

Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*

THE WHITE SHADOW (White Shadows) (Balcon-Saville-Freedman, GB 1924)

Regia/dir.: Graham Cutts; *aiuto regia/asst dir., mont./ed., scg./des.*: Alfred Hitchcock; *scen.*: Alfred Hitchcock, da un copione di/*based on an original screenplay by* Michael Morton; *f./ph.*: Claude L. McDonnell; *prod.*: Michael Balcon, Victor Saville; *cast.*: Betty Compson (Nancy Brent/Georgina Brent), Clive Brook (Robin Field), Henry Victor (Louis Chadwick), A.B. Imeson (Mr. Brent), Olaf Hytten (Herbert Barnes), Daisy Campbell (Elizabeth Brent), Bert Darley, Maresco Marisini, Donald Searle, Muriel Gregory; *riprese/filmed*: estate/summer 1923 (Islington Studios, London); *data uscita/released*: 2.1924 (GB, *dist.*: W&F), estate/summer 1924 (US, *White Shadows*, *dist.*: Lewis J. Selznick Enterprises); U.S. © May 1924; *lg. or./orig. l.*: 5047 ft.; 35mm, incompleto/incomplete (solo/only r.1-3), 2689 ft. + 190 ft. (*newly added credits and titles summarizing the missing footage*), 43' (18 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/print source*: Academy Film Archive, Los Angeles (da materiali conservati da/from source material from The New Zealand Film Archive/Ngā Kaitiaki O Ngā Taonga Whitiāhua, Wellington).

Didascalie in inglese; titoli di testa originali mancanti / *English intertitles; original main titles missing.*

Per festeggiare il Premio Jean Mitry 2011, il New Zealand Film Archive, la National Film Preservation Foundation e la comunità degli archivi americani sono lieti di condividere un'altra straordinaria scoperta risultata dalla collaborazione internazionale avviata allo scopo di preservare e far vedere i film muti americani conservati presso il NZFA. Si tratta del film *The White Shadow*, una produzione inglese dei primi anni di attività di Alfred Hitchcock, e forse il primo lungometraggio sopravvissuto del giovane cineasta. La copia è incompleta – ne sono stati ritrovati solo i primi 3 rulli – ma la parte recuperata rivela già tutte le potenzialità di un maestro.

The White Shadow è un melodramma passionale dalle atmosfere molto cariche che vede protagonista Betty Compson nel doppio ruolo di due sorelle gemelle – una angelica e l'altra “senz'anima”. Nei 6 rulli originari del film si stipavano parecchi elementi: sparizioni misteriose, scambi d'identità, sensuali cabaret, amori romantici, incontri fortuiti, follia e perfino la trasmigrazione delle anime. I critici deprecarono le inverosimiglianze della trama ma lodarono la recitazione e la “brillantezza della produzione”.

Hitchcock aveva mosso i primi passi nell'industria del cinema inglese nel 1920 disegnando i cartelli dei titoli e delle didascalie. Nel giro di tre anni, scriveva già sceneggiature, disegnava scenografie e si occupava praticamente di qualsivoglia aspetto della produzione gli venisse affidato. Per *The White Shadow*, a lungo ritenuto perduto, Hitchcock è accreditato come assistente alla regia, art director,

montatore e sceneggiatore. David Sterritt, autore di *The Films of Alfred Hitchcock* (Cambridge University Press, 1993), ha dichiarato: “Questa [scoperta] aggiunge un tassello di basilare importanza per studiosi, critici e ammiratori della straordinaria opera di Alfred Hitchcock. A soli 24 anni, egli scrisse la sceneggiatura del film, disegnò i set, montò il materiale filmato e fece da assistente al regista Graham Cutts, la cui gelosia professionale nei confronti del giovane talento sbucato dal nulla forse rese l'impresa ancora più stimolante... Questi primi 3 rulli di *The White Shadow* – più della metà del film – offrono l'impagabile opportunità di studiare le sue idee visive e narrative mentre cominciavano a prendere forma.”

