPHONSE XIII. COURSE ROYALE DE TAUREAUX
- CORSO CYCLISTE, 172; 6V
- CORTEO PER L'INCORONAZIONE, 213; 6V
- CORTOS ANIMADOS DE QUIRINO CRISTIANI, 116; 4V
- COUR DE FERME, 174; 10V
- CUERPO DE BAILE = GRAND BALLET

CUORI E DOLLARI = SERD TSA I DOLLARY
 CURSE OF THE REDMAN, 133; 7V
 DANS LA TRANCHÉE, 147; 5V
 DANSE BOHÉMIENNE, 175; 10V
 DANSE SERPENTINE, 168; 7V
 DANZA BOHEMIA = DANSE BOHÉMIENNE
 DANZA SERPENTINA, 217; 6V
 DARLING OF THE C.S.A., THE, 219; 6V
 DAY IN LIVERPOOL, A, 111; 8CZ
 DÉFENSE D'AFFICHER, 173; 6V
 DELICIOUS MEALS = NELZIA LI BEZ MENIA?
 DÉMOLITION D'UN MUR, 174; 10V
 DÉNICHEURS D'OISEAUX, LES, 175; 10V
 DESFILE DE BIENVENIDA, 176; 10V
 DIABLO ILUSIONISTA = ILLUSIONNISTE, L'
 DIARIO DI VIAGGIO DI CHUJI = CHUJI TABINIKKI (frammenti/
 fragments)
 DIARY OF CHUJI'S TRAVELS, A = CHUJI TABINIKKI (frammenti/
 fragments)
 DISPUTA, LA = PETITES CAUSES GRANDS EFFETS
 DISTRACCIÓN SELTZ AL SOMBRERO = FÂCHEUSE DISTRACTION
 DOLL, THE = PUPPE, DIE
 DOLLARPRINZESSIN, DIE. RINGELREIHEN, 184; 5V
 DOLLARS AND SENSE, 223; 6V
 DOUGLAS SUPERSTIZIOSO = WHEN THE CLOUDS ROLL BY
 DOURO, FAINA FLUVIAL, 112; 8CZ
 DOURO, LAVORO FLUVIALE = DOURO, FAINA FLUVIAL
 DOWNFALL OF TROY, THE = HELENA – DER UNTERGANG
 TROJAS
 DRAME EN MER, UN, 206; 6V
 DRIFTING, 189; 10CZ
 DUCHA AL ... LA = CHIEN ET L'ARROSEUR, LE
 DUE AMICI, IL MODELLO E L'AMICA = DVA DRUGA, MODEL I
 PODRUGA
 DURBOROUGH'S [GERMAN] WAR PICTURES = ON THE FIRING
 LINE WITH THE GERMANS
 DVA DRUGA, MODEL I PODRUGA, 65; 5V
 "ENERAL" STRYOKHA'S MISTAKE = PEREPOLOKH
 ENCIERRO DE LOS TOROS, 174; 10V
 ENCIERRO DE TOROS = ENCIERRO DE LOS TOROS
 ENTRE LOS HIELOS DE LAS ISLAS ORCADAS, 117; 4V
 ERMETE NOVELLI LEGGE IL GIORNALE, 168; 7V
 ERRORE DI "ENERAL" STRYOKHA, L' = PEREPOLOKH
 ÉVOLUTION D'ESCADRE À TOULON, 174; 10V
 EXTRAORDINARY ADVENTURES OF AKHOV AND MAKHOV, THE =
 DVA DRUGA, MODEL I PODRUGA
 FÂCHEUSE DISTRACTION, 174; 10V
 FAIRYTALE WOODS – A SHADOW PLAY, THE = MÄRCHENWALD
 – EIN SCHATTENSPIEL, DER
 FANTASIE CYCLISTE, 172; 6V

FANTASMA DELL'OPERA, IL = PHANTOM OF THE OPERA, THE
 FARANNO A MENO DI ME? = NELZIA LI BEZ MENIA?
