

Cinema delle origini / *Early Cinema*

LE VOYAGE DANS LA LUNE (A Trip to the Moon) (Star-Film, FR 1902)

Regia/dir., prod., scen., scg./des: Georges Méliès; *f./ph:* Michaut, Lucien Tainguy; *cast:* Georges Méliès (Prof. Barbefouillis), Jehanne d'Alcy, Bleuette Bernon (Phoebe), Brunnet, Henri Delannoy (il capitano/captain of the rocket), Depierre, Fariaut, Kelm; 35mm, 382 m., 13'56" (24 fps), *col.* (colorazione a mano/hand-coloured), sd.; *fonte copia/print source:* Lobster Films, Paris.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Restauro effettuato nel 2011 da Lobster Films, Fondation Groupama Gan pour le Cinéma e Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma con il sostegno di Les Archives Françaises du Film-CNC e di Madeleine Malthête-Méliès. Colonna sonora degli AIR (Jean-Benoît Dunckel e Nicolas Godin).

Restoration 2011, by Lobster Films, Fondation Groupama Gan pour le Cinéma, and Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma /Technicolor Foundation for Cinema Heritage, with the support of Les Archives Françaises du Film-CNC and Madeleine Malthête-Méliès. With recorded musical score by AIR (Jean-Benoît Dunckel and Nicolas Godin).

Méliès, nel 150° anniversario della sua nascita, sarebbe sicuramente rimasto sorpreso nel constatare l'entusiasmo che suscita tuttora il suo *Voyage dans la lune* – il primo film di fantascienza della storia del cinema. “Questo non è certo uno dei miei lavori migliori, eppure a trent'anni di distanza si continua a parlarne! Ha lasciato una traccia indelebile perché era il primo del suo genere. Insomma, se viene considerato il mio capolavoro – io posso solo rassegnarmi all'idea e ringraziare”. E cento anni dopo si continua a parlarne.

Sul finire dell'Ottocento, e prima dell'adozione del procedimento a pochoir, Méliès faceva colorare i suoi film fotogramma per fotogramma nell'atelier di Rue du Bac di Elisabeth Thuillier. Gli esercenti, che all'epoca compravano direttamente le loro copie, per quelle a colori dovevano sborsare un prezzo doppio o triplo rispetto a quelle in bianco e nero. L'insolita lunghezza di *Le voyage dans la lune* sicuramente comportò un esborso altrettanto insolito, e poiché si riteneva poco probabile che di quelle colorate se ne fossero vendute molte, sembrava impossibile che ne fosse sopravvissuta qualcuna, fino alla ricomparsa di questa copia, regalata nel 1993 alla Filmoteca de Catalunya da un donatore anonimo.

Il restauro di questi 14 minuti di film, che è durato dal 1999 al 2011, rappresenta senza meno la più straordinaria maratona mai intrapresa in casi analoghi. Serge Bromberg e Eric Lange, che avevano appena riscoperto 30 film di Méliès, 17 dei quali ritenuti perduti, furono informati dell'esistenza della copia nel 1999 dall'allora direttore

della Filmoteca, il recentemente scomparso Anton Giménez, il quale li avvertì che si trovava in uno stato di totale decomposizione. Nondimeno, si accordarono per scambiarlo con una copia di un film colorato a pochoir di Segundo de Chomón, *L'Araignée d'or* [Il ragno d'oro], che venne presentato a Pordenone nello stesso anno. Quando il film giunse a Parigi, il pessimismo di Giménez parve giustificato: il rullo si era solidificato in un unico blocco. Svariati laboratori specializzati confermarono che qualsiasi tentativo di salvataggio, anche parziale, era improponibile. Tuttavia, gli indomiti Bromberg e Lange si accorsero che la decomposizione e l'adesione erano peggiori soprattutto sui bordi: all'interno di questo cilindro all'apparenza compatto, le immagini erano in gran parte ancora separate e intatte. Con pazienza certosina, aiutandosi con un cartoncino flessibile, le 13.375 immagini furono separate, una ad una. A volte emersero in strisce sottili, a volte si spezzarono in frammenti.

I laboratori della Haghefilm applicarono un trattamento chimico che dette alla pellicola una flessibilità temporanea, dato che una flessibilità di lunga durata ne avrebbe affrettato la definitiva e ineluttabile decomposizione. Ciò permise comunque di salvare un terzo del film su un internegativo a colori. Il rimanente, in frammenti molto piccoli, fu pazientemente fotografato, fotogramma per fotogramma, con una nuova camera digitale a 3 milioni di pixel che si rese disponibile durante lo svolgimento del lavoro. L'intero processo per salvare le immagini sopravvissute richiese ben oltre 2 anni.

Nell'aprile 2010, usando le ultime tecnologie, la Lobster, la Fondation Groupama Gan pour le Cinéma e la Fondation Technicolor pour le Patrimoine du Cinéma decisero di tentare un assemblaggio finale di tutti gli elementi, integrando le parti mancanti con materiale in bianco e nero con colorazione digitale a mano intonata ai fotogrammi sopravvissuti: un altro anno di lavoro, portato avanti dai Technicolor Creative Services di Hollywood, sotto la supervisione di Tom Burton. Un altro anno di lavoro, a un decennio di distanza dall'inizio del restauro, con un costo complessivo di 400.000 euro.

Furono questi sponsor a convincere la Lobster “a dotare il film di un proprio soundtrack originale, e a fare del restauro un evento all'altezza del film di Georges Méliès”, pertanto commissionarono una partitura al gruppo francese AIR, che spiega: “all'inizio la nostra musica era decisamente pop; è diventata più sperimentale nel corso del tempo”. La première del restauro è avvenuta nella serata inaugurale del Festival di Cannes del 2011. Alle Giornate il film viene presentato con la colonna sonora registrata, che ormai si deve considerare parte integrante del restauro del 2011. – DAVID ROBINSON

Méliès would no doubt have been surprised by the furore over his film – the cinema's first science-fiction epic – on the 150th anniversary of his own birth. “This play is certainly not one of my best, but people are still talking about it thirty years later! It left an indelible trace because

it was the first of its kind. In short, it is considered my masterpiece – I can only bow and agree.”

They are still talking about it a hundred years later.

From the end of the 1890s, and before the development of stencil processes, Méliès had his films coloured frame by frame in the atelier of Elisabeth Thuillier, rue du Bac. Exhibitors, buying the film copies outright, were obliged to pay two or three times more for coloured copies than for black-and-white. The unprecedented length of *Voyage dans la lune* would have implied an equally unprecedented price, and though it seemed likely that few coloured prints were sold, certainly none seemed to have survived, until the appearance of this copy, presented in 1993 to the Filmoteca de Catalunya by an anonymous donor.

The subsequent restoration of these 14 minutes of film, which took from 1999 to 2011, without doubt represents the most marathon work of its kind ever undertaken. Serge Bromberg and Eric Lange, who had just found 30 Méliès films, 17 of them until then believed lost, were alerted to the existence of this print in 1999, by the late director of the Filmoteca, Anton Giménez, who assured them that it was in a state of total decomposition. Nevertheless, they agreed to trade it for a copy of a lost stencil-coloured film by Segundo de Chomón, *L'Araignée d'or*, which was screened in Pordenone the same year. When the film arrived in Paris, Giménez's pessimism seemed justified: the reel was solidified into a single block. A series of specialist laboratories insisted that nothing was salvageable. However, the indomitable Bromberg and Lange discovered that the decomposition and adhesion was worst on the edges: within this apparently solid cylinder, the images themselves were mostly still separate and intact. With infinite patience and a piece of flexible card, the 13,375 images were separated, one by one. Sometimes they emerged in short strips, sometimes they broke into fragments.

Haghefilm laboratories then undertook chemical treatment which gave the film short-term flexibility, though in the long term hastening the ultimate and inevitable decomposition. This however enabled a third of the film to be saved on colour internegative. The remainder, in tiny fragments, was painstakingly photographed, frame by frame, with a new 3 million-pixel digital camera that became available in the course of the work. The entire process of saving the existing images took well over 2 years.

In April 2010, using the latest technologies, Lobster, Fondation Groupama Gan, and the Technicolor Foundation for Cinema Heritage decided to make a final assembly of all the elements, supplementing the missing parts with black-and-white material digitally hand-coloured to match the surviving frames. One more year of work was carried out at Technicolor Creative Services in Hollywood, under the supervision of Tom Burton, bringing the total time spent on the restoration to a decade, and the cost above 400,000 euros.

It was these sponsors who convinced Lobster “to give the film its original, contemporary soundtrack, and thus make the restoration as exceptional an event as the Georges Méliès work itself”, and so they

commissioned a score from the French group AIR, who explain, “our music, in its beginnings, was very pop; it's become more experimental over time”. The premiere of the restoration was on the opening night of the 2011 Festival de Cannes. The Giornate performance will be given with the recorded accompaniment, which must now be considered integral to the 2011 restoration. – DAVID ROBINSON

★★★★★

THE SOLDIER'S COURTSHIP (Paul's Animatograph Works, GB 1896)

Regia/dir., f./ph: Robert W. Paul; *supv:* Alfred Moul; *cast:* Fred Storey, Julie Seale, Ellen Daws [poi/after Ellen Paul]; *riprese/filmed:* 4.1896 (sul tetto dell'on the roof of the Alhambra Theatre, Leicester Square, London); *lg. or./orig. l:* 80 ft.; 35mm, 73 ft., 1'18" (15 fps); *fonte copia/print source:* Cineteca Nazionale – Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma.

Senza didascalie / No intertitles.

Per lungo tempo ritenuto definitivamente perduto e recentemente scoperto presso la Cineteca Nazionale di Roma, *The Soldier's Courtship* ci ridona un vitale anello mancante nella storia più antica della “fotografia animata”. Nota finora solo attraverso una versione abbreviata immessa sul mercato da Henry Short sotto forma di flip-book per il Filoscope, quest'opera rappresenta il primo soggetto narrativo prodotto per la proiezione (e non per la visione tramite Kinetoscope) in Gran Bretagna. L'Animatograph di Robert Paul era stato una delle attrazioni di maggior successo nel programma del music hall Alhambra di Leicester Square, a Londra, fin dal 21 marzo 1896, in aspra concorrenza con il *Lumière Cinématographe* del vicino Empire. Dopo un mese il direttore dell'Alhambra, Alfred Moul, “previde con grande sagacia la necessità di aggiungere alle attrazioni basate unicamente sulla curiosità e la meraviglia altre, capaci di suscitare un intrinseco interesse, e allesti sul tetto dell'[Alhambra] una scena comica intitolata *The Soldier's Courtship*, un film di 80 piedi di lunghezza che divertì moltissimo il pubblico”, come Paul ricordò successivamente. La scelta del soggetto fu senza dubbio influenzata dall'esperienza teatrale di Moul. La commedia di John Poole *A Soldier's Courtship* era stata rappresentata per la prima volta al Drury Lane Theatre nel 1833, ed era divenuta una popolare integrazione degli *Adelphi screamers* (“i mozzafiato dell'Adelphi”), così definiti in omaggio al teatro londinese specializzato in spettacoli che offrivano agli attori comici di più spumeggiante inventiva la possibilità di prodursi in quelle vivacissime azioni sceniche che divennero un elemento fondamentale del teatro vittoriano (un programma del 1834 ci informa che *The Soldier's Courtship* fu rappresentato tra *The Wedding Gown* e *My Neighbour's Wife Tit for Tat* a Bridgnorth, nello Shropshire). In un'altra rievocazione degli eventi che lo spinsero a produrre il film, Paul afferma che Moul “mi suggerì di produrre una breve commedia, in modo da suscitare qualche risata nel programma di film di interesse scenico e generale che proiettavo in sala”.

I tre personaggi principali – il soldato, la fidanzata e l'intrusa – furono interpretati tutti da membri della compagnia che in quel periodo metteva in scena il balletto *Bluebeard* all'Alhambra; la compagnia fornì pure la scenografia rappresentante un paesaggio alberato, una panchina e alcuni attori supplementari per i ruoli di "passanti a passeggio nel parco". Fred Storey, il soldato innamorato, era giunto alla fama grazie alle pantomime di Augustus Harris presso il Drury Lane ed era ormai uno dei ballerini di punta degli spettacolari balletti per cui l'Alhambra andava famoso. L'oggetto dei suoi slanci sentimentali, Julie Seale, era anch'ella una ballerina dell'Alhambra. Ma la presenza forse più interessante è quella di un'altra ballerina, Ellen Daws, o "Dawn", come suonava il suo nome d'arte, nella parte dell'impicciona che disturba le effusioni della coppia; Ellen sarebbe diventata la moglie di Robert Paul nell'agosto dell'anno successivo, e non è azzardato pensare che essi si siano incontrati proprio in quest'occasione, soprattutto se si considera la mancanza quasi completa di notizie sulla vita personale di Paul.