Come mai *The White Shadow* sia emerso tra i film americani del New Zealand Film Archive merita qualche spiegazione. Del film, prodotto in Inghilterra nel 1923, è sopravvissuta solo una copia di proiezione americana distribuita l'anno successivo dalla hollywoodiana Lewis J. Selznick Enterprises. Dato che il logo del distributore appare su alcuni cartelli delle didascalie, era nato il convincimento che si trattasse di una produzione americana. Il film, privo dei titoli di testa, è stato identificato grazie al certosino lavoro d'indagine dell'esperta di nitrati della NFPF Leslie Anne Lewis e dei conservatori del NZFA Kurt Otzen e Louise McCrone.

Il film è stato restaurato presso la neozelandese Park Road Post Production da dove un nuovo master di conservazione e una copia di proiezione sono stati inviati alla Academy of Motion Picture Arts and Sciences, depositaria del carteggio privato di Hitchcock e dei suoi film familiari. Altre copie sono state destinate al New Zealand Film Archive e al British Film Institute. *The White Shadow* è sopravvissuto grazie al proiezionista neozelandese Jack Murtagh, un appassionato collezionista del primo cinema e al New Zealand Film Archive. I cinefili di tutto il mondo rendono grato omaggio al loro operato.

ANNETTE MELVILLE

Il 14 febbraio 1924, il dotato e capriccioso Graham Cutts – all'epoca in cima alla lista dei registi inglesi dopo il successo commerciale dei suoi primi film *The Wonderful Story* (1922), *Flame of Passion* (1922) e *Woman to Woman* (1923) – scrisse un articolo che apparve sulla stampa di categoria in cui affermava: “Se fossi in grado di prevedere con certezza cosa vuole il pubblico, sarei l'uomo più richiesto del pianeta”. La frase deve essergli sicuramente tornata in mente il giorno seguente, quando la sua ultima produzione, *The White Shadow*, affrontò il giudizio della critica. Realizzato subito dopo il suo maggiore successo di sempre, *Woman to Woman*, la stretta parentela tra i due film fu opportunamente enfatizzata negli strilli pubblicitari: “La stessa star, lo stesso produttore, autore, cameraman, staff, scenografo, studio, noleggiatore...” E tuttavia, nonostante l'assistenza alla regia di Alfred Hitchcock, factotum dai mille talenti dello studio di Islington

della Famous-Players Lasky, il miracolo non si ripeté. *The White Shadow* fu un fiasco. Per aiutarci a capire come e perché, occorre esaminare l'antefatto di quel periodo chiave di transizione e di grande fermento artistico della cinematografia inglese – un periodo rimasto a lungo oscuro per il gran numero di film apparentemente andati perduti, tra cui *Woman to Woman*, del 1923. Per fortuna, ora, la metà sopravvissuta di *The White Shadow*, oltre al piacere di poterlo rivedere, ci consente anche di colmare qualche lacuna.

La produzione di *The White Shadow* era stata organizzata in gran fretta dalla neonata società di Michael Balcon, Victor Saville e dell'uomo d'affari John Freedman per andare incontro alle pressanti esigenze della "loro" diva americana Betty Compson. Nella primavera del 1923, la Compson era stata attirata in Inghilterra con la prospettiva di apparire nella prima produzione del trio, *Woman to Woman* – un delicato dramma di amori perduti e memorie smarrite ambientata in tempo di guerra e basata su una popolare pièce del prolifico drammaturgo inglese Michael Morton, autore di *The Yellow Ticket*. Ingaggiata con il favoloso compenso di 1.000 sterline a settimana ("in pratica, una cifra superiore all'attuale milione di dollari a film di Elizabeth Taylor", ricordava Balcon nel 1969). Il contratto della Compson non prevedeva un solo film, ma due, da girarsi in rapida successione. Per il secondo, i produttori inizialmente avevano pensato di adattare un'altra commedia inglese, *The Prude's Fall* (che gireranno in seguito), ma dopo l'arrivo della Compson (5 maggio 1923) il progetto cambiò. Forse fu lei a insistere su qualcosa di più piccante. In ogni caso, mentre la Compson era impegnata in *Woman to Woman*, si ricorse a Morton perché scrivesse una storia originale da girare in fretta e confacente al talento e al prestigio della diva americana. Il racconto messo insieme da Morton, su due sorelle gemelle con opposte personalità, per quanto improbabile, aveva una caratteristica da non sottovalutare: dava al pubblico e ai finanziatori del film la possibilità di avere due Compson al prezzo di una.