 FÊTES DE COURONNEMENT DE S.M. ALPHONSE XIII. COURSE
 ROYALE DE TAUREAUX, 171; 6V
 FEU D'HERBES, 174; 10V
 FIAKERLIED, 188; 5V
 FIESTA NOCTURNA EN MICHELET = BALLET SUR SCÈNE AVEC
 ORCHESTRE
 FIESTAS EN VERSALLES = MARIE ANTOINETTE
 FIORITURA, 214; 6V
 FISH, 95; 5V
 FIVE MINUTES = RAZBUDITE LENOCHKU
 FLEDERMAUS, DIE. MIT MIR SO SPÄT, 182; 5V
 FLICKORNA GYURKOVICS, 190; 7CZ
 FLOTTE BURSCHEN. (DUETT). NR. 47, 183; 5V
 FLOWERING = FIORITURA
 FOOL AND HIS MONEY, A, 94; 5V
 FOX HUNTING, 173; 6V
 FREGOLI AL RISTORANTE I, 168; 7V
 FREGOLI AL RISTORANTE II, 168; 7V
 FREGOLI BARBIERE MAGO, 168; 7V
 FREGOLI CHITARISTA = SERENATA DI FREGOLI, LA
 FREGOLI DONNA, 168; 7V
 FREGOLI E SIGNORA AL RISTORANTE, 168; 7V
 FREGOLI IN CAMPAGNA = SERENATA DI FREGOLI, LA
 FREGOLI IN PALCOSCENICO = BARBIERE MALDESTRO
 FREGOLI RETROSCENA = FREGOLI DONNA
 FREGOLI SOLDATO I, 168; 7V
 FREGOLI SOLDATO II, 168; 7V
 FREGOLI TRASFORMISTA, 168; 7V
 FRITSJE OP HET OORLOGSPAD = BÉBÉ APACHE
 FUMADOR, EL = BONS PAYENT POUR LES MAUVAIS, LES
 FURGÓN DE... = PASSAGE DE LA MARNE PAR LES CHEVAUX
 DU 28^e DRAGONS
 GALANTEOS MILITARES = BONNE D'ENFANTS ET MILITAIRE
 GALLINA MISTERIOSA, LA = POULE MERVEILLEUSE, LA
 GARDE RÉPUBLICAINE À CHEVAL, 174; 10V
 GASTON MÉLIÈS AND HIS WANDERING STAR FILM COMPANY,
 228; 7CZ
 GAUMONT ACTUALITÉ [women's soccer], 212; 6V
 GAUMONT ACTUALITÉ: LA MODE. CHAPEAUX CRÉATIONS DE
 BLANCHE ROBERT, 212; 6V
 GAUMONT ACTUALITÉ: LA MODE À PARIS. CHAPEAUX D'AMÉLIE,
 212; 6V
 GAUMONT ACTUALITÉ: LA MODE À PARIS. MADEMOISELLE
 GERMAINE SOMBRAY, ARTISTE DU THÉÂTRE DU PALAIS-
 ROYAL. ROBES DE PAQUIN, 212; 6V
 GAUMONT ACTUALITÉ: LA MODE AU JARDIN. CRÉATIONS
 ZIMMERMANN, 212; 6V
 GAUMONTS ILLUSTREREDE UGE-REYV NO. 42 = GAUMONT

ACTUALITÉ: LA MODE. CHAPEAUX CRÉATIONS DE BLANCHE
 ROBERT
 GENDARME ATASCADO, EL = GENDARME ET VOLEUR DE