Secondo una testimonianza successiva di Leslie Wood (che, a quanto risulta, conosceva Paul di persona), Moul diresse gli attori sul tetto dell'Alhambra, mentre Paul, alla cinepresa, fungeva da operatore. Utilizzare il tetto di un edificio urbano come studio divenne ben presto un'usanza molto comune: a New York, l'anno successivo, i primi film della Vitagraph furono girati sul tetto del palazzo Morse, mentre Vincent e Paley realizzarono la loro imitazione della passione di Oberammergau in cima al Grand Central Palace. Girando gli esterni in questo modo non si correva il rischio che nelle inquadrature facessero capolino passanti o indesiderati paesaggi urbani; il tetto di un edificio inoltre consentiva di sfruttare al massimo la luce diurna senza ombre inopportune, caratteristica importante per la pellicola a bassa sensibilità delle prime cineprese. Dal tetto di un teatro era poi facile accedere ai magazzini di oggetti di scena e costumi.

A quanto sembra il film ebbe successo e fu superato solo da un'altra pellicola di Paul: *Prince's Derby*, che immortalò la vittoria di Persimmon, il cavallo del principe di Galles, nel Derby del giugno dello stesso anno. *The Era* elogiò "l'elemento di humour" così introdotto nel programma dell'Animatograph, e recensì il film con toni di parodistico eroismo: "Marte e Venere (una Harriet adorna di piume) vengono interrotti nel loro tubare da una matura signora che insiste per sedere anche lei sulla panchina occupata dai due innamorati". Una prova della popolarità del soggetto – ma anche della rapidità con cui mutavano le aspettative del pubblico – è offerta dalla decisione, da parte di Paul, di girare una nuova versione del film, ambientata nello scenario rurale di Muswell Hill, ove egli nel 1898 stava costruendo un nuovo studio. La nuova pellicola, intitolata *Courtship: Tommy Atkins in the Park*, fa parte di un gruppo di circa 40 film realizzati da Paul in un periodo di straordinaria intensità creativa, molti dei quali contengono scene romantiche o erotiche, tra cui il pionieristico *Come Along, Do!* in due scene. – IAN CHRISTIE
Newly discovered in the Cineteca Nazionale of Rome, after long being considered definitively lost, The Soldier's Courtship restores a vital missing link in the early history of "animated photography".

Hitherto known only from an abbreviated version marketed as a Filoscope flip-book by Henry Short, this was the first fictional subject to be produced for screening (as distinct from showing in the Kinetoscope) in Britain. Robert Paul's Animatograph had been a successful attraction on the programme of the Alhambra music hall in Leicester Square, London, since 21 March 1896, competing with the Lumière Cinématographe at the nearby Empire. After a month, the Alhambra's manager, Alfred Moul, "wisely foresaw the need for adding interest to wonder and staged on the [Alhambra] roof a comic scene called The Soldier's Courtship, the 80 ft. film of which caused great merriment", as Paul later recalled. The choice of subject was no doubt prompted by Moul's theatrical experience. John Poole's play A Soldier's Courtship opened at the Drury Lane Theatre in 1833, and became a popular addition to the "Adelphi screamers", named after the London theatre which specialized in these vehicles for inventive comic actors to deliver the lively physical action that made them a vital part of the Victorian theatre (an 1834 playbill records The Soldier's Courtship featured between The Wedding Gown and My Neighbour's Wife Tit for Tat in Bridgnorth, Shropshire). In another account of how Paul came to make the film, he recalled Moul suggesting "that I should make a short comedy in order to put a few laughs into the programme of scenic and interest films I was showing".

The cast of three principals – soldier, fiancée, and intruder – were all drawn from the company currently appearing in the ballet Bluebeard at the Alhambra, which also supplied the woodland setting, park bench, and some extra actors "to appear as people strolling in the park". Fred Storey, the amorous soldier, had made his name in Augustus Harris's Drury Lane pantomimes, and was now a leading dancer in the spectacular ballets for which the Alhambra was noted. The object of his affections, Julie Seale, was also a dancer at the Alhambra. But perhaps most intriguing is the presence of another dancer, playing the busybody who intrudes on the courting couple. Ellen Daws, or "Dawn", as she was known on stage, would become Robert Paul's wife in August of the following year, and it is tempting to speculate that this may be how they met, especially in the near-total absence of information about Paul's personal life.

According to a later account by Leslie Wood (who seems to have known Paul personally), Moul directed the actors on the roof of the Alhambra, while Paul operated the camera. Using a city-centre rooftop as a studio was soon to become common: in New York in the following year the first Vitagraph films were shot on the roof of the Morse building, while Vincent and Paley filmed their counterfeit Oberammergau Passion Play on top of the Grand Central Palace. Such locations ensured that unwanted urban background and interference by passers-by were eliminated, and the rooftop ensured maximum available daylight, without intrusive shadows, which suited the first cameras and their slow film stock. Being on top of a theatre also gave easy access to its store of props and costumes.

The film apparently proved popular, and was only eclipsed by Paul's Prince's Derby, which showed the Prince of Wales's horse Persimmon

winning the Derby in June of the same year. The Era welcomed “the element of humour” introduced into the Animatograph programme, and reviewed the film in mock-heroic terms: “Mars and Venus (a befeathered Harriet) are interrupted in their ‘billing and cooing’ by a lady of mature years, who insists on making a third on the seat occupied by the lovers”. A mark of the subject’s popularity – and also of how fast audience expectations were changing – was Paul’s decision to re-stage it in the rural setting of Muswell Hill, where he was building a new studio in 1898. This version, entitled Courtship: Tommy Atkins in the Park, belongs to a group of some 40 films made during an extraordinary burst of invention by Paul, many of which have romantic or erotic themes, including the ground-breaking Come Along, Do! in two scenes. – IAN CHRISTIE

Il restauro

Il film, arrivato al nostro archivio con il titolo di *Bacio movimentato in pubblico*, è stato recentemente identificato grazie alla caratteristica tecnica delle piccole perforazioni sui bordi neri – richiamata da Paul come il suo proprio “marchio di laboratorio” (*Catalogue of Paul’s Animatograph & Films*, Londra, c.1901). Come menzionato da John Barnes in *The Beginnings of the Cinema in England*, due frammenti del film sono sopravvissuti altrove: qualche fotogramma in una copia coeva ora nella Collezione Kodak al National Media Museum di Bradford e una selezione di meno di duecento fotogrammi – meno di un sesto del film – stampati su carta per il Filoscopio di Henry W. Short conservato sia nella collezione Barnes sia nel Bill Douglas Centre presso l’Università di Exeter. Dalla pagina introduttiva di questo *flip book* si evince la grande importanza attribuita a questo film sin dall’inizio. Lo storico Amândio Videira Santos (*Para a História do Cinema em Portugal*, Lisbona, Cinemateca Portuguesa, 1990) riferisce che all’epoca le proiezioni del film a Lisbona erano accompagnate da effetti sonori di baci e da tonfi.

La misura del successo riscosso da *The Soldier’s Courtship* è resa dalla copia del nostro archivio: più di cento anni, fa il negativo era già così usurato da rendere necessari innumerevoli ritocchi a pennello per mascherare i difetti. Le condizioni del film ne rendevano difficile la duplicazione: a parte la sua fragilità e il piccolo formato delle perforazioni, la pellicola presentava un restringimento laterale del 3-4 per cento e un imbarcamento importante del supporto, il che rendeva difficile una messa a fuoco uniforme e un trascinamento senza rischi. Un altro problema era rappresentato dal distacco dell’emulsione, per cui il restauro doveva essere effettuato in digitale, senza nessun previo trattamento chimico, onde evitare ulteriori danneggiamenti.

Volendo fare il possibile per riportare il film alla sua condizione originaria, abbiamo posto una serie di quesiti all’AMIA-L, il forum dell’Association of Moving Image Archivists. Ci hanno risposto, dando eccellenti suggerimenti sia per lavorare in analogico che in digitale, i migliori specialisti in restauro della comunità cinematografica. Tra questi, Hendrik Teltau. Responsabile della conservazione e del restauro di OMNIMAGO, un laboratorio tedesco di cinema e televisione, ci

proponeva di sperimentare le possibilità di restauro di un film così prezioso con un nuovo scanner sviluppato dalla DigitalFilmTechnology, lo SCANITYTM e dotato di porta curva far combaciare la convessità del nostro film. La messa a fuoco è ottenuta tramite la luce infrarossa. Un particolare sistema di trasporto previene l’attrito e l’usura del film, e le perforazioni sono scandite in parallelo mettere a registro i fotogrammi. Questi fattori, insieme alla grande efficienza di Teltau e della squadra di OMNIMAGO, ci hanno convinto ad accordare loro il restauro digitale.

Una prima stabilizzazione e pulizia è stata realizzata con Digital Vision PhoenixFinish DVO. Giacché il film è stato scansionato a più di 2K, c’era abbastanza margine per stabilizzare o riposizionare i fotogrammi senza perdita di risoluzione. Si è proceduto in seguito con il software Diamant. Abbiamo stabilito una tipologia di problemi, con la finalità di trattarli in modo coerente, e rispettando sia l’età del film che le sue condizioni di produzione. È stata fatta un’ulteriore stabilizzazione e pulizia, cancellando anche alcuni vecchi ritocchi fatti male che disturbavano la nostra attenzione dalla storia. Altri difetti, come lacune e la deformazione dovuta alla macchina da presa oppure l’instabilità della vecchia duplicazione sono stati rispettati, anche se apparentemente sono presenti solo nella stampa e non nel negativo originale di camera, utilizzato per la pubblicazione del Filoscope. Abbiamo anche deciso di rispettare la mancanza di fuoco, l’importante ritocco manuale delle zone parzialmente scomparse dal negativo e i fotogrammi mancanti anche se abbiamo incorporato i fotogrammi conservati dal Museo Bradford e mancanti nella nostra stampa. Infine, le immagini restaurate sono state riportate nuovamente su pellicola 35 mm. – IRELA NÚÑEZ

The restoration

Previously titled in our archive Bacio movimentato in pubblico (“Animated kiss in public”), the film was only recently identified, thanks to its tiny perforations over the black film edges – a technical characteristic which Paul declared his own “lab stamp” (Catalogue of Paul’s Animatograph & Films, London, c.1901). As mentioned by John Barnes in The Beginnings of the Cinema in England, two fragments of the film survive elsewhere: a few frames from a contemporary print in the Kodak Collection at the National Media Museum in Bradford, and an excerpt of under 200 frames – less than a sixth of the whole film – printed on paper for Henry W. Short’s “flipbook” device, the Filoscope, held by both the Barnes Collection and the Bill Douglas Centre at the University of Exeter. An introductory descriptive page in the Filoscope version indicates the remarkable importance assigned to this film from the very beginning. According to the film historian Amândio Videira Santos (Para a História do Cinema em Portugal, Lisbon, Cinemateca Portuguesa, 1990), contemporary screenings of the film in Lisbon were accompanied with the sound of kisses and of someone being brusquely thrown to the ground.

A measure of the success The Soldier’s Courtship must have enjoyed is evinced by the print in our archive: more than 100 years ago, wear

and tear on the negative already required extensive manual retouching to conceal the defects. The film's condition made duplication difficult: besides brittleness and the unusually small size of the perforations, the film base was laterally shrunken by 3-4% and very warped, which prevented uniform focus and risk-free transport. Added to this was detachment of the emulsion, which finally determined that the restoration had to be carried out digitally, without any prior chemical treatment, to prevent any further damage to the film.

Determined as far as possible to restore the film to its original state, we posted our concerns on AMIA-L, the Association of Moving Image Archivists' e-mail discussion Listserv. This produced a variety of excellent suggestions, using both analogue and digital methods, from the best specialists in the film restoration community. Among these was a proposal by Hendrik Teltau, head of preservation and restoration at OMNIMAGO, a film and television lab in Germany, who wanted to experiment with the possibilities and problems of restoring such an old and precious film using a very interesting scanner his lab had recently acquired. Developed by DigitalFilmTechnology, the SCANITY has a curved gate that seemed suited to match our film's convexity, while its focus is attained by means of infrared light. A pinless driving system prevents friction and wear on the film, the perforations being scanned in parallel to regulate the registration of the frames. These factors, along with Mr. Teltau and OMNIMAGO's clockwork efficiency, convinced us to try digital restoration.

A first stabilization and cleaning was achieved with Digital Vision's PhoenixFinish DVO. As the film was scanned at more than 2K, there was enough space to stabilize or reposition frames without loss of resolution. Thereafter we proceeded with Diamant software, establishing a typology of the element's defects in order to treat them in a coherent way, respecting the film's age and production conditions. This was followed by further stabilization and cleaning, including some of the old, poor retouching, which had only distracted our attention from the story. Other flaws like lacunae and deformation due to camera and duplication instability were respected – although they seemed to be present only in the print, and not in the camera negative that had been used to produce the Filoscope flipbook. We also decided to respect the lack of focus, the important manual retouching of the negative's lacunae, and the missing frames, though we were at last able to incorporate the frames preserved by the National Media Museum in Bradford that were missing in our print. Finally, the restored files were recorded back onto 35mm film. – IRELA NÚÑEZ

★★★★★

Corrick Collection - 5

“I meravigliosi intrattenitori della famiglia Corrick ... costituiscono un esempio unico in fatto di ereditarietà e consanguineità: sono infatti dotati, sia individualmente sia collettivamente, delle stesse abilità artistiche, che sono nettamente superiori a quelle di compagnie simili; il loro programma sorpassa qualsiasi cosa sia stata in precedenza

proposta al grande pubblico amante dei divertimenti” (*Melbourne Punch*, 1902).