Col titolo provvisorio di *Children of Chance*, la storia di Morton entrò in produzione il 25 giugno 1923, mentre *Woman to Woman* era in sala di montaggio. Come nel film precedente, il partner maschile della Compson fu Clive Brook; e anche il cameraman, molto lodato dalla stampa di categoria, fu di nuovo Claude McDonnell. Lo stesso avvenne per la scenografia, che fu elaborata dall'allora 23enne Alfred J. Hitchcock; forse la "J" era un espediente per sembrare più vecchio, come i baffi che sfoggiava in quel periodo. Nell'agosto, un cronista di *Motion Picture Studio* osservò Cutts mentre girava la grande scena del cabaret di Montmartre, densa di atmosfera e di comparse, e trovò Morton sul set come un "assorto spettatore". A quanto pare, quel giorno Hitchcock era indaffarato altrove. Intanto il titolo di lavorazione era cambiato in *The Awakening* e tale era quando la Compson ripartì per l'America, il 22 settembre, a riprese e montaggio ormai ultimati. L'attrice era stata in Inghilterra 20 settimane per un costo teorico a carico della produzione di 20.000 sterline. Le prestazioni di Cutts e Hitchcock costarono infinitamente di meno.

Durante l'estate Balcon si era assicurato la distribuzione americana

per *Woman to Woman*, e aveva preso accordi di massima per il film successivo, entrambi con la Lewis J. Selznick Enterprises. La presentazione alla stampa e agli esercenti di *Woman to Woman*, nel novembre 1923, suscitò recensioni e commenti entusiastici. Lo stesso Morton sostenne con grande trasporto l'operato di Cutts: "L'emozione proiettata dallo schermo mi ha lasciato stupefatto. L'America ha il suo Griffith; noi abbiamo il nostro Graham Cutts". Hitchcock ricevette lodi meno sperticate, ma il lavoro da lui fatto per trasformare la storia di Morton in un'opera cinematografica fu sicuramente notato e riconosciuto. Onde evitare un'overdose di Compson, il suo secondo "vehicle", ora intitolato *The Eternal Survivor*, non fu distribuito fino al febbraio 1924, quando finalmente uscì come *The White Shadow*. Questa volta i commenti furono meno favorevoli; la fretta era avvertibile, come del resto i buchi della trama, anche se l'interpretazione della Compson e le qualità visive del film furono apprezzate. In America lo si vide poco – colpito da rovesci finanziari, nel 1924 Selznick fece fallimento e tutti i beni delle sue società passarono nelle mani dei curatori fallimentari. Sotto sequestro finirono pure i suoi mobili e l'argenteria. Quell'estate il film circolò sicuramente nello stato di New York nell'estate. Attraverso altre agenzie raggiunse l'Australia nel 1924 e, l'anno dopo, la Nuova Zelanda (dove è stata ritrovata la copia sopravvissuta). Ma nessuno di questi viaggi valse a ripianare i debiti dei produttori inglesi, che nel febbraio 1924 avevano strategicamente fondato una nuova società di produzione indipendente, la Gainsborough Pictures.

Le recensioni contrastanti di *The White Shadow* non crearono problemi a Hitchcock, che rimase al fianco di Cutts, svolgendo praticamente ogni mansione connessa alla lavorazione di un film: sceneggiatore, assistente scenografo, organizzatore generale – tutto costituiva un'esperienza valida. Nel 1925 dirigeva ormai in proprio per la Gainsborough Pictures, dove divenne rapidamente una delle figure di spicco. Separatosi dal suo ambizioso assistente, Cutts continuò a mieterne successi con il dramma di malavita parigina *The Rat* (1925) e i suoi sequel, con Ivor Novello nei panni di un apache. Anche Hollywood si accorse di lui e nel 1927 lo ingaggiò per dirigere le produzioni inglesi della First National. Nello stesso anno, un giornalista di *Variety*, esaminando la scena inglese, scrisse che di tutti i registi inglesi in attività "gli unici degni di nota sono Graham Cutts e Alfred Hitchcock". Ma questa parità di posizione non si mantenne a lungo. Verso la metà degli anni '30, per una serie di motivi che inclusero l'avvento del sonoro, le difficoltà personali e la sua inflessibilità artistica, il prestigio di Cutts nell'industria del cinema si era molto appannato. Ora, dopo *The Lodger (Il pensionante)* (1927), *Blackmail* (1929) e *The 39 Steps (I 39 scalini)*, (1935) sarà il suo ex apprendista Hitchcock a sondare i desideri del pubblico, a scrivere articoli sulle riviste di categoria e a fantasticare su come si diventa "l'uomo più richiesto del pianeta". – GEOFF BROWN