 CANARD
 GENDARME ET VOLEUR DE CANARD, 176; 10V
 GÉNIE, 175; 10V
 GERED DOOR EEN EXPRESRYDER = SAVED BY THE PONY
 EXPRESS
 GIOCHI DI PRESTIGIO, 168; 7V
 GLASINDUSTRIE IN LEERDAM, 209; 7V
 GLOBO INFUOCATO, IL = UNÜBERWINDLICHE, DER
 GOLDEN CHARIOT = KRUPNAIA NEPRIYATNOST
 GOSCHINOVNIK = GOSUDARSTVENNYI CHINOVNIK
 GOSUDARSTVENNYI CHINOVNIK, 72; 8V
 GRAND BALLET, 172; 6V
 GROSSE TÊTE DE PIERROT, 172; 6V
 GROSSO GUAIO, UN = KRUPNAIA NEPRIYATNOST
 GROBSTADT–ZIGEUNER, 106; 3V
 GUARDIA REPUBLICANA = GARDE RÉPUBLICAINE À CHEVAL
 GUERRA D'ITALIA A 3000 METRI SULL'ADAMELLO, LA, 147; 5V
 GYPSIES OF THE METROPOLIS = GROBSTADT–ZIGEUNER
 HALLEBARDIERS DE LA REINE, 171; 6V
 HALLES, LES = HALLES CENTRALES, LES
 HALLES CENTRALES, LES, 110; 4V
 HEARTS AND DOLLARS = SERD TSA I DOLLARY
 HELEN OF TROY = HELENA – DER UNTERGANG TROJAS
 HELENA – DER UNTERGANG TROJAS, 82; 8V
 HEMMELIGHEDSFULDE X, DET, 153; 7V
 HER INDIAN MOTHER, 132; 7V
 HERMANAS DAINEFF, LAS = SIX SOEURS DAINEFF, LES
 "HERZEN DER BERLINER FRAUEN, DIE" AUS "DAS MUSS MAN
 SEH'N!", 186; 5V
 HIGH STREET = HOOGSTRAAT
 HOE MEN IN DE VERENIGDE STATEN GROOTGRONDBEZITTER
 WORDT = HOW STATES ARE MADE
 HOMME DE TÊTES, UN, 172; 6V
 HOOGSTRAAT, 197; 4V
 HOW STATES ARE MADE, 144; 9V
 ILLUSIONNISTE, L', 172; 6V
 ILLUSIONS FANTASMAGORIQUES, 172; 6V
 ILUSIONISTA Y NIÑOS = ILLUSIONS FANTASMAGORIQUES
 IMPIEGATO STATALE, L' = GOSUDARSTVENNYI CHINOVNIK
 IMPRESSIONNISTE FIN-DE-SIÈCLE, 172; 6V
 INDUSTRIALES PROGRESISTAS FÁBRICA DE CIGARILLOS
 FERNANDEZ & SUST, 117; 4V
 INHUMAINE, L', 154; 4V
 INVINCIBLE, THE = UNÜBERWINDLICHE, DER
 JEUX D'ENFANTS, 209; 7V
 JUNK GIRL, 231; 6V
 JURA DE BANDERA (MADRID), 171; 6V

KAMPF GEGEN BERLIN, DER (trailer), 85; 3V
 KANITEL S MASHINKOI = DVA DRUGA, MODEL I PODRUGA
 KIDDIES AND THE RABBITS, THE, 174; 10V
