

Il canone rivisitato / *The Canon Revisited* - 3

Nell'introduzione dello scorso anno al "Canone rivisitato" si era suggerito di esaminare i classici del cinema muto in base a cinque criteri interpretativi. Riassumendo, l'idea era di liberare la nozione di "Canone" dall'astratta prospettiva riduzionista ("il meglio di...") che metterebbe in ombra il suo contesto storico e culturale. L'alternativa proposta era perciò una distinzione fra Canone "nazionale" (sviluppato all'interno di una specifica comunità geografica), "autorale" (fondato sulla reputazione di grandi personalità dello schermo), "coevo" o "temporaneo" (le opere acclamate come capolavori negli anni immediatamente successivi alla loro uscita), "pionieristico" (quello compilato dai padri fondatori della storiografia e della critica del cinema) e "accademico" (cioè scaturito dagli sviluppi più recenti negli studi di storia del cinema).

A ben riflettere – si è molto discusso sull'argomento, anche in eventi pubblici – andrebbe forse aggiunta una sesta categoria, non in opposizione bensì a complemento delle altre. Durante il loro periodo di formazione, le cineteche si erano sforzate di creare collezioni rappresentative del cinema inteso come forma di espressione artistica allo stato nascente. Tale obiettivo era ampiamente condiviso dai fondatori della Federazione Internazionale degli Archivi del Film (FIAF). I loro responsabili si erano impegnati – sia pure in diversa misura e con motivazioni differenti – a offrire e prendere in prestito le copie dei loro film; molti, tuttavia, desideravano anche formare una propria collezione di "classici" mediante l'acquisizione, la duplicazione e lo scambio di pellicole. In questo senso, i direttori delle cineteche si comportavano ancora come collezionisti: chi possedeva la migliore (o l'unica) copia di un film importante ne stampava un altro esemplare e lo permutava con la copia di un altro titolo conservato altrove.

Il conseguente fenomeno di diffusione "selettiva" del patrimonio del cinema muto è testimoniato dai primi cataloghi collettivi delle cineteche, compilati a uso interno della FIAF (per motivi a quell'epoca comprensibili, questi inventari non erano disponibili al pubblico). Un primo elenco, redatto dalla FIAF nel 1962, comprendeva 1977 lungometraggi di finzione; il secondo, creato nel 1965, portò il numero dei titoli a 3953. Dodici anni dopo, nel 1977, l'inventario raggiunse quota 4264. L'ultima edizione, datata 1987, include 5899 lungometraggi provenienti da 47 cineteche FIAF. Poi, nel 1988, Ronald S. Magliozzi – del Museum of Modern Art di New York – pubblicò finalmente un censimento di 9033 cortometraggi nel suo fondamentale volume *Treasures from the Film Archives* (Metuchen, NJ, e Londra: Scarecrow Press), portando così il numero totale di film muti tuttora esistenti alla ragguardevole cifra di 14.932 titoli.

Questi repertori forniscono oggi preziose informazioni sulla nascita del Canone del cinema muto in seno alle cineteche. La storia non finisce qui. A seguito dell'iniziativa di Magliozzi, la FIAF ha sviluppato il proprio censimento in una vera e propria banca dati disponibile su Internet (<http://fiaf.chadwyck.com/marketing/index.jsp>). *Treasures from the Film Archives* sta per raggiungere oggi l'incredibile traguardo di 50.000 film muti conservati dalle cineteche, una cifra inimmaginabile soltanto vent'anni fa. Se si considera che la FIAF non rappresenta la totalità delle collezioni di film muti, e che non tutte le istituzioni affiliate alla FIAF contribuiscono con regolarità a questo monumentale progetto, è probabile che il numero effettivo dei film muti tuttora esistenti sia molto più alto. Prima delle Giornate di quest'anno, cioè quasi trent'anni dopo la loro nascita, il festival ha presentato in tutto 6658 film. Ciò significa che almeno il 90 per cento dei film muti tuttora esistente non è ancora stato mostrato a Pordenone.

Consultare la banca dati dei *Treasures* (ne è coordinatrice Nancy Goldman, presso il Pacific Film Archive di Berkeley, a nome della FIAF) è una fonte pressoché inesauribile di scoperte. Il "canone archivistico" è una di queste: al 1° ottobre 2011 ci sono 397 film muti di cui esistono copie in almeno dieci cineteche FIAF (la lista dei primi 100 è riprodotta in questo volume). *Das Cabinet des Dr. Caligari* si trova nel maggior numero di copie d'archivio, 40 in tutto. Il film di Robert Wiene è seguito da *La Passion de Jeanne d'Arc* (36 cineteche); la terza posizione è sorprendentemente occupata da *Un Chapeau de paille d'Italie* di René Clair (35 archivi). *Metropolis* è solo quarto, alla pari con *Bronenosets Potemkin* e con due film di Charlie Chaplin, *Easy Street* e *The Immigrant* (34 cineteche ciascuno). Chaplin è di gran lunga il cineasta presente con il maggior numero di titoli (ben 56 su 397 film rappresentati in almeno dieci archivi). Il primo film in ordine cronologico fra quelli posseduti dal maggior numero di cineteche è naturalmente *L'Arroseur arrosé* dei fratelli Lumière. I "classici" italiani sono solo 9, quelli britannici appena 3. Quasi un terzo del "canone archivistico" (29 per cento) appartiene al cosiddetto cinema delle origini realizzato nel periodo 1894-1915.

È appena il caso di aggiungere che il catalogo *Treasures* della FIAF non pretende di fornire una visione completa del "canone archivistico": come già segnalato, le cineteche consultano spesso questa enciclopedia del cinema muto ma non tutte contribuiscono attivamente alla sua crescita. È pure evidente che essa non può, per sua natura, riflettere il "canone archivistico" in modo del tutto oggettivo: le cineteche FIAF hanno acquisito copie per svariati motivi, e in diverse circostanze storiche e culturali (la proliferazione di copie dei film di Chaplin ne è un esempio eloquente). Va infine aggiunto che la tecnologia digitale – con la sua presunta capacità di mettere in discussione il concetto stesso di "copia d'archivio" – è in grado di moltiplicare il numero delle "cineteche" ben oltre i confini della FIAF. Per quel che riguarda il "Canone" del cinema muto la banca dati *Treasures* ha comunque il non trascurabile merito di spiegare ciò che gli archivi e i musei del cinema hanno fatto nel corso dei decenni per rendere le rispettive collezioni sempre più ampie, rappresentative, e utili al loro pubblico. In questo senso, il "canone archivistico" può essere letto come una storia delle cineteche in forma sintetica. – PAOLO CHERCHI USAI

Last year's presentation of "The Canon Revisited" series proposed five different ways of looking at the classics of silent cinema. In a nutshell, we suggested a multi-layered approach to the definition of "canonical", as opposed to the reductionist view of "the best of..." as an abstract concept divested of its historical context. A distinction was therefore drawn between the "national" canon (films recognized as classics within a specific territorial community); the "auteurist" canon (based on the long-standing reputation of individual filmmakers); the "temporary" canon (consisting of films acclaimed as masterpieces in the years immediately following their release); the "pioneers" canon (compiled by the founding fathers of film history and criticism); and, last but not least, a "scholarly" canon (stemming from the most recent developments in film studies).

Further reflection and public debate on the subject has persuaded us that another important category should be added to the list, not in opposition to but as a complement to the others. In the formative years of the film archive movement, collecting institutions have been striving to assemble a body of work representative of the art of film in its early manifestations. This objective was widely shared by the founding members of the International Federation of Film Archives (FIAF). The leaders of these institutions were, in varying degrees and with different motivations, committed to lending prints to each other; however, many of them were keen to build their own "canon" of cinema through acquisition, duplication, and exchange of copies with fellow organizations. In this sense, curators were behaving to some extent as collectors: an archive holding the best or the only extant print of a recognized classic would eventually trade a copy of it for the sake of obtaining another landmark film owned by another institution.

The ensuing phenomenon of selective dissemination of the silent film heritage is documented by the early lists of films compiled by FIAF archives for the perusal of their administrators (for very understandable reasons, these informal catalogues were not meant to be accessible to the public). The first, compiled in 1962, included 1,977 feature films; the second, made in 1965, brought the overall figure to 3,953; twelve years later, in 1977, the number of titles increased to 4,264; in the final printed version of the inventory (1987), a cumulative total of 5,899 silent feature films were declared extant by 47 FIAF affiliates. Then, in 1988, Ronald S. Magliozzi of The Museum of Modern Art edited an inventory of 9,033 short silents in his landmark book *Treasures from the Film Archives* (Metuchen, NJ, and London: Scarecrow Press), thus bringing the overall total to 14,932 titles.

These published and unpublished documents are an invaluable source of information on how the "archival" silent film canon has evolved over the years. But that's not the end of the story. In recent years, FIAF has further developed its silent film census into a full-fledged database, now available on the Internet (<http://fiaf.chadwyck.com/marketing/index.jsp>). *Treasures from the Film Archives* is about to reach the landmark of 50,000 preserved titles, a figure scarcely imaginable only a couple of decades ago. If one considers that FIAF does not represent the totality of repositories for silent films, and that not all FIAF affiliates regularly contribute to this monumental work-in-progress, it is reasonable to assume that the number of surviving silent films may be considerably higher. As of September 2011, almost 30 years since its inception in 1982, the *Giornate del Cinema Muto* has screened 6,658 silent films, meaning that about 90 percent of the silent film heritage hasn't been exhibited yet in Pordenone. Exploring the *Treasures* database (the project is currently managed on behalf of FIAF by Nancy Goldman at the Pacific Film Archive in Berkeley) is an inexhaustible source of discovery. The "archival canon" is one of them: 397 silent films are currently held by at least ten FIAF affiliates as of 1 October 2011 (a checklist of the first 100 titles is provided below). *Das Cabinet des Dr. Caligari* is represented in the largest number of FIAF archives, 40 of them overall. Robert Wiene's film is followed by *La Passion de Jeanne d'Arc* (36 archives); surprisingly enough, the third position is occupied by René Clair's *Un Chapeau de paille d'Italie* (35 archives). *Metropolis* is only fourth, sharing the position with Bronenosets *Potemkin*, plus Chaplin's *Easy Street* and *The Immigrant* (34 archives each). Chaplin is by far the most represented filmmaker (56 titles out of 397 are held by 10 or more archives). The earliest film is, of course, Lumière's *L'Arroseur arrosé*. There are only 9 Italian films, and just 3 British ones. Almost 29 percent of the "archival canon" belongs to the so-called "early cinema", that is, to the 1894-1915 period.