Con l'eccezione di una tournée internazionale di due anni che portò i Corrick, una famiglia di “cantanti, strumentisti, campanari, danzatori nazionali, umoristi e artisti cinematografici”, dall'Australia all'Inghilterra passando per il Sud Pacifico, l'Asia e l'Europa, la vita in tournée di questa specie di compagnia di varietà poteva essere piuttosto banale e ripetitiva – come attestato nella corrispondenza trovata nella collezione Corrick di pellicole e documenti conservata presso il National Film and Sound Archive of Australia e al Queen Victoria Museum di Launceston, in Tasmania.

La vita della famiglia seguiva la stessa routine per mesi e mesi: arrivando in città con tutto l'equipaggiamento richiesto dal loro spettacolo di due-tre ore, scaricavano l'attrezzatura e si preparavano per l'esibizione, si esibivano quella sera e per alcune sere successive, poi mettevano via tutto e si spostavano in un'altra città, secondo una procedura adottata quasi ininterrottamente dal 1901 al 1914, talvolta fino a cinque volte la settimana. In una lettera del 1906 a un amico, Leonard, il proiezionista della famiglia, descrive la complessa organizzazione: “Oggi ci siamo presi tutti un giorno libero, un lusso che abbiamo di rado, siccome, da quando abbiamo il nostro impianto elettrico, le cose sono state piuttosto movimentate, tra limare, avvitare, cambiare una cosa e quell'altra, organizzare la domenica oltre al resto della settimana. Ovunque andiamo, ora illuminiamo il palco con 40 lampadine a incandescenza da trentadue candele, e appendiamo due grandi lampade ad arco (5000 candele) sul davanti dell'ingresso, sull'asta della bandiera o ... sul posto più alto dove riesco a metterle, e in campagna la gente quasi impazzisce per l'entusiasmo, arrivano a cavallo in città pensando sia scoppiato un incendio. Degli uomini, la scorsa notte, hanno visto il bagliore da sette miglia fuori dalla città e sono arrivati a cavallo per vedere cosa stesse succedendo, e naturalmente non se ne sono andati senza spendere qualche soldo dai 'Corrick' ... Noi presentiamo anche le pellicole con la luce elettrica, pellicole da trenta piedi dov'è possibile. Adesso abbiamo un uomo che ... sta dietro quando lavoriamo la sera, così io devo solo tirare i fili in teatro, sistemare le lampade, il Biograph e anche il motore quando si inceppa, cosa che non succede molto spesso (grazie a Dio).”

Anche se ritenuto di “grande valore educativo,” il costante viaggiare era difficile per la famiglia. Se molti dei ragazzi erano cresciuti e potevano gestire lo stress delle tournée, all'inizio per vari anni la famiglia fu costretta a dividersi, lasciando le bambine più piccole, Elsie e Jessie (di 8 e 10 anni), in patria in Nuova Zelanda. Nella stessa lettera del 1906 Leonard scrive: “Elsie & Jessie sono venute da Wellington per tre mesi percorrendo il Victoria con noi, e ti garantisco che ci siamo divertiti un sacco. Sono rientrate circa tre settimane fa, e naturalmente [ci sono state] un po' di lacrime quando sono partite ... [ma] papà ha comprato loro due belle bicicletta e adesso fanno un figurone andando a scuola in bici.”

Questa quinta parte della rassegna riflette l'ampia varietà di pellicole presentate nei programmi originali dei Corrick. Tra i titoli più rilevanti,

quello sui giochi olimpici del 1906 ad Atene, nonché l'ultimo della serie realizzata da Charles Urban nel 1907 sulle esercitazioni navali a Portsmouth, il film a trucchi di R.W. Paul *The Fakir and the Footpads*, una corsa ad Auteuil, un giro in toboga a St. Moritz e una donna assai determinata che brandisce un enorme coltello.

Tutti i Pathé di quest'anno risalgono al 1905-1906 e furono probabilmente acquisiti in Australia, con molti dei titoli che più o meno nello stesso periodo cominciano ad apparire nelle pubblicità dei Corrick e nelle recensioni. Se molte pellicole della collezione sono complete o quasi, di certe si sono conservati solo dei frammenti. Anche quelli non ancora identificati, forniscono importanti informazioni sull'ampia gamma di pellicole che i Corrick includevano nei loro programmi. Quattro sono i frammenti non identificati proposti alle Giornate di quest'anno: ogni informazione utile alla loro identificazione è oltremodo gradita. – LESLIE ANNE LEWIS

"The Marvellous Corrick Family of Entertainers ... furnish a unique illustration of heredity and consanguinity, being singularly and collectively specially gifted with the same artistic abilities, distinctly superior to any similar organization; their bill of fare surpasses anything hitherto submitted for the approval of the great amusement-loving public." (Melbourne Punch, 1902)

With the exception of a two-year international tour that took the Corricks, a family of "Vocalists, Instrumentalists, Bellringers, National Dancers, Humorists and Biographic Artists" from Australia to England via the South Pacific, Asia, and Europe, the life of a touring vaudeville-style company could be rather mundane and repetitive – a fact attested to in correspondence found in the Corrick Collection of films and related materials held at the National Film and Sound Archive of Australia and the Queen Victoria Museum in Launceston, Tasmania.

The family's routine generally followed the same pattern for months on end: arriving in town with all of the equipment needed for their 2-3 hour show, they would unload and set up for their performance, play that night and for the next few nights, then pack up and move on to the next town – a process repeated almost without break from 1901-1914, sometimes as often as five times a week. In a 1906 letter to a friend, son Leonard (the family projectionist) describes this self-contained troupe's elaborate set-up:

"We have all got today off, a treat we very seldom get, as since we got our electric light plant things have been pretty busy what with filing and screwing, altering one thing and another, going Sunday as well as the rest of the week. Everywhere we go now we light the stage with 40 thirty-two candle power incandescent lamps, and we hang two big arc lamps (5000 C.P.) on the front of the hall on the flagpole or ... the highest place I can get to fix them, and in the country the people nearly go mad with excitement, they come riding into the town thinking the place is on fire. Some men the other night saw the glare from seven miles out of town, and came riding in to see what was the matter, and of course did not go back again until they had had a good 'bobs' worth at the 'Corricks', ... We show the pictures by electric light too, and

show a thirty foot picture where it's possible. We have a man now who ... looks after it while working at night, so that I only have to lay the wires on in the hall, fix up the lamps, Biograph and the engine too when it goes bung, which is not very often (thank goodness)."

Though considered to be of "great educational value," the constant travel was nonetheless difficult for the family. While most of the children were older and could handle the strain of touring, for the first several years the family was forced to split up, leaving the youngest girls Elsie and Jessie (ages 8 and 10) at home in New Zealand. In the same 1906 letter, Leonard writes:

"We had Elsie & Jessie over from Wellington for three months travelling all through Victoria with us, and you may be sure we all had a great old time. They got back about three weeks ago, and of course [there was] a bit of a crying match when they left...[but] Dad bought them two nice bicycles when they left, now they are cutting a great dash riding to school."

*This fifth installment in the Corrick Collection series reflects the wide variety of films featured in the Corricks' original programmes. Highlights include the 1906 Olympic Games in Athens, the last of Charles Urban's 1907 series depicting the Portsmouth Naval Exercises, R.W. Paul's trick film *The Fakir and the Footpads*, a steeplechase at Auteuil, tobogganing at St. Moritz, and a very determined woman wielding a very large knife.*

All of the Pathé films this year date from 1905-1906 and were likely acquired in a batch from a source in Australia – many of the titles start to appear in Corrick advertisements and reviews around the same time. While many of the collection's films are complete or close to it, some now exist only as fragments. Although a few of these short pieces have yet to be identified, they still provide valuable information regarding the wide range of films the family included in their programs. Four unidentified fragments are included in this year's programs; any information from the Giornate audience helping to identify these fragments would be much appreciated. – LESLIE ANNE LEWIS

Prog. I (72'50")

TORPEDO ATTACK ON H.M.S. "DREADNOUGHT" (Charles Urban Trading Co., GB 1907)

Regia/dir. Charles Urban; 35mm, 183 ft., 3'03" (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #3).

Senza didascalie / No intertitles.

La pubblicità della Charles Urban Trading Company reclamizzava i film della casa girati durante una visita a Portsmouth dei primi ministri delle Colonie, come "una visione che, per magnificenza ed effetti speciali, vivrà per sempre nel ricordo."

Torpedo Attack on H.M.S. "Dreadnought" è il secondo film della serie e riprende un attacco simulato al primo sottomarino della Marina britannica. Questo frammento comprende poco più di metà della

pellicola originale e presenta una parata di sottomarini parzialmente immersi e di cacciatorpediniere che lanciano siluri verso le reti sistemate lungo le fiancate della corazzata. Scriveva un recensore dell'esibizione dei Corrick a Ceylon: "Le evoluzioni delle navi da guerra, comprese le cacciatorpediniere, le torpediniere ed i sottomarini – questi ultimi con solo la torretta visibile – costituivano una dimostrazione pratica dei mezzi con cui viene mantenuta la supremazia navale britannica." Dopo *Naval Attack on Portsmouth* nel 2007 e *Visit of the Colonial Premiers to Portsmouth* nel 2009, questa è la terza ed ultima pellicola Urban sulle esercitazioni navali di Portsmouth ad essere proiettata alle Giornate all'interno della rassegna dedicata alla collezione Corrick.

LESLIE ANNE LEWIS

The Charles Urban Trading Company's advertisements touted their films taken during a visit of the Colonial Premiers to Portsmouth as "a sight that, for grandeur and special effect, will live in memory forever."

Torpedo Attack on H.M.S. "Dreadnought" is the second film in the series and captures a mock-attack on the premier submarine of the British Navy. This fragment comprises just over half of the original film and features a parade of partially-submerged submarines and destroyers launching torpedoes into netting rigged alongside the Dreadnought. A Corrick reviewer in Ceylon noted, "The evolutions of warships, including destroyers, torpedo-boats, and submarines – the latter with only the conning tower visible – afforded an object-lesson as to the means by which Britain's naval supremacy is maintained."

This is the third and final of Urban's films documenting the Portsmouth Naval Exercises to screen at the Giornate as part of the Corrick Collection programs, following Naval Attack on Portsmouth in 2007 and Visit of the Colonial Premiers to Portsmouth in 2009.

LESLIE ANNE LEWIS

VOYAGE EN SUISSE – L'ENGADINE (A Trip Through Switzerland - Engadin Valley) (Pathé, FR 1905)

Regia/dir. ?; 35mm, 247 ft., 4'07" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #122).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

Questo pittoresco proto-travelogue è un tentativo di riprodurre su pellicola l'esperienza di un viaggio in treno tra Chamonix e il monte Bianco. Il treno oscilla su e giù mentre porta lo spettatore lungo la valle dell'Engadina, in Svizzera; sono comprese vedute sia dalla parte anteriore che posteriore del treno che attraversa gallerie e passa lungo montagne innevate e gole scoscese. – LESLIE ANNE LEWIS

This scenic proto-travelogue is a filmic attempt to replicate the experience of travelling the route between Chamonix and Mont Blanc by train. The train rocks back and forth as it takes the viewer along Switzerland's Engadin Valley, and includes shots from both the front and back of the train as it takes the viewer through tunnels and alongside snowy mountains and steep ravines. – LESLIE ANNE LEWIS

CONCOURS DE SKIS (Ski Running) (Pathé, FR 1905)

Regia/dir. ?; 35mm, 123 ft., 2'03" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #107).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

Questo film e il seguente (*Sports d'hiver: Le tobogan*) sono stati girati nella stazione di villeggiatura di St. Moritz, in Svizzera, nella valle dell'Engadina. Sono inclusi campi lunghi di uomini e donne che scendono (e a volte ruzzolano) a piccoli gruppi lungo i pendii, seguiti da svariati sciatori che si lanciano da un piccolo trampolino osservati dagli spettatori che si trovano nei pressi. / *This title and the one that follows (Sports d'hiver: Le Tobogan) were filmed at Switzerland's St. Moritz resort in the Engadin Valley. Included here are long shots of men and women coasting (and occasionally tumbling) down the slopes in small groups, followed by a number of skiers launching themselves off a small ski-jump as onlookers stand nearby. – LESLIE ANNE LEWIS*

SPORTS D'HIVER: I. LE TOBOGAN (Tobogganing) (Pathé, FR 1905)

Regia/dir. ?; 35mm, 186 ft., 3'03" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #107).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

Gli audaci concorrenti di skeleton lungo l'ora leggendaria pista Cresta di St. Moritz mettevano a repentaglio le proprie vite mentre cercavano di percorrere il tracciato pericoloso e ghiacciato – il primo del suo genere – ad una velocità di 40-50 miglia all'ora, stesi a faccia in giù su un basso slittino. Sono incluse vedute del tachimetro usato dai funzionari man mano che i concorrenti completano il percorso, degli spettatori a pochissima distanza dagli slittini in corsa e di alcuni punti in cui i concorrenti perdono il controllo cercando di superare i tornanti. Uno dei soli quattro incidenti mortali verificatisi su questa pista accadde due anni più tardi, quando, data la popolarità di questo titolo, la Pathé stava girando un'altra pellicola sullo stesso argomento. Le riprese dovettero esser interrotte quando il capitano dell'esercito britannico Henry Pennell scivolò dallo slittino nel mezzo della corsa, cadendo su neve dura e rocce: riportò la frattura della spina dorsale e altre lesioni interne tali che lo avrebbero portato alla morte. Il tracciato viene mostrato dall'inizio alla fine, partendo dal rifugio di St. Moritz. Siccome le regole della corsa imponevano che i concorrenti impegnassero il tracciato uno alla volta, le scene vennero montate in modo che gli uomini si susseguissero in rapida successione.