 KINDERSPELEN = JEUX D'ENFANTS
 KINDERTENTOONSTELLING = CONCORSO DI BELLEZZA FRA
 BAMBINI A TORINO
 KINOKARIERA ZVONARIA, 63; 10CZ
 KOK OF KOKKIN = MAKING A MAN OF HER
 KRUPNAIA NEPRIYATNOST, 70; 8V
 LABOUR ON THE DOURO RIVER = DOURO, FAINA FLUVIAL
 LADRÓN QUE SE ESCURRE = CAMBRIOLEUR INSAÍSISABLE
 LASCIATEMI BALLARE! = SHOW GIRL
 LAVANDERAS, LAS = LAVEUSES EN BOHÊME
 LAVEUR DE DEVANTURES, LE, 173; 6V
 LAVEUSES EN BOHÊME, 176; 10V
 LEÑADORES, LOS = BÛCHERONS, LES
 LEÓN XIII EN EL VATICANO = PAPE AU VATICAN, LE
 LEVANNI (BARRISTES COMIQUES), LES, 172; 6V
 LILLY OG TEDDY = LILY ET TEDDY AUX BAINS DE MER
 LILY ET TEDDY AUX BAINS DE MER, 215; 10V
 LILY HET KLEINE HUISHOUDSTERTJE = LILY MÉNAGÈRE
 LILY MÉNAGÈRE, 209; 7V
 LIME KILN CLUB FIELD DAY, 100; 8V
 LIME KILN CLUB FIELD DAY OUTTAKES, 100; 8V
 LITTLE MATCH GIRL, THE, 209; 7V
 LITTLE VIXEN, THE = PETITE ROSSE
 LIVERPOOL. CITY OF SHIPS = DAY IN LIVERPOOL, A
 LLEGADA DEL TREN = ARRIVÉE D'UN TRAIN
 LOAFER, THE, 143; 9V
 LOVE IN THE RUINS = AMORE TRA LE ROVINE
 LUCHA DE ATLETAS = LUTTES EXTRAVAGANTES
 LUCIFERVERKOOPSTERTJE, HET. EEN KERSTVERHAAL IN I
 BEDRIJF = LITTLE MATCH GIRL, THE
 LUNATIQUES, LES, 215; 6V
 LUTTES EXTRAVAGANTES, 172; 6V
 MAC CONTRO MAC (trailer) = KAMPF GEGEN BERLIN, DER
 (trailer)
 MACISTE ALPINO, 23; 3V
 MAESTRI DI MUSICA, 168; 7V
 MAGO-ILUSIONISTA = MÉTAMORPHOSES D'UN MAGICIEN
 MAKING A MAN OF HER, 220; 6V
 MANN MIT DEN DREI FRAUEN, DER. LIEBCHEN KOMM IN MEIN
 STÜBCHEN, 186; 5V
 MANTRAP, 53; 6V
 MARCH OF THE MOVIES, THE = THIRTY YEARS OF MOTION
 PICTURES
 MARCHAND DE NOUGAT ET DE COCO, LE, 173; 6V
 MÄRCHENWALD – EIN SCHATTENSPIEL, DER, 192; 4V
 MARIE ANTOINETTE, 175; 10V
 MARIPOSA IMPORTUNA, LA = MOUSTIQUE RÉCALCITRANT

MARK OF ZORRO, THE, 158; 6V
 MASCHERA DALL'OCCHIO DI VETRO, LA = RINALDO RINALDINI.