Of course, the FIAF *Treasures* database does not pretend to provide a comprehensive view of the "archival canon". As noted earlier, film curators are consulting it on a regular basis, but not all of them are actively contributing to its growth. Nor is the list claiming to be "objective" by any means. FIAF archives have acquired prints for a wide variety of reasons, and under diverse circumstances (the proliferation of copies of the early Chaplin films is a case in point). Moreover, digital technology – with its alleged ability to demolish the aura of the "archival" print – has the potential of multiplying the number of "archives" well beyond the scope of FIAF's project. What the *Treasures* database manages to achieve, however, in relation to the silent film "canon" is a snapshot of what film curators have been thinking in their attempt to make their collections richer, broader, and more meaningful to their respective constituencies. In this sense, the "archival canon" may be seen as a history of film preservation in epitome. – PAOLO CHERCHI USAI

Il "canone" delle cineteche: la classifica dei primi 100 film muti negli archivi Fiaf / *The Archival Canon: 100 "Top" Silent Films Held by FIAF Archives*

Questa lista (aggiornata al 7 giugno 2011) è ricavata da un repertorio di 397 film muti di cui esistono copie su pellicola in almeno 10 archivi FIAF. I film in due parti (come *Die Nibelungen* e *Dr. Mabuse*) sono stati integrati in un singolo titolo. Copie di altri film di Charlie Chaplin – non inclusi nella lista qui riprodotta – sono conservati in almeno 19 cineteche FIAF. Fonte: FIAF database *Treasures from the Film Archives*, <http://fiaf.chadwyck.com/marketing/index.jsp>
This list is drawn from an inventory of 397 silent films held by at least 10 FIAF archives as of 7 June 2011. Films in two parts (Die Nibelungen, Dr. Mabuse) have been merged into a single entry. Prints of several films by Charlie Chaplin, not included in this list, are held by at least 19 archives affiliated to FIAF. Source: FIAF database Treasures from the Film Archives, http://fiaf.chadwyck.com/marketing/index.jsp

Titolo Title	Regia Director	Nazione Country	Anno Year	Archivi Archives
LE VOYAGE DANS LA LUNE	Méliès, Georges	FR	1902	23
THE GREAT TRAIN ROBBERY	Porter, Edwin S.	US	1903	29
VOYAGE À TRAVERS L'IMPOSSIBLE	Méliès, Georges	FR	1904	22
VIE ET PASSION DE N.S. JÉSUS-CHRIST	Zecca, Ferdinand	FR	1907	20
THE LONEDALE OPERATOR	Griffith, D. W.	US	1911	20
À LA CONQUÊTE DU PÔLE	Méliès, Georges	FR	1912	27
DER STUDENT VON PRAG	Rye, Stellan	DE	1913	21
CABIRIA	Pastrone, Giovanni	IT	1914	21
DOUGH AND DYNAMITE	Chaplin, Charles	US	1914	20
TILLIE'S PUNCTURED ROMANCE	Sennett, Mack	US	1914	20
THE BIRTH OF A NATION	Griffith, D. W.	US	1915	31
THE CHAMPION	Chaplin, Charles	US	1915	29
THE TRAMP	Chaplin, Charles	US	1915	26
A NIGHT AT THE SHOW	Chaplin, Charles	US	1915	24
WORK	Chaplin, Charles	US	1915	24
A NIGHT OUT	Chaplin, Charles	US	1915	22
SHANGHAIED	Chaplin, Charles	US	1915	22
THE BANK	Chaplin, Charles	US	1915	20
BURLESQUE ON CARMEN	Chaplin, Charles	US	1916	30
INTOLERANCE	Griffith, D. W.	US	1916	30
THE RINK	Chaplin, Charles	US	1916	28
THE VAGABOND	Chaplin, Charles	US	1916	28
BEHIND THE SCREEN	Chaplin, Charles	US	1916	27
THE COUNT	Chaplin, Charles	US	1916	26
THE PAWNSHOP	Chaplin, Charles	US	1916	26
THE FIREMAN	Chaplin, Charles	US	1916	24
THE FLOORWALKER	Chaplin, Charles	US	1916	24
ONE A.M.	Chaplin, Charles	US	1916	23
POLICE	Chaplin, Charles	US	1916	20
EASY STREET	Chaplin, Charles	US	1917	34
THE IMMIGRANT	Chaplin, Charles	US	1917	34
THE CURE	Chaplin, Charles	US	1917	29
THE ADVENTURER	Chaplin, Charles	US	1917	20
SHOULDER ARMS	Chaplin, Charles	US	1918	30
A DOG'S LIFE	Chaplin, Charles	US	1918	21
DAS CABINET DES DR. CALIGARI	Wiene, Robert	DE	1919	40
MADAME DUBARRY	Lubitsch, Ernst	DE	1919	24

Titolo Title	Regia Director	Nazione Country	Anno Year	Archivi Archives
DIE PUPPE	Lubitsch, Ernst	DE	1919	24
BROKEN BLOSSOMS	Griffith, D. W.	US	1919	24
BLIND HUSBANDS	Von Stroheim, Erich	US	1919	21
DER GOLEM	Wegener, Paul	DE	1920	27
WAY DOWN EAST	Griffith, D. W.	US	1920	21
DER MÜDE TOD	Lang, Fritz	DE	1921	25
THE KID	Chaplin, Charles	US	1921	25
ORPHANS OF THE STORM	Griffith, D. W.	US	1921	20
HINTERTREPPE	Jessner, Leopold	DE	1921	19
NOSFERATU	Murnau, Friedrich W.	DE	1922	33
NANOOK OF THE NORTH	Flaherty, Robert	US	1922	30
FOOLISH WIVES	Von Stroheim, Erich	US	1922	26
DR. MABUSE, DER SPIELER	Lang, Fritz	DE	1922	25
BLOOD AND SAND	Niblo, Fred	US	1922	19
GREED	Von Stroheim, Erich	US	1923	28
THE PILGRIM	Chaplin, Charles	US	1923	26
PARIS QUI DORT	Clair, René	FR	1923	20
SAFETY LAST!	Newmeyer, Fred	US	1923	20
THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME	Worsley, Wallace	US	1923	19
DIE NIBELUNGEN	Lang, Fritz	DE	1924	33
DER LETZTE MANN	Murnau, Friedrich W.	DE	1924	33
ENTR'ACTE	Clair, René	FR	1924	26
BALLET MÉCANIQUE	Léger, Fernand	FR	1924	26
STACHKA	Eisenstein, Sergei	USSR	1924	23
THE NAVIGATOR	Crisp, Donald	US	1924	22
GÖSTA BERLINGS SAGA	Stiller, Mauritz	SE	1924	21
SHERLOCK, JR.	Keaton, Buster	US	1924	21
DAS WACHSFIGURENKABINETT	Leni, Paul	DE	1924	19
THE IRON HORSE	Ford, John	US	1924	19
THE THIEF OF BAGDAD	Walsh, Raoul	US	1924	19
BRONENOSETS POTEMKIN	Eisenstein, Sergei	USSR	1925	34
THE GOLD RUSH	Chaplin, Charles	US	1925	28
VARIÉTÉ	Dupont, Ewald André	DE	1925	25
DIE FREUDLOSE GASSE	Pabst, Georg W.	DE	1925	22
TARTÜFF	Murnau, Friedrich W.	DE	1925	20
THE PHANTOM OF THE OPERA	Julian, Rupert	US	1925	19
MAT	Pudovkin, Vsevolod	USSR	1926	33
FAUST	Murnau, Friedrich W.	DE	1926	30
NANA	Renoir, Jean	FR	1926	25
THE SON OF THE SHEIK	Fitzmaurice, George	US	1926	20
GEHEIMNISSE EINER SEELE	Pabst, Georg W.	DE	1926	19
UN CHAPEAU DE PAILLE D'ITALIE	Clair, René	FR	1927	35
METROPOLIS	Lang, Fritz	DE	1927	34
BERLIN. DIE SINFONIE DER GROßSTADT	Ruttman, Walter	DE	1927	33
THE GENERAL	Keaton, Buster	US	1927	27
OKTYABR	Eisenstein, Sergei	USSR	1927	26

Titolo Title	Regia Director	Nazione Country	Anno Year	Archivi Archives
SUNRISE – A SONG OF TWO HUMANS	Murnau, Friedrich W.	US	1927	25
NAPOLÉON	Gance, Abel	FR	1927	23
ZVENIGORA	Dovzhenko, Aleksandr	USSR	1927	22
KONYETS SANKT PETERBURGA	Pudovkin, Vsevolod	USSR	1927	22
LA PASSION DE JEANNE D'ARC	Dreyer, Carl Theodor	FR	1928	36
UN CHIEN ANDALOU	Buñuel, Luis	FR	1928	32
DIE BÜCHSE DER PANDORA	Pabst, Georg W.	DE	1928	31
THE CIRCUS	Chaplin, Charles	US	1928	24
SPIONE	Lang, Fritz	DE	1928	23
LA CHUTE DE LA MAISON USHER	Epstein, Jean	FR	1928	22
LA COQUILLE ET LE CLERGYMAN	Dulac, Germaine	FR	1928	21
POTOMOK CHINGIS-KHANA	Pudovkin, Vsevolod	USSR	1928	19
CHELOVEK S KINOAPPARATOM	Vertov, Dziga	USSR	1929	26
ARSENAL	Dovzhenko, Aleksandr	USSR	1929	24
MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK	Jutzi, Piel	DE	1929	20
STAROYE I NOVOYE	Eisenstein, Sergei	USSR	1929	20
NOVYI VAVILON	Kozintsev, Grigori	USSR	1929	20

ASPHALT (Asfalto / Temptation) (Ufa, DE 1929)

Regia/dir: Joe May; *prod:* Erich Pommer; *scen:* Fred Majo [Joe May], Hans Székely, Rolf E. Vanloo; *sogg./story:* Rolf E. Vanloo; *f./ph:* Günter Rittau, *asst.* Hans Schneeberger; *scg./des:* Erich Kettelhut, [Robert Herlth, Walter Röhrig]; *cost:* René Hubert; *cast:* Gustav Frölich (poliziotto Holk/*Policeman Holk*), Betty Amann (Else Kramer), Albert Steinrück (sergente Holk/*Police Sergeant Holk*), Else Heller (la madre/*Mother Holk*), Hans Adalbert Schlettow (l'amico di Else/*Else's friend*), Hans Albers (ladro/*thief*), Rosa Valetti (donna al bancone/*woman at the bar*), Arthur Duarte, Paul Hörbiger, Trude Lieske, Karl Platen, Hermann Vallentin; *riprese/filmed:* 10-12.1928 (*studio:* Ufa Neubabelsberg); *première:* 11.3.1929, Ufa-Palast am Zoo, Berlin; *data v.c./censor date:* 18.2.1929 (B.21731); *lg. or./orig. l:* 2575 m.; 35mm, 2559 m., 93' (24 fps); *fonte copia/print source:* Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.

Didascalie in tedesco / *German intertitles.*

Luminoso film di scintillanti superfici e struttura, *Asphalt* di Joe May (1929) rappresenta l'epitome dello "Straßenfilm" weimariano nella sua accezione più sontuosa. Il film "di strada" (a partire da *Die Straße* [La strada] di Karl Grüne del 1923) mostrano la grande città come un luogo pieno di lusinghe e pericoli illeciti dove gli uomini soccombono a irresistibili tentazioni. Su questa falsariga, *Asphalt* narra la vicenda fatale di un giovane poliziotto sedotto da una civettuola ladra di gioielli: il rappresentante della legge e dell'ordine (lo vediamo dirigere con entusiasmo il traffico) finirà con l'uccidere per errore un corteggiatore

rivale. Anticipando le trame del film noir, dove uomini travolti dalla lussuria cadono vittime di femmes fatales, questa crime-story si avvale di una ricchezza produttiva insolita per l'epoca.