LESLIE ANNE LEWIS

The daring skeleton-sledding racers along the now-legendary Cresta Run at St. Moritz took their lives into their own hands as they attempted to race the dangerous, icy course – the first of its kind – travelling at speeds of 40-50 miles per hour while lying face-down on a low-riding sled. Included are views of the speedometer device used by officials as each rider completes the course, spectators standing just

feet from the flying sleds and a few points in which riders lose control while negotiating hairpin turns.

One of only four deaths on the Cresta Run occurred just two years later while Pathé was filming another film on the same subject after the popularity of this title. Shooting had to be stopped when British Army Captain Henry Pennell slipped off his sled mid-run into hard-packed snow and rocks, suffering a broken spine and internal injuries that led to his death.

The course is shown from start to finish, beginning at the lodge at St. Moritz. As the rules of the track dictated that only one tobogganer was allowed on the track at a time, scenes at each turn were edited so that the men follow each other in quick succession. – LESLIE ANNE LEWIS

[SAILOR AND COP IN CARPET] (? , c.1904?)

Regia/dir: ?; 35mm, 222 ft., 3'42" (16 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #101).

Senza didascalie / No intertitles.

Frammento non identificato che inizia con un battibecco tra un marinaio ed un poliziotto. Dopo esser sfuggito al piedipiatti, il marinaio incappa in una domestica che sta battendo un tappeto appeso alla corda del bucato. Mentre i due socializzano, il poliziotto arriva di soppiatto e si nasconde dietro il tappeto. Quando la coppia lo scopre, batte il tappeto (e il piedipiatti) finché la corda si spezza. – LESLIE ANNE LEWIS
This unidentified fragment begins with a run-in between a sailor and a policeman. After evading the cop, the sailor comes across a maid beating a carpet hung over a clothesline. As they socialize, the policeman sneaks up and hides behind the carpet. When the couple discover the cop, they beat the carpet (and the cop) until the line breaks. – LESLIE ANNE LEWIS

LE COUP DE VENT (The Stormy Winds Do Blow) (Gaumont, FR 1906)

Regia/dir: Étienne Arnaud?; scen: Louis Feuillade; cast: Roméo Bosetti?; 35mm, 272 ft., 4'32" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #100).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / Main title in English, no intertitles.

Una folata di vento fa volare via il cappello di un signore dando inizio a un allegro inseguimento: per recuperarlo l'uomo corre attraverso l'intera città, lasciando dietro di sé il caos. Fu questo il primo lavoro di Louis Feuillade per la Gaumont: Alice Guy lo vide ed egli venne ingaggiato come scrittore principale dello studio. Comunque, l'identità del regista del film è ancora in discussione: alcune fonti indicano questa come la prima pellicola diretta da Étienne Arnaud, mentre in seguito Feuillade affermerà di averla diretta lui stesso. – LESLIE ANNE LEWIS

A gust of wind leads a man on a merry chase through the city, leaving a trail of destruction in his wake as he pursues his errant hat. This was the first of Louis Feuillade's films at Gaumont; he was hired as the

studio's principal writer after Alice Guy viewed the film. However, just who directed the film is a bit of a question – some sources cite this as the first film directed by Étienne Arnaud, while Feuillade later claimed to have directed it himself. – LESLIE ANNE LEWIS

ON THE WESTERN FRONTIER (Edison, US 1909)

Regia/dir: Edwin S. Porter; 35mm, 989 ft., 16'29" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #126).

Didascalie in inglese / English intertitles.

La recensione di questo western drammatico apparsa nell'aprile 1909 sul *New York Daily Mirror* potrebbe essere definita come una stroncatura contenente qualche debole elogio: "Il film presenta degli elaborati interni e qualche buon esterno con cavalli. C'è anche una storia che possiamo tentare di capire, benché manchi di plausibilità in alcune parti, soprattutto quando ci viene chiesto di credere che una ragazza di bassa statura possa farsi passare per l'alto attendente tenuto prigioniero da suo padre. In seguito il fratello della ragazza ... si traveste con la stessa uniforme da sergente e riesce a superare la guardia e ad evitare l'arresto. Comunque, il film rappresenta un certo miglioramento rispetto ad alcune recenti uscite della Edison e come tale è il benvenuto." / *The New York Daily Mirror's April 1909 review of this dramatic Western might best be described as damning the film with faint praise: "Elaborate studio settings are shown in this picture, and there is some fairly good outdoor horsemanship. There is also a story that we can manage to make out, although it lacks plausibility in a number of parts, chiefly when we are asked to believe that a girl of short stature [sic] could pass herself off as the tall orderly who is being held prisoner by her father. Later the girl's brother ... disguises himself in the same sergeant's uniform and successfully passes the guard and eludes arrest. However the picture is some improvement over recent Edison issues, and as such we welcome it."* – LESLIE ANNE LEWIS

ÉCHAPPÉ DE SA CAGE (Escape from the Cage) (Pathé, FR 1906)

Regia/dir: ?; 35mm, 296 ft., 4'56" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #44).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / Main title in English, no intertitles.

Benché inserito nel tipico solco dei film a inseguimento, *Échappé de sa cage* dà alla formula una nuova piega, seguendo le avventure di una scimmia briccona. Come vuole la tradizione dei film che puntano sul divertimento umano nel vedere gli animali comportarsi da uomini (come nel Corrick dell'anno scorso *Le Singe Adam II*, del 1909, che presentava una simile scimmia antropomorfizzata), *Échappé de sa cage* descrive il caos causato in un circo dall'inopportuna fuga di una scimmia. Dopo aver spaventato il pubblico ed esser riuscito a sfuggire all'addestratore, l'animale finisce in un caffè dove trangugia i cocktail abbandonati dai clienti terrorizzati lasciandosi poi catturare.

LESLIE ANNE LEWIS

Though cast in the pattern of innumerable chase films, Échappé de sa cage gives the formula a twist, here following the adventures of a rogue monkey. As in the tradition of animal-centric films that bank on man's amusement at seeing animals behave like humans (such as seen in last year's Corrick Collection film Le Singe Adam II, 1909, featuring a similarly anthropomorphized monkey), Échappé de sa cage depicts the chaos at a circus following an ape's untimely escape. After frightening the audience and successfully eluding its trainer, the animal is finally undone after settling in at a café and imbibing a number of cocktails abandoned by the terrified patrons. – LESLIE ANNE LEWIS

[DIGNITARIES ARRIVE AT EQUESTRIAN EVENT] (? , c.1907)
(frammento/fragment)

Regia/dir. ?; 35mm, 35 ft., 35" (16 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #85). Senza didascalie / No intertitles.

Questo frammento di non-fiction ci mostra l'arrivo di alcuni dignitari a un evento equestre. Il campo lungo preso dall'alto mostra la carrozza che fa una curva e scompare dentro una grande tenda. Potrebbe essere parte di un film menzionato di frequente nelle recensioni e nelle pubblicità a partire dal 1907, *His Majesty the King at the International Horse Show. I A fragment of non-fiction footage documenting the arrival of dignitaries at an equestrian event. The long-shot taken from above shows the carriage making a turn and disappearing into a large tent. This may be part of a film that was frequently mentioned in reviews and advertisements starting in 1907, His Majesty the King at the International Horse Show. – LESLIE ANNE LEWIS*

ELEPHANTS WORKING IN A BURMESE FOREST (Corrick, AU 1908)

Regia/dir. ?; 35mm, 383 ft., 6'23" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #134).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

I Corrick promossero intensamente questo film girato durante una visita ad una foresta di teak vicino Rangoon mentre erano in tournée nel Sud-est asiatico: "Un trionfo della fotografia animata: UNA FORESTA BIRMANA. Questa meravigliosa pellicola è stata girata nel mezzo di una foresta quasi impenetrabile e mostra i metodi usati per disboscare la vegetazione, tagliare gli immensi alberi, trasportare i tronchi con squadre di elefanti. Di enorme interesse. La serie è stata realizzata con notevoli costi e porta vividamente davanti agli spettatori fasi meravigliose della vita in una zona diversa del globo."

Il catalogo Corrick compilato dal figlio di Leonard Corrick, John, quando la collezione fu depositata al National Film and Sound Archive, riferisce (piuttosto vividamente) di questa leggenda familiare raccontando la prima proiezione del film. Apocrifo o no, il racconto mette in luce i rischi che si correvano proiettando un film subito dopo le riprese, senza un'attenta verifica, com'era normale per

molto ambulanti: "La procedura consueta era di girare delle scene sul posto durante il giorno, stamparle e averle pronte per proiettarle nell'ambito delle Leonard's Beautiful Pictures. Il che significava che non c'era praticamente tempo per visionature di controllo. La prima sera in cui questo film fu proiettato, il pubblico scoppiò a ridere facendoci scoprire che la proboscide dell'elefante non era l'unica parte della sua anatomia che oscillava liberamente. Inutile dire che questo pezzo di pellicola venne tagliato prima della proiezione successiva." (Catalogo della collezione Corrick, n. 34) L'inquadratura in questione non esiste in questa copia né presso il National Film and Sound Archive. Nella collezione Corrick c'è un altro cortometraggio di argomento simile: *Éléphants au travail aux Indes*, proposto qui di seguito.

LESLIE ANNE LEWIS

Shot during their tour of Southeast Asia, the Corricks aggressively promoted this film taken during a visit to a teak forest near Rangoon: "A triumph in animated photography: A BURMESE FOREST. This Wonderful Moving Picture was taken in the midst of an almost impenetrable jungle, showing methods of clearing the vegetation, chopping the immense trees, transporting logs by teams of elephants. Intensely interesting. The series of pictures was taken at great expense, and brings vividly before our patrons wonderful phases of life in a different quarter of the globe."

*The Corrick Catalogue compiled by Leonard Corrick's son John to accompany the films upon their deposit at the NFSA relates this (somewhat graphic) family legend recounting the film's first screening. Apocryphal or not, the tale highlights the occasional peril of screening films soon after shooting without careful review, a habit common to many itinerant filmmakers: "The usual procedure was to film local scenery during the day, process and have ready to screen as part of the film segment of Leonard's Beautiful Pictures. This gave little or no time for previewing; on the first night this film was screened, the audience burst into laughter and on investigation, it was realized that the elephant's trunk was not the only part of his anatomy swinging freely. Needless to say, this section of the film was cut out before the next screening." (Corrick Collection Catalogue #134) The shot referred to does not exist in this copy or in the NFSA's collection. This is one of two very similar films in the Corrick Collection; the other, *Éléphants au travail aux Indes*, follows in this program.*

LESLIE ANNE LEWIS

ÉLÉPHANTS AU TRAVAIL AUX INDES (Working Elephants) (Pathé, FR 1903)

Regia/dir. ?; 35mm, 102 ft., 1'42" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #128).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

Éléphants au travail aux Indes ha un soggetto molto simile a quello di un altro film della collezione Corrick, *Elephants Working in a Burmese Forest*, girato dagli stessi Corrick durante una tournée nella

regione birmana. Ad un certo punto, prima di arrivare al National Film and Sound Archive, le due pellicole furono montate assieme. Dalle recensioni dell'epoca che descrivono il succedersi delle immagini si potrebbe dedurre che l'operazione è stata fatta dagli stessi Corrick, inframmezzando il materiale della Pathé con il proprio. Comunque, siccome i figli di Leonard Corrick amavano usare le pellicole di famiglia negli spettacoli che improvvisavano nel cortile per i ragazzi del vicinato, avrebbero potuto apportarvi qualsiasi cambiamento. Entrambe le pellicole ci mostrano elefanti intenti al lavoro, che spostano tronchi ed eseguono altre mansioni sfiancanti sotto gli occhi vigili dei loro addestratori: "dalla foresta al molo, una stupefacente dimostrazione di enorme forza unita ad una profonda sagacia" (*The Ceylon Independent*, 3 ottobre 1907). – LESLIE ANNE LEWIS