 ABENTEUER EINES HEIMGEKEHRTEN
 MÂT DE BEAUPRÉ, 171; 6V
 MER, 171; 6V
 MÉTAMORPHOSES D'UN MAGICIEN, 172; 6V
 METROPOLI IN EVOLUZIONE, UNA: RAPPORTO SU CHICAGO =
 WELTSTADT IN FLEGEJAHREN. EIN BERICHT ÜBER CHICAGO
 MEXICAN'S GRATITUDE, A, 127; 4V
 MÉXICO ANTE LOS OJOS DEL MUNDO, 121; 8V
 MILITAR SALTANDO CERCO = SAUTS DE HAIES
 MILITARES A CABALLO = SAUTS D'OBSTACLES PAR DES
 OFFICIERS
 MISERABILI, I = LES MISÉRABLES
 MISÉRABLES, LES, 37; 7V
 MISTER RADIO, 84; 3V
 MODE, LA. CHAPEAUX CRÉATIONS DE BLANCHE ROBERT =
 GAUMONT ACTUALITÉ: LA MODE. CHAPEAUX CRÉATIONS DE
 BLANCHE ROBERT
 MODE À PARIS, LA. CHAPEAUX D'AMÉLIE = GAUMONT
 ACTUALITÉ: LA MODE À PARIS. CHAPEAUX D'AMÉLIE
 MODE À PARIS, LA. MADEMOISELLE GERMAIN SOMBRAY, ARTISTE
 DU THÉÂTRE DU PALAIS-ROYAL. ROBES DE PAQUIN =
 GAUMONT ACTUALITÉ: LA MODE À PARIS. MADEMOISELLE
 GERMAINE SOMBRAY, ARTISTE DU THÉÂTRE DU PALAIS-
 ROYAL. ROBES DE PAQUIN
 MODE AU JARDIN, LA. CRÉATIONS ZIMMERMANN = GAUMONT
 ACTUALITÉ: LA MODE AU JARDIN. CRÉATIONS ZIMMERMANN
 MOLLYCODDLE, THE, 47; 4V
 MONO EN EL CIRCO, EL = SINGE VOLTIGEUR, LE
 MONTAGNES RUSSES NAUTIQUES, 171; 6V
 MONTAÑAS RUSAS EN EL AGUA = MONTAGNES RUSSES
 NAUTIQUES
 MONTPARNASSE, 110; 4V
 MONTPARNASSE, POÈME DU CAFÉ CRÈME = MONTPARNASSE
 MOSCA Y SUS PELIGROS, LA, 118; 10CZ
 MOUSTIQUE RÉCALCITRANT, 173; 6V
 MOUTONS, 174; 10V
 MR. FAURE EN LAS CARRERAS = PRÉSIDENT FÉLIX FAURE AUX
 COURSES, LE
 MUCH ADO ABOUT A LITTLE MACHINE = DVA DRUGA, MODEL
 I PODRUGA
 MUÑECA TRANSFORMISTA = IMPRESSIONNISTE FIN-DE-SIÈCLE
 MURO DERRUMBADO = DÉMOLITION D'UN MUR
 MÚSICO GALANTE, EL = CHANTEUR DES COURS, LE
 MYSTERIOUS X, THE = HEMMELIGHEDSFULDE X, DET
 NAIN DÉTECTIVE, LE, 208; 7V
 NATURAL BORN GAMBLER, A, 98; 8V
 NEDERLANDSCHE GLASINDUSTRIE = GLASINDUSTRIE IN LEERDAM
 NEL GORGÓ DEL PECCATO (frammento/fragment) = WAY OF

ALL FLESH, THE (frammento/fragment)
 NELZIA LI BEZ MENIA?, 74; 3V
 NEOBYCHAINYE PRIKLIUCHENIA AKHOVA I MAKHOVA = DVA
 DRUGA, MODEL I PODRUGA
 NEW ENCHANTMENT, THE = INHUMAINE, L'
 NIDOS, LOS = DÉNICHEURS D'OISEAUX, LES
 NIÑOS Y CONEJOS = KIDDIES AND THE RABBITS, THE
 NOVELLI IN FAMIGLIA = SOGNO NUOVO
 OCTOBER = OKTYABR'
 OKTYABR', 159; 5V
 ON THE FIRING LINE WITH THE GERMANS, 148; 9V
 ORGANINO, L' = PIEREMENT
 OSHIBKA "ENERALA" STRYOKHI = PEREPOLOKH
 OTTOBRE = OKTYABR'
 PAL'S OATH, A, 140; 9V
 PAPE AU VATICAN, LE, 175; 10V
 PARISERMODEN EFTERAARSDRAGTER FRA ZIMMERMANN =
 GAUMONT ACTUALITÉ: LA MODE AU JARDIN. CRÉATIONS
 ZIMMERMANN
 PARTIE DE CANOT, UNE, 176; 10V
 PARTIE DE CARTES, 168; 7V
 PASSAGE DE LA MARNE PAR LES CHEVAUX DU 28^e DRAGONS,
 176; 10V
 PATOS PARISIENSES = CANARDS
 PAYSANS À PARIS, LES, 176; 10V
 PÊCHE MIRACULEUSE, LA, 173; 6V
 PERDUTA DI SHANGHAI, LA = DRIFTING
 PERE COTTE, 168; 7V
 PEREPOLOKH, 68; 9V
 PERRO PELOTARI = CHIEN JOUANT À LA BALLE
 PERSECUSIÓN ACCIDENTADA = POURSUITE ACCIDENTÉE
 PESCADORES, LOS = PÊCHE MIRACULEUSE, LA
 PETITE ROSSE, 205; 6V
 PETITES CAUSES GRANDS EFFETS, 174; 10V
 PHANTOM OF THE OPERA, THE, 35; 10V
 PIAT MINUT = RAZBUDITE LENOCHKU
 PIATTI DELIZIOSI = NELZIA LI BEZ MENIA?
