

## National Film Preservation Foundation Tesori western / *Treasures of the West*

Prima di *Mezzogiorno di fuoco* e del *Grinta*, c'è stato al cinema un West più grande e selvaggio. *Treasures 5: The West, 1898-1938* celebra quel West dinamico ed etnicamente variegato che fiorì nei primi film, ma che poi è raramente uscito dagli archivi. Si tratta della quinta antologia (quaranta film per dieci ore di proiezione) della serie della National Film Preservation Foundation, *Treasures from American Film Archives* ed è il frutto di un'iniziativa unitaria degli archivi, che in tal modo mettono a disposizione del pubblico, su dvd, opere da tempo dimenticate, corredate da un nuovo commento sonoro e musicale e da un apparato di note. Le sorprese sono assicurate accanto ai vari capolavori trascurati proposti alle Giornate.

Il West ha sempre occupato un posto d'onore nel cinema statunitense, sia come centro di produzione sia come fonte d'ispirazione per il più americano di tutti i generi cinematografici. Nel primo anno di attività dell'industria il fascino che quella regione esercitava traspariva già da alcuni brevi film della Kinetoscope, come *Annie Oakley*, *Buffalo Dancers* e *Bucking Broncho*, tutti girati nel New Jersey nel 1894 con la partecipazione degli interpreti del *Buffalo Bill's Wild West Show*. Intorno al 1910, allorché le più importanti case cinematografiche statunitensi iniziarono l'esodo verso la West Coast, i western costituivano circa un quinto della produzione cinematografica degli Stati Uniti. Immessi sul mercato estero come autentici prodotti americani, questi film da un rullo entusiasmarono le platee internazionali grazie alle trame vibranti d'azione, all'intrepida audacia dei protagonisti e alla selvaggia bellezza dei paesaggi. I concorrenti stranieri cercarono di superare gli americani con western girati nei sobborghi di Parigi o Roma, ma il pubblico esigeva il prodotto originale. Durante l'epoca del muto il genere conobbe alti e bassi, e gli esperti ne profetizzavano regolarmente la fine, ma i western costituiscono almeno il quindici per cento dei lungometraggi prodotti in America prima del 1928, senza contare i cortometraggi. Grazie alle migliaia (letteralmente) di western sonori realizzati a Hollywood nei decenni successivi, il West americano rappresenta ancor oggi un ambiente di cui gli appassionati di cinema di tutto il mondo possono vantare una conoscenza almeno superficiale.

I film restaurati dagli archivi e presentati in *Treasures 5* ci mostrano un West cinematografico popolato da pistoleri e cowboy ma anche da eroine combattive, messicani valorosi e persino divi americani di origine ispanica e asiatica. Nei primi film, il West era un vasto spazio aperto in cui i nativi americani recitavano la parte degli indiani, le commedie mettevano alla berlina la prosopopea dell'uomo forte tipica della tradizione western e veri sceriffi (ma anche veri banditi) reinterpretavano quella storia di cui erano stati i protagonisti alcuni decenni prima. Girate in un'epoca in cui la memoria della giovinezza della regione era ancora fresca e viva nella memoria dei cineasti, queste opere ci sorprendono oggi per la loro spontanea autenticità, negli abiti e nei gesti, negli oggetti di scena, negli edifici e in ogni dettaglio quotidiano. A integrazione delle pellicole a soggetto, *Treasures 5* riporta in vita il "vero West" così come lo riproducevano le coeve "attualità": materiali didattici, cinegiornali, documentari di viaggio, filmati promozionali di viaggi in treno e in automobile, ritratti urbani, pubblicità, docudrama e film che promuovevano programmi governativi. Nei primi decenni di vita del cinema, la non fiction si intrecciò ai film a soggetto costruendo un'immagine del West che raggiunse ogni angolo del pianeta e stimolò viaggi, immigrazione e investimenti.

L'antologia *Treasures 5* attinge alle collezioni dell'Academy of Motion Picture Arts and Sciences, della George Eastman House, della Library of Congress, del Museum of Modern Art, dei National Archives, dell'UCLA Film & Television Archive e del New Zealand Film Archive. Può sembrare strano andare a cercare film sul West americano in Nuova Zelanda, eppure parecchi sono i titoli reperiti e restaurati grazie al rapporto di collaborazione internazionale che è stato avviato. Queste scoperte sono la riprova di un fatto fondamentale: se la ferrovia prima, e l'automobile poi, hanno aperto il West a folle di visitatori, masse ancora più grandi l'hanno esplorato grazie al cinema. Quindi accomodatevi e godetevi il West così come innumerevoli spettatori hanno fatto decenni fa. Buon viaggio! – ANNETTE MELVILLE

*Before High Noon and True Grit, there was a wilder, wider West on film. Treasures 5: The West, 1898-1938 celebrates the dynamic, ethnically diverse West that flourished in early movies but has rarely been since outside of film archives. The 40-film, 10-hour anthology is the fifth in the National Film Preservation Foundation's Treasures from American Film Archives series, through which archives join forces to make long-overlooked works available to the public on DVD with new audio commentary, music, and film notes. Surprises are guaranteed, alongside the several neglected masterworks showcased here at Pordenone.*

*The West has long held pride of place in American film, both as a production center and as the inspiration for that most American of film genres. In the first full year of the industry a fascination with the region can already be glimpsed through such short Kinetoscope movies as Annie Oakley, Buffalo Dancers, and Bucking Broncho, all shot in New Jersey in 1894 with performers from Buffalo Bill's Wild West show. By 1910, as the major U.S. film companies began their move to the West Coast, Westerns accounted for about one-fifth of U.S. releases. Marketed abroad as authentic American products, these one-reelers thrilled international audiences with their action-packed stories of determined individuals and rugged landscapes. Foreign competitors tried to best the Americans with Westerns shot in the suburbs of Paris and Rome, but moviegoers demanded the real thing. While the genre's popularity waxed and waned over the silent era, with pundits regularly prophesying its death, Westerns accounted for at least 15 percent of American features before 1928, with shorts adding to the count. Thanks to the literally thousands of Hollywood sound Westerns of*

*subsequent decades, the American West survives as one region with which filmgoers everywhere claim at least a passing knowledge. The films preserved by archives and presented in Treasures 5 show an early movie West populated with gunslingers and cowboys but also fighting heroines, valiant Mexican Americans, even Hispanic and Asian American stars. In early films, the West was a wide open place where Native Americans played Indian roles, comedies lampooned Western he-man conceits, and real-life sheriffs – and badmen – reenacted history that they had made themselves decades earlier. With the region's younger days still fresh in filmmakers' minds, the stories surprise today with their effortless authenticity – in dress, gesture, props, buildings, and everyday detail. To complement the narratives, Treasures 5 also revives the “real West” as it was recorded in actualities – educational films, newsreel stories, travelogues, films promoting rail and auto travel, town portraits, product advertisements, docudramas, and movies touting government programs. During the first decades of the motion picture, nonfiction intertwined with narrative to craft an image of the region that reached every part of the globe, and inspired travel, migration, and investment.*

*The Treasures 5 anthology draws from the collections of the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, George Eastman House, the Library of Congress, the Museum of Modern Art, the National Archives, UCLA Film & Television Archive, and the New Zealand Film Archive. New Zealand might seem an unusual place to find films about the American West, but many have been uncovered and preserved during the international collaboration now underway. The discoveries underscore a key fact: While the railroad, and then the automobile, opened the West to throngs of visitors, far more explored the region through cinema. So sit back and experience the West as countless early moviegoers did decades ago. Happy trails! – ANNETTE MELVILLE*