Günther Rittau, l'inventivo direttore della fotografia di *Die Nibelungen* (*I Nibelunghi*) e *Metropolis* di Fritz Lang, usa la sua camera "libera" per spettacolari effetti visivi: panoramiche aeree e rapide carrellate sulle opulente strade cittadine inondate di luce artificiale; primissimi piani dei furtivi scambi di occhiate tra i due futuri amanti, riprese a mano che esplorano lo spazio mettendo in relazione oggetti inanimati (Sachen) e psicologia dei personaggi. Il film fa propri gli stilemi del movimento post-espressionista della nuova oggettività (Neue Sachlichkeit), che coniugava un realismo non sentimentale con la grande attenzione per i dettagli. *Asphalt* riprende anche le convenzioni del Kammerspielfilm, nel solco di *Der letzte Mann* (*L'ultima risata*, 1924) di F.W. Murnau, con il suo duro contrasto tra sfera pubblica e privata, concentrando l'attenzione sulla "piccola gente", e con l'uso assai consapevole della luce e dei movimenti di macchina. In effetti, coniugando gli stilemi dello Straßenfilm e del Kammerspielfilm, Joe May in *Asphalt* valorizza al suo meglio il potenziale espressivo del cinema muto proprio nel momento in cui il sonoro cominciava a essere introdotto nelle sale tedesche. (*The Jazz Singer* [*Il cantante di jazz*] con Al Jolson uscì a Berlino nel giugno del 1929, tre mesi dopo la première di *Asphalt*; tutte le maggiori produzioni tedesche del 1929 erano ancora mute. Alla fine del 1930, tutti i film erano passati al sonoro). *Asphalt* si apre con una sequenza di montaggio, girata di notte, nella

quale un gruppo di operai pavimenta una strada pestando l'asfalto semiliquido e ribollente. Composta di sovrimpressioni, la sequenza richiama l'incipit astratto di *Metropolis* e di *Berlin, Symphonie einer Großstadt* [Sinfonia di una grande città] di Walter Ruttmann, entrambi di due anni prima. Questo asfalto liscio e luccicante diventa una metafora della "cultura di superficie" della metropoli, che enfatizza l'esteriorità e lo splendore di facciata, ma che sottintende anche finzione e inganno. La parola "Asphalt" nell'ultimo periodo della repubblica di Weimar divenne una forma abbreviata di una onnicomprensiva "modernità cosmopolita"; e non sorprende affatto che Joseph Goebbels usasse poi il termine "Asphaltkultur" come insulto antisemita.

Suntuosa produzione realizzata in studio (eccezione fatta per alcune riprese in esterni), *Asphalt* comportò la ricostruzione di una strada lunga 400 metri e illuminata da 23.000 lampadine. Il film è una vera celebrazione dell'elettricità, proprio come lo fu l'evento "Berlin im Licht" [Berlino inondata di luce] del 1928, quando per un intero week-end si accesero tutte le luci elettriche disponibili per attirare compratori e turisti. Protagonista di *Asphalt* è l'incantevole ventitreenne Betty Amann. Personificazione ideale della "Donna nuova", capelli a caschetto, abiti sofisticati e un'attitudine irriverente nei confronti del sesso, la Else della Amann si trasforma (come la Lulu di Louise Brooks in *Die Büchse der Pandora* [Il vaso di Pandora/Lulu]) da vamp ad amante pronta al sacrificio. *Asphalt* contrappone un nuovo e cinico modo di vivere (basato sul falso lustro, l'artificio e il bluff) al vecchio mondo angusto della vita domestica regolato dalla rigida rettitudine prussiana. Da una rilettura odierna, la conclusione moralistica di *Asphalt* – l'arresto della ladra e il pentimento del poliziotto che torna da mamma e papà – pare contraddire l'enfasi sul piacere sensuale del film. Che in maniera consapevole e ironica trae diletto da immagini di scialo, lusso ed eleganza, trovando sempre modi nuovi per esaltare i momenti di voyeurismo e di esibizionismo. Ed è proprio questa consapevolezza visiva a fare di *Asphalt* un vero gioiello del muto. – ANTON KAES

A luminous film of shimmering surfaces and textures, Joe May's 1929 Asphalt epitomizes Weimar's Straßenfilm genre at its most sumptuous. "Street films" (beginning with Karl Grune's Die Straße/The Street, 1923) reveal the big city as an alluring site of illicit dangers, where men succumb to irresistible temptation. Following this template, Asphalt depicts the fate of a young police officer seduced by a flirtatious jewel thief: the representative of law and order (we see him directing traffic with gusto) ends up inadvertently murdering a rival suitor. Foreshadowing film noir's tales of lust-driven men falling for femmes fatales, this crime story is staged with unusually high production values. Günther Rittau, the inventive cinematographer of Fritz Lang's Nibelungen and Metropolis, uses his "unchained" camera for spectacular visual effects: sweeping overhead and tracking shots of opulent city streets bathed in artificial light; extreme close-ups of furtive glances between the would-be lovers; and hand-held shots that explore space and relate inanimate objects (Sachen) to the characters' psychology. The film is indebted to the post-expressionist

movement of New Objectivity (Neue Sachlichkeit), which espoused unsentimental realism and attention to detail. Asphalt also employs conventions of the Kammerspielfilm in the tradition of F.W. Murnau's The Last Laugh (1924), with its stark contrast between public and private spheres, focus on "little people," and highly conscious use of lighting and camera movement. In fact, by combining features of the Straßenfilm and Kammerspielfilm, May's Asphalt showcases the power of silent film at the very moment sound was introduced in German movie theaters. (Al Jolson's 1927 The Jazz Singer arrived in Berlin in June 1929, three months after Asphalt's premiere; all major German films of 1929 were still silents. By the end of 1930, all films had converted to sound.)

Asphalt begins with a montage sequence, shot at night, in which workers stomp down flaming-hot semi-liquid asphalt to pave a street. Composed of superimpositions, the trick sequence recalls the abstract openings of Fritz Lang's Metropolis and Walther Ruttmann's Berlin – Symphony of a Big City, both from two years earlier. The smooth and shiny asphalt serves in this film as a metaphor for a metropolitan "surface culture" that stressed exteriority and sparkling façades, but also implied pretense and deception. "Asphalt" in late Weimar was shorthand for an all-encompassing cosmopolitan modernity; unsurprisingly, Joseph Goebbels used the term "asphalt culture" as an anti-Semitic slur. A lavish studio production (except for a few on-location shots), Asphalt featured a 400-metre-long built street lit by 23,000 light bulbs. The film celebrates electricity itself, as did the week-long event "Berlin im Licht" (Berlin Awash in Light) in 1928, during which all available electrical lights were turned on to attract shoppers and tourists. Betty Amann, age 23, was Asphalt's glamorous star. Playing the proverbial "New Woman" with her bobbed hair, sophisticated clothes, and irreverent attitude toward sex, Amann's Else transforms (like Louise Brooks' Lulu in Pandora's Box) from vamp to self-sacrificing lover. Asphalt contrasts a new, cynical mode of living (based on glitter, artifice, and bluff) with the old world of stifling domesticity and rigid Prussian rectitude. From today's perspective, Asphalt's moral ending – the thief's imprisonment and the son's repentant return to father and mother – seems to contradict the film's emphasis on sensual pleasure. In a knowing, ironic way, it revels in images of consumption, luxury, and fashion, finding ever-new ways to highlight moments of voyeurism and exhibitionism. It is this visual self-awareness that makes Asphalt a real jewel of silent cinema. – ANTON KAES

BORDERLINE (Pool Films, GB 1930)

Regia/dir., scen: Kenneth Macpherson; *cast* : Eslanda Robeson, Paul Robeson, "Helga Doorn" [H.D.], Winifred Bryher, Gavin Arthur, Robert Herring; 35mm, 5485 ft., 61' (24 fps); *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Borderline (1930) fu riscoperto dopo un singolare oblio durato una cinquantina d'anni. Poco per volta, grazie all'individuazione della complessa rete di collaborazioni e influenze che svolsero un ruolo

primario nella sua realizzazione, il film di Kenneth Macpherson ha trovato una collocazione nel quadro di una avanguardia storica dalle molteplici diramazioni: quella dei "little magazines", di cui *Close Up* (1927-1933), pubblicato sotto l'egida di Pool da Macpherson, Winifred Bryher e H.D. (Hilda Doolittle), fu uno dei più sofisticati, anche e non solo per la sua specializzazione cinematografica; quella dell'"immaginario" cui *Borderline* s'ispirò attraverso l'intermediario della poetessa H.D.; quella della psicoanalisi (Hanns Sachs era vicino al gruppo); quella della "Neue Sachlichkeit", via Eisenstein e G.W. Pabst; quella dell'internazionalismo culturale (l'influenza di Pool si era estesa dalla Svizzera a Parigi, Berlino, Mosca, Boston...); quella dell'antirazzismo (*Borderline* è il terzo film interpretato da Paul Robeson, qui affiancato dalla moglie, Eslanda); e infine quella dell'amatorismo (gli altri attori e comparse erano tutti "di famiglia": a H.D. e a Bryher si aggiunsero il poeta e critico Robert Herring e Gavin Arthur, astrologo, occultista e pioniere dell'attivismo gay...).

Oggi, questo film di nessun luogo, girato fra paesaggi in prossimità di Montreux, dove all'epoca risiedeva il trio di fondatori di Pool, poco visto allora e giudicato in genere di un'oscurità piuttosto ostica – un pregiudizio da cui H.D. metteva in guardia nel pamphlet ditirambico che gli dedicò – figura nel patrimonio cinematografico inglese e svizzero e riguarda sia gli studi di letteratura americana sia gli studi sul genere.

L'origine della copia proiettata a Pordenone è un nitrato positivo a 35mm depositato presso la George Eastman House nel 1958 da Norman H. Pearson, grazie al quale le carte di H.D. e di Bryher, ora alla Yale University, costituiscono la fonte principale delle nostre conoscenze su *Borderline*.

Ma la partita con questo film rimane ancora aperta: prima o poi andrà attentamente esaminato il negativo originale, che a quanto sembra è conservato dalla Cinémathèque suisse. – ROLAND COSANDEY

Borderline (1930) was rediscovered after an unusual oblivion that lasted some 50 years. Little by little, thanks to the complex body of collaborations and influences involved in its making, Kenneth Macpherson's film has found a place in the picture of a historical avant-garde of multiple directions: that of the "little magazines", of which Close Up (1927-1933), published by Macpherson, Winifred Bryher, and H.D. (Hilda Doolittle) under the company name of Pool, was one of the most sophisticated, not just through its specialization on cinema; "Imagism", which inspired Borderline through the intermediary of the American poet H.D.; psychoanalysis (Hanns Sachs was close to the group); "Neue Sachlichkeit", via Eisenstein and G.W. Pabst; cultural internationalism (Pool's influence extended from Switzerland to Paris, Berlin, Moscow, Boston...); anti-racism (Borderline was Paul Robeson's third screen appearance, in this case alongside his wife Eslanda); and amateurism (the other actors and extras are from the "family": H.D. and Bryher are joined by the poet and critic Robert Herring, and Gavin Arthur, astrologer, occultist, and pioneer gay activist...). Today, this film from nowhere, made in landscapes near Montreux,

where the trio who constituted Pool were then living, little shown at the time, and generally regarded as of forbidding obscurity – a criticism of which H.D. warned in the dithyrambic pamphlet which she devoted to it – figures in the British and Swiss cinematic patrimonies and encompasses American literary studies as well as genre studies.

The origin of the copy shown in Pordenone is a 35mm nitrate positive deposited with George Eastman House in 1958 by Norman H. Pearson, thanks to whom the papers of H.D. and Bryher, now at Yale University, constitute the principal source for our knowledge of Borderline.