 PICTURE, 32; 9V
 PIEREMENT, 109; 4V
 PIERROT BUVEUR, 174; 10V
 PIERROT Y EL DIABLO = PIERROT BUVEUR
 POISONED FLUME, THE, 131; 4V
 POST TELEGRAPHER, THE, 138; 7V
 POULE MERVEILLEUSE, LA, 176; 10V
 POUPEE, LA = PUPPE, DIE
 POURSUITE ACCIDENTÉE, 174; 10V
 PRAGA NELLO SFAVILLO DELLE LUCI = PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL
 PRAGUE BY NIGHT = PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL
 PRAHA V ZÁŘI SVĚTEL, 114; 8CZ
 PRÉSIDENT FÉLIX FAURE AUX COURSES, LE, 174; 10V

PRINCESS AND THE FROG, THE = PRINCIPESSA E IL
 RANOCCHIO, LA
 PRINCIPESSA E IL RANOCCHIO, LA, 213; 6V
 PROLOGUE, 233; 8V
 PROVINCIANOS EN PARÍS = PAYSANS À PARIS, LES
 PULCINO NELLA STOPPA, UN = MOLLYCODDLE, THE
 PUPPE, DIE, 161; 6V
 QUEMA DE HIERBAS = BRÛLEUSES D'HERBES
 QUEMA DE HIERBAS = FEU D'HERBES
 RAGAZZE GYURKOVICS, LE = FLICKORNA GYURKOVICS
 RALLY PAPER, 172; 6V
 RALLY PAPER [CROS COUNTRY] = RALLY PAPER
 RAMONA, 193; 9V
 RANCHMAN'S VENGEANCE, THE, 130; 4V
 RANGE ROMANCE, A, 14; 9V
 RAT, THE, 163; 9V
 RATTO DI ELENA, IL = HELENA – DER UNTERGANG TROJAS
 RAZBUDITE LENOCHKU, 77; 6V
 REBAÑO, EL = MOUTONS
 RÉCEPTION DE SA MAJESTÉ ALPHONSE XIII À BARCELONE,
 171; 6V
 REGATAS EN BILBAO, 171; 6V
 REGATAS EN EL SENA = RÉGATES DE JUILLET 1899 SUR LA
 MARNE, LES
 RÉGATES DE JUILLET 1899 SUR LA MARNE, LES, 172; 6V
 REGIMIENTO DE INGENIEROS = GÉNIE
 REPAS INFERNAL, LE, 172; 6V
 RESTITUCIÓN DEL VASO DE VINO = RESTITUTION FORCÉE
 RESTITUTION FORCÉE, 175; 10V
 RIEGO GENERAL = ARROSAGE GÉNÉRAL
 RIGOLETTO. QUARTETT. NO. 77, 181; 5V
 RINALDO RINALDINI. ABENTUEER EINES HEIMGEKEHRTEN, 86;
 9V
 ROMEO UND JULIA IM SCHNEE, 21; 3V
 S. M. ALPHONSE XIII EN FRANCE. ARRIVÉE À VINCENNES, 171;
 6V
 S. M. ALPHONSE XIII EN FRANCE. ARRIVÉE EN FRANCE, 170;
 6V
 S. M. ALPHONSE XIII EN FRANCE. VISITE À ST. CYR, 171; 6V
 SALIDA DE IGLESIA EN BOHEMIA = SORTIE D'ÉGLISE EN
 BOHÈME
 SALIDA DE UN TALLER = SORTIE D'USINE