Éléphants au travail aux Indes is one of two very similar films in the Corrick Collection, the other being Elephants Working in a Burmese Forest (produced by the Corricks themselves while on tour in the region). At some point before entering the NFSA's collection the two films were intercut. There is some indication from contemporary reviews recounting the sequence of images in the film that this might have been done by the Corricks themselves, interspersing the Pathé footage with their own. However, as Leonard Corrick's children were fond of using the family films in shows held in a make-shift backyard theatre for neighborhood kids, they could have made any number of changes. Both films depict elephants hard at work, moving logs and performing other back-breaking labor under the watchful eyes of their handlers, "showing elephants at work...from forest to wharf, an amazing demonstration of enormous strength united to profound sagacity." (*The Ceylon Independent*, 3 October 1907)

LESLIE ANNE LEWIS

THE FAKIR AND THE FOOTPADS (R.W. Paul, GB 1906)

Regia/dir. J.H. Martin?; 35mm, 281 ft., 4'41" (16 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #40).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

Gli effetti ottenibili con la macchina da presa sono usati per esaltare gli elementi fantastici di questo film a trucchi di R.W. Paul. Due mascalzoni si trovano a fare un viaggio inaspettato dopo aver rubato un magico cappello a cilindro a un misterioso (e dispettoso) signore. Questa è una delle tre pellicole prodotte da R.W. Paul presenti nella collezione Corrick: le altre due sono *The Hand of the Artist* (1906) e *The Doctored Beer, or How the Copper was Copped* (1906). / *Camera effects are used to enhance the fantastic elements of this R.W. Paul trick film. Two ruffians find themselves taking an unexpected journey after stealing a magic top hat from a mysterious (and mischievous) gentleman. This is one of three R.W. Paul-produced films in the Corrick Collection, along with The Hand of the Artist (1906) and The Doctored Beer, or How the Copper was Copped (1906).* – LESLIE ANNE LEWIS

PERSONAL (Biograph, US 1904)

Regia/dir. Wallace McCutcheon; *f./ph.* G.W. Bitzer; 35mm, 374 ft., 6'14" (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #92).

Senza didascalie / *No intertitles.*

L'assai lodato film di Wallace McCutcheon – in cui un uomo arriva rapidamente a rimpiangere di aver messo un'inserzione per trovar moglie – fu imitato da molti, compreso lo studio Edison, rivale della Biograph, che fu pronto a distribuire una pellicola dall'ampoloso titolo di *How a French Nobleman Got a Wife Through the 'New York Herald' Personal Columns*. *Personal* è uno di vari film di "inseguimento" realizzati da McCutcheon puntando su un gruppo di giovani donne dalla condotta non esemplare che danno la caccia a uno o più uomini sfortunati; due altre pellicole dello stesso anno – *Down on the Farm* e *A Winter Straw Ride* – appartengono anch'esse alla collezione Corrick. / *Wallace McCutcheon's much-lauded film – in which a man quickly comes to regret placing a personal ad to find a wife – was imitated by many, including Biograph's studio rival Edison, which quickly released the ponderously titled How a French Nobleman Got a Wife Through the 'New York Herald' Personal Columns. Personal was one of several McCutcheon "chase" films that capitalize on the premise of a gaggle of misbehaving young women involved in a chase with one or more hapless men; two others from the same year – Down on the Farm and A Winter Straw Ride – are also part of the Corrick Collection.* – LESLIE ANNE LEWIS

MÉSADVENTURES DE CHASSE (Shooting Expedition Accident) (Pathé, FR 1906)

Regia/dir. ?; 35mm, 362 ft., 6'02" (16 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #103).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

Le comiche disavventure di un cacciatore sfortunato si concludono con la visione della testa dell'uomo appesa al muro a mo' di trofeo di caccia – con tanto di corna. Riluttante a rincasare a mani vuote dopo un'infruttuosa giornata di caccia, un uomo acquista una lepre in negozio e fa ritorno in treno. Mentre dorme, la donna seduta accanto a lui gli ruba l'animale e lo sostituisce con una vecchia stola di pelliccia. Quando il cacciatore arriva a casa, la sospettosa moglie salta subito alle conclusioni sbagliate quando trova l'indumento di un'altra nella borsa del marito. / *The comedic misadventures of an unfortunate hunter end with a vision of the man's head mounted on a wall in the fashion of a hunting trophy – complete with antlers. Unwilling to go home empty-handed after an unsuccessful day of hunting, a man purchases a hare in a shop and heads home on the train. While he sleeps, the woman sitting beside him steals the animal and substitutes an old fur stole. After he arrives home, the hunter's suspicious wife quickly jumps to the wrong conclusion when she finds another woman's clothing in her husband's bag.* – LESLIE ANNE LEWIS

Prog. 2 (77'24")

EXCURSION AUX CHUTES DU NIAGARA (Trip to Niagara Falls)
(Pathé, FR 1906)

Regia/dir: Léo Lefebvre; f./ph: Georges Daret; 35mm, 590 ft., 9'50" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #116).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

Naturalmente fotogeniche, le cascate del Niagara sono state il soggetto di dozzine di film realizzati nei primi decenni del cinema. I Corrick stessi avevano in catalogo due titoli dedicati a questa meraviglia della natura: *Excursion aux chutes du Niagara* della Pathé (girato nell'agosto del 1906) e *Niagara in Winter 1909* di Charles Urban (che mostrava le cascate durante una delle allora annuali gelate). In questa "escursione" abbiamo una visione più tradizionale delle cascate, riprese dal ponte di un battello per turisti che avanza sul fiume, scendendo lungo la gola verso il micidiale gorgo. / *The naturally photogenic Niagara Falls were the subject of dozens of films by numerous producers in the first decades of cinema; the Corricks themselves had two titles featuring this natural wonder: Pathé's Excursion aux chutes du Niagara (filmed in August 1906) and Charles Urban's Niagara in Winter 1909 (depicting the Falls during one of the then-yearly freezes). This is a more traditional view taken from the deck of a tourist boat as it sets out on the river, showing images of the Falls as the ship and its passengers travel down the gorge towards the deadly whirlpool.* – LESLIE ANNE LEWIS

LE PIÈGE À LOUP (Pathé, FR 1906)

Regia/dir: ?; 35mm, 265 ft., 4'25" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #110).

Didascalia in inglese / *English intertitles.*

In un chiaro esempio di montaggio incrociato, usato per ottenere un maggior effetto, un cacciatore con una gamba presa in una tagliola per lupi manda il giovane figlio in cerca d'aiuto. Purtroppo il ragazzo si lascia distrarre facilmente e si scorda della sua missione. Ogni volta che l'azione ritorna sull'uomo, lo vediamo sempre più preoccupato. Alla fine riesce a liberarsi e a tornare a casa dove punisce il figlio inaffidabile. I Corrick pubblicizzavano questo film con il titolo inglese di *The Wolf Trap* (La trappola per lupi). – LESLIE ANNE LEWIS
In a straightforward example of cross-cutting used to heighten effect, a hunter with his leg stuck in a wolf trap sends his young son for help – unfortunately the boy is easily distracted and loses track of his mission. The father becomes more and more desperate each time the action cuts back to him. Finally he manages to escape and returns home to punish his wayward son. The Corricks advertised this film under the English title The Wolf Trap. – LESLIE ANNE LEWIS

SAN FRANCISCO (Biograph, US 1906)

Regia/dir: ?; f./ph: Herbert J. Miles; 35mm, 128 ft., 2'08" (16 fps);

fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #84 & #86).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Il devastante terremoto di San Francisco del 1906 è stato uno dei primi grandi disastri naturali le cui conseguenze furono documentate cinematograficamente e viste da un pubblico internazionale. Come molti ambulanti, i Corrick iniziarono a proiettare vedute della città "prima e dopo" non appena queste si resero disponibili. Per le scene pre-terremoto la famiglia utilizzò *San Francisco* della Biograph, uscito un mese dopo il sisma, presumibilmente proprio per tale uso. Questa raccolta di cinque brevi pellicole Biograph, uscite in origine nel 1903, comprende riprese del ricevimento per il presidente Theodore Roosevelt a San Francisco e luoghi salienti come Union Square, Market Street e la Casa sulla Scogliera a Ocean Beach. – LESLIE ANNE LEWIS

The devastating 1906 San Francisco earthquake was one of the first major natural disasters whose aftermath was documented on film and distributed to a worldwide audience. Like many exhibitors, the Corricks started screening "before and after" views of the city as soon as they became available. For the pre-earthquake scenes the family used Biograph's San Francisco, released one month after the quake for presumably just such use. This compilation of five short Biograph films originally released in 1903 includes shots of President Theodore Roosevelt's reception in San Francisco and landmarks such as Union Square, Market Street, and the Cliff House at Ocean Beach.

LESLIE ANNE LEWIS

SAN FRANCISCO DISASTER (Edison, US 1906)

Regia/dir: ?; f./ph: Robert K. Bonine; 35mm, 450 ft., 7'30" (16 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #84 & #86).

Didascalia in inglese / *English intertitles.*

Dopo le immagini pre-terremoto della città di *San Francisco* (1906) della Biograph (v. nota precedente), i Corrick solevano proiettare immagini del paesaggio, ora distrutto, usando pellicole della serie Edison *San Francisco Disaster*. Recensendo l'esibizione della famiglia, un reporter della città mineraria australiana di Broken Hill descriveva poeticamente le vedute che attiravano le voyeuristiche platee di tutto il mondo: "Frisco, la Parigi dell'Ovest – l'orgogliosa città sul Corno d'Oro – appare colpita a morte, una massa di rovine – una Pompei o una Ercolano del nuovo mondo." La serie completa della Edison comprendeva 13 brevi vedute panoramiche che potevano essere mostrate separatamente od in successione; qui incluse sono sei vedute: "Municipio, Van Ness Avenue e Collegio di S. Ignazio", "La famigerata Costa dei Barbari", "Nob Hill e macerie di residenze milionarie", "Municipio e dintorni", "Macerie di appartamenti aristocratici" e "Macerie del New Majestic Theatre e del Municipio". / *Following the pre-earthquake images of the city seen in Biograph's San Francisco (1906) (see previous note), the family would show images of the now-decimated landscape using films from Edison's San Francisco Disaster series. In his review of the family's performance, a reporter*

in the mining town of Broken Hill, Australia, poetically described the views that captivated voyeuristic audiences the world over: “Frisco, the Paris of the West – the proud city on the Golden Horn – is seen stricken to the earth, a mass of debris – a Pompeii or Herculaneum of the new world.”

The complete Edison series contained 13 short panoramas that could be shown independently or in succession; included here are six views: “City Hall, Van Ness Avenue and College of St. Ignatius,” “Notorious ‘Barbary Coast,’” “Nob Hill and Ruins of Millionaire Residences,” “City Hall and Surroundings,” “Ruins Aristocratic Apartments,” and “Earthquake Ruins New Majestic Theatre and City Hall.”

LESLIE ANNE LEWIS

GREAT STEEPLE-CHASE (Pathé, FR 1905)

Regia/dir. ?; 35mm, 441 ft., 7'21" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #53).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

Quattro spettatori sullo schermo fungono da rappresentanti del pubblico ad una gara dell'annuale campionato francese di steeplechase presso l'ippodromo parigino di Auteuil. Le immagini della corsa, mostrata attraverso una maschera a forma di binocolo, si alternano a inquadrature delle reazioni degli spettatori. Benché non sia presente in questa copia, una nota del catalogo Pathé fa riferimento a una didascalia iniziale che spiegava come erano state superate le difficoltà che la presentazione su pellicola di un simile evento comportava: “Gli spettatori sanno che noi non ci tiriamo mai indietro, neanche di fronte alle cose più impossibili, quando si tratta di dar loro soddisfazione.” / *Four on-screen spectators serve as the viewer's proxy at a running of the annual French championship steeplechase held at Paris's Auteuil Hippodrome. The structure alternates between the action of the race shown through a binocular-shaped mask and shots of the spectators' reactions. Though it is not present in this print, a note in the Pathé catalogue describes an introductory title-card explaining how they have finally overcome the difficulties in presenting such an event on film: “Our clients know that we have never drawn back from any impossibility when it comes to satisfying them.” – LESLIE ANNE LEWIS*

THE WATERMELON PATCH (Edison, US 1905)

Regia/dir. Edwin S. Porter; cast: Florence Auer?; 35mm, 679 ft., 10'19" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #127).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

Benché disturbante per le moderne sensibilità, *The Watermelon Patch* (Il campo di angurie) è un ritratto non insolito degli afro-americani a quarant'anni dalla fine della Guerra Civile. Il film è pieno di immagini notevoli (anche se sconcertanti), comprese quelle di persone fatte entrare in una casa in fiamme che poi fuggono disperate, mentre altri

stanno a guardare ridendo, oltre a varie inquadrature che illustrano i denigratori stereotipi razziali ancora in voga decenni dopo la messa al bando della schiavitù.