In celebration of the 2011 Jean Mitry Award, the New Zealand Film Archive, the National Film Preservation Foundation, and the American archival community are delighted to share another astonishing

discovery identified as part of the international collaboration to preserve and make available American silent-era films from the NZFA vaults. The film is The White Shadow, a British production from Alfred Hitchcock's early years, and perhaps the first surviving feature from the young filmmaker. The print is incomplete – only the first 3 reels were found – but what has been recovered reveals a master in the making.

The White Shadow is a wild, atmospheric melodrama starring Betty Compson in a dual role as twin sisters – one angelic and the other "without a soul." With mysterious disappearances, mistaken identity, steamy cabarets, romance, chance meetings, madness, and even the transmigration of souls, the feature crammed a lot into 6 reels. Critics faulted the improbable story but praised the acting and "cleverness of the production."

Hitchcock broke into the British film industry in 1920 as a title-card designer. Within three years, he was writing scripts, designing sets, and taking every production role thrown his way. For The White Shadow, which was long assumed to be lost, Hitchcock is credited as assistant director, art director, editor, and writer. David Sterritt, author of The Films of Alfred Hitchcock (Cambridge University Press, 1993), has commented: "This [discovery] is one of the most significant developments in memory for scholars, critics, and admirers of Hitchcock's extraordinary body of work. At just twenty-four years old, Alfred Hitchcock wrote the film's scenario, designed the sets, edited the footage, and served as assistant director to Graham Cutts, whose professional jealousy toward the gifted upstart made the job all the more challenging ... These first three reels of The White Shadow – more than half the film – offer a priceless opportunity to study his visual and narrative ideas when they were first taking shape."

Why The White Shadow turned up among the American films at the New Zealand Film Archive deserves some explanation. A British feature produced in 1923, the film survives as an American exhibition print distributed by Hollywood's Lewis J. Selznick Enterprises the following year. The distributor's logo appears on some of the narrative intertitles, contributing to the assumption that the production was American. Missing its opening credits, the film was identified through the detective work of NFPF nitrate expert Leslie Anne Lewis and NZFA conservators Kurt Otzen and Louise McCrone.

The film was preserved at New Zealand's Park Road Post Production and a new preservation master and exhibition print was sent to the Academy of Motion Picture Arts and Sciences, the repository of Hitchcock's personal papers and home movies. Prints were also made for the New Zealand Film Archive and the British Film Institute.

The White Shadow survives today thanks to New Zealand projectionist Jack Murtagh, a passionate collector of early cinema, and the New Zealand Film Archive. Film lovers everywhere salute their stewardship. – ANNETTE MELVILLE

On 14 February 1924, the gifted if wayward Graham Cutts, then riding high among Britain's directors after the commercial success of his

early films The Wonderful Story (1922), Flames of Passion (1922), and Woman to Woman (1923), wrote in a trade paper article: "If I could tell with a guarantee of surety what the public wanted, I should be the most sought-after man in the world." The sentence must have been in his mind after his latest production, The White Shadow, was screened the next day to the critics. Produced on the heels of his biggest success to date, Woman to Woman, its shared parentage had been deliberately emphasized in advertisements: "The same Star, Producer, Author, Hero, Cameraman, Scenic Artist, Staff, Studio, Renting Company..." Yet even with the assistance of Alfred Hitchcock, the talented factotum at the Islington studio of Famous Players-Lasky, lightning didn't strike twice. The White Shadow flopped. To help understand how and why, we need to explore some background history from this key transitional period for British cinema's artistic growth – a period long obscured by the number of seemingly lost films, the 1923 Woman to Woman among them. At least we can now enjoy, and learn from, the surviving half of The White Shadow.