## Prog. I

**SALOMY JANE** (California Motion Picture Corp., US 1914)

*Prod:* George E. Middleton, Alexander Beyfuss; *regia/dir:* Lucius Henderson, William Nigh; *scen:* dal racconto/*from the story* “Salomy Jane’s Kiss” di/by Bret Harte e dalla pièce/*and the play Salomy Jane* di/by Paul Armstrong; *f./ph:* Bert Mohr, Arthur Pawelson, Arthur Cadwell; *cast:* Beatriz Michelena (Salomy Jane Clay), House Peters (L’Uomo/*The Man*), Matt Snyder (Madison Clay), William Nigh (Rufe Waters), Ernest Joy (Jack Marbury), Andrew Robson (Yuba Bill), Clarence Arper (Colonnello/*Colonel* Starbottle), William Pike (“Red Pete” Heath), Harold B. Meade (Baldwin), Harold Entwistle (Larabee), Clara Beyers (Lize Heath), Demetrio Mitsoras (Gallagher), Willie Smith (Walter Williams), Jack Holt (cowboy); 35mm, 6400 ft., 87’ (19 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Audio Visual Conservation Center, Culpeper, VA.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

La bellezza visiva e la raffinata regia di *Salomy Jane*, primo lungometraggio della California Motion Picture Corporation, smentiscono ogni opinione preconcepita su quello che dovrebbe essere un film realizzato da una casa di produzione regionale alle prime armi. Nel 1914 i lungometraggi erano ancora una novità e i finanziatori di San Francisco che sostenevano questa casa non avevano la minima esperienza in campo cinematografico. Ci si aspetterebbe un film tecnicamente rozzo, e invece *Salomy Jane* è forse superiore ai più noti dei film prodotti in quell’anno dai principali studios.

Già all’epoca i critici colsero, almeno in parte, le qualità del film, manifestando un’ammirazione rivolta ora alla splendida fotografia, ora alla tensione drammatica della vicenda. *Moving Picture World* elogiò “l’eccezionale bellezza della fotografia” insieme alla “storia d’amore che diventa sempre più appassionante a mano a mano che il film si avvia alla fine”. Il *Chicago Tribune* lo definì “un film pieno di fuoco e bellezza”, mentre *Variety* notò che “la sceneggiatura è un modello di chiarezza, nonostante l’incalzare di frequentissimi colpi di scena”, in

un’epoca in cui gli sceneggiatori stentavano ancora a padroneggiare strutture cinematografiche più lunghe del consueto. Il *New York Dramatic Mirror* sintetizzò il film nel modo seguente: “A meno che la natura non migliori sensibilmente la qualità del lavoro che ha svolto finora nelle foreste della California, è difficile pensare che i produttori riescano a superare la bellezza scenografica di *Salomy Jane* ... Ogni personaggio dell’affollato cast ha una propria distinta personalità ... *Salomy Jane* è, da tutti i punti di vista, un grande dramma western e presto gli spettatori potranno giudicare da sé quali siano i momenti più suggestivi; forse vi saranno opinioni divergenti sui dettagli, ma non sul punto essenziale: siamo di fronte a un grande successo”.

L’oblio in cui il film è caduto si deve principalmente al fatto che nel 1931 tutti i negativi e i positivi della California Motion Picture Corporation bruciarono a causa di un incendio scoppiato nello studio abbandonato di Marin County. Una singola copia di proiezione di *Salomy Jane*, ritrovata in Australia nel 1996, è stata restaurata dalla Library of Congress. Fortunatamente è sopravvissuta la versione originale a sette rulli; successivamente era infatti circolata un’edizione ridotta di soli cinque rulli.

Il film pubblica i luoghi in cui fu girato fin dal titolo che, completo, recita: *Salomy Jane, A Story of the Days of ’49, Produced in the Famous California Redwoods* (Salomy Jane, una storia dei giorni del ’49, girata nelle famose foreste rosse della California). Per trasformare il racconto di Bret Harte del 1898 *Salomy Jane’s Kiss* in un’opera di quattro atti (1907), Paul Armstrong mutuò personaggi da altri scritti di Harte, accennò a un antefatto e introdusse, come trama secondaria, fosche storie di vendette. Gli allestimenti teatrali furono costantemente elogiati per la bravura con cui ricreavano l’ambiente naturale. Il recensore di una messa in scena del 1913 scrisse: “Lo splendido realismo delle scene silvestri ... condivide con gli interpreti gli onori della ribalta.” L’opera teatrale costituiva quindi la base naturale di un film girato in esterni, e anzi le foto degli allestimenti teatrali a noi pervenute dimostrano che i costumi del film furono ripresi direttamente dagli allestimenti stessi.

Benché il titolo si riferisca alla protagonista, *Salomy Jane* è la storia collettiva di una comunità, ambientata nell’estate del 1852 a Hangtown (letteralmente “città delle impiccagioni”, insediamento californiano di cercatori d’oro che nel 1854 ricevette il nome meno truce di Placerville). Il film intreccia abilmente antiche vicende d’onore e di violenza originarie dell’Est (una faida nata nel Kentucky e la vendetta per una sorella oltraggiata) ai nuovi pericoli tipici del West (un assalto alla diligenza, vigilanti inclini al linciaggio e le rivalità che esplodono tra i cercatori d’oro, con oggetto la giovane Salomy). Nel ruolo della protagonista compie il suo esordio cinematografico la ventiquattrenne Beatriz Michelena, che aveva iniziato a calcare le scene a soli undici anni, in un primo tempo a fianco del padre, tenore lirico immigrato dal Venezuela; appena diciassettenne, ella interpretava già ruoli da protagonista come soprano, ed era definita “la più giovane prima donna d’America”. In *Salomy Jane*, crea un personaggio ricco di quella pragmatica indipendenza che avrebbe presto fatto di lei la prima diva cinematografica americana di origine latina.

Perfettamente complementare a Beatriz è House Peters, britannico di nascita e unico tra gli interpreti che potesse vantare precedenti esperienze in importanti lungometraggi. La sua convincente prova nei panni de “L’Uomo” (egli rivela a Salomy il proprio nome – Jack Dart – nel racconto di Harte, ma non nel film) riceve ulteriore smalto dal ritorno di Peters alla Paramount-Lasky, tre mesi più tardi, per interpretare un ruolo sostanzialmente identico nel film dedicato da Cecil B. De Mille ai cercatori d’oro del 1849, *The Girl of the Golden West* (1915); anche in quel caso egli è un fuorilegge che trova segretamente rifugio presso un’audace e determinata donna del West. Il più mellifluido dei cinque corteggiatori di Salomy è interpretato da William Nigh, che è anche coregista del film (il primo di oltre cento lungometraggi da lui diretti).

La California Motion Picture Corporation nutriva l’ambizioso proposito di svolgere una vasta opera di promozione della California settentrionale, in primo luogo grazie a un accordo che le concedeva il diritto di adattare per lo schermo una serie di opere di Harte. Nel 1914 la società costruì un imponente teatro di posa di vetro a San Rafael, dall’altra parte del Golden Gate di San Francisco; lanciò anche un proprio cinegiornale, il *Golden Gate Weekly*, (di cui, a quanto risulta, non è sopravvissuta nessuna copia) e poi si gettò nell’avventura di *Salomy Jane*. Gli esterni del lungometraggio vennero girati in un ventaglio di località costiere della baia, che dovevano raffigurare i contrafforti della Sierra.