Le recensioni del film sottolineano la capacità del cinema di circuitare e normalizzare certe immagini e certe idee: all'epoca, un recensore osservava che *The Watermelon Patch* “oltre a provocare ilarità” è anche “uno studio interessante del nero americano”. Conosciuto per essere uno tra i primi esempi di efficace montaggio incrociato, questo film serve anche a rammentare che il cinema non sempre riflette una storia che vorremmo ricordare, ma che deve comunque essere riconosciuta come parte del nostro scenario visuale.

LESLIE ANNE LEWIS

Though troubling to modern sensibilities, The Watermelon Patch is a not-uncommon portrayal of African-Americans in the United States 40 years after the end of the Civil War. Porter's film is filled with striking (although disconcerting) images, including people boarded into a burning house and later desperately fleeing the scene as others look on and laugh, as well as several shots depicting derogatory stereotypes of African-Americans still prevalent decades after slavery was outlawed.

Reviews of the film highlight cinema's power to help distribute and normalize certain images and ideas: a contemporary film review notes that The Watermelon Patch “besides being provocative of mirth,” is also “an interesting study of the American negro.” Known as an early example of effective cross-cutting, this film also serves as a reminder that cinema doesn't always reflect a history we'd like to remember, but that must still be acknowledged as a part of the viewing landscape all the same. – LESLIE ANNE LEWIS

[SHIP AT SEA] (Pathé, FR, c.1905)

Regia/dir. ?; 35mm, 109 ft., 1'49" (16 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #108).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Questo frammento non identificato mostra una nave che sventola sia la bandiera americana sia un tricolore. La seconda inquadratura, pur essendo anch'essa girata su un'imbarcazione, potrebbe appartenere ad un altro film. I segni sui margini della pellicola suggeriscono, come data, il 1905. / *This unidentified fragment shows a ship flying both American and tri-colored flags. Although also on a boat, the second shot may be from a different film. Edgemarks on the film stock suggest a date of 1905. – LESLIE ANNE LEWIS*

LA COURSE À LA PERRUQUE (Wig Chase) (Pathé, FR 1906)

Regia/dir. Georges Hatot; scen: André Heuzé; cast: André Deed, René Gréhan, Roméo Bosetti?; 35mm, 403 ft., 6'43" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #129).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / *Main title in English, no intertitles.*

Ribattezzato da almeno un recensore degli spettacoli dei Corrick "Parrucche in aria!", *La Course à la perruque* presenta una sventurata che perde la parrucca quando un branco di monelli gliela attacca ad alcuni palloni riempiti di elio. Ne segue un folle inseguimento, con la parrucca che vola attraverso la Senna, sulla Torre Eiffel ed alla fine in un edificio in fiamme, prima di ridiscendere sulla Terra – seguita ad ogni passo da una folla sempre crescente. – LESLIE ANNE LEWIS
Re-titled by at least one Corrick reviewer as "Wigs in the Air!", La Course à la perruque features an unfortunate woman who loses her wig when a gang of troublesome children attach it to some helium-filled balloons. A mad chase follows as the wig flies across the Seine, up the Eiffel Tower, and finally into a burning building, before descending to Earth – followed at every step by the ever-growing crowd.

LESLIE ANNE LEWIS

JEUX OLYMPIQUES D'ATHÈNES (Olympic Games in Athens) (Pathé, FR 1906)

Regia/dir. ?; 35mm, 378 ft., 6'18" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #89).

Didascalie in inglese / English intertitles.

Sono qui descritti momenti delle Olimpiadi di Atene del 1906, le prime che risultano essere state filmate (anche se ai Giochi di Parigi del 1900 Étienne-Jules Marey aveva effettuato sequenze cronofotografiche degli atleti). Questi Giochi intermedi si tennero anche allo scopo di risvegliare l'interesse per le Olimpiadi dopo gli insuccessi di Parigi 1900 e St. Louis 1904. Benché ci fosse un progetto per tenere i Giochi ogni due anni, alternandoli tra la Grecia e un'altra nazione che sarebbe cambiata di volta in volta, non ci furono altre edizioni intermedie. Pur non considerati come un'edizione ufficiale (in seguito a una decisione del Comitato olimpico del 1948), i Giochi del 1906 lasciarono il segno, introducendo diversi elementi che sono oggi parte delle tradizioni olimpiche: ad esempio, la sfilata degli atleti che marciano divisi per nazione seguendo la bandiera del proprio Paese durante la cerimonia d'apertura o la cerimonia ufficiale di chiusura.

Oltre alle riprese di queste due cerimonie, gli eventi mostrati nel film includono l'arrivo allo stadio del re di Grecia, la gara di trazione (tiro alla fune), il salto delle barriere (ostacoli), il ciclismo, i movimenti combinati (ginnastica), le cerimonie di consegna delle medaglie e la partenza del re dallo stadio. Dal catalogo Pathé si evince che il film consisteva di otto segmenti, ma le scene della regata mancano dalla copia Corrick. – LESLIE ANNE LEWIS

Jeux Olympiques d'Athènes depicts events at the 1906 Athens Olympics, the first of the Games known to be filmed (although Étienne-Jules Marey did take chronophotographic sequences of athletes at the 1900 Paris Games). These interim games were held partly to revive interest in the Olympics after the 1900 Paris and 1904 St. Louis Games, both widely considered debacles. Although part of an early plan to hold the Games every two years, alternating between Greece and a changing international venue, this was the only time

the Intercalated Greek games were held. Though now considered "unofficial" (after a 1948 Olympic committee ruling), the 1906 Games made their mark, introducing several elements that are now considered Olympic traditions, including having the athletes march into the opening ceremony as national teams and following their country's flag, as well as holding an official closing ceremony.

In addition to footage of these two ceremonies, events depicted here include the arrival of the King of Greece to the stadium, the Traction Competition (Tug o' War), Barrier Jumping (Hurdles), Bicycling, Combined Movements (Gymnastics), medals ceremonies, and the King's departure from the stadium. The Pathé catalogue indicates the released version had eight segments – the Regatta Race scenes are missing from the Corrick Collection print. – LESLIE ANNE LEWIS

VOLEURS DE BIJOUX MYSTIFIÉS (Jewel Robbers Mystified) (Pathé, FR 1906)

Regia/dir. ?; 35mm, 414 ft., 6'54" (16 fps), col. (pochoir/stencil-colour); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #60).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie / Main title in English, no intertitles.

Le comiche disavventure di una banda di ladri alla fine sfociano in un magro bottino per gli aspiranti rapinatori in questo "horror" Pathé. La colorazione a pochoir è usata in modo sobrio ma efficace per mettere in risalto i gioielli rubati. – LESLIE ANNE LEWIS

The comedic misadventures of a gang of thieves eventually results in a poor haul for the would-be robbers in this Pathé "screamer." Color stenciling is used sparingly but effectively to highlight the stolen jewels.

LESLIE ANNE LEWIS

[TRAVEL SCENES] (Charles Urban Trading Co., GB, c.1905)

Regia/dir. ?; 35mm, 73 ft., 1'13" (16 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #106).

Senza didascalie / No intertitles.

Contrariamente a quanto annunciato, questo titolo è stato ommesso dalla rassegna Corrick delle Giornate 2010. Lo proponiamo quest'anno insieme con l'altro film non identificato di Charles Urban che è stato regolarmente proiettato nella scorsa edizione.

As this title was unfortunately omitted from last year's program, we are replaying both unidentified Charles Urban films that were scheduled to be screened in 2010.

Sappiamo che questo film e il prossimo sono della Charles Urban Trading Company e possiamo ipotizzare l'anno di uscita, ma non siamo stati in grado di identificarli concretamente nei cataloghi Urban. Non è chiaro infatti se si tratta di due pellicole distribuite separatamente, o di un unico titolo diviso in due dai Corrick nei loro programmi originali o ancora se siano stati separati successivamente

da John Corrick, donatore della collezione al NFSA e figlio di Leonard, il proiezionista della famiglia. / *Though we know that this film and the one that follows are from the Charles Urban Trading Company and can estimate their years of release, we have been unable to concretely identify them in the Urban catalogues. It is unclear if [Travel Scenes] and [Procession of Boats on River, Burma ?] (c.1905) were two separately released films, a single title divided by the Corricks in their original programs, or separated at a later date by John Corrick, donor of the Corrick Collection to the NFSA and son of Leonard, the family's projectionist.* – LESLIE ANNE LEWIS

[PROCESSION OF BOATS ON RIVER, BURMA?] (Charles Urban Trading Co., GB, c.1905)

Regia/dir. ?; 35mm, 218 ft., 3'38" (16 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #10). Senza didascalie / No intertitles.

Nel secondo dei due film non identificati della Charles Urban Trading Company, imbarcazioni riccamente decorate scendono lentamente lungo un fiume allontanandosi dalla macchina da presa. Turisti (?) occidentali, uomini e donne, appaiono a bordo mentre si godono il panorama. In distanza si possono vedere, sulla riva del fiume, i contorni di alcune strutture riccamente ornate. È stato suggerito che possa trattarsi di *Scenes on the River Jhelum* dalla serie "India, Burma, Cashmere" realizzata dalla Urban nel 1903, ma tale identificazione rimane incerta. Questo film e il precedente erano probabilmente parte del programma principale dei Corrick, "Viaggio intorno al mondo", dove materiale proveniente da una grande varietà di fonti veniva giuntato insieme per far fare al pubblico in viaggio turistico "Da Polo a Polo". – LESLIE ANNE LEWIS

In the second of these two unidentified films from the Charles Urban Trading Company, highly decorated boats float down a river away from the camera. Male and female Western tourists(?) are shown on board enjoying the view. In the distance the silhouettes of ornate structures can be seen on the riverbank. It has been suggested that this may be Scenes on the River Jhelum, from Urban's 1903 "India, Burma, Cashmere" series, but that identification remains uncertain. This film and [Travel Scenes] would have been shown as part of the Corricks' staple "Trip Round the World" program, where footage from a wide variety of sources was spliced together into one series aimed at taking the audience on a sight-seeing tour covering the world "From Pole to Pole." – LESLIE ANNE LEWIS

OHÉ! OHÉ! RÉMOULEUR (Hallo! Hallo! Grinder) (Pathé, FR 1906)
Regia/dir. ?; 35mm, 166 ft., 2'46" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #55).

Titolo di testa in inglese, senza didascalie/*Main title in English, no intertitles.*

Una casalinga vuole ad ogni costo far affilare il suo coltello da cucina ad un arrotino ambulante, terrorizzando vicini e pedoni

vari mentre insegue l'uomo per strada brandendo la sua arma. Un favoloso primo piano mostra la donna che si sporge dalla finestra, brandendo il coltello, comicamente grande, mentre cerca di attirare l'attenzione dell'arrotino. / *A housewife is particularly determined to get her cooking knife sharpened by a travelling grinder, terrifying her neighbors and assorted pedestrians as she chases the man down the street while waving the weapon. A fabulous close-up shot shows the woman hanging out of her window, brandishing the comically large knife as she tries to attract the grinder's attention.* – LESLIE ANNE LEWIS

LA FÉE AUX FLEURS (The Flower Fairy) (Pathé, FR 1905)

Regia/dir. Gaston Velle; eff. sp./spec. eff. Segundo de Chomón; 35mm, 71 ft., 1'12" (16 fps), col. (pochoir/stencil-colour); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Canberra (Corrick Collection #140).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Diretto da Gaston Velle, e con gli effetti speciali di Segundo de Chomón, *La Fée aux fleurs* presenta una giovane donna vestita da Jeanne Antoinette Poisson, marchesa di Pompadour, esponente della corte francese ed amante di Luigi XV, che saluta il pubblico mentre fiori vividamente colorati a pochoir le fioriscono attorno. Benché sia piuttosto breve, i recensori dei Corrick menzionavano di frequente il film, sottolineandone bellezza e fascino. / *Directed by Gaston Velle and with special effects by Segundo de Chomón, La Fée aux fleurs features a young woman dressed as Jeanne Antoinette Poisson, the Marquise de Pompadour, member of the French court and mistress of Louis XV, waving to the audience as brightly-colored stenciled flowers bloom around her. Though quite short, Corrick reviewers frequently mentioned the film, commenting on its beauty and charm.*

LESLIE ANNE LEWIS

★★★★★

Thanouser

Questo programma è sia un tributo tardivo al centenario della Thanouser Company sia una riaffermazione della singolarità e dell'importanza di una compagnia i cui risultati sono stati troppo spesso eclissati dalle "major" del cinema degli esordi, la Edison, la Biograph e la Vitagraph. I più grandi risultati conseguiti da Edwin Thanouser sono stati: l'aver apportato al cinema la sua lunga esperienza teatrale, ma con una perfetta comprensione delle differenze e delle interrelazioni tra le due forme d'arte, e – con la collaborazione di Lloyd F. Lonergan – l'aver portato il formato a 1 e 2 rulli ad un grado di sofisticazione che non fu sempre emulato nemmeno da Griffith.