Its production had been a scramble, urged upon the fledgling conglomerate of Michael Balcon, Victor Saville, and the businessman John Freedman by the demands of their American star Betty Compson. In the spring of 1923 she had been lured to Britain by the prospect of appearing in the trio's prime property, Woman to Woman – a tender wartime tragedy of lost love and lost memory, based on a popular play by the prolific British dramatist Michael Morton, author of The Yellow Ticket. Hired at the enormous salary of £1,000 a week ("relatively worth more than Elizabeth Taylor's million-dollars-a-picture today", Balcon recalled in 1969), Compson was contracted to make not one film but two, shot back to back. For the second, the company initially intended to adapt another British play, The Prude's Fall (eventually filmed two years later), only to change their plans following Compson's arrival from America on 5 May 1923. Maybe she insisted on something juicier. At any rate, with Compson engaged on Woman to Woman, Morton was called upon to create an original story for speedy filming, suited to her talents and eminence. The tale concocted, about twin sisters with opposing personalities, was preposterous, though with a substantial redeeming feature: it gave audiences and the film's financiers two Compsons for the price of one.

Originally entitled Children of Chance, Morton's story entered production on 25 June 1923, when Woman to Woman was being edited. As in its forerunner, Compson's male co-star was Clive Brook; as before, the cameraman, much praised in the trade press, was Claude McDonnell. And as before, the film scenario had been prepared by Alfred J. Hitchcock, aged 23; perhaps the "J." was a device to make himself seem older, like the moustache he currently sported. In August, a reporter from the Motion Picture Studio observed Cutts shooting the film's big Montmartre cabaret scene, brimming with atmosphere and extras, and found Morton on the set as "an absorbed spectator". Hitchcock, it seems, was busy elsewhere that day. By then the film's working title had changed to The Awakening; so it remained when Compson finally went home on 22 September,

with shooting and editing completed. She had stayed in Britain for 20 weeks, theoretically at a cost to the company of £20,000. Cutts' and Hitchcock's services cost them infinitely less.

During the summer Balcon had secured American distribution for Woman to Woman, plus tentative arrangements for its immediate successors, with Lewis J. Selznick Enterprises. Following the London trade show of Woman to Woman, in November 1923, jubilant reviews and comments appeared. Morton himself singled out Cutts in a glowing endorsement: "The emotion projected from the screen amazed me. America has her Griffith; we have our Graham Cutts." Hitchcock received less fulsome praise, though his work transforming Morton's story into a cinematic photoplay was certainly noticed, and credited. To avoid a Compson overdose, her second vehicle, now called The Eternal Survivor, was held back from audiences until February 1924, when it finally emerged as The White Shadow. Comment this time was less favourable; haste was detected, along with the story's holes, although Compson's performance and the film's visual qualities were praised. America saw little of it – hit by financial woes, by 1924 Selznick was bankrupt and all his corporate assets were in the hands of receivers. So were his furniture and silverware. The film certainly played around New York State that summer. Through other agencies it reached Australia in 1924 and, the following year, New Zealand (where the surviving print was found). But none of these travels was enough to ease the debts of the British producers, who had metamorphosed in February 1924 into a new independent company, Gainsborough Pictures.

The mixed reviews of The White Shadow didn't hold Hitchcock back. He continued with Cutts, immersing himself in every facet of filmmaking – scenario work; assisting in the art direction; general production management: everything was valuable experience. By 1925 he was directing on his own for Gainsborough Pictures, where he quickly rose to the top ranks. Separated from his ambitious assistant, Cutts continued successfully with the Parisian low-life drama The Rat (1925) and its sequels, featuring Ivor Novello as an apache. He even caught Hollywood's eye, and in 1927 was hired to direct First National's British productions. That year, a Variety reporter, viewing the British scene, wrote that of all Britain's active directors "Graham Cutts and Alfred Hitchcock are alone worth notice". But such equal ranking didn't last. By the mid-1930s, through a combination of the talkies, personal difficulties, and artistic inflexibility, Cutts' prestige in the industry had faded. Now, after The Lodger (1927), Blackmail (1929), and The 39 Steps (1935), it was his former apprentice Hitchcock who had his finger on the public pulse, who wrote in the trade papers, and who could muse in fancy about being "the most sought-after man in the world". – GEOFF BROWN

THE DIVINE WOMAN (La donna divina) (M-G-M, US 1928) (frammento/fragment)

Regia/dir: Victor Seastrom; prod: Irving Thalberg; scen: Dorothy Farnum, dalla pièce di/based on the play by Gladys Unger, Starlight

(1925); f./ph: Oliver T. Marsh; cast: Greta Garbo, Lars Hanson; 35mm, 16 m., 1' (22 fps); fonte copia/print source: Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet / Archival Film Collections of the Swedish Film Institute, Stockholm.