La prima di *Salomy Jane* ebbe luogo l’8 ottobre 1914, in una serata di gala al St. Francis Hotel di San Francisco; il programma si aprì con la proiezione del *Golden Gate Weekly*, che comprendeva un filmato su Ishi, “l’ultimo indiano selvaggio”, il quale viveva allora nel campus dell’Università di California a San Francisco. Appena due anni dopo, però, la California Motion Picture Corporation era già scomparsa, soffocata essenzialmente dalla distribuzione dei lungometraggi da parte di case di produzione che attuavano un sistema di integrazione verticale con le catene di sale cinematografiche. *Salomy Jane* è

sopravvissuto, splendida testimonianza della fioritura di un’industria cinematografica regionale negli anni immediatamente precedenti la conglomerazione di Hollywood. – SCOTT SIMMON

*The visual beauty and directorial sophistication of Salomy Jane, the inaugural feature from the California Motion Picture Corporation, upend assumptions of what a film by an untried regional company ought to look like. In 1914, feature-length films were still novel, and the San Francisco boosters behind the company had not the slightest experience making movies. One expects rough techniques, but Salomy Jane arguably surpasses the year’s best-remembered movies from mainstream studios.*

*Reviewers recognized something of this at the time, with admiration split between the film’s photographic splendor and its dramatic arc. Moving Picture World praised the “exceptionally fine photography” and also “the love story that becomes more and more interesting toward the close.” The Chicago Tribune labeled it “a picture of fire and beauty,” while Variety noticed that “The scenario is a model of clarity, despite its emphasis upon swift and frequent incident” – this at a time when writers were wrestling with longer film structure. The New York Dramatic Mirror summarized the film this way: “Unless nature betters her handiwork in the forests of California, it is difficult to see how producers are going to improve upon the scenic beauty of Salomy Jane ... Through a long cast, each character is made to stand out as a distinct personality ... Salomy Jane is in all ways a big Western drama, and soon audiences will draw their own conclusions about its most striking points. They may disagree on details but hardly on the essential fact – it’s a winner.”*

*That the film is forgotten is due primarily to all known complete prints and negatives from the California Motion Picture Corporation going up in flames in 1931 at its abandoned Marin County studio. A single projection print of Salomy Jane, found in Australia in 1996, was preserved by the Library of Congress. Happily, what survives is the original 7-reel version; it was cut down to as few as 5 reels in later screenings.*

*The film promotes its locations in its full onscreen title: Salomy Jane, A Story of the Days of ’49, Produced in the Famous California Redwoods. In expanding Bret Harte’s 1898 story “Salomy Jane’s Kiss” into a four-act stage play in 1907, Paul Armstrong borrowed characters from other Harte writings, filled in backstory hints, and invented vengeance subplots. Productions of the play were regularly praised for their ability to bring the outdoors in. “The wonderfully realistic sylvan...settings shared honors with the actors,” wrote a reviewer of one 1913 staging. The play was thus a natural for movie location shooting, and photographs from stage versions reveal that the film costumes were borrowed directly from them.*

*Although titled for its central character, Salomy Jane is a community story, set in the summer of 1852 in Hangtown (a California gold-mining settlement more welcomingly renamed Placerville in 1854). The film deftly interweaves older honor violence brought from the East (a feud*

from Kentucky and revenge for a wronged sister) with new Western threats (a stage robbery, quick-to-lynch vigilantes, and rivalries over Salomy as a young woman among the forty-niners). Playing the title role is 24-year-old Beatriz Michelena, in her first film. She'd been onstage since age 11, first alongside her father, a Venezuelan immigrant and opera tenor, and by age 17 she was promoted in lead soprano roles as "America's Youngest Prima Donna." In Salomy Jane, she conveys the no nonsense independence that soon made her America's first Latina movie star.

Perfectly matched with her is British-born House Peters, the only cast member with experience in major features. His convincing presence as "The Man" (he reveals his name – Jack Dart – to Salomy in Harte's story, but not in the film) is reinforced by his return to Paramount-Lasky three months later to play essentially the same role in Cecil B. De Mille's forty-niner film, *The Girl of the Golden West* (1915) – again as an outlaw secretly harbored by a tough Western woman. The smarmiest of Salomy's five suitors is played by William Nigh, also the co-director of this film (the first of more than 100 features that he directed).

The California Motion Picture Corporation had high ambitions to promote Northern California, especially through an arrangement to adapt several Harte works. In mid-1914 it constructed a glass-enclosed studio as impressive as any at the time, in San Rafael, across the Golden Gate from San Francisco. The company launched its Golden Gate Weekly newsreel (none of whose issues is known to survive) and then plunged into Salomy Jane. Locations for the feature were spread along the Bay Area coast, standing in for the Sierra foothills. The gala October 8, 1914, premiere of Salomy Jane at San Francisco's St. Francis Hotel led off with the Golden Gate Weekly, including a segment on Ishi, "the last wild Indian," then living on the University of California's San Francisco campus. In just two years, however, the California Motion Picture Corporation would be defunct, a victim primarily of the growing stranglehold on the distribution of features by vertically integrated production companies with theater chains. Salomy Jane survives to give vivid witness to the flourishing of the regional feature film in the years just before the conglomeration of Hollywood. – SCOTT SIMMON

## Prog. 2

### THE BETTER MAN (Vitagraph Company of America, US 1912)

Regia/dir: Rollin S. Sturgeon; f./ph: Walter Stradling?; cast: George Stanley (Miguel Gomez), Robert Thornby (Jim Saunders), Anne Schaefer (Mrs. Saunders); 35mm, 820 ft., 12' (18 fps); fonte copia/print source: George Eastman House, Rochester, NY / The New Zealand Film Archive/Ngā Kaitiaki O Ngā Taonga Whitiāhua, Wellington. Didascalie in inglese / English intertitles.

*The Better Man* è un one-reeler del 1912 semplice ma revisionista realizzato dalla Vitagraph nel nuovo teatro costruito nel dicembre del

1911 sulla West Coast, nel centro di Santa Monica, a un isolato di distanza dalla spiaggia. Benché la cinepresa evitasse scrupolosamente di mostrare gli spruzzi delle onde, i luoghi dove il film fu girato in esterni costituiscono un'ambientazione alquanto inconsueta per un western: il marito giocatore d'azzardo raggiunge a cavallo il saloon in riva all'oceano, il fuorilegge messicano lo scaraventa giù da una scogliera e il provvidenziale dottore vive in una casupola sulla spiaggia. Quando venne girato *The Better Man*, solo i film della Biograph erano ritenuti degni rivali di quelli della Biograph Company. Ma gli imprevisti della sopravvivenza e della conservazione hanno fatto sì che al giorno d'oggi sia assai più difficile vedere una pellicola Vitagraph. La scoperta di questo one-reeler da tempo perduto, avvenuta presso il New Zealand Film Archive nel 2010, è un episodio sintomatico, in qualche modo annunciato dalle statistiche. Solo il 14 per cento circa dei film Vitagraph girati dopo il 1912 sopravvive negli archivi americani, ma almeno un altro 27 per cento è conservato al di fuori degli Stati Uniti, per cui la percentuale complessiva di titoli ancora esistenti è relativamente confortante, in quanto supera il 40 per cento. Questo sorprendente squilibrio dimostra che i film Vitagraph erano apprezzati in tutto il mondo; inoltre, mentre in America gran parte delle copie veniva mandata al macero, i collezionisti internazionali ne hanno conservate molte di più. Senza dubbio, in altri paesi sopravvivono altri film Vitagraph, che attendono di essere segnalati.

*The Better Man* è un episodio di una storia a lieto fine. È ritornato negli Stati Uniti nel 2010 grazie alla generosità del New Zealand Film Archive ed è stato restaurato grazie alla collaborazione tra la comunità archivistica americana e la National Film Preservation Foundation. I finanziamenti sono stati reperiti tramite l'iniziativa "For the Love of Film: The Film Preservation Blogathon", tenutasi nel febbraio del 2010. La copia di *The Better Man* che viene presentata in quest'occasione, l'unica di cui si conosca l'esistenza, è mutila di un metro o due di pellicola all'inizio e alla fine. L'avvio del film è così descritto nella sinossi preparata dalla Vitagraph: "Dedito al gioco d'azzardo, Jim Saunders trascura la moglie e la figlia."