Edwin Thanouser (1865-1956) iniziò la sua carriera come attore nella compagnia di Alessandro Salvini (1861-1895) per poi passare a gestire le sue compagnie ad Atlanta e Milwaukee. Nel 1900 sposò Gertrude Homan (1882-1951), che avrebbe lavorato a stretto contatto con lui, in particolare nella scelta delle sceneggiature. Nel 1909 decise di investire la fortuna che aveva fatto dirigendo l'Academy of Music

Theater di Milwaukee nell'industria del cinema, che da poco aveva preso a prosperare. Stabilendosi a New Rochelle, sede prediletta dalle personalità di Broadway, trasformò una pista di pattinaggio in disuso nel suo studio con annessi laboratori. La prima uscita per la Thanhouser, il 15 marzo 1910, fu *The Actor's Children*, in cui le strade di New York erano già usate come ambientazioni in modo molto efficace. Nel giro di un anno o due, lo studio aveva costituito la propria compagnia di repertorio, con Florence LaBadie, Marguerite Snow, Muriel Ostriche e Mignon Anderson. La più grande star maschile era il versatile attore, e futuro regista, James Cruze, anche se Morris Foster, Harry Benham e William Russell gareggiavano in popolarità presso il pubblico. La Thanhouser faceva recitare anche ragazzine come Marie Eline "la bimba della Thanhouser", Helen Badgley "la bimbetta della Thanhouser" e le incantevoli "gemelle della Thanhouser", Madeline e Marion Fairbanks, che avevano 12 anni quando si unirono allo studio. Shep, "il Collie della Thanhouser", era l'amico di tutti.

Nel marzo 1912, Edwin Thanhouser vendette la sua partecipazione allo studio alla Mutual Film Corporation e partì per un lungo tour in Europa, mentre la Mutual nominò direttore dello studio Charles J. Hite. L'incendio scoppiato il 13 gennaio 1913 nello studio portò alla produzione di *When the Studio Burned* e alla costruzione di un ambizioso nuovo studio sulla Main Street, che comprendeva un parco di tre acri, accessibile ai residenti di New Rochelle quando non era utilizzato per le riprese. Nell'agosto del 1914 Hite perì in un incidente automobilistico e nella primavera dell'anno successivo la Mutual persuase Edwin Thanhouser a riprendere la direzione. Nel 1917 la Thanhouser Film Corporation cessò l'attività e agli inizi dell'autunno di quell'anno lo studio fu affittato alla Clara Kimball Young Film Corporation.

Anche negli anni del suo ritiro, l'influenza di Thanhouser continuò a farsi sentire sulle produzioni realizzate nel suo ex studio. Assai marcato era l'infalibile senso della struttura, sia che i 15 minuti di un film a I rullo dovessero condensare un intero romanzo o lavoro teatrale – che fosse Goldsmith, Shakespeare o *Jekyll and Hyde* – sia che mostrassero un piccolo evento non drammatico (*In a Garden* descrive semplicemente un incontro, una separazione ed una riconciliazione). L'idea della "sceneggiatura" progettata prima era già stata stabilita e riconosciuta come essenziale nell'economia delle riprese: Thanhouser usò la "sceneggiatura" dall'inizio e con coerenza. (In *The Evidence of the Film* il regista sullo schermo è inseparabile dal suo copione.) Il cognato di Gertrude Thanhouser, Lloyd F. Lonergan (1870-1937), un ex-giornalista di Hearst, era a capo del dipartimento sceneggiature e sembra aver scritto egli stesso la maggioranza dei lavori. Thanhouser aveva un senso innato della recitazione e riconosceva che "l'artificialità teatrale, se utilizzata in un film, sarebbe controproducente. Non c'è bisogno di attenerci agli stessi principi, anzi dovremmo cogliere ogni opportunità per allontanarci dallo standard teatrale". Le ambientazioni realistiche dei film erano d'aiuto: "Invece di far passare gli attori attraverso fondali di cartone che stanno a indicare le porte, lo sfondo e l'ambiente realistico creeranno l'atmosfera giusta perché essi possano



David Capperfield, Thanhouser, 1911.
(Collezione Museo Nazionale del Cinema, Torino)

recitare in maniera realistica." Egli attingeva i propri artisti in larga misura dal teatro, ritenendo che "di regola un attore bravo in scena è bravo pure sul set", anche se "gli ci vuole un po' per imparare i trucchi di mestiere cinematografico".

Il risultato è una recitazione notevole per il suo naturalismo e la sua espressività. Più che in altri film del periodo, gli attori sembrano pensare e sentire, piuttosto che recitare. Questa espressività ha l'effetto di rendere i film della Thanhouser sorprendentemente meno dipendenti dalle didascalie rispetto ai loro contemporanei. Le didascalie con dialoghi sono rare. I cartelli sono usati soprattutto per inserti come le lettere, o come una specie di titolo descrittivo di minicapitoli che scandiscono la struttura. – DAVID ROBINSON

Thanhouser: The Mastery of Structure *This programme is both a belated tribute to the centenary of the Thanhouser Company and a reassertion of the individuality and importance of a company whose achievements have too often been overshadowed by the "majors" of the early cinema, Edison, Biograph, and Vitagraph. Edwin Thanhouser's greatest accomplishments were to bring to the cinema his long theatre experience, but with a perfect understanding of the differences as well as the interrelation between the two forms; and – with the collaboration of Lloyd F. Lonergan – to bring the structure of the 1- and 2-reel format to a degree of sophistication that was not always emulated even by Griffith.*

Edwin Thanhouser (1865-1956) began his career as actor in the company of Alessandro Salvini (1861-1895), and was subsequently to run his own stock companies in Atlanta and Milwaukee. In 1900 he married Gertrude Homan (1882-1951), who was to work closely

with him in films, particularly in the choice of scripts. In 1909 he decided to invest the fortune he had made managing the Academy of Music Theater in Milwaukee in the newly burgeoning motion picture business. Settling in New Rochelle, a favourite habitation for successful Broadway personalities, he transformed a disused skating rink into his studio and laboratories. The first Thanhouser release, on 15 March 1910, was *The Actor's Children*, in which the streets of New Rochelle were already very effectively used as locations. Within a year or two the studio had built up its own repertory company, with Florence LaBadie, Marguerite Snow, Muriel Ostriche, and Mignon Anderson. The outstanding male star was the protean actor and future director James Cruze, though Morris Foster, Harry Benham, and William Russell competed for popularity with audiences. Thanhouser featured small girls – Marie Eline “*The Thanhouser Kid*”, Helen Badgley “*The Thanhouser Kidlet*”, and the enchanting “*Thanhouser Twins*”, Madeline and Marion Fairbanks, who were 12 when they joined the studio. Shep, “*The Thanhouser Collie*”, was a friend to all.

In March 1912, Edwin Thanhouser sold his interest in the studio to the Mutual Film Corporation, and departed on an extended tour of Europe, while Mutual appointed Charles J. Hite to manage the studio. The burning of the studio on 13 January 1913 resulted in an opportunist production, *When the Studio Burned*, and the erection of an ambitious new studio on Main Street, which included a three-acre park accessible to the residents of New Rochelle when not in use for filming. In August 1914 Hite was killed in an automobile accident; and in spring of the following year Mutual persuaded Edwin Thanhouser to resume management. In 1917 the Thanhouser Film Corporation finally phased out its operations, and in the early autumn of that year the studio was leased to the Clara Kimball Young Film Corporation. Even in the years of his withdrawal, Thanhouser's legacy still influenced production at the studio. Most marked was the infallible sense of structure, whether the 15 minutes of a 1-reel film had to compress an entire novel or play – be it *Goldsmith or Shakespeare* or *Jekyll and Hyde* – or depict a small, undramatic happening (In a Garden simply describes a meeting, a parting, and a reconciliation). The idea of the pre-planned “continuity” was already established and recognized as essential to economy of shooting: Thanhouser used the “continuity” from the start and consistently. (In *The Evidence of the Film the on-screen director is inseparable from his script.*) Gertrude Thanhouser's brother-in-law, Lloyd F. Lonergan (1870-1937), a former Hearst journalist, was head of the scenario department, and seems himself to have written a majority of the plays.

Thanhouser had a fundamental understanding of acting, and recognized that “the theatric artificiality if employed in a moving picture would offend. We don't need to follow suit, and should take every opportunity to depart from the theatric standard”. The realistic settings of the film helped: “Instead of actors walking through cardboard flats that signify doors, the true-to-life setting, the environment, will create the right ambience, atmosphere for the actors to act in realistic ways.” Drawing his actors largely from the theatre, he reckoned that “as a rule the

good actor on the stage is a good actor in the studio”, even if “it takes him a little while to learn the tricks of moving picture work”.

The result is acting notable for its naturalism and its expressiveness. More than in other films of the period the players seem to be thinking and feeling rather than acting. This expressiveness has the effect of making Thanhouser films startlingly less reliant on intertitles than their contemporaries. Dialogue titles are rare. Titles are used mostly for inserts, such as letters, or as a kind of narrative mini-chapter heading which serves to punctuate the structure. – DAVID ROBINSON

DAVID COPPERFIELD (Thanhouser Company, US 1911)

Edizione italiana/Italian release version, in 3 parti/parts: (1) **Infanzia**; (2) **L'adolescenza**; (3) **Gli amori di David**

Regia/dir: George O. Nicholls; scen: dal romanzo di/from the novel by Charles Dickens (1850); cast: Ed Genung (David Copperfield), Flora Foster (David da piccolo/as a boy), Marie Eline (Em'ly da piccola/as a child), Anna Seer (Mrs. Copperfield), Florence LaBadie (Em'ly adulta/as a woman), Mignon Anderson (Dora Wickfield), Viola Alberti (Betsey Trotwood), Justus D. Barnes (Ham Peggotty [Pt. 1]), William Russell (Ham Peggotty [Pt. 2]), Frank Hall Crane, Alphonse Ethier, Maude Fealy, William Garwood, Harry Benham; 35mm, 812 m. , c.41' (17 fps) [rl.1: 302 m., 15'; rl.2: 305 m., 15'30"; rl.3: 205 m., 10']; fonte copia/print source: Museo Nazionale del Cinema, Torino.

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

A quanto pare, quella che fu la produzione più ambiziosa intrapresa fino ad allora dalla Thanhouser coincise anche con il primo degli innumerevoli adattamenti per il cinema di *David Copperfield*. Il film fu distribuito, in tre episodi indipendenti da un rullo ciascuno, nell'ottobre 1911 – *The Early Life of David Copperfield* (L'infanzia di David Copperfield), *Little Em'ly and David Copperfield* (La piccola Emily e David Copperfield) e *The Loves of David Copperfield* (Gli amori di David Copperfield). Nella versione distribuita in Italia i titoli furono semplificati in “Infanzia”, “L'adolescenza” e “Gli amori di David”. Il romanzo era uscito una sessantina di anni prima e i cineasti potevano contare su una certa familiarità con l'originale da parte del pubblico. Pertanto personaggi come Peggotty, Uriah Heep, Mr. Dick, Betsey Trotwood e Micawber potevano essere presentati, già pienamente sviluppati e riconoscibili, senza bisogno di ulteriori introduzioni o spiegazioni. I personaggi assenti del tutto furono pochi (Barkis, Jane Murdstone, Mrs. Gummidge). Al contempo, però, l'adattamento si prese qualche libertà con la storia: Dora Spenlow, la prima moglie di David, diventa qui Dora Wickfield, la sorella di Agnes, in modo da poter introdurre una nuova svolta romantica con Dora agonizzante che, come ultimo desiderio, chiede a David di prendere Agnes come seconda moglie.

La mise en scène nel complesso è decisamente superiore agli standard del periodo, in particolar modo la ricostruzione della casa-battello di Peggotty e il dinamico montaggio del naufragio. Degna di nota è anche la profondità della mise en espace dell'ufficio di Wickfield, con le figure di Wickfield, Heep e Micawber che compongono sullo schermo un

triangolo di straordinaria suggestione. Ci sono poi singoli momenti di intensa efficacia drammatica: la grande dignità della morte dei naufraghi che conclude il secondo episodio; il confronto tra Betsey e Murdstone, e il modo in cui la figura di lui viene inquadrata perché incomba prepotentemente su quella di lei; la lunga pausa interrogativa di Micawber al suo primo incontro con Heep. La predominanza dello stile narrativo della Thanhouser viene mantenuta: ogni sequenza è introdotta da una didascalia narrativa che ne riassume il contenuto, poi il racconto prosegue con una mimica senza parole generalmente molto sensibile e mai soprano. A tratti emergono alcuni occasionali exploit di istrionismo che lasciano intuire l'influenza degli adattamenti teatrali da Dickens, ma nel complesso le interpretazioni sono decisamente naturalistiche, convincenti e interiorizzate. L'eccezione, che in qualche modo guasta la resa dell'episodio "Infanzia", è la recitazione sopra le righe con annesse occhiate stralunate del David bambino interpretato dalla 13enne Flora Foster (1898-1914), la ex "Biograph Kid" che sarebbe morta per collasso cardiaco all'età di 16 anni. Persino la Foster offre momenti migliori nelle scene in cui ha come partner la sempre eccellente Marie Eline (1902-1981) nel ruolo di Little Em'ly. Ruolo che fu evidentemente ritenuto di primaria importanza, dato che i titoli del secondo film sottolineano: Em'ly da adulta è interpretata dalla impeccabile Florence LaBadie (1888-1917).