Una didascalia introduttiva in svedese / One Swedish introductory intertitle.

L'unica collaborazione tra Greta Garbo e il regista scandinavo Victor Sjöström avvenne nel 1928 con The Divine Woman, il cui protagonista maschile, Lars Hanson, era pure svedese. Dei nove film muti americani della Garbo, The Divine Woman è il solo ad essere sopravvissuto solamente in forma di frammento. Nel 1992, in un rullo di 250 metri con le didascalie in ceco conservato presso il Gosfilmfond di Mosca, alcuni ricercatori scandinavi identificavano un frammento di The Divine Woman, fino ad allora considerato un film interamente perduto. Quel breve frammento, che lasciava intuire un'opera di notevole pregio, è stato poi spesso presentato in occasione di festival [fra cui le Giornate che nel 1993 lo hanno ospitato in anteprima mondiale] e presso le cineteche di mezzo mondo. I 10 minuti superstiti sono densi di suggestione, magnificamente illuminati e la recitazione appare particolarmente ispirata.

Nel 1964, la società di produzione Svensk Filmindustri donava la sua intera collezione di cinegiornali alla Sveriges Radio (oggi Sveriges Television), l'ente nazionale radiofonico svedese. Questa collezione, costituita da oltre 5000 elementi, venne duplicata negli anni che seguirono dalla Sveriges Radio senza troppa attenzione per la qualità della stampa. Da allora, nonostante il dettagliato catalogo redatto dalla Sveriges Radio, è sfuggito all'attenzione dei più che uno di quei cinegiornali, etichettato come Kino 3, includeva un servizio corredato da spezzoni tratti da sette dei film muti americani della Garbo, ivi compreso un brevissimo estratto da The Divine Woman. Questa scena, con la Garbo e Hanson che si baciano, non c'è nel frammento più lungo del Gosfilmfond e così finora non è stato visto da quasi nessuno.

Negli anni '90, quando la Sveriges Television dovette mettere in sicurezza tutto il materiale nitrato giacente nei propri archivi, la raccolta originale di cinegiornali fu preservata grazie all'intervento congiunto della Cineteca del Friuli di Gemona e della George Eastman House di Rochester. La collezione fece poi ritorno in Svezia nel 2007, ed è ora conservata presso il Filmarkivet dello Svenska Filminstitutet. Resici conto che Kino 3 includeva una scena del perduto The Divine Woman, abbiamo stampato nel 2011 una nuova copia (e un interpositivo) solo di questa sezione del duplicato negativo nitrato del cinegiornale, cosicché questo gioiello possa essere visto nelle migliori condizioni possibili. Il frammento è introdotto da una didascalia in svedese, che non appartiene al film ma al cinegiornale. JON WENGSTRÖM The 1928 The Divine Woman was the sole collaboration between Greta Garbo and Swedish director Victor Sjöström, and the film also featured their fellow compatriot Lars Hanson in the male lead. Of Garbo's nine American silent films, The Divine Woman is the only one that survives merely as a fragment. When a group of Scandinavian

scholars carried out research at Gosfilmfond in Moscow in 1992, they identified a 250-metre reel with Czech intertitles as being a fragment of the until-then completely lost The Divine Woman. This fragment has since been screened on many occasions in festivals [including the 1993 Giornate, where it had its world premiere] and at cinematheques all over the world, and it bears witness of what seems to have been a truly great film. The surviving 10 minutes are rich in atmosphere, beautiful lighting, and inspired acting.