 SAUT DU MUR, 172; 6V
 SAUTS D'OBSTACLES PAR DES OFFICIERS, 176; 10V
 SAUTS DE HAIES, 176; 10V
 SAUTS DU TREMPLIN, 175; 10V
 SAVED BY THE PONY EXPRESS, 128; 4V
 SEALED ORDERS = HEMMELIGHEDSFULDE X, DET
 SEGNO DI ZORRO, IL = MARK OF ZORRO, THE
 SEGRETO PER VESTIRSI (CON AIUTO), 168; 7V

SENTENCED TO HEALTH = PEREPOLOKH
 SERD TSA I DOLLARY, 60; 10CZ
 SERENATA DI FREGOLI, LA, 168; 7V
 SERPENTINE DANCE = DANZA SERPENTINA
 SHERIFF'S CHUM, THE, 139; 9V
 SHERLOCK HOLMES, 196; 8V
 SHOW GIRL, 198; 9V
 SIEBEN TÖCHTER DER FRAU GYURKOVICS, DIE = FLICKORNA
 GYURKOVICS
 SIESTA DEL PORTERO, LA = SIESTE INTERROMPUE, LA
 SIESTE INTERROMPUE, LA, 173; 6V
 SINGE VOLTIGEUR, LE, 173; 6V
 SISTER OF SIX, A = FLICKORNA GYURKOVICS
 SIX SOEURS D'INEFF, LES, 173; 6V
 SOGNO NUOVO, 168; 7V
 SORCIO DI PARIGI, IL = RAT, THE
 SORTIE D'ÉGLISE EN BOHÈME, 175; 10V
 SORTIE D'USINE, 174; 10V
 STATE OFFICIAL, THE = GOSUDARSTVENNYI CHINOVNIK
 STAZIONE METEOROLOGICA ARGENTINA A GRYTUVIKEN, GEORGIA
 DEL SUD, 214; 8V
 STEEG, DE, 108; 4V
 STRADA PRINCIPALE, LA = HOOGSTRAAT
 SUBBUGLIO, IL = PEREPOLOKH
 SÜSSE MÄDEL, DAS. DAS SÜSSE MÄDEL, 184; 5V
 SVEGLIATE LENOCHKA = RAZBUDITE LENOCHKU
 TABERNA BRETONA, 175; 10V
 THIRTY YEARS OF MOTION PICTURES, 200; 4V
 THREE AMERICAN BEAUTIES, 216; 6V
 TIGERHART EN ZILVERROOS. INDIANNEN DRAMA = CHEYENNE'S
 BRIDE, THE
 TIGER-HENRIKSEN, 216; 3V
 TIRA E MOLLA CON LA MACCHINETTA = DVA DRUGA, MODEL
 I PODRUGA
 TO THE LAST MAN, 48; 9V
 TOR DI QUINTO, 173; 10V
 TOR DI QUINTO [CABALLERÍA] = TOR DI QUINTO
 TRAGEDY AT SEA, A = DRAME EN MER, UN
 TREN CON IMPERIAL = ARRIVÉE D'UN TRAIN À WAGONS À
 ÉTAGES
 TREN FANTASMA, EL, 121; 8V
 TRES CABEZAS, LAS = HOMME DE TÊTES, UN
 TROUBADOUR. MISERERE. NO. 80, 182; 5V
 TUNNEL, DER, 202; 5V
 TURMOIL = PEREPOLOKH
 TWEE HELDEN = POST TELEGRAPHER, THE
 TWO FRIENDS, A MODEL, AND A GIRLFRIEND = DVA DRUGA,
 MODEL I PODRUGA
 UNCLE TOM'S CABIN, 97; 5V