Mentre Jim (interpretato da Robert Thornby, che avrebbe conosciuto in seguito maggior fama come regista) è intento a giocare – e a perdere – un individuo baffuto dalla carnagione scura, che ci viene presentato come "Miguel Gomez, ladro di cavalli", si avvicina furtivo e spia da una finestra nella casa ove la figlioletta di Jim, gravemente malata, e l'angosciata moglie di lui sono rimaste indifese. Per il pubblico cinematografico il pericolo era evidente. In questo periodo i film con personaggi messicani recavano titoli come *The Greaser's Gauntlet* (1908) o *Broncho Billy and the Greaser* (1914). La gerarchia etnica del primo West cinematografico è chiaramente esemplificata in *A Temporary Truce* (1912), in cui "Jim il messicano, un buono a nulla" viene dapprima cacciato dal saloon cittadino da un prospettore minerario anglosassone, mentre in seguito i due stipulano una "tregua provvisoria" solo per stroncare una rivolta indiana. La figura del greaser [termine spregiativo che indicava i messicani], aggiungendosi ad analoghe rappresentazioni cinematografiche, indusse il governo

messicano a inoltrare nel 1919 una formale lettera di protesta, di cui peraltro Hollywood sembrò accorgersi solo nel 1922, allorché il Messico minacciò di applicare un embargo generale ai film statunitensi. *The Better Man* trae forza e originalità proprio dal rovesciamento di tali stereotipi. Un manifesto inchiodato fuori dal saloon ci informa che il bandito Miguel Gomez è ricercato "vivo o morto", ma alla moglie di Saunders il fuorilegge chiede solo qualcosa da mangiare. Spinta dal coraggio della disperazione, ella lo prega di andare a chiamare un dottore per la bambina, cosa che il marito, accecato dall'egoismo, non si era evidentemente ricordato di fare. Con un fine tocco psicologico la donna fa appello alla fede cattolica di Gomez, indicandogli il dipinto della Madonna col bambino appeso al muro, e in tal modo riesce a persuaderlo. Per essere un ladro di cavalli, Gomez si dimostra ammirevolmente scrupoloso: all'inizio corre a piedi dal dottore, benché nella stalla dei Saunders sia legato un secondo cavallo, e solo più tardi, quando il tempo ormai stringe, si decide ad appropriarsi del cavallo dello sciagurato e inetto marito.

Il momento culminante è rappresentato dalla corsa al salvataggio, costruita mediante un montaggio incrociato più tipico della Biograph che della Vitagraph. Il film sbocca in un finale completamente anticonformista, in cui una donna forte e coraggiosa riporta ordine e giustizia nel selvaggio mondo del West. Quando Jim Saunders torna a casa e vi trova Gomez intento ad assistere il dottore, estrae la pistola e si prepara a guadagnarsi i mille dollari di taglia; ma a questo punto la moglie giudica il valore dei due uomini, blocca il marito esclamando (lo leggiamo sulle labbra di lei) "È un uomo migliore di te!", e con le sue ultime parole, "Gomez... vai", lascia libero l'eroico fuorilegge messicano. – SCOTT SIMMON

*The Better Man* is a simple but revisionist 1912 one-reeler from the Vitagraph Company's new West Coast studio, established a block from the beach in downtown Santa Monica in December 1911. Although the camera was careful to avoid showing the surf, the film's locations make for an unusual Western setting: The gambling husband rides up to an oceanfront saloon, he's thrown off a sandstone cliff by the Mexican outlaw, and the needed doctor lives in a beach hut. At the time *The Better Man* was made, films from Vitagraph were widely regarded as rivaled in quality only by those from the Biograph Company. But the vagaries of survival and preservation have made Vitagraph films much harder to see. The discovery in the New Zealand Film Archive in 2010 of this long-lost one-reeler is revealing, in ways partly suggested by statistics. Only about 14 percent of Vitagraph films from 1912 survive in American archives – but at least 27 percent more are held by archives outside the United States, making for a relatively healthy overall survival of more than 40 percent. It's evident from this surprising imbalance that Vitagraph films were appreciated worldwide, and that while in America most copies were being discarded, international collectors held on to many more. Undoubtedly additional Vitagraph films survive in other countries but have yet to be reported. *The Better Man* is part of a success story. It was repatriated to the

*United States in 2010 through the generosity of the New Zealand Film Archive and preserved through a collaboration of the American archival community and the National Film Preservation Foundation. Funding was contributed through "For the Love of Film: The Film Preservation Blogathon," held in February 2010. This sole known copy of *The Better Man* is missing a few feet at both its beginning and end. The opening is described in Vitagraph's synopsis: "With a fondness for gambling, Jim Saunders is given to neglecting his wife and child."*

While Jim (played by Robert Thornby, who became better known as a director) is off gambling – and losing – a dark and mustached man introduced as "Miguel Gomez, the horse thief" sneaks up and peers into a window of the home where Jim's gravely ill daughter and worried wife have been left unprotected. For movie audiences the danger was clear. At this time films with Mexican characters carried such titles as *The Greaser's Gauntlet* (1908) and *Broncho Billy and the Greaser* (1914). The racial hierarchy of the early film West is exemplified in *A Temporary Truce* (1912), where after "Mexican Jim, the good for nothing" is kicked from the town saloon by an Anglo prospector, the two can make a "temporary truce" only to fight off an Indian uprising. The "greaser" figure and similar movie images led to a formal protest letter from the Mexican government in 1919, although Hollywood took notice only in 1922 when Mexico threatened a complete embargo of U.S. films.

*The Better Man* gets its punch from reversals of such stereotypes. A poster outside the saloon tells us that bandit Miguel Gomez is wanted "dead or alive," but from Saunders's wife he demands only food. She musters the desperate courage to ask him to get a doctor for her child, something her husband was apparently too selfish to have done. In a nice touch implying an appeal to Gomez's Catholic faith, her gesture to the Madonna and child painting on the wall finally persuades him. As a horse thief, he also seems appealingly scrupulous: He initially runs on foot to the doctor, although a second horse was quartered in the Saunders barn. With time slipping by, he will later steal the horse of the wastrel husband.

The climax comes with race-to-the-rescue crosscutting more associated with Biograph than with Vitagraph. The film builds to an unconventional finale, with a forceful woman setting the Western world aright. When Jim Saunders finds Gomez back at his house assisting the doctor, Jim pulls his gun and prepares to collect the \$1,000 reward. But his wife takes the measure of both men's worth. She halts her husband in his tracks by proclaiming (as we can lip-read), "He is a better man than you!", and with her closing words, "Gomez... go," sets the heroic Mexican outlaw free. – SCOTT SIMMON

**MANTRAP** (Famous Players-Lasky Corp., dist. Paramount Pictures, US 1926)

Prod: Hector Turnbull, B.P. Schulberg; regia/dir: Victor Fleming; scen: Adelaide Heilbron, Ethel Doherty, dal romanzo di/rom the novel by Sinclair Lewis; didascalie/intertitles: George Marion, Jr., f./ph: James Wong Howe; cast: Clara Bow (Alverna), Percy Marmont

(Ralph Prescott), Ernest Torrence (Joe Easter), Eugene Pallette (E. Wesson Woodbury), Patricia Dupont (Mrs. Barker), Charles Stevens (guida indiana/*Indian guide*); 35mm, 6050 ft., 71' (22 fps); *fonte copia/print source*: Library of Congress Packard Audio Visual Conservation Center, Culpeper, VA.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Questo capolavoro della commedia romantica, che trapianta Clara Bow nelle lande selvagge del Canada centrale, ha un'arguzia e una carica di sensualità rimaste intatte dopo 85. Quando uscì nelle sale, i critici insaporirono di aspettative la sua sofisticata architettura. "Chiunque si assuma l'onere di ripulire i western dalle sciocchezze merita un qualche premio", proclamò il *Motion Picture Magazine*. "I produttori sono partiti dal presupposto che l'intelligenza sia all'estero e faccia capolino solo sporadicamente tra il pubblico cinematografico. Il risultato è quest'audace parodia dei grandi spazi aperti".