But we have not finished with this film: one day it will be necessary to undertake a careful examination of the original negative, which is apparently conserved by the Cinémathèque Suisse. – ROLAND COSANDEY

Evento musicale / Musical Event

THE CIRCUS (Il circo) (Charles Chaplin Productions; dist. United Artists, US 1928)

Regia/dir., prod., scen., mont./ed: Charles Chaplin; *f./ph:* Roland Totheroh; *cameramen:* Jack Wilson, Mark Marlatt; *scg./des:* Charles D. Hall; *aiuto regia/asst. dir:* Harry Crocker; *cast:* Charles Chaplin (vagabondo/*Tramp*), Merna Kennedy (cavallerizza/*Equestrienne*), Allan Garcia (proprietario del circo/*Circus Proprietor*), Harry Crocker (Rex, il funambolo/*the High Wire Walker*), Henry Bergman (vecchio clown/*Old Clown*), Stanley Sanford (attrezzista capo/*Chief Property Man*), George Davis (mago/*Magician*), Betty Morrissey (donna fantasma/*Vanishing Lady*), John Rand (assistente trovarobe, clown/*Assistant Property Man and Clown*), Armand Triller (clown), Steve Murphy (borsaio/*Pickpocket*), Bill Knight (poliziotto/*Cop*), Jack Pierce (addetto alle corde/*Man operating ropes*), H.L. Kyle, Eugene Barry, L.J. O'Connor, Hugh Saxon, Jack Bernard, Max Tyrone, A. Bachman, William Blystone, Numi (leone/*Lion*), Bobby, Josephine, & Jimmy (scimmie/*Monkeys*); 35mm, 6431 ft., 71'30" (24 fps); *fonte copia/print source:* Roy Export S.A.S., Paris.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Si veda anche la sezione "Eventi musicali" / See also the "Musical Events" section.

Nell'ottuagenario gioco dei film canonici iniziato da Griffith nel 1930 e proseguito da *Sight & Sound* con i suoi referendum decennali (il prossimo è atteso per il 2012), i registi più importanti sono regolarmente risultati essere Eisenstein, lo stesso Griffith e Chaplin. *The Gold Rush* (La febbre dell'oro) e *City Lights* (Luci della città) sono rimasti inamovibili. *The Circus*, uscito nell'intervallo di tempo tra i due film, è invece apparso in classifica in maniera intermittente dopo avervi figurato per la prima solo nel 1962.

Eppure all'epoca non era certo stato messo tanto in ombra. Fu con *The Circus* che Chaplin, per "la sua versatilità e genialità nello scrivere, recitare, dirigere e produrre", vinse uno speciale "Academy Award" (non si chiamava ancora Oscar) alla prima edizione del premio

tenutasi nel 1929. Ancor oggi il riconoscimento appare meritato. Il film contiene alcune fra le più belle invenzioni comiche chapliniane, in sottile equilibrio con una vena sentimentale sempre tenuta rigorosamente sotto controllo. Forse l'apparente eclissi del film può essere ricondotta allo stesso Chaplin dal momento che è l'unico dei suoi lungometraggi maggiori che egli non menziona neppure una volta nella sua autobiografia: si direbbe fosse questo un film che ancora nel 1964 egli preferiva dimenticare. Ma le ragioni di ciò non stanno nel film in sé bensì nelle difficili vicende personali che ne accompagnarono la realizzazione. Chaplin era alle prese con la fine del suo matrimonio con la giovanissima Lita Grey: la lavorazione di *The Circus* coincide con uno dei più sensazionali e spiacevoli divorzi della Hollywood degli anni '20, con gli avvocati di Lita che ricorsero a qualunque mezzo per rovinare la carriera di Chaplin infangandone la reputazione. Al culmine della battaglia legale, la lavorazione fu completamente bloccata per otto mesi mentre i legali cercavano di mettere le mani sui beni dello studio. Chaplin fu costretto a nascondere in un luogo sicuro quanto già girato.

Come se i problemi familiari non bastassero, *The Circus* sembrava perseguitato da disgrazie di ogni tipo. Ancor prima che le riprese iniziassero, il tendone da circo che era la principale ambientazione del film, venne demolito da una bufera di vento. Dopo quattro settimane di lavorazione, Chaplin si accorse che tutto il girato era inservibile a causa dell'incuria del laboratorio di stampa. Al nono mese di riprese nello studio divampò un incendio che distrusse set e attrezzi di scena. Quando, dopo la forzata sospensione, le maestranze poterono ricominciare il lavoro, si scoprì che l'inarrestabile sviluppo immobiliare di Hollywood aveva talmente trasformato i luoghi in cui erano stati girati gli esterni da renderli irrecognoscibili e inutilizzabili per nuove riprese. I guai continuarono fino all'ultimo. Per la sequenza finale del circo che lascia la città, i carrozzoni furono trainati nella prevista location. Il giorno dopo, quando la troupe tornò sul posto, l'intera carovana era svanita nel nulla. Un gruppo di esuberanti studenti aveva rubato tutti i carrozzoni con l'intenzione di utilizzarli per un falò record. Fortunatamente questa volta Chaplin riuscì a evitare in tempo la catastrofe.

Ad ogni modo da tutte queste avversità Chaplin seppe tirar fuori un film di ammirevole comicità e di accorto impianto narrativo. L'intera vicenda si era sviluppata a partire da un'unica idea. Chaplin aveva in mente una situazione comica con brividi di tensione come quelli creati dal suo contemporaneo Harold Lloyd in film come *Safety Last* (*Preferisco l'ascensore*). Si tratta della sequenza cruciale in cui Chaplin, sospeso in alto sopra la pista del circo dopo aver precipitosamente sostituito il funambolo, viene assalito da un'orda di scimmie dispettose che gli portano via i pantaloni, mostrandoci che si è dimenticato di indossare la calzamaglia. Tutta la storia è costruita per arrivare a questa scena clou e concludersi poi in un rapido finale. Il Vagabondo è ingaggiato come clown da un circo viaggiante ma il suo problema è che riesce divertente solo quando non intende esserlo. Si innamora della bistrattata figlia del brutale proprietario del circo ma trova un

imbattibile rivale nell'affascinante equilibrista. Proprio mentre fa del suo meglio per competere con lui, è costretto a confrontarsi con le malevole scimmie.

L'eroina è interpretata da Merna Kennedy, una graziosa ballerina diciottenne al suo debutto cinematografico. Il rivale di Chaplin è impersonato da Harry Crocker, un giovanotto aitante e mondano che collaborò con Chaplin anche allo sviluppo della storia. I due trascorsero settimane esercitandosi nell'arte del funambolismo. Ma Chaplin corse anche altri rischi. Per le scene con i leoni girò circa 200 riprese in molte delle quali era veramente da solo dentro la gabbia. Come confesserà in seguito, le sue espressioni di paura non erano mera finzione.

Oltre ai brividi, il film presenta alcune fra le gag più riuscite di Chaplin come le impareggiabili sequenze nel labirinto degli specchi e all'esterno del baraccone dove il Vagabondo e un animoso malfattore sono costretti a posare come automi. Una scena delirante con Chaplin coinvolto in un gioco di magia è un curioso rimando autobiografico: l'illusionista si chiama "Professor Bosco" e il giorno in cui Chaplin nasceva, nell'aprile del 1889, suo padre si esibiva a Hull, nel teatro dell'illusionista Leotard Bosco. Il film è talmente ricco di elementi comici che Chaplin poté permettersi di tagliare un'intera sequenza – così mirabilmente costruita da risultare quasi un film in sé: quella in cui Chaplin rimane coinvolto in un alterco con una coppia di pugili gemelli assolutamente identici. Come nel caso della casa degli specchi, questa sequenza con il suo brillante utilizzo della doppia esposizione per dar modo allo stesso attore, "Doc" Stone, di interpretare entrambi i pugili, è un omaggio alla bravura dei tecnici che collaboravano con Chaplin. Alla fine degli anni '60, dopo anni spesi a dimenticare *The Circus*, Chaplin ritornò sul film per distribuirlo con una nuova partitura musicale di sua composizione – quella che alle Giornate sarà proposta dal vivo. Egli scrisse persino una canzone, *Swing Little Girl*, per accompagnare i titoli di testa. Per eseguirla era stata scritturata una cantante professionista, ma il direttore musicale, Eric James, si rese conto che Chaplin la cantava molto meglio. Così, a 80 anni, egli venne persuaso a registrare la canzone – una sorta di riconciliazione con il film che era stato per lui fonte di tanto stress. – DAVID ROBINSON

In the 80-year game of raising canons that was begun in 1930 by D.W. Griffith and continues with Sight & Sound's decennial polls (the next due in 2012), the leading directors have consistently been Eisenstein, Griffith, and Chaplin. The Gold Rush and City Lights have remained unshakeable. Yet The Circus, which appeared between these two films, has made only intermittent appearances in the voting since it first figured belatedly in 1962.

Yet it was certainly not thus overshadowed in its own time: The Circus won Chaplin a special Academy Award – it was still not called "Oscar" – at the first presentation ceremony in 1929, for "his versatility and genius in writing, acting, directing and producing". The honour still appears merited. The Circus contains some of his finest comic inventions, subtly balanced with sentiment that is kept tightly under

control. Perhaps the film's apparent eclipse can be traced to Chaplin himself, for this is the single film of his major feature productions which he does not once mention in his autobiography: as late as 1964, it seems, this was a film he preferred to forget. The reason however was not the film itself, but the deeply fraught personal circumstances surrounding its production. Chaplin was in the throes of the break-up of his marriage with the teenage Lita Grey: production of The Circus coincided with one of the most sensational and unseemly divorces in 20s Hollywood, as Lita's lawyers sought every means to ruin Chaplin's career by smearing his reputation. At the height of the legal battle, production was brought to a total halt for eight months while the lawyers tried to seize the studio assets. Chaplin was forced to spirit such of The Circus as was already shot to safe hiding.

As if his domestic troubles were not enough, the film seemed fated to catastrophe of every kind. Even before shooting began, the huge circus tent which is the principal setting for the film was destroyed by gales. After four weeks of filming Chaplin discovered that bad laboratory work had made everything already shot unusable. In the ninth month of shooting, fire raged through the studio, destroying sets and props. Later, when the unit returned to work after the enforced lay-off, they discovered that Hollywood's mushrooming real estate development had changed locations beyond recognition, so that they could not be used for retakes. The troubles persisted to the very end. For the final scene of the circus moving out of town, the wagons were towed to the location. When the unit returned for the second day's shooting, the whole circus train had vanished. It had been stolen by some high-spirited students who had planned to use it for a marathon bonfire. This time luckily Chaplin was just in time to avert the catastrophe. Somehow, from all this chaos, Chaplin conjured a film of admirable comedy and deft structure. The story had all grown out of a single idea. Chaplin had imagined a scene of comic thrills such as his contemporary Harold Lloyd had made his speciality in films like Safety Last!. The scene he envisaged was the climactic sequence in which, having rashly taken the place of the tightrope-walker, suspended high over the circus ring, he is attacked by a horde of malicious escaped monkeys. They rip off his trousers, to reveal that he has forgotten to put on his tights. With this moment as the climax he built up the whole story that leads up to it and a swift finale to conclude. The Tramp is engaged as a clown by a travelling circus: his problem is that he is only funny when he does not mean to be. He falls in love with the ill-treated daughter of the brutal circus proprietor, but meets an insuperable rival in the person of the glamorous tightrope-walker. It is while endeavouring to compete with this challenger that he suffers his confrontation with the malevolent monkeys.

The heroine was played by Merna Kennedy, a beautiful 18-year-old dancer, making her film debut. The Tramp's rival in love was played by Harry Crocker, a handsome young socialite, who also collaborated with Chaplin on developing the story. Chaplin and Crocker spent weeks mastering the art of tightrope-walking. Chaplin ran other risks beside the tightrope though. For the scenes with the lions he made

some 200 takes, in many of which he was actually alone inside the lions' cage. As he later confessed, his looks of fear are not all merely acting.

Alongside the thrills the film includes some of his most accomplished gags, notably the virtuoso scenes in the fairground hall of mirrors, and outside the funhouse, where the Tramp and a hostile villain are forced to pose as automata. A delirious scene in which he becomes entangled in a magic act is an odd autobiographical allusion: the magician is called "Professor Bosco": on the day that Chaplin was born, in April 1889, his father was performing in magician Leotard Bosco's theatre in Hull. The film was so rich in comedy that Chaplin felt able to remove an entire sequence – so skilfully composed that it is practically a film in itself – where he became involved in a fracas with a pair of identical twin prize-fighters. Like the hall of mirrors, this sequence, with its brilliant use of double exposure to enable the same actor, "Doc" Stone, to play both prize-fighters, is a tribute to the ingenuity of Chaplin's technical collaborators.