In 1964, the production company Svensk Filmindustri donated their entire newsreel collection to Sveriges Radio (now Sveriges Television), the Swedish national broadcasting corporation. This collection – consisting of more than 5,000 elements – was duplicated without too much consideration of quality and grading by Sveriges Radio in the following years. What most people have overlooked ever since – despite the detailed catalogue created by Sveriges Radio – is the fact that one of the newsreels, labelled Kino 3, included an item with clips from seven of Garbo's American silent films, among them a very brief excerpt from The Divine Woman. This scene, with Garbo and Hanson kissing, is not included in the longer Moscow fragment, and thus almost no one has ever seen it.

In the 1990s, when Sveriges Television could no longer store their nitrate holdings, the original newsreel collection was the subject of a joint rescue mission by the Cineteca del Friuli in Gemona and George Eastman House in Rochester. The collection was repatriated to Sweden in 2007, and is now with the Archival Film Collections of the Swedish Film Institute. When we realized that Kino 3 included a lost scene from The Divine Woman, we struck a new print (and an interpositive) in 2011 of just this section of the newsreel nitrate duplicate negative, so that audiences can enjoy this treasure in the best possible way. The fragment opens with a Swedish intertitle, which is not from the film itself, but from the newsreel compilation.

JON WENGSTRÖM

THE CANADIAN (La terra dei sogni) (Famous Players-Lasky, US 1926)

Regia/dir: William Beaudine; scen: J. Clarkson Miller, dalla pièce/from the play "The Land of Promise" (1913) di/by W. Somerset Maugham, ad: Arthur Stringer; f./ph: Alvin Wyckoff; mont./ed: J. Clarkson Miller, Ralph Block; didascalie/titles: Julian Johnson; cast: Thomas Meighan (Frank Taylor), Mona Palma (Nora), Wyndham Standing (Ed Marsh), Dale Fuller (Gertie), Charles Winninger (Pop Tyson), Billy Butts (Buck Golder); première: 27.11.1926, New York; data uscita/released: 6.12.1926, Paramount Pictures; lg. or./orig. l: 7753 ft.; 35mm, 7283 ft., 88' (22 fps); fonte copia/print source: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA. Didascalie in inglese / English intertitles.

William Beaudine (1892-1970) è oggi ricordato soprattutto per le sue molte commedie realizzate sia in America che in Inghilterra e per la sua lunga collaborazione alla serie televisiva Lassie. Aveva cominciato come attrezzista alla Biograph e negli anni Venti dirigeva classici del

mutato come Little Annie Rooney (1925), Sparrows (1926) e Penrod and Sam (1923). E The Canadian – adattamento di un'opera teatrale di Somerset Maugham e un film alquanto atipico per questo regista. Era già stato trasposto sullo schermo in precedenza, con il titolo di The Land of Promise (1917) e sempre con Thomas Meighan, per la regia di Joseph Kaufman. Vista la somiglianza del soggetto, The Wind (MGM, 1928) potrebbe esserne considerato un remake.

Siamo nelle praterie coltivate a frumento del Canada. Persa la sicurezza economica in seguito alla morte della zia, Nora Marsh (interpretata da Mona Palma, una ex bambina prodigio già conosciuta col nome di Mimi Palmeri) lascia Londra per stabilirsi nella fattoria del fratello Edward. L'estero, per Mona ha significato Parigi e la Riviera; non ha alcuna dimestichezza con la vita di frontiera né nasconde la sua avversione per l'ambiente rozzo che la circonda. Non tarda così a inimicarsi la moglie del fratello, Gertie (Dale Fuller) e il colono Frank Taylor (Thomas Meighan), specialmente dopo aver strofinato col tovagliolo coltello e forchetta – un faux-pas espresso sottilmente con occhiate furtive e gesti concisi. Lo scontro di personalità e di quelli che oggi si chiamerebbero "stili di vita" spingono Nora a ricorrere a una drastica soluzione pur di andarsene: sposarsi con Taylor e vivere nella sua fattoria. "Avete detto che vi serviva una moglie per pulire e cucire. Potrei andarvi bene?".

Il resto del film è uno studio intimo sul conflitto tra questi due individui, sposati loro malgrado, che si sforzano a vicenda di comportarsi civilmente. Un film del genere è tra i più difficili da realizzare: in pratica due persone in una stanza. Beaudine non ricorre al melodramma per facilitarli il compito, né a uno stile troppo ricercato. Imposta l'inquadratura in piano medio e la macchina da presa racconta tutto attraverso le espressioni facciali e i gesti. Le interpretazioni non sono per un solo attimo sopra le righe; Beaudine fa comportare gli attori come esseri umani.