*Mantrap* trasporta i tipici abitanti di un'area urbana in mezzo alla natura primitiva, ma non si adegua esattamente alla tradizione comica che rintracciava nel verde ambiente agreste le soluzioni ai problemi di donne e uomini di città. Proprio questa, tuttavia, è l'aspettativa dei due newyorchesi che incontriamo all'inizio del film: un avvocato divorzista che ha chiuso con le donne, Ralph Prescott, è premurosamente accompagnato dal dirigente di un'azienda di maglierie, Woodbury, in una vacanza in campeggio che dovrebbe ridare nuova forza alla sua esausta virilità (il fiume *Mantrap* della finzione cinematografica è in realtà il lago Arrowhead, 90 miglia a est di Hollywood).

Il film è tratto da una fonte prestigiosa, per cui la Paramount pagò 50.000 dollari (quando Clara Bow ne prendeva 750 la settimana). Sinclair Lewis avrebbe ricevuto il premio Nobel per la letteratura quattro anni dopo, ma certo non per la ruvida misoginia di *Mantrap* che, come parecchi altri esempi di produzione letteraria maschile degli anni Venti, tratta con pensosa preoccupazione il tema delle moderne minacce alla virilità. È precisamente questo, però, lo spunto da cui si sviluppa la vena umoristica del film che, pur mantenendosi fedele alla trama di Lewis, ne rovescia lo spirito (la sceneggiatura è scritta da due donne). Anche prima che Ralph incontri il personaggio interpretato da Clara Bow (Alverna, una manicure proveniente da Minneapolis), alcuni particolari inducono a sospettare che il tentativo di ricaricare la propria virilità con un'immersione nel West possa rivelarsi un'ardua sfida. "Sembri più tu del west che il retro d'un carro di pionieri", dice, incoraggiante, Woodbury a Ralph che, in un negozio di articoli da campeggio, impugna perplesso una pistola a sei colpi.

Nella battuta di Woodbury, gli spettatori potevano cogliere il riferimento a un grande successo della Paramount del 1923, *The Covered Wagon (I pionieri)*. Lo studio produceva anche western, ma era noto soprattutto per le commedie sofisticate, tra le quali spiccava un sottogenere sui "dispiaceri dei flirt": film in cui, all'ultimo rullo di pellicola, le maschiette comprendono gli errori della loro spregiudicata disinvoltura sentimentale. Clara Bow venne spesso scelta dallo studio per interpretare film di questo tipo, ad esempio *Dancing Mothers* del

1926 e *Children of Divorce (I figli del divorzio)* del 1927.

*Mantrap* si spinge oltre i western e le commedie delle maschiette minando entrambi. Victor Fleming lo dirige con sorprendente leggerezza. Tra gli interpreti, Charles Stevens, discendente di indiani apache (Geronimo era suo nonno), reca un tocco di autenticità nel ruolo della furtiva guida indiana. Quanto a Eugene Pallette, che fa la parte di Woodbury, sembra di sentirlo anche in assenza della sua caratteristica voce. Percy Marmont aveva già recitato per Fleming come personaggio eponimo di *Lord Jim* (1925), e il travaglio dei suoi intimi conflitti d'onore assume qui una coloritura comica nella sua interpretazione di Ralph. Ernest Torrence invece è Joe Easter, che gestisce l'unico emporio di *Mantrap*, dove si è tanto stufato del virile West quanto Ralph dell'Est femminilizzato: "Basta con questo paese di uomini. Ho provato il mio ultimo brivido nel 1906, quando a Minneapolis ho visto la caviglia di una ragazza."

Dobbiamo attendere per dieci minuti prima che Clara Bow arrivi, a cominciare dalla sua caviglia, sullo schermo, ma poi non ci lascia più. È difficile non essere d'accordo con la frase da lei annotata anni dopo per i suoi figli su un pacchetto di foto di scena: "Da *Mantrap* – il miglior film muto che io abbia mai interpretato". Clara avrebbe compiuto 21 anni alla fine di luglio 1926, nella stessa settimana in cui *Mantrap* uscì nelle sale, ma in quattro anni era già apparsa in più di 30 pellicole. Il film di Fleming rappresentò per lei il salto verso il successo definitivo. Ecco le parole con cui *Variety* iniziò la recensione: "Clara Bow! Wow! Che 'trappola per gli uomini' questa ragazza! E che risalto le dà il film! ... Miss Bow si porta via il film dal momento in cui entra in campo." Se lo stile della sua recitazione è ancora sottovalutato, ciò dipende in parte dal fatto che le interferenze della sua vita privata possono farlo apparire semplicemente "naturale". Nelle foto di scena è certo attraente, ma solo la cinepresa riusciva a catturare il suo magnetismo. In *Mantrap* le bastano un gesto del dito, uno sguardo furtivo, uno scatto della cintura per tenere la scena in maniera impareggiabile.

L'incontro fra Clara e un simpatico zuccone come Joe Easter in una remota regione boschiva è ovviamente un elemento da commedia, ma anche qualcosa di più. Il film si fonda sull'emergente immagine di Clara Bow come emblema della moderna ragazza di città amante delle feste (diventerà la "It Girl" l'anno dopo, quando uscì *It*). Ma è forse utile ricordare che la Bow visse per vent'anni in un ranch del Nevada insieme al marito Rex Bell, divo dei western di serie B. Nonostante il temperamento volubile di Alverna, è questo il personaggio che meglio incarna le caratteristiche più ammirevoli della gente del West: incrollabile ottimismo, capacità di adattarsi, forza di volontà. Il suo coraggio viene messo alla prova anche durante la marcia che è costretta a fare attraverso le lande selvagge quando lei e Ralph vengono lasciati soli dalla guida indiana. Sinclair Lewis punisce il proprio personaggio per la sua "spregevole" avventura sentimentale – nel romanzo Alverna è abbandonata "seduta, col capo chino fra le mani tremanti" – ma noi non abbiamo dubbi: il personaggio incarnato da Clara Bow andrà sempre in giro a testa alta. – SCOTT SIMMON

*This masterpiece of romantic comedy transplants Clara Bow into the wilderness of central Canada. The wit and sexual energy of Mantrap are undiminished after 85 years. At release, reviewers savored its sophisticated play with expectations. "Whoever seized upon the chance to take the bunk out of Westerns is deserving of a gold gewgaw of some kind," said Motion Picture Magazine; "the sponsors have worked on the premise that intelligence is abroad – that it stalks among the movie patrons now and then. As a result we have a clever take-off on the great open spaces."*

*Mantrap transports urbanites into the backwoods, but it doesn't exactly follow the comic tradition of finding in the green countryside solutions to problems among men and women in the city. Such is, however, the anticipation of the two New Yorkers we first meet. A woman-addled divorce lawyer named Ralph Prescott is taken in hand by a hosiery company manager, Woodbury, to recharge his manliness through a camping trip. (The fictional Mantrap River is played by Lake Arrowhead, 90 miles east of Hollywood.)*