In the late 1960s, after years of trying to forget the film, Chaplin returned to The Circus, to reissue it with a new musical score of his own composition – the score that will be performed live for the Giornate performance. He even composed a theme song, "Swing, Little Girl", to be performed over the titles. A professional vocalist was engaged, but the musical director, Eric James, recognized that Chaplin sang the song much better. So he was persuaded, at the age of 80, to record the song. It seemed his reconciliation to the film which had caused him so much stress. – DAVID ROBINSON

Evento musicale/ Musical Event

EL DORADO (Gaumont [Série Pax], FR 1921)
Regia/dir., scen: Marcel L'Herbier; *f./ph:* Georges Lucas; *scg./des:* Robert-Jules Garnier, Louis Le Bertre; *aiuto regia/asst. dir:* Dimitri Dragomir, Raymond Payelle [Philippe Hériat]; *riprese/filmed:* 10.3-5.1921 (Granada [Alhambra], Seville, *studio:* Gaumont [Butte Chaumont], Paris); *cast:* Eve Francis (Sibilla), Jaque Catelain (Hedwick), Marcelle Pradot (Iliana), Philippe Hériat (il buffone/*the jester* João), Georges Paulais (Esteria), Claire Prélia (la contessa/*the countess*), Edith Réal (Concepción); *proiezione per la stampa/trade screening:* 7.7.1921 (Gaumont-Théâtre, Paris); *data uscita/released:* 28.10.1921 (Gaumont-Palace, Paris); 35mm, 2025 m., 99' (18 fps), col. (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* Archives Gaumont-Pathé, Paris. Didascalie in francese / French intertitles.

Si veda anche la sezione "Eventi musicali" / See also the "Musical Events" section.

Compie 90 anni quest'anno *El Dorado*, il film per il quale il pionieristico critico e teorico francese Louis Delluc coniò il famoso grido di battaglia "Ça c'est du cinéma!" ("Questo è vero cinema!"). Da allora, questa espressione è entrata nel lessico comune. Il dramma di Marcel L'Herbier rimane nondimeno una pietra miliare dell'avanguardia che

molti cultori del cinema muto sembrano aver trascurato o ignorato. Anche se, come ha sottolineato Richard Abel, “la fama e l’influenza di *El Dorado* sono rimaste sostanzialmente circoscritte all’ambito francese perché non sembra essere stato distribuito all’estero”.

Pochi tra i grandi registi classici hanno incontrato altrettanta resistenza a una rivalutazione quanto L’Herbier. Pur avendo mantenuto il suo status canonico presso l’Accademia francese (che ha fatto il punto sulla sua eredità con un importante seminario nel 2007), ogni riproposta della sua produzione muta non ha mai sollevato quel tipo di entusiasmo popolare che circonda da sempre Abel Gance. Al contrario di Gance, L’Herbier non ha mai avuto il sostegno retroattivo di un François Truffaut, pur se Alain Resnais gli riconobbe una certa influenza quando realizzò *L’année dernière à Marienbad*. In tempi più recenti, il consenso cinefilo si è spostato in favore di film quali il suo adattamento da Pirandello *Le feu Mathias Pascal* con Ivan Mosjoukine. Ma il più autorevole difensore di L’Herbier, Noël Burch, ha regolarmente bollato *Le feu Mathias Pascal* come “retrogrado”, prendendo le difese di opere sperimentali quali *Rose-France* e *L’inhumaine* (1924) e soprattutto il suo adattamento modernista da Zola, *L’argent*. Malgrado all’epoca avesse diviso la critica, questo film è oggi considerato il capolavoro di L’Herbier, benché, al pari degli altri film muti del regista, sia stato disponibile per un paio di decenni solo nelle versioni “restaurate” degli anni ’70, che usavano la discutibile pratica dello “stretching” rallentando i film fino a uno stordito torpore. Gli archivi francesi fecero ammenda nel corso degli anni ’90 ri-restaurando i materiali di preservazione di tutti i muti di L’Herbier. L’Herbier era un esteta borghese con aspirazioni da “homme de lettres” e musicista, che tuttavia non si sottrasse al servizio militare allo scoppio della guerra. I suoi modelli di riferimento erano Wilde, Proust, Villiers de l’Isle-Adam e Debussy. Come molti suoi contemporanei, anch’egli inizialmente snobbò il cinema, per poi subire una repentina conversione dopo la tardiva rivelazione di *The Cheat* di DeMille che elettrizzò l’intelligenza parigina del 1917. Legato agli studi Gaumont dal 1918 al 1922, L’Herbier si guadagnò la benevola protezione dello stesso Léon Gaumont. Questo senso di sicurezza gli consentì di compiere esperimenti esteticamente audaci ma risibili quali *Rose-France*, un film impressionista di propaganda che coniugava in modo alquanto bizzarro simbolismo e sentimento patriottico. Il dramma marino del 1920, *L’homme du large*, tratto da Balzac, fu apprezzato per il suo naturalismo benché il film fosse sovraccarico di ricercati effetti tecnici e ottici (mascherini, sovrimpressioni, luci sperimentali etc.) e di didascalie pseudo-artistiche.

El Dorado fu la risposta di L’Herbier alla richiesta di Léon Gaumont di fare un film “popolare”. Amante della lingua e della cultura spagnola, il regista propose un melodramma di ambientazione andalusa con protagonista la ballerina di un sordido cabaret intenzionata a vendicarsi del seduttore che rifiutò di aiutare il bambino infermo nato dalla loro relazione. L’Herbier fu il primo cineasta cui venne consentito di accedere al celebre palazzo dell’Alhambra, che divenne a sua volta un personaggio del film. L’Herbier trascorse a Granada la primavera del

1921 con la sua troupe (l’attrice drammatica Eve Francis, il proprio protégé Jaque Catelain, Marcelle Pradot, che L’Herbier avrebbe sposato nel 1923, e il futuro romanziere Philippe Hériat). Il film suscitò grandissimo scalpore durante la sua proiezione alla stampa cui presenziò lo stesso Léon Gaumont. Quest’ultimo non capì che certi effetti visivi erano voluti e li attribuì alla negligenza del proiezionista. A distanza di anni, nel 1959, Henri Fescourt ricordava: “Nessuno fra tutti coloro che, come me, furono presenti a quella prima proiezione pubblica l’ha mai scordata. Non era possibile. Con quella di *La roue* e quella molto posteriore della *Corazzata Potëmkin*, fu una delle tre proiezioni pubbliche tenutesi tra il 1916 e il 1929 in cui il successo divenne un trionfo”. Né del resto era stata più modesta l’ambizione personale del regista (ivi compresa l’inedita modalità di presentazione di un film) che aveva convinto Léon Gaumont a commissionare al giovane e dotato compositore Marius-François Gaillard una partitura sinfonica per 80 elementi per la prima uscita del film. Girato all’interno di un vero gioiello architettonico, il palazzo dell’Alhambra, *El Dorado* fu programmato nel non meno splendente Gaumont-Palace di Parigi.

LENNY BORGER

El Dorado – the film for which the pioneer French critic and theorist Louis Delluc coined the famous battle cry, “Ça c’est du cinéma” (“Now that is real cinema”) – is 90 this year. The expression has since become part of the language. But Marcel L’Herbier’s drama remains an avant-garde landmark that many silent film enthusiasts seem to have passed over or ignored. Yet, as Richard Abel has noted, El Dorado’s “fame and influence were restricted largely to France because apparently it was not distributed abroad.”

Few major classical filmmakers have resisted rehabilitation as much as L’Herbier. He has maintained canonical status in French academia (which took stock of his legacy with a major seminar in 2007), yet screenings of his silent films have generally failed to ignite the kind of popular enthusiasm that continues to surround Abel Gance. Unlike Gance, he had no retroactive support from the likes of François Truffaut, although Alain Resnais admitted to some influence while making Last Year at Marienbad. Cinephile consensus has now been shifting in favor of such films as his 1925 Pirandello adaptation Feu Mathias Pascal, with Ivan Mosjoukine. But L’Herbier’s most influential defender, Noël Burch, has consistently deflated Feu Mathias Pascal as “retrograde” while defending such experimental works as Rose-France and L’inhumaine (1924), not to mention his modernist adaptation of Zola’s L’Argent. Though it divided critics of the time, L’Argent is now considered his masterpiece – despite the decades during which, along with L’Herbier’s other silents, it was only available in 1970s “restorations” which used the dubious practice of step-printing, slowing the films down to a stupefying torpor. The French archives made amends during the 1990s by re-restoring the preservation materials for all of L’Herbier’s silents.

L’Herbier was a bourgeois aesthete who had groomed himself as an homme de lettres and a musician, but who did not shirk his military

duty when war broke out. His role models were Wilde, Proust, and Villiers de l’Isle Adam, and Debussy. Like many contemporaries, he initially snubbed the cinema, but was immediately converted by the belated revelation of DeMille’s The Cheat, which electrified the Paris intelligentsia of 1917. Attached to the Gaumont studios from 1918 to 1922, L’Herbier earned the indulgent patronage of Léon Gaumont himself. This gave him the confidence to make such aesthetically daring but ludicrous experiments as Rose-France (1918), an impressionist propaganda film in which symbolism and patriotic sentiment made for strange bedfellows. His 1920 marine drama from Balzac, L’Homme du large, was hailed for its naturalism even though it was top-heavy with precious technical and optical effects (maskings, superimpositions, experimental lighting, etc.) and artsy intertitles.

El Dorado was L’Herbier’s response to Léon Gaumont’s challenge to make a “popular” picture. A Hispanophile, the director proposed a melodrama about a dancer in a sordid Andalusian cabaret who plots revenge on the seducer who refuses to help their sickly love child. L’Herbier would be the first film artist to be allowed inside Granada’s celebrated Alhambra, which would become a character in its own right. L’Herbier spent the spring of 1921 on location with his crew (tragedian Eve Francis, his protégé Jaque-Catelain, Marcelle Pradot, whom L’Herbier would marry in 1923, and the future novelist, Philippe Hériat).