 UNDER WESTERN SKIES, 129; 4V

UNIDENTIFIZIERTES TONBILD (DON JUAN). Nr. 16, 187; 5V
 UNÜBERWINDLICHE, DER, 89; 4V
 VANISHING RACE, THE, 138; 7V
 VANISHING TRIBE, THE = VANISHING RACE, THE
 VICOLO, IL = STEEG, DE
 VISIT OF LUCIANO ALBERTINI TO THE NETHERLANDS = BEZOEK
 VAN LUCIANO ALBERTINI AAN NEDERLAND
 VISITA A LA ESCUADRA FRANCESA = ÉVOLUTION D'ESCADRE À
 TOULON
 VISITA DI LUCIANO ALBERTINI IN OLANDA = BEZOEK VAN
 LUCIANO ALBERTINI AAN NEDERLAND
 VIVIAMO A PRAGA = ŽIJEME V PRAZE
 VKUSNOTY = NELZIA LI BEZ MENIA?
 VOGELHÄNDLER, DER. (ENTRÉE DER KURFÜRSTIN), 183; 5V
 VOYAGE CINÉMATOGRAPHIQUE DE GASTON MÉLIÈS DANS LES
 MERS DU SUD ET EN EXTRÊME-ORIENT, LE = GASTON
 MÉLIÈS AND HIS WANDERING STAR FILM COMPANY
 VOYAGE DANS UN TRAIN, 176; 10V
 VUELTA AL BULÍN, LA, 118; 10CZ
 WAKE UP LENOCHKA = RAZBUDITE LENOCHKU
 WALZERTRAU, EIN. O, DU LIEBER, O, DU G'SCHEITER, O, DU
 GANZ GEHAUTER FRATZ. NR. 95, 185; 5V
 WALZERTRAU, EIN. PICCOLO, 185; 5V
 WALZERTRAU, EIN. (WALZERTRAU). NR. 92, 185; 5V
 WAY OF ALL FLESH, THE (frammento/fragment), 55; 10V
 WE LIVE IN PRAGUE = ŽIJEME V PRAZE
 WEIBI WEIBI, 188; 5V
 WELTSTADT IN FLEGELJAHREN. EIN BERICHT ÜBER CHICAGO,
 104; 3V
 WESTERN GIRL, A, 142; 9V
 WHAT'S THE WORLD COMING TO?, 224; 6V
 WHEN THE CLOUDS ROLL BY, 45; 4V
 WHITE MAN TAKES A RED WIFE, THE = HER INDIAN MOTHER
 WILHELM TELL. DIE SONNE STRAHLT. NO. 78, 181; 5V
 WILLY KONING DER HUISBEWAARDERS = WILLY ROI DES
 CONCIERGES
 WILLY ROI DES CONCIERGES, 207; 7V
 WITH VON HINDENBURG'S ARMY AT THE FRONT = ON THE
 FIRING LINE WITH THE GERMANS
 WOLF SONG, 56; 10V
 WORLD CITY IN ITS TEENS, A. A REPORT ON CHICAGO =
 WELTSTADT IN FLEGELJAHREN. EIN BERICHT ÜBER CHICAGO
 X MISTERIOSO, L' = HEMMELIGHEDSFULDE X, DET
 ŽIJEME V PRAZE, 113; 8CZ
 ZIJN EERSTE BAAS = AVVENTURE DI UN MONELLO(?), LE
 ZINGARI DELLA METROPOLI = GROBSTADT–ZIGEUNER
 ZOLOTAYA KOLESNITSA = KRUPNAIA NEPRIYATNOST