*The film is based on a prestigious source, for which Paramount paid \$50,000 (compared with \$750 a week to Bow). Sinclair Lewis would be awarded the Nobel Prize in Literature four years later, but no doubt in spite of his grumpy, misogynistic Mantrap. As in much male literary fiction of the 1920s, it's solemnly concerned about modern threats to masculinity – which is just where the film finds its comedy. While keeping tightly to Lewis's plotline, the film – written by two women – flips its spirit. There are hints even before Ralph meets Clara Bow's transplanted Minneapolis manicurist, Alverna, that efforts to restore his manliness by immersion in the West may be a challenge. "Say, you look more Western than the hind end of the Covered Wagon," Woodbury says encouragingly, as Ralph dubiously holds a six-gun in the camp outfitting store.*

*Woodbury's line would have reminded viewers of Paramount's hit The Covered Wagon (1923). The studio had a sideline in Westerns but was best known for sophisticated dramas, among which were what one might call sorrows-of-the-flirt romances, where by the last reel flappers learned the errors of their freewheeling ways. Clara Bow was often cast by the studio in such films, including Dancing Mothers (1926) and Children of Divorce (1927).*

*Mantrap bounds past Paramount's Westerns and its sorrows-of-the-flirt films by undercutting both types. Victor Fleming directed it with a surprisingly light touch. Among the cast, Charles Stevens, of Apache ancestry (he was Geronimo's grandson), adds authenticity as the stealthy guide. As Woodbury, Eugene Pallette seems loud even absent his distinctive voice. Percy Marmont had starred for Fleming in the title role of Lord Jim (1925), and his qualms of conflicted honor there get a comic twist here as Ralph. Ernest Torrence plays Joe Easter, who runs the trading post in Mantrap, where he has grown as weary of the male West as Ralph has of the feminized East: "I'm sick of this he-man country. My last thrill was in 1906 – when I seen a girl's ankle in Minneapolis."*

*The film makes us wait 10 minutes for the entrance of Clara Bow, via*

*her ankle, but after that she never lets go. It's hard to disagree with the note she later wrote to her sons on a package of production stills: "From Mantrap – the best silent picture I ever made." Although she wouldn't turn 21 until the week in late July 1926 that Mantrap was released, she'd already been in more than 30 films over four years. This was her breakthrough. Variety opened its review this way: "Clara Bow! And how! What a 'mantrap' she is! And how the picture is going to make her! ... Miss Bow just walks away with the picture from the moment she steps into camera range." If her performance style is still underappreciated, that's partly because distractions from her personal history can make it seem merely "natural." In stills she looks attractive enough, but only the motion picture camera caught her magnetism. In Mantrap, with just a crooked finger, a sidelong glance, a snap of her waistband, she holds the screen like no one else.*

*A story line that pairs her in the backwoods with lovable lunk Joe Easter is comedy, of course, but something more too. The film rests on Bow's emerging urban image as the ultimate party girl and flapper (she became "The 'It' Girl" after the release of It the following year). Yet it helps to remember that Bow lived for two decades, from 1931, on a Nevada cattle ranch with her husband, B-Western star Rex Bell. For all Alverna's mercurial temperament, she proves the one in the film to best embody admirable Western traits: an unflagging optimism, adaptability, and willpower. Her bravery is tested too on the forced hike through the wilderness after she and Ralph are stranded by their Indian guide. Sinclair Lewis punished his "rotten" flirt – Alverna is abandoned in the novel "sitting with her head bowed in trembling hands" – but we never much doubt that Clara Bow's incarnation will keep her chin up. – SCOTT SIMMON*

### Prog. 3

**DESCHUTES DRIFTWOOD** (Educational Films Corp. of America, US 1916)

*Prod., regia/dir*: Robert C. Bruce; 35mm, 900 ft., 11' (22 fps); *fonte copia/print source*: Library of Congress Packard Audio Visual Conservation Center, Culpeper, VA.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Dopo vent'anni di cinema, i cortometraggi sulle bellezze paesaggistiche dovevano offrire qualcosa di più delle vedute pittoresche per attirare l'attenzione. *Deschutes Driftwood*, girato nel 1916 nell'Oregon centrale, dichiara il proprio innovativo approccio in una delle prime didascalie: "Questo è un film "dal vero" girato dal punto di vista di un vagabondo" e il "personaggio principale" è uscito da "un carcere di contea". Benché le acque del fiume Deschutes, che scorre verso nord per gettarsi nel Columbia a monte della città di The Dalles, trasportino ancor oggi legname (ne trasportavano quantità maggiori nel 1916, quando il taglio degli alberi era praticato su più vasta scala), il film prende il titolo da un'altra fonte, citata (ma non identificata) nella parte finale del film – la poesia *Driftwood* su un vagabondo semi-

disoccupato che percorre solitario il West.

Prima del 1912, l'Oregon centrale era la maggiore area popolata degli Stati Uniti ancora priva di collegamenti ferroviari, a causa di un territorio con montagne alte più di 3000 metri e acque impetuose (erano stati i mercanti di pellicce a dare al fiume il nome francese di “Des chutes”, ovvero “delle rapide”). Paradossalmente, *Deschutes Driftwood* celebra una recente conquista dell'ingegneria attraverso gli occhi di un vagabondo ostile al lavoro e segue il percorso di una ferrovia la cui costruzione scatenò battaglie legali, sindacali e tecniche, mutuando dal suo “personaggio principale” un tono pacato e osservativo.

Dopo decenni di inerzia, nell'estate del 1909 due società ferroviarie concorrenti gareggiavano per costruire due linee separate sulle opposte sponde del Deschutes con manovre legali, risse e azioni di sabotaggio con dinamite che rendevano l'impresa ancor più rischiosa. Nell'autunno successivo, però, la morte del magnate delle ferrovie E.H. Harriman, titolare di uno dei due progetti, pose fine alla “Guerra del Deschutes Canyon”; il lavoro proseguì poi rapidamente sulla Oregon Truck Railway, lungo la quale ci muoviamo col nostro eroe vagabondo. Come si può dedurre dalle date incise nella pietra all'ingresso delle gallerie, il grosso dei lavori fu completato entro il 1913.

Robert C. Bruce, regista e probabilmente operatore del film, realizzò parecchi documentari analoghi per la Educational Films, che presto sarebbe diventata nota per le sue commedie a basso costo. La serie di film girata da Bruce nell'Oregon nell'estate del 1916 fu elogiata dal *Moving Picture World* per la “qualità della fotografia e l'abile fattura”. Fra questi cortometraggi (di cui, a quanto risulta, nessuno è sopravvissuto) citiamo *Mazamas and the Three Sisters* (dedicato a un club alpinistico) e *Hans, Henri and the Neophyte* (sulle guide alpine svizzere emigrate nell'Oregon allorché la prima guerra mondiale precluse il loro Paese ai turisti).

Che il non accreditato protagonista di *Deschutes Driftwood* – “Walter” o “Weak Knees” – provenisse da un “carcere di contea” può essere una finzione letteraria. Il vagabondo della poesia *Driftwood* ci dice: “Qualche volta finisco nel carcere di contea.” È un componimento tratto da *Songs of the Workaday World* (1915) di Berton Braley, i cui primi versi proletari apparvero su periodici come *Coal Age* e *The Colorado School of Mines Magazine*. La mezza strofa citata nel film paragona l'inferno al lavoro dei minatori nel West (soprattutto al lavoro estivo nelle miniere del Nevada, descritto all'inizio della poesia): “Quando muoio, penso che finirò / in un buco rovente con turni senza fine.”