The film caused something of a sensation at its trade screening in the presence of Léon Gaumont. The latter failed to grasp the point of certain deliberate visual effects, which he attributed to an inattentive projectionist. Looking back in 1959, Henri Fescourt wrote: “No one who, like me, attended that first public screening has forgotten it. It was impossible. Along with the screening of La Roue, and much later that of Battleship Potemkin, it was one of three public screenings between 1916 and 1929 in which success became triumph.” No humbler was the director’s own ambition (and innovation in film exhibition) in persuading Léon Gaumont to commission the gifted young composer Marius-François Gaillard to write an 80-piece symphonic score for the film’s first run. Shot on location in one architectural jewel-case of a palace, the Alhambra, El Dorado had its release in the no less resplendent Gaumont-Palace in Paris. – LENNY BORGER

HINTERTREPPE (Backstairs) (Henny Porten-Film / Gloria-Film, DE 1921)

Regia/dir: Leopold Jessner, Paul Leni; *scen:* Carl Mayer; *f./ph:* Karl Hasselmann, Willy Hameister; *scg./des:* Paul Leni; *cast:* Henny Porten (la domestica/the housemaid), Fritz Kortner (il postino/the postman), Wilhelm Dieterle (l’amante/the lover); *prod:* Henny Porten, Hanns Lippmann; *prod. mgr:* Wilhelm von Kaufmann; *riprese/filmed:* 1.8.-10.1921 (Ufa-Messter-Atelier, Berlin-Tempelhof); *data v.c./censor date:* 7.11.1921 (B.4628), 28.11.1921 (B.4281); *première:* 11.12.1921, U.T. Kurfürstendamm, Berlin; *lg. or./orig. l:* 1378 m.; 35mm, 1109 m., 73’ (16 fps); *fonte copia/print source:* Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Hintertreppe (lett. “Scala di servizio”) appartiene al genere del Kammerspielfilm weimariano, al quale è riconducibile un esiguo numero di titoli, di cui i più significativi sono *Scherben (La rotai)*, *Sylvester (La notte di San Silvestro)*, *Der letzte Mann (L’ultima risata)* e, forse, il Dreyer del 1924 *Mikaël (Desiderio del cuore)*. *Hintertreppe*, che fu il primo della serie, narra la poco allettante storia di una domestica (interpretata dalla primadonna del cinema tedesco Henny Porten) in perenne attesa delle lettere del suo amante (Wilhelm Dieterle, il futuro regista hollywoodiano). L’azione si concentra prevalentemente sul lavoro di lei e le quotidiane visite del postino locale. Il Kammerspiel, alla lettera “rappresentazione da camera”, era un dramma teatrale che veniva rappresentato in piccoli teatri con il pubblico intimamente vicino all’azione scenica. Il Kammerspiel era nato dall’esperienza di Max Reinhardt, il cui collaboratore Heintz Herald ebbe a dire: “Se nella Grosses Schauspielhaus un attore è costretto a sollevare l’intero braccio e nel Deutsches Theater gli è sufficiente muovere una mano, nel Kammerspiel gli basta muovere un dito”. *Hintertreppe* è dunque un film di sfumature.

Alla sua realizzazione contribuì una straordinaria schiera di talenti. La sceneggiatura fu scritta da Carl Mayer, che, oltre ad essere il co-sceneggiatore di *Das Kabinett des Dr. Caligari (Il gabinetto del dottor Caligari)*, trasferì praticamente da solo il Kammerspiel dal palcoscenico allo schermo scrivendo *Scherben*, *Sylvester* e *Der letzte Mann*. I set furono disegnati da Paul Leni, che in seguito dirigerà l’espressionista *Das Wachsfingernkabinett (Il gabinetto delle figure di cera)*. Il film fu diretto da Leopold Jessner, uno dei più importanti registi del teatro espressionista. L’unico altro film diretto da Jessner fu l’ostentatamente espressionista *Erdgeist* (Spirito della terra), 1923, con Asta Nielsen nel ruolo principale. *Erdgeist* meriterebbe una maggiore attenzione, purtroppo però è uno dei più rari tra i maggiori titoli dell’espressionismo.

In origine, *Hintertreppe* non aveva didascalie, in quanto Mayer intendeva affidare il racconto cinematografico a mezzi esclusivamente visivi. Perfino le lettere intorno alle quali ruota la trama del film non vengono mai mostrate come inserti. Malauguratamente, buona parte delle copie moderne contengono sia didascalie esplicative che inserti delle lettere. A quanto pare, coloro che videro la versione originale trovarono difficile seguire le sottigliezze del racconto solo attraverso le immagini. Siegfried Kracauer afferma che il postino “morbosamente innamorato della ragazza ... intercetta le lettere”. Lotte Eisner sintetizza il film come il “dramma della cameriera che si crede abbandonata dall’amante perché il postino, innamorato di lei, intercetta le sue lettere”.

In realtà, la trama è più complessa. Dopo una scena notturna che ci mostra un incontro nel cortile tra la cameriera e l’amante, questi scompare misteriosamente. La donna aspetta invano una sua lettera. Il postino, innamorato di lei e dispiaciuto nel vederla soffrire, le scrive una lettera facendole credere che il mittente sia l’altro. In segno di riconoscenza, la cameriera si reca a casa sua, ma lo scopre

proprio mentre sta falsificando un'altra lettera. Indignata, torna sui suoi passi, ma poi capisce che il postino ha scritto quelle lettere solo per dichiararle il suo amore. Tra i due nasce un titubante idillio. Una sera, proprio mentre la ragazza si reca a una cena amorosamente preparata dal postino, l'amante fa il suo ritorno. A questo punto, le copie che ho visionato sono alquanto discontinue, ma i due amanti paiono rimproverarsi a vicenda di non aver mai scritto. Un imprevisto sviluppo finale sembra confermare che il postino non si sia limitato solo a contraffare le lettere dell'altro ma abbia anche intercettato quelle scritte dalla cameriera. Una storia alquanto complicata da raccontare in un film senza didascalie, e la cui intelligibilità è affidata unicamente alla nostra attenta osservazione delle gestualità.

Benché accusata dalla Eisner di essere "troppo bene in carne" per quel ruolo, la Porten risulta pienamente convincente nella panni della domestica e la sottigliezza della sua interpretazione merita un'analisi più dettagliata. La scena iniziale, in cui mette indietro la sveglia, la connota immediatamente come una gioviale ragazza che lavora. Nella scena successiva alla scoperta che la lettera attribuita all'innamorato è stata in realtà scritta dal postino, la vediamo tornare sconvolta nella cucina della casa in cui lavora. La Porten rende con grande efficacia la frustrazione del personaggio al richiamo del campanello di servizio e il momento in cui si fa forza per andare con un vassoio vuoto in sala da pranzo a raccogliere i bicchieri da lavare.

Nello stile del film, come ha notato la Eisner, l'ambiente realisticamente borghese dell'appartamento dei padroni della cameriera è in antinomia con il mondo più stilizzato delle classi inferiori. Una veloce sequenza poco dopo l'inizio del film mostra la targhetta di un campanello con la scritta "Rechnungsrat", che designa un'alta carica statale di revisore dei conti. Buona parte dell'azione consiste nell'affannoso andirivieni della cameriera e del postino attraverso la scala di servizio del titolo, resa secondo lo stile espressionista. Espressionista è anche il cortile in cui immette la scala e che anticipa il cortile di *Der letzte Mann*. Per tutto il corso degli anni '20, si fece spesso ricorso all'espressionismo per descrivere gli appartamenti e gli slum proletari.

Tuttavia, l'aspetto storicamente più significativo del film è rappresentato forse dalla performance di Fritz Kortner nel ruolo del postino. Kortner è stato uno dei grandi interpreti dell'espressionismo teatrale e cinematografico; oggi la sua fama è legata principalmente a questo film e ai successivi ruoli del marito in *Schatten (Ombre ammonitrici)* di Arthur Robison e del Dr. Ludwig Schön in *Die Büchse der Pandora (Il vaso di Pandora/Lulu)* di G.W. Pabst. Mentre la recitazione della Porten è naturalistica e vivace, Kortner si muove lentamente, esprimendo le sue emozioni attraverso lo sgranamento degli occhi o nella torsione di un braccio. Nella scena in cui la cameriera fruga freneticamente nella borsa del postino sperando in una lettera, Kortner distoglie il volto dalla cinepresa mentre la Porten viene leggermente in avanti per manifestare la sua disperazione. Infine, lei si volta chinandosi verso la porta cosicché i due corpi curvi si echeggiano l'un l'altro in puro stile espressionista. Quattro anni dopo, in *Variété* Emil Jannings sarà accreditato quale inventore della "recitazione di spalle", ma Kortner

aveva già introdotto qui tale tecnica, e con risultati superiori.

KRISTIN THOMPSON

Hintertreppe belongs to that tiny genre, the Kammerspiel films of the Weimar cinema. The other significant Kammerspiel films are Scherben, Sylvester, Der letzte Mann, and perhaps Carl Dreyer's 1924 film Michael. Hintertreppe was the first, and it deals with the unpromising subject of a Maid (played by the major German star Henny Porten) waiting for letters from her Lover (Wilhelm Dieterle, who later went on to direct in Hollywood). Much of the action concerns the Maid's housework and the local Postman's daily visits. Kammerspiel means "chamber play," a piece produced on a small stage with the audience intimately close to the action. The format originated under Max Reinhardt, whose collaborator Heintz Herald said: "If an actor needs to lift his whole arm at the Grosses Schauspielhaus, he need only move his hand at the Deutsches Theater; and at the Kammerspiele it's enough if he moves a finger." Accordingly, Hintertreppe is a film of nuances.

An impressive lineup of talent created Hintertreppe. Its script was written by Carl Mayer, who, apart from being the co-scenarist of Das Cabinet des Dr. Caligari, almost singlehandedly brought Kammerspiel from theater to cinema by writing Scherben, Sylvester, and Der letzte Mann. Paul Leni, who later directed the Expressionist Wachsfignurenkabinett, designed the sets. And it was directed by Leopold Jessner, one of the great Expressionist stage directors. Jessner's only other film was the flamboyantly Expressionist Erdgeist (1923), with Asta Nielsen in the main role. Erdgeist deserves more attention, but unfortunately it is one of the rarest of the major Expressionist films.

Originally Hintertreppe had no intertitles, because Mayer championed purely visual cinematic storytelling. Even the letters around which the plot revolves were not shown as inserts. Unfortunately most modern prints contain expository titles and inserts of the letters. But those who saw the original version apparently found its subtle plot too difficult to follow through images alone. Siegfried Kracauer claims that the Postman "out of morbid love for the girl intercepts these letters." Lotte Eisner interprets the plot as the story of the Maid "whose letters from her lover are intercepted by the postman, himself in love with her."

In fact, the plot is more complex. After one scene showing the Lover and the Maid meeting in the courtyard at night, he mysteriously disappears. She receives no letters from him. In love with her himself and observing her distress, the Postman writes a letter purporting to come from the Lover. Out of gratitude, she visits the Postman and finds him forging another letter. She leaves, upset, but soon realizes that in writing the letters, the Postman has declared his own love for her. A tentative romance begins. Just as the Maid arrives for a supper lovingly prepared by the Postman, the Lover returns. At this point the prints I have seen are choppy, but each seems to berate the other for not having written. In a twist ending, it apparently turns out

that the Postman has not only forged letters from the Lover but also intercepted the letters from the Maid to him. A complicated story for a film to tell without titles, and one whose comprehensibility depends on our close attention to gestures.

Porten, though accused by Eisner of being "far too fat" for her role, is completely convincing as the maid, and her subtle performance is worth watching closely. Her opening scene, where she "hits the snooze button" on her alarm clock, swiftly sets her up as a cheerful working girl. In the scene after she discovers that the letter purportedly from her Lover was actually written by the Postman, she returns to the kitchen of the apartment where she works, distraught. Porten skillfully conveys the character's frustration at the ringing of the service bell and then her moment of steeling herself to go out with an empty tray to clear the glasses from a party.

The style of the film, as Eisner noted, contrasts the bourgeois, realistic ambience of the apartment of the Maid's employer with a more stylized world of the lower classes. A quick shot near the beginning shows a doorbell-pull labeled Rechnungsrat, designating a senior government auditor. Much of the action consists of the Maid and Postman trudging up and down the "backstairs" of the title, a servants' stairway rendered in Expressionist style. The courtyard to which the stairs lead is also Expressionistic, a forerunner to the courtyard in Der letzte Mann. Throughout the 1920s, Expressionism was often called upon to render working-class apartment buildings and slums.

Perhaps the most historically significant aspect of the film, though, is Fritz Kortner's performance as the Postman. Kortner was one of the great Expressionist stage and screen actors; today he is best known from this film, as well as his performance as the husband in Arthur Robison's Schatten (Warning Shadows) and as Dr. Ludwig Schön in G.W. Pabst's Die Büchse der Pandora. While Porten acts naturalistically and briskly, Kortner moves slowly, his emotions displayed via wide-eyed grimaces and the way one arm curls in upon itself. In the scene where the Maid frantically searches the Postman's bag for a hoped-for letter, Kortner turns his face away from the camera while she comes slightly forward to register despair. Eventually she turns and leans against the door frame so that the two slumping bodies echo each other in true Expressionist style. Emil Jannings was credited for "acting with his back" in Variété four years later, but Kortner had already used the technique here, and to greater effect.