Tra le numerose critiche favorevoli, una recensione particolarmente dettagliata e intelligente apparsa su *The Moving Picture World* si concludeva affermando: "La società Thanhouser ha stabilito nuovi standard qualitativi per i film tratti da Dickens, e credo siano sinceri quando affermano che per loro è stato un lavoro gradito, e che solo il genuino entusiasmo per l'opera di Dickens li ha sostenuti nei sei lunghi mesi di lavorazione richiesti da questi tre rulli. Il tempo è il primo requisito del successo.

"Pur se la distribuzione contemporanea dei tre episodi li avrebbe sicuramente avvantaggiati, i realizzatori del film hanno saputo ovviare con destrezza alle potenziali difficoltà della situazione usando la biografia del protagonista come base della suddivisione in tre capitoli – l'infanzia, l'adolescenza e l'età matura di David Copperfield. È stata un'idea felice, anche se per valorizzare al meglio questa eccellente produzione sarebbe probabilmente opportuno proiettare i tre rulli nella stessa serata. Meglio ancora accompagnandoli con una lettura per "Una serata con Dickens".

Una foto di scena riprodotta sulla copertina della rivista *The Moving Picture World* del 14 ottobre 1911 – tre giorni prima dell'uscita della prima parte del film – mostrava David, faccia a faccia con Murdstone e Crearle, con un cartello attaccato al collo: "Attenzione. Morde." Questa scena non compare nella copia di prima generazione restaurata da poco dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, sicuramente una versione per il mercato italiano preparata con cura dalla stessa Thanhouser: forse fu sacrificata per rientrare nella durata di un rullo. La regia del film viene spesso erroneamente attribuita a Theodore Marston, che in realtà non diresse mai per la Thanhouser, mentre lo fece suo fratello Leonard. – DAVID ROBINSON

Thanhouser's most ambitious film to its date seems to have been the first of the cinema's many adaptations of David Copperfield, and was released in three independent one-reel episodes in October 1911 – "The Early Life of David Copperfield", "Little Em'ly and David Copperfield", and "The Loves of David Copperfield". In the Italian release version, these titles are simplified to "Childhood", "Adolescence", and "The Loves of David". The novel was then only just over 60 years old, and the filmmakers could rely on their audience's first-hand familiarity with the book. Hence characters like Peggotty, Uriah Heep, Mr. Dick, Betsey Trotwood, and Micawber can be presented, fully formed and recognizable, without introduction or explanation. Few characters (Barkis, Jane Murdstone, Mrs. Gummidge) are totally absent. At the same time the adaptation takes some liberties with the story: Dora Spenlow, David's first wife, here becomes Dora Wickfield, the sister of Agnes, so that a new romantic twist can be introduced in the form of Dora's death-bed wish that David takes Agnes as his second wife. Overall the staging is exceptional for its period, most notably the recreation of Peggotty's boat-home and the dynamically edited shipwreck. Notable too is the deep staging of Wickfield's office, with Wickfield, Heep, and Micawber arranged in a dramatically effective triangle across the screen. There are individual moments of striking effect: the great dignity of the shipwreck deaths that end the second episode; the confrontation of Betsey and Murdstone, staged to make him tower absurdly over her; the long-held, interrogative pause of Micawber's first encounter with Heep. The predominant Thanhouser narrative style is maintained: each sequence is introduced by a narrative title summarizing its contents, and then continues in wordless mime that is generally very sensitive and understated. Here it is true we may sense the influence of stage adaptations of Dickens in occasional displays of histrionics, but as usual the performance on the whole is naturalistic, convincing, internalized. The exception, which somewhat impairs the effect of "Childhood", is the unrestrained, eye-rolling performance in the role of the child David of 13-year-old Flora Foster (1898-1914), the one-time "Biograph Kid" who was to die of heart failure at the age of 16. Even Flora has her better moments when partnered by the always excellent Marie Eline (1902-1981) as Little Em'ly. This role was clearly regarded as of first importance, as the title of the second film intimates: as a grown-up, Em'ly is played by the impeccable Florence LaBadie (1888-1917).

Among the numerous favourable reviews, a notably long and intelligent notice in The Moving Picture World concludes:

"The Thanhouser Company has set a new standard in the filming of Dickens, and I very readily believe their assurance that this was with them but a labor of love and that, imbued with a true Dickens' enthusiasm, they have spent six months in producing these reels. Time is of the essence of success.

"While it would undoubtedly have had many advantages to release the three films at once, the film makers had made the best of an otherwise unfortunate situation by skillfully using the autobiographical character as a basis of division – The Childhood, The Boyhood, and

The Manhood of David Copperfield. That was a happy idea, although the full effect of this excellent production cannot be secured except by showing the three reels in one night. A lecture would go well with it if it were featured as 'An Evening with Dickens.' A production still reproduced on the cover of *The Moving Picture World on 14 October 1911 – three days before the release of the first part of the film – showed David, confronted by Murdstone and Creakle and with a sign, "Take Care. He Bites", hung around his neck. This scene does not appear in the apparently pristine print restored by the Museo Nazionale del Cinema di Turin, evidently Thanhouser's own carefully prepared Italian export version: it may have been sacrificed to keep the film to single-reel length. Direction of the film is often erroneously attributed to Theodore Marston, who in fact never directed for Thanhouser, though his brother Leonard did. – DAVID ROBINSON*

PETTICOAT CAMP (Thanhouser Film Company, US 1912)

Regia/dir., scen.?: cast: Florence LaBadie, William Garwood, the Jordan Sisters (*divers*); 35mm, 895 ft., 15' (16 fps); *fonte copia/print source:* Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Didascalie in inglese / English intertitles.

L'abilità della Thanhouser nel ricavare film drammatici o comici dalla vita familiare quotidiana e nell'ottenere performance naturalistiche dal suo cast è evidente in questa commedia sul primo femminismo che getta anche un sguardo rivelatore sulla nuova, mutevole classe media americana dell'anteguerra. Diverse coppie sposate sono in vacanza su un'isola. Quando le ragazze scoprono che, mentre loro lavorano, i ragazzi se la spassano (cacciando e pescando), si ribellano e trovano un'isola tutta per sé. I ragazzi scoprono che la riconciliazione ha un prezzo. Il film ha la sua star nell'attrice di maggior spicco della Thanhouser, Florence LaBadie, che morì tragicamente in un incidente automobilistico a 29 anni, nel 1917. Qui il suo co-protagonista è William Garwood (1884-1950), uno dei maggiori attori della compagnia tra il 1909 ed il 1913. / *The Thanhouser skills in making drama or comedy out of familiar daily life, and in naturalistic performance, are evident in this comedy of early women's lib, which is also a revealing view of the new, pre-war mobile American middle class. Several married couples vacation on an island. When the girls find they are working while the boys play (at hunting and fishing), they rebel and find their own island. The boys find that reconciliation comes at a price. The film stars Thanhouser's most prominent actress, Florence LaBadie, who died tragically in a car accident at the age of 29, in 1917. Here her leading man is William Garwood (1884-1950), who was one of the company's most prominent players between 1909 and 1913. – DAVID ROBINSON*

UNCLE'S NAMESAKES (Thanhouser Company, US 1913)

Regia/dir., scen., f./ph.?: cast: David H. Thompson, Lila Chester, Sidney Bracy, Madeline and Marion Fairbanks, Justus D. Barnes; 35mm, 895 ft., 15' (16 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Questa rilassata commedia satireggia, deliberatamente o per caso, l'abitudine della Thanhouser di affidare a ragazze parti maschili. La trama assomiglia molto a *Engelein* di Asta Nielsen, uscito l'anno seguente. La storia vede David H. Thompson (manager dello studio, direttore del casting e occasionalmente regista) nei panni di un uomo senza molti soldi in trepidante attesa di diventare padre. Il suo ricco fratello gli scrive dall'Inghilterra per annunciargli che intende nominare il bambino in arrivo suo erede e mandargli immediatamente in dono 5.000 dollari – se sarà un maschietto. Invece l'evento non è così lieto: nascono due gemelle. Il papà mente allo zio, così, quando questi decide di venire in visita, le bimbe devono travestirsi da maschietti. Le gemelle Fairbanks sono all'altezza della situazione. È una tipica sottigliezza della Thanhouser il fatto che il pubblico sappia che lo zio è da sempre al corrente della verità. / *This unusually broad and relaxed comedy deliberately or accidentally satirizes the consistent Thanhouser habit of using girls in the roles of small boys. The plot closely resembles Asta Nielsen's Engelein, which appeared the following year. The story casts David H. Thompson (the studio manager, casting manager, and occasional director) as a nervous and penurious expectant father. A letter from his rich brother in England promises to make the forthcoming child his heir, and to confer an immediate gift of \$5,000 – if it is a boy. The not-so-happy event turns out to be twin girls. Father lies to Uncle; so that when Uncle decides to visit, 12 years later, the girls must masquerade as boys. The Fairbanks Twins rise to the occasion. It is a characteristic Thanhouser subtlety that the audience is aware that Uncle knows the secret all the time. – DAVID ROBINSON*

AN ELUSIVE DIAMOND (Thanhouser Film Company, US 1914)

Regia/dir.?: scen: Lloyd F. Lonergan; *cast:* David H. Thompson (*Butler*), Carey L. Hastings (*Mrs. Burr*), Mignon Anderson (*Bettina*), William Noel (*Hoodlum*); 35mm, 914 ft., 15' (16 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Alcune settimane prima del lancio di *The Perils of Pauline*, Mignon Anderson (1892-1983) offre un prototipo della scavezzacollo che scende giù dai muri utilizzando vegetazione di fortuna, cerca di rubare auto e sbaraglia i ladri di gioielli. La storia è narrata in modo chiaro, con tre sole didascalie narrative e due brevi dialoghi. Il montaggio è veloce e la macchina da presa si muove liberamente per il set o sposta il campo per seguire la storia. / *Some weeks before the launch of The Perils of Pauline, Mignon Anderson (1892-1983) offers a prototype of the daredevil girl – descending walls on fortuitous vegetation, snatching cars, and defeating the jewel thieves. The story is lucidly told, with only three narrative titles and two brief dialogue titles. The cutting is fast and camera set-ups freely move around the set or shift range to follow the story. – DAVID ROBINSON*

THEIR ONE LOVE (Thanhouser Film Company, US 1915)

Regia/dir: John Harvey; *scen:* Gertrude Thanhouser; *f./ph:* Carl Louis Gregory; *cast:* Madeline & Marion Fairbanks, Robert Wilson (*Jack, the*

soldier), Charles Emerson (Jack as a boy); 35mm, 951 ft., 15'30" (16 fps); *fonte copia/print source*: BFI National Archive, London.
Didascalie in inglese / *English intertitles*.

È questo, sotto ogni punto di vista, un piccolo capolavoro, un'intensa riflessione sull'amore, la guerra e la perdita. Due gemelle, leali e inseparabili nel loro affetto, amano lo stesso ragazzo, che viene ucciso nella Guerra Civile. È un film che parla di sentimenti, e la recitazione delle quindicenni gemelle Fairbanks è straordinaria nella sua convinzione. La storia è raccontata interamente senza didascalie, tranne l'inserimento di tre lettere e di un calendario che sposta l'azione dal 1858 al 1861 e poi al 1915, nella vecchiaia delle gemelle. Il film uscì subito dopo *The Birth of a Nation*, e le sue scene di battaglia non perdono nel confronto. L'elaborazione della fotografia notturna, con gli effetti di luce elettrica e pirotecnica, non pare avere precedenti. La sceneggiatura era di Gertrude Thanouser. Il regista John Harvey (1881-1954) era stato un attore della Vitagraph (col nome di Jack Harvey) prima di unirsi alla Thanouser per il suo esordio da regista, nel 1914. *Their One Love* fu il suo quattordicesimo film per la compagnia; ne avrebbe girati altri sei prima di lasciare la Thanouser per la IMP. Continuò a dirigere per gran parte dell'era del muto, poi

lavorò in modo intermittente come scrittore e attore in partecine. *Their One Love is by any standards a small masterwork, a poignant reflection on love and war and loss. Twin sisters, loyal and inseparable in their affection, love the same boy. He is killed in the Civil War. It is a film about feelings, and the performances of the 15-year-old Fairbanks twins are extraordinary in their conviction. The story is told entirely without intertitles, apart from inserts of three letters, and a calendar which carries the action from 1858 to 1861 and thence to 1915, the twins' old age.*

The film was released just after The Birth of a Nation, and its battle scenes lose nothing by the comparison. The elaboration of the night cinematography, with electric lighting effects and pyrotechnics, is thought to be unprecedented.

The script was by Gertrude Thanouser. The director John Harvey (1881-1954) had been an actor at Vitagraph (as Jack Harvey) before joining Thanouser as a first-time director in 1914. Their One Love was his fourteenth film for the company, and he was to make six more before quitting Thanouser for IMP. He continued to direct throughout most of the silent period, then worked intermittently as writer and bit player. – DAVID ROBINSON