Nel West i vagabondi seguivano di solito le linee ferroviarie in cerca di lavoro stagionale (non per evitare il lavoro), e si spostavano in folti gruppi lungo percorsi stabiliti. Il nostro viaggio in compagnia del solitario Weak-Kneed Walter acquista però un senso più pregnante se pensiamo al divo cinematografico più popolare del 1916. Charles Chaplin aveva già firmato, quell'anno, un contratto senza precedenti con la Mutual Film Corporation che aveva fatto di lui l'uomo di spettacolo probabilmente più pagato della storia. *The Tramp* (1915)

si conclude con un'inquadratura che sarebbe divenuta emblematica di Chaplin e che *Deschutes Driftwood* imita: i nostri eroi vagabondi, respinti dalla società, si allontanano lungo una strada deserta, soli ma ancora liberi e indomiti. – SCOTT SIMMON

*Twenty years into the history of the movies, short “scenics” needed something more than picturesque views to attract attention. Deschutes Driftwood, filmed in 1916 in central Oregon, announces its novel approach in an early intertitle: “This is a Scenic picture from a hobo’s point of view,” with its “leading man” cast from “a county jail.” Although the Deschutes River, which runs north to join the Columbia upriver from the town of The Dalles, still has its share of driftwood (and had more in 1916 when logging was more active), the film draws its title from another source – a poem, “Driftwood,” about a semi-employed wanderer alone in the West, which is quoted (but not identified) late in the film.*

*Before 1912, central Oregon was the largest populated area in the United States without a railroad, thanks to its difficult terrain of 10,000-foot mountains and rushing rivers (“Des Chutes,” named by fur traders, being French for “of the rapids”). Deschutes Driftwood paradoxically celebrates a recent triumph of engineering via a work-averse hobo. It travels a rail route around whose creation swirled legal, labor, and engineering battles, but adopts from its “leading man” a relaxed, observational tone.*

*After decades of inaction, by the summer of 1909 two competing railroad corporations were racing to build separate lines up the opposing banks of the Deschutes River, with legal maneuvers, fistfight brawls, and dynamite sabotage making construction all the more hazardous. But with the death that fall of railroad tycoon E.H. Harriman, owner of one of the routes, the “Deschutes Canyon War” came to an end, and work progressed rapidly on the Oregon Truck Railway that we travel with our hobo hero. As can be glimpsed from the dates carved above tunnel entranceways, most of the route was completed by 1913.*

*The film’s director and its probable cinematographer, Robert C. Bruce, made many such documentary shorts for Educational Films, soon better known for its low-budget comedies. Bruce’s series of films shot in Oregon in the summer of 1916 were praised by Moving Picture World for their “photography and cleverness.” Among the others (none known to survive) were Mazamas and the Three Sisters (about a mountaineering club) and Hans, Henri and the Neophyte (about Swiss alpine guides who immigrated to Oregon after their homeland was cut off from tourists by World War I).*

*That Deschutes Driftwood’s uncredited lead – “Walter,” or “Weak Knees” – came from a “county jail” may be a literary conceit. The Western wanderer in “Driftwood” tells us, “Sometimes I drifts to the county jail.” The poem is from Songs of the Workaday World (1915) by Berton Braley, whose early proletarian poems appeared in such periodicals as Coal Age and The Colorado School of Mines Magazine. The half stanza quoted in the film defines hell as mine work in the*

*West (specifically mining in Nevada summers, evoked earlier in the poem): “When I dies, I reckon I’ll drift / To a hot box hole and an endless shift.”*

*Hoboes in the West were usually riding the rails in search of seasonal work, rather than avoiding it, and traveled established routes into well-populated hobo communities. Still, our point of view alongside solitary Weak-Kneed Walter makes sense when one recalls the most popular film star of 1916. Charles Chaplin signed his unprecedented contract with the Mutual Film Corporation early in the year, making him at that time easily the highest-paid entertainer in history. The Tramp (1915) ends with a shot that would become iconic for Chaplin and that Deschutes Driftwood copies: Our hoboes, evicted from society, walk from us down a deserted road, alone but with undimmed freedom. – SCOTT SIMMON*

**THE LADY OF THE DUGOUT** (Al Jennings Productions Co., US 1918)

*Prod:* Al Jennings; *regia/dir:* W.S. Van Dyke; *scen:* Al Jennings, W.S. Van Dyke; *f./ph:* David Abel; *cast:* Al Jennings (se stesso/*himself*), Frank Jennings (se stesso/*himself*), Corinne Grant (Mary, la donna del rifugio sotterraneo/*the lady of the dugout*), Ben Alexander (suo figlio/*her son*), Joe Singleton (suo marito/*her husband*), Carl Stockdale (Zonie); DigiBeta, 64'; *fonte copia/source:* Academy Film Archive, Los Angeles (da una copia 16mm del *from a 16mm print at the Library of Congress Packard Audio Visual Conservation Center, Culpeper, VA*). Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Al Jennings, l'autentico fuorilegge cui si deve questo lungometraggio – ne è infatti il produttore, il co-sceneggiatore e il protagonista – ebbe una carriera davvero fuori del comune. Egli esercitava l'avvocatura in una cittadina dell'Oklahoma quando, nel 1895, uno dei suoi fratelli fu ucciso in un sparatoria. L'assassino venne proscioltto ed Al, per vendicarsi, Al si unì a un gruppo di banditi che presero a rapinare banche e treni diventando ben presto la famigerata banda Jennings. Facilmente riconoscibile, anche se mascherato, per l'inconfondibile capigliatura rossa, Al fu catturato nel 1897. In seguito alle pressioni di un altro dei suoi fratelli, l'ergastolo gli fu commutato in una condanna a cinque anni dal presidente McKinley; nel 1907, infine, il presidente Theodore Roosevelt gli concesse la grazia completa.

Uscito di prigione, Jennings si inserì nel circuito evangelico basando le sue prediche sulla propria vita. La grazia concessa da Roosevelt gli aveva fatto riacquistare i diritti elettorali, così nel 1912 sfidò l'apparato politico di Oklahoma City candidandosi alla carica di procuratore distrettuale. Secondo un testimonianza, nei discorsi egli narrava al pubblico “tutto il suo passato, compresa la prigione, finché gli ascoltatori non scoppiavano in singhiozzi come penitenti in chiesa. A quel punto aggiungeva ‘Ecco, io vi ho raccontato tutto ciò che ho fatto, ma gli uomini dell'apparato non vi diranno nulla.’ Conquistò la candidatura democratica ma perse le elezioni. Per niente scoraggiato, nel 1914 si gettò in un'altra campagna elettorale piazzandosi terzo, con un lusinghiero 24 per cento dei voti, nella corsa alla candidatura

democratica a governatore dell'Oklahoma – lo stesso Stato che vent'anni prima aveva posto una taglia sulla sua testa. Nel 1914 la società di produzione Thanouser trasse dalla sua autobiografia un lungometraggio (ora perduto) in cui Jennings interpretava se stesso.

*The Lady of the Dugout*, secondo lungometraggio dell'ex bandito, inizia, a sorpresa, nel cuore di cinelandia: la prima scena ci mostra una veranda del Beverly Hills Hotel, dove un ospite legge l'episodio di apertura della biografia di Jennings, apparsa a puntate sul *Saturday Evening Post*. Per caso arriva un Al tutto elegante che informa gli spettatori di essere intenzionato a trasporre sullo schermo alcuni episodi della propria vita in quanto “potrebbero avere un effetto benefico sui giovani. Uno dei primi riguarderà la signora della casa sotterranea (*The Lady of the Dugout*)”. Entriamo allora nella struttura autoriflessiva del film, articolata su un doppio flashback: Jennings ci racconta la sua storia, all'interno della quale la “signora” racconta a sua volta la propria. Ormai cinquantacinquenne, Al Jennings parrebbe troppo vecchio per impersonare se stesso giovane e ribelle, ma riesce tuttavia convincente col suo volto segnato e la corporatura muscolosa. (Nato durante la guerra civile nel 1863 – mentre il padre combatteva nelle file dei confederati – sarebbe vissuto fino al 1961.) Interpreta se stesso nel film anche il fratello maggiore e complice di Al, Frank Jennings, che aveva scontato cinque anni nella prigione federale di Leavenworth.