KRISTIN THOMPSON

KLOSTRET I SENDOMIR [Il monastero di Sendomir / The Secret of the Monastery] (AB Svenska Biografteatern, SE 1920)

Regia/dir., scen: Victor Sjöström; *dal racconto/based on the story* "Das Kloster bei Sendomir" *di/by* Franz Grillparzer; *f./ph:* Henrik Jaenzon; *cast:* Tore Svennberg, Tora Teje, Richard Lund, Renée Björling, Albrecht Schmidt, Gun Robertson; 35mm, 1552 m., 80' (17 fps), *col.* (imbitito con metodo Desmet/tinted, Desmet method); *fonte copia/print source:* Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet / Archival Film Collections of the Swedish Film Institute, Stockholm.

Didascalie in svedese / *Swedish intertitles.*

Quando *Klostret i Sendomir* di Victor Sjöström uscì nelle sale il giorno di Capodanno del 1920, neanche una settimana prima i due poli della produzione cinematografica svedese, Svenska Biografteatern e Skandia, si erano fusi nella Svensk Filmindustri (SF). Diventata troppo grande per gli studi di Lidingö, dove il film fu girato, la Svenska Biografteatern stava ancora erigendo il suo nuovo studio di Råsunda che, inaugurato nel maggio dello stesso anno, sarebbe diventato la sede delle produzioni SF per molti decenni a venire. Questa fusione di società sancì inoltre il controllo dei grandi gruppi finanziari sul futuro dell'industria cinematografica svedese, mentre Ivar Kreuger, il principale fautore dell'operazione, emergeva come il tycoon dominante dietro la SF.

Basato su un racconto breve di Franz Grillparzer e poi adattato per il teatro (*Elga*) da Gerhard von Hauptmann, *Klostret i Sendomir* per certi versi rappresenta un'anomalia nella produzione della Swedish Biograph che all'epoca si impervia quasi esclusivamente su materiale letterario dei paesi nordici. Al contrario dei capolavori universalmente acclamati degli anni precedenti (tra cui *Berg-Ejvind och hans hustru* [Berg-Ejvind e sua moglie] e *Herr Arnes pengar* [Il tesoro del signor Arne]), la drammatica vicenda del film non si situa sullo sfondo della natura e delle sue sfide terribili. Stavolta, il conflitto nasce all'interno di una sorta di camera a pressione, che si incrina quando le forze esterne sovvertono l'equilibrio di un castello di campagna isolato dal mondo e dalle sue dinamiche emotive. Per quanto spesse siano, le mura non possono trattenere il ricordo di quanto vi è accaduto. Il mondo all'interno del castello è cupo, le scene notturne prevalgono, e la vicenda ci viene raccontata in flashback da un altro edificio, il monastero, che peraltro è sorto sulle rovine del castello, accogliendone i resti in più di un senso. Il racconto dell'umile monaco è il filo rosso che lega passato e presente, il castello e il monastero, e anche la sua stessa duplice incarnazione nel conte Starschensky e nel Fratello. Il conte si era consumato in un dramma di amore, speranza, gelosia, tradimento e crollo delle illusioni, fatalmente scaturito dai riccioli rivelatori di un bambino innocente.

Le riprese del film posero non poche difficoltà dal punto di vista fotografico per via degli standard minimalisti imposti dalla produzione, con un cast esiguo, set quasi esclusivamente in interni e in spazi molto ristretti. Per di più, svolgendosi la vicenda quasi sempre di notte, la luce è assai ridotta. Il ritmo di questo dramma in costume è lento e il film è orchestrato come una graduale decostruzione della felicità del narratore man mano che insorgono i sospetti, vengono confermati e culminano, nel momento della catastrofe, in una serie di tragiche scelte.

Le scene notturne e il gioco con le fonti di luce naturale sono di gusto squisito, e la fotografia di Henrik Jaenzon rivela una grande maestria nel superare gli ostacoli insiti nelle riprese. E anche la critica fu unanime nel lodare questo aspetto del film. Come unanimi furono le lodi per la performance di Tore Svennberg nel ruolo del conte Starschensky; mentre per il resto le recensioni svedesi sono contrastanti. Secondo

alcuni, l'intenso racconto di Hauptmann era diventato troppo schematico nell'adattamento per lo schermo (scritto da Sjöström) e anche l'infedeltà della moglie Elga, e il suo duplice amore, non parvero sufficientemente motivati sul piano psicologico. Per altri ancora, il dramma era scivolato nel melodramma. A quanto pare, il film ottenne i migliori risultati commerciali in Francia. Dove le lodi più lusinghiere furono espresse da Louis Gaumont, figlio di Léon, in un'intervista del 1923. Quando gli chiesero quali film svedesi avessero avuto i maggiori consensi in Francia, egli menzionò *Dunungen* (L'uccellino), *Herr Arnes pengar* e, soprattutto, *Klostret i Sendomir*: "Il soggetto di questo film propone esattamente ciò che il pubblico francese apprezza di più, mentre *Körkarlen* (*Il carretto fantasma*) era 'trop violent, trop fort'." Il film non è mai stato fra i preferiti degli storici di cinema; nel suo volume del 1960 sul cinema svedese Jean Béranger esprime forse il giudizio più positivo. Gli storici svedesi ne apprezzano tuttora la fotografia, ma per il resto il film viene comunemente menzionato solo en passant. L'opinione più negativa è quella di Bengt Forslund nella sua monografia su Victor Sjöström, ripresa anche nella voce dedicata al film dalla *Svensk filmografi*.

A differenza della gran parte dei film svedesi dell'epoca, la copia restaurata di *Klostret i Sendomir* è praticamente completa. Forse è arrivato il momento di riconsiderare la posizione di questo film in quella che Béranger chiamò la "grande avventura del cinema svedese".

JAN OLSSON
Prima del recente restauro, le copie di *Klostret i Sendomir* delle collezioni dello Svenska Filminstitutet erano disponibili solo in bianco e nero ed erano state stampate da un internegativo ridotto al formato Academy. Nelle stesse collezioni era tuttavia presente un secondo internegativo full-frame, tratto dalla stessa copia nitrato originale. Nel 2009 le didascalie flash di questo secondo negativo sono state sostituite con didascalie di lunghezza normale ricreate a partire dalle originali conservate presso la biblioteca dello Svenka Filminstitutet. Altro materiale visivo è stato ricavato da una copia nitrato a colori di terza generazione con le didascalie in ceco conservata presso il Národní Filmový Archiv di Praga e da una copia nitrato imbibita non completa di prima generazione con didascalie in francese proveniente dalla Cinémathèque Suisse di Losanna. La copia svizzera è servita anche da riferimento per il colore della copia Desmet ricavata nel 2009 dal negativo restaurato.

Oggi, *Klostret i Sendomir* non è uno dei film più famosi di Sjöström, ma all'epoca fu uno dei suoi più grossi successi. Andò benissimo al botteghino e fu venduto in oltre 50 paesi. L'ambientazione cosmopolita, combinata con il successo ottenuto nello stesso anno da *Erotikon* (*Verso la felicità*) di Stiller, indusse la Svensk Filmindustri a rivedere la propria politica produttiva a favore di pellicole ritenute di maggior richiamo internazionale.

È anche un'opera compositivamente molto interessante, con l'arco come principale figura geometrica. Arco che spesso crea un'inquadratura nell'inquadratura, permettendo soluzioni atte a dare il senso della solitudine del posto e della claustrofobia di questa storia

di un amore clandestino – sensazioni rafforzate ora che sono stati reintrodotti i colori.

Fa qui il suo debutto sullo schermo la leggendaria attrice teatrale e cinematografica Tora Teje (*Erotikon*, *Häxan* [La strega], *Norrullsligan* [La banda di Norrtull]), che dà vita al commovente ritratto di una donna divisa fra la propria famiglia e l'uomo che ama, un tema su cui Sjöström ritornerà un paio di anni dopo con un film ancora di ambientazione storica, *Vem dömer* – ([La prova del fuoco], 1922). – JON WENGSTRÖM
As Victor Sjöström's *Klostret i Sendomir* opened on New Year's Day 1920, the two factions of film production in Sweden, *Svenska Biografteatern* (Swedish Biograph) and *Skandia*, had merged into *Svensk Filmindustri* (SF) less than a week before. Having outgrown the facilities at Lidingö, where the film was shot, *Swedish Biograph* was still in the midst of building its new studio at Råsunda, which opened in May and would serve as the home for SF's productions for many decades to come. This consolidation also ushered in big-business control of the future of the film industry in Sweden, as Ivar Kreuger, the *Match King*, emerged as the dominating financier behind SF.

Based on Franz Grillparzer's novella and later adapted into a play (Elga) by Gerhard von Hauptmann, *Klostret i Sendomir* is somewhat of an anomaly during a time when *Swedish Biograph* almost exclusively pivoted its brand of filmmaking on literary material from the Nordic countries. Unlike the acknowledged masterpieces of previous years (Berg-Ejvind och hans hustru and Herr Arnes pengar, among others), the film does not situate its drama against the backdrop of nature and its dire challenges. Instead, the conflict is placed in a pressure chamber of sorts, which cracks as forces from outside unbalance the rural castle's sealed-off world and emotional dynamics. Thick as they are, the walls cannot block out what once was. The world inside the castle is dark, night scenes prevail, and what we learn in hindsight is via a framing story, related in another building, the monastery, which, however, is built on top of the ruins of the castle, enclosing its remnants in more than one sense. The humble monk's storytelling is the currency between now and then, the castle and the monastery, and ultimately between his two incarnations, as Count Starschensky turned Brother. The Count was consumed in a drama of love, hope, jealousy, deceit, and crushed illusions, all swirling around a child's innocent but ultimately revealing curls.

The shooting of the film posed major photographic challenges due to the production's minimalist stance, featuring a very small cast, almost exclusively in interior scenes in confined spaces. Furthermore, it is night throughout, and thus light is limited. The tempo of this period piece is slow, and the film is orchestrated as a gradual deconstruction of the storyteller's happiness as suspicions emerge, are confirmed, and climax in a series of tragic choices in the face of disaster.

The night scenes and the play with natural light sources are exquisite, and Henrik Jaenzon's photography shows his mastery in overcoming the obstacles involved in the shooting. The critics consistently praised the film in this respect. Another constant was the esteem accorded Tore Svennberg's performance as Count Starschensky, but the

reviews were otherwise mixed in Sweden. For some, Hauptmann's concentrated story was over-succinct in its screen adaptation (devised by Sjöström) and lacking a psychological context for the wife Elga's infidelity, or her dual love. For others, the drama was mired in melodrama. Commercially, the film apparently had its best run in France. The highest French accolade came from Louis Gaumont, Léon's son, in a 1923 interview. Asked which Swedish films had enjoyed the best French following, he mentioned *Dunungen*, Herr Arnes pengar, and, foremost, *Klostret i Sendomir*: "The story in that film offers precisely what the French audience appreciates, while *Körkarlen* was 'trop violent, trop fort'." The film was never a favourite among film historians; Jean Béranger is perhaps the most appreciative, in his 1960 volume on Swedish cinema. Swedish film historians still praise its photography, but otherwise the film is consistently mentioned only in passing. The most negative evaluation is Bengt Forslund's in his monograph on Victor Sjöström, which has been transferred to the entry on the film in the *Svensk filmografi*.

Unlike most Swedish films from this era, the restored copy is virtually complete. Today we might want to rethink this film's place in the "big adventure of Swedish cinema", as Béranger called it. – JAN OLSSON
Until the recent restoration of *Klostret i Sendomir*, prints from the Archival Film Collections of the Swedish Film Institute were only available in black-and-white, struck from a downsized Academy aspect ratio duplicate negative. In the collections there was however a second, full-frame duplicate negative, once made from the same nitrate print source. The flash-titles in this second negative were in 2009 replaced by full-length titles, recreated from original title cards in the library collection of the Swedish Film Institute. Some additional image material was duplicated from a third-generation nitrate colour print with Czech intertitles held by the Národní Filmový Archiv in Prague, and from an incomplete first-generation tinted nitrate print with French intertitles from the Cinémathèque Suisse in Lausanne. The Swiss print also provided the colour reference for the Desmet print which was struck from the restored negative in 2009.

Klostret i Sendomir is not one of director Sjöström's more famous films today, but at the time it was one of his most successful. A huge box-office hit, it was sold to more than 50 countries. Its international setting, combined with the success of Stiller's *Erotikon* the same year, paved the way for a change in Svensk Filmindustri's production policy, towards films with – as they thought – more international appeal. It's also a very interesting film graphically, with the main geometrical figure being the arc. Compositionally, the arc often forms a frame within the frame, creating patterns that underline the location's seclusion and the claustrophobia of this story of clandestine love, feelings that are enhanced now that the tints have been reintroduced. Making her screen debut is legendary stage and screen actress Tora Teje (*Erotikon*, *Häxan*, *Norrullsligan*), who creates a very moving portrayal of a woman torn between her family and the man she loves, a theme that Sjöström would return to (again in a historical setting) a couple of years later in *Vem dömer* – (1922). – JON WENGSTRÖM

OBLOMOK IMPERII (Gospodin Fabkom / A Fragment of an Empire)
[Un frammento d'impero / Mr. Factory Committee] (Sovkino, Leningrad, USSR 1929)

Regia/dir: Fridrikh Ermler; *scen:* Katerina Vinogradskaja, Fridrikh Ermler; *f./ph:* Yevgeni Shneider, Gleb Bushtuev; *scg./des:* Yevgeni Yenei; *aiuto regia/asst. dir:* Robert Maiman, Viktor Portnov; *cast:* Fedor Nikitin (NCO Filimonov), Liudmila Semyonova (la sua ex moglie/*Filimonov's ex-wife*), Valerii Solovtsov (il suo secondo marito/*her husband*), Iakov Gudkin (il soldato ferito/*the wounded soldier*), Viacheslav Viskovskii (ex padrone della fabbrica/*former factory owner*); 35mm, 2055 m., 100' (18 fps); *fonte copia/print source:* Österreichisches Filmmuseum/Austrian Film Museum, Wien. Didascalie in russo / Russian intertitles.

Oblomok imperii viene spesso citato nelle storie del cinema russo come opera esemplificativa di un momento di transizione nella storia del cinema: una controversa sintesi tra il cinema di "montaggio" e di "tipizzazione" sviluppato dai cineasti sovietici radicali del periodo muto e il primo cinema sonoro prevalentemente basato sui dialoghi e sulla caratterizzazione dei personaggi. Nel 1929, Ermler aveva già diretto cinque film (ivi inclusi i due co-diretti con Edvard Loganson) ed era diventato una figura chiave in seno alla comunità dei cineasti di Leningrado, i quali, rispetto ai loro colleghi di Mosca, tendevano a dare maggiore risalto agli aspetti più personali della convivenza sociale. In precedenza, Ermler aveva partecipato alla guerra civile (esperienza di cui si trova eco negli episodi iniziali di *Oblomok*), si era iscritto al partito bolscevico e aveva frequentato una scuola di cinema. Fin da subito aveva mostrato un vivo interesse per tutto ciò che avesse un potenziale cinematografico innovativo – ad esempio, per la teoria freudiana ancora ben accettata nell'Unione Sovietica dei tardi anni '20. *Oblomok* racconta la storia di un Rip Van Winkle russo, un sottufficiale dell'armata imperiale russa che, persa la memoria su un campo di battaglia della Grande Guerra, dieci anni dopo, grazie ad una epifania (e freudiana) guarigione, si ritrova nell'ambiente a lui totalmente sconosciuto sorto dopo la rivoluzione bolscevica del 1917.

Il ruolo dell'eroe traumatizzato dai bombardamenti era interpretato da Fëdor Nikitin, un attore formatosi presso il Teatro dell'Arte di Mosca e che era già apparso come protagonista in tre film di Ermler, permeando le sue interpretazioni di metodo Stanislavskij e della sua particolarissima sensibilità personale. Secondo Ermler, gli occhi di Nikitin "gridavano" e "parlavano" con più forza e capacità di persuasione di qualsiasi parola. In *Oblomok* il regista chiese all'attore di emulare "gli occhi di Cristo". E gli occhi di Nikitin divennero il vero fulcro emotivo del film, una forza che riesce a tenere assieme la sua materia disomogenea.

Coadiuvato dagli ex-membri del KEM (Kinoeksperimental'naja masterskaja), un gruppo co-fondato da Ermler nel 1924 con il proposito, vagamente formulato, di creare un'alternativa proletaria all'arte borghese (ivi compreso il teatro di Stanislavskij), e da Liudmilla Semenova, la peculiare protagonista di *Tret'ja Meščanskaja* (Terza Meshchanskaya, 1927) di Abram Room, Fëdor Nikitin riprende nel suo

personaggio il tema della rigenerazione personale che fu un leit motiv ricorrente nei film di Ermler del periodo muto. *Oblomok imperii* suscitò tra i contemporanei reazioni che furono altrettanto eterogenee delle tecniche adottate da Ermler. Alcuni critici lo salutarono come un innovativo esempio di cinema psicologico, emotivo – altri ne deprecarono gli errori formalistici, naturalistici e sociologici. Le accuse di formalismo riguardarono soprattutto l'uso del montaggio. Per molti versi, *Oblomok imperii* risente palesemente dell'influenza di Sergej Ejzenštejn, che Ermler considerava il proprio “padrino artistico” e le cui critiche lo indussero a ri-girare i primi tre rulli del film. La concezione eisensteiniana del montaggio associativo e “intellettuale”, che può stabilire nuovi significati attraverso la giustapposizione delle immagini, viene applicata nell'episodio del risveglio del protagonista, dove la manifesta eterogeneità delle immagini e le intense frasi del montaggio formano un unicum che Ermler definì come “la fedele ricostruzione clinica di un processo psichico”. Questa dichiarazione ottenne l'avallo di Ejzenštejn, che nelle sue conferenze sull'arte della mise en scène ebbe a lodare l'autenticità “documentaria e clinica” dell'episodio. Il “potere dell'ispirazione primitivo-sensoriale” rilevato in *Oblomok imperii* da Rudolf Arnheim, si riferisce soprattutto alla cupa – letteralmente e metaforicamente – parte iniziale del film. Un incipit composto da immagini di guerra e di caos, ispirate all'opera pittorica di Käthe Kollwitz e George Grosz, costruite da Evgenij Yenei, lo scenografo per eccellenza della “scuola di Leningrado”, ed espressionisticamente fotografate da Evgenij Shneider, qui assistito da un vecchio collaboratore di Ermler, Gleb Bushtuev. Queste immagini offrono un contrasto strutturale con quelle, in parte fondate sull'osservazione e in parte idealistiche, di una nuova vita pacifica, di una nuova architettura e di una nuova industria nella seconda parte del film, la parte “sovietica”. *Oblomok imperii* rivela il talento di Fridrikh Ermler nel mettere le sfumature psicologiche al servizio dell'ideologia. Nondimeno, le qualità artistiche e la complessità formale del film lo pongono oltre i confini dell'ideologia marxista – e, se è per questo, anche delle teorie freudiane – e ne fanno un ottimo oggetto di proficua revisione dei canoni cinematografici. – SERGEI KAPTEREV

Fridrikh Ermler's Fragment of an Empire is often cited in Russian film histories as a film which represents the transitional moment in the history of cinema: as a controversial mix of the “montage” and “typage” cinema developed by radical Soviet filmmakers during the silent period; and the predominantly dialogue- and character-based cinema of the early sound era.

By 1929, Ermler directed five films (including two co-directed with Eduard Loganson) and became a key representative of the Leningrad filmmaking community, which tended to emphasize more personal aspects of social existence in comparison with their Moscow colleagues. Earlier, Ermler participated in the Russian Civil War (an experience reflected in Fragment's opening episodes), joined the Bolshevik Party and studied at a film school. He displayed keen interest in anything potentially usable for the advancement of cinema – for example in

Freudian theory, which was still acceptable in the Soviet Union of the late 1920s.

Fragment of an Empire tells the story of a Russian Rip Van Winkle, a non-commissioned officer of the Russian imperial army who, having lost his memory at a battlefield of the Great War, a decade later undergoes epiphanic (and Freudian) recovery and finds himself in a totally unfamiliar environment created by the Bolshevik Revolution of 1917.

The role of the shell-shocked hero was played in the film by Fedor Nikitin, an actor who had been trained at the Moscow Art Theatre and who had already appeared in the leading roles in three of Ermler's films, imbuing his performances with Stanislavsky's methodology and his own, very special sensitivity. In Ermler's words, Nikitin's eyes “shouted” and “talked” more strongly and more convincingly than any words. In Fragment, the filmmaker asked the actor to emulate “the eyes of Christ.” And Nikitin's eyes became the emotional focus of the film, a force holding together the diversity of its components.

Helped by ex-members of the Experimental Film Workshop (Kinoeksperimental'naja masterskaia, KEM), a group co-founded by Ermler in 1924 with the vaguely formulated aim of creating a proletarian alternative to bourgeois art (which included the theater of Stanislavsky), as well as by Liudmila Semyonova, the idiosyncratic star of Abram Room's Bed and Sofa (1927), Fedor Nikitin embodied in his personage the theme of personal regeneration which was central to Ermler's films of the silent era.

Contemporary responses to Fragment of an Empire were as mixed as the techniques employed by Ermler. Critics hailed it as an achievement of psychological, emotional cinema – or denounced its formalist, naturalist, and sociologistic blunders.

Accusations of formalism mostly referred to Ermler's use of editing. In many instances, Fragment of an Empire clearly bears the influence of Sergei Eisenstein, whom Ermler regarded as his “godfather in the realm of art” and whose criticism forced him to reshoot the first three reels of the film. Eisenstein's concept of associative, “intellectual” montage, which can establish new meanings through juxtaposition of images, was implemented in the episode of the hero's reawakening, where strikingly heterogeneous images and passionate montage phrases unite into what Ermler characterized as “clinically precise reconstruction of a psychic process.” This statement was supported by Eisenstein, who praised the “clinical and documentary” authenticity of the episode in his lectures on the art of the mise-en-scène.

The “power of the primitive-sensorial inspiration,” observed in Fragment of an Empire by Rudolf Arnheim, primarily concerns the film's literally and metaphorically dark beginning. It is full of images of chaos and war, inspired by the work of Käthe Kollwitz and George Grosz, constructed by Yevgeni Yenei, the quintessential art designer of “the Leningrad School,” and expressionistically shot by Yevgeni Shneider with the assistance of Ermler's long-time collaborator Gleb Bushtuev. These images provide a structural contrast to the partly observational, partly idealistic images of new peaceful life, new

architecture, and new industry in the second, “Soviet” part of the film. Fragment of an Empire reveals Fridrikh Ermler's talent of putting psychological nuances at the service of ideological goals. However, the film's artistic qualities and formal complexities bring it beyond the

confines of Marxist ideology – or, for that matter, Freudian beliefs – and make it an excellent object for fruitful revision of the cinematic canons. – SERGEI KAPTEREV