*The Lady of the Dugout* dipinge i fratelli Jennings come dei Robin Hood amici del popolo che rapinano una banca e poi donano cavallerescamente il bottino a una donna affamata che sopravvive con la propria creatura in un'abitazione di fortuna scavata per metà sotto terra. Il regista del film, il ventinovenne W.S. “One-Take Woody” Van Dyke, sarebbe divenuto famoso nell'ambiente cinematografico per la parsimonia di pellicola con cui girava (per lui, come indica il soprannome “One-Take”, era “buona la prima”): una dote verosimilmente assai apprezzata da Jennings, che esaurì i fondi di produzione prima di portare a termine il film.

Benché di *The Lady of the Dugout* ci sia pervenuto un unico esemplare completo (una copia ristampata a 16 mm), il film brilla ancora per la sua apparentemente spontanea autenticità. “Non faccio film sul ‘selvaggio West’; i miei sono film sul vero West”, dichiarò Jennings a *Photoplay* nel 1919. *The Lady of the Dugout* è uno dei rari western che ammettano esplicitamente la presenza della povertà e descrivano il West come un luogo in cui i sogni possono fallire. L'abitazione che compare in questa pellicola è assai più squallida e disperata di qualunque altra mai raffigurata in un film di Hollywood. Nelle parole di Jennings “le abitazioni scavate nel sottosuolo e poi abbandonate, di cui spuntavano in superficie solo i miseri camini, segnavano i luoghi dove gli uomini si erano fermati, avevano lottato ed erano stati sconfitti”. Quello di Jennings è un western dove il lieto fine è il ritorno nell'Est. Annunciato come il primo episodio di una serie di “Avventure del bandito Al Jennings”, *The Lady of the Dugout* fu anche l'ultimo, nonostante gli elogi della critica. Il *Moving Picture World* lo definì “straordinariamente efficace nel suo scarno realismo e afflato

sentimentale”. Pure *Variety* lo apprezzò (anche se è lo stile notoriamente stravagante della rivista a prevalere sul contenuto della recensione): “Un film più semplice e suggestivo non si vede da queste parti da quando i marziani sono diventati democratici ... Merita di fare un sacco di soldi.”

Ma soldi non ne fece proprio. Uscito nell'agosto 1918, il film ebbe una circolazione piuttosto stentata per alcuni anni. Fu l'ultimo lungometraggio con Jennings protagonista e il solo film prodotto dalla sua società nel breve periodo in cui operò. Nel 1920, alla Camera dei rappresentanti e al Senato degli Stati Uniti vennero presentati progetti di legge per l'istituzione di una commissione nazionale di censura cinematografica in seno al ministero per l'Istruzione; si prevedeva tra l'altro il divieto di girare film in cui recitassero “ex detenuti, criminali, banditi, rapinatori di treni o di banche o fuorilegge”: Al e Frank Jennings erano certamente gli unici attori cinematografici a rientrare in tutte queste categorie. I progetti di legge non furono approvati, ma nel corso degli anni Venti gli studi di Hollywood si autoimposero divieti sostanzialmente analoghi: un film come *The Lady of the Dugout* non sarebbe stato realizzato mai più. — SCOTT SIMMON

*Al Jennings, the real-life outlaw behind this feature-length film – its producer, co-writer, and star – had quite a career path. He was a small-town Oklahoma lawyer in 1895 when one of his brothers was killed in a shootout. Seeking retribution after the killer was acquitted, Al joined a group of outlaws who took up bank and train robbery and soon became the infamous Jennings Gang. Al Jennings's distinctive red hair made him easily recognizable even when masked, and he was captured in 1897. Thanks to lobbying by another Jennings brother, Al's life sentence was commuted to five years by President McKinley, and in 1907 President Theodore Roosevelt issued him a full pardon. On release, Jennings took to the evangelical circuit, using his life as lesson. Roosevelt's pardon had restored his voting rights, and in 1912 he campaigned against Oklahoma City's political machine by running for district attorney. According to one witness his speeches told listeners “about his past, prison and all, until he had them crying like penitents at the mourners' bench. Then he'd say, ‘There, I've told you everything I ever did. Those machine fellows – they won't tell you what they did!’” He won the Democratic nomination but lost the election. Undiscouraged, he took to the campaign trail again in 1914 and came in third, with a respectable 24 percent of the vote, for the Democratic nomination for governor of Oklahoma – the state that had put a bounty on his head less than 20 years before. His autobiography was adapted into a (now-lost) feature by the Thanhouser company in 1914, with Jennings playing himself.*

*The Lady of the Dugout, the former outlaw's self-produced second feature, opens surprisingly in the heart of filmland – on a veranda of the Beverly Hills Hotel, where a guest is reading the opening episode of Jennings's life story as it was serialized in The Saturday Evening Post.*

*Fortuitously, a dapper Al happens by and tells his audience that he is thinking of putting episodes from his life onscreen “for the beneficial effect it may have on young men. Among the first will be the story of the ‘Lady of the Dugout.’” We settle into the film's self-reflective, double-flashback structure: Jennings tells his story, and within his story the “lady” tells hers. At 55, Al Jennings should be too old to impersonate his wild younger self, but his weathered face and sinewy frame convince. (Born during the Civil War in 1863 – while his father was fighting for the Confederacy – he would live to 1961.) Also playing himself is Al's older brother and partner in crime, Frank Jennings, who did five years in the Leavenworth federal prison.*

*The Lady of the Dugout makes out the Jennings brothers as populist Robin Hoods who rob a bank and gallantly bestow loot on a famished mother and child barely hanging onto life in their half-underground “dugout” home. The film's director, 29-year-old W.S. “One-Take Woody” Van Dyke, would become known in the industry for his economy in shooting, a skill that must have been appreciated by Jennings, who exhausted production funds before this film was completed.*

*Although The Lady of the Dugout survives complete only in a 16mm reissue print, its apparently effortless authenticity still shines through. “I'm not putting on ‘wild west’ pictures. These are real west pictures,” Jennings told Photoplay in 1919. The Lady of the Dugout is the rare Western to acknowledge poverty, to present the West as a place where dreams can go bad. The homestead in this film is far more desperate than any to come in Hollywood films. As Jennings described them, the “deserted dugouts with their dingy chimneys sticking above ground marked the spots where men had settled, struggled, and failed.” This is a Western where the happy ending is a return East.*

*Announced as the first of the “Al Jennings Outlaw Stories,” The Lady of the Dugout was also the last, despite critical praise. Moving Picture World called it “tremendously effective in its simple realism and heart appeal.” Variety liked it also (even if that paper's famously screwy style got the better of its review): “A simpler, more appealing picture has not been shown in these parts since the inhabitants of Mars went Democratic. ... It deserves to make a lot of money.”*

*But make a lot of money it didn't. First screened in August 1918, the film had a slow rollout over several years. This was Jennings' last starring feature and the only film from his short-lived company. In 1920, bills were introduced in both the U.S. Senate and the House of Representatives to create a national film censorship board within the Bureau of Education, with provisions prohibiting films depicting acts of “ex convicts, desperadoes, bandits, train robbers, bank robbers, or outlaws.” Al and Frank Jennings were surely the only film actors to fall under all those categories. The bills didn't pass, but such prohibitions were essentially self-imposed by Hollywood studios in the 1920s. A film like The Lady of the Dugout would never be made again.*

SCOTT SIMMON