Durante la lavorazione il regista andò dalla California a New York, da Calgary alle Montagne Rocciose Canadesi e da lì di nuovo a New York: "Vedemmo tutte le finali del campionato di baseball – in quei giorni non lavorava nessuno! – e tornammo in California, tutto a spese della produzione", mi disse Beaudine quando lo intervistai dopo la riscoperta, avvenuta nel 1969, di The Canadian. Gli domandai come mai gli avessero affidato un soggetto così serio e drammatico. "Ero essenzialmente un regista di commedie. Il mio contratto con i Warner stava per scadere, mi prestavano agli altri studi per 2500 dollari la settimana, e io non avevo scelta. Mi mandarono a New York per girare per la Paramount una commedia con Richard Dix. Intanto alla Paramount cambiarono idea, ma poiché dovevano rispettare il contratto, mi affidarono The Canadian, che era esattamente l'opposto del genere di cose che avevo fatto fino ad allora. A New York la produzione era seguita da Bill Le Baron. Era uno in gamba. Lavorammo bene assieme, io riuscii a fare un buon film e loro ne furono soddisfatti". "Ha mai lavorato in una fattoria in vita sua?", gli chiesi. "No."

Mi disse di non aver mai visto il film completato neanche negli anni

'20, perché era troppo preso dal lavoro. Così, nel febbraio del 1970, in occasione della presentazione di *The Canadian* nell'ambito di una rassegna di vecchi film curata dal Los Angeles County Museum of Art, lo convincemmo a venire. Arrivò su una sedia a rotelle poco prima che il film iniziasse. Voleva dire due parole? “Neanche per idea”, rispose. “Devo prima vederlo”.

The Canadian fu il grande successo della serata. Il pubblico applaudì durante la proiezione e applaudì alla fine. Allora – e solo allora – Beaudine accettò di parlare. “Sono molto sorpreso”, commentò. “Sì, in certi punti sono stato un buon regista.” Gli spettatori si alzarono in piedi ad applaudirlo. Morì poche settimane dopo. – KEVIN BROWNLOW (da un suo articolo per *The American Film Heritage*, Acropolis Books, 1972)

William Beaudine (1892-1970) is remembered today chiefly for his many comedy films, made both in America and Britain, and his extended work on the television series Lassie. He began as a property boy at Biograph, and by the 1920s was directing such silent classics as Little Annie Rooney (1925), Sparrows (1926), and Penrod and Sam (1923). And The Canadian – adapted from a play by Somerset Maugham, and a most uncharacteristic film for the director. It had been made once before – also with Thomas Meighan – as The Land of Promise (1917), directed by Joseph Kaufman. With the story being so similar, one could almost regard MGM's The Wind (1928) as a remake.

We're in the Canadian wheatfields. Robbed of her security after the death of her aunt, Nora Marsh (played by Mona Palma, previously known as the child star Mimi Palmeri) arrives from London to stay on her brother Edward's farm. Abroad for Nora has meant Paris and the Riviera; she has no conception of frontier life, and doesn't hide her distaste at her raw surroundings. She quickly makes enemies of her brother's wife Gertie (Dale Fuller) and homesteader Frank Taylor (Thomas Meighan), especially after she wipes her knife and fork on her napkin – a faux pas subtly conveyed with surreptitious glances and brief gestures. The clash of wills and what one would now call “lifestyles” leads Nora to seek a desperate solution to get away: marriage to Taylor, and life on his wheat farm. “You said you needed a wife to clean and sew. Will I do?”

The remainder of the film is an intimate study of the conflict between these two people, married against their will, managing hardly to be civil to each other. It is one of the most difficult kinds of pictures to make – basically two people in one room. Beaudine does not resort to imposed drama to help him, nor to a glossy style. He sets his camera on a close-shot, and lets the camera say everything through facial expression and gesture. Not for a moment are the performances exaggerated; Beaudine makes his actors behave like human beings.

*Production took Beaudine from California to New York, to Calgary, the Canadian Rockies, then back to New York: “We saw all the World Series games – nobody worked those days! – and came back to California, all expenses paid,” Beaudine told me when I interviewed him after the *The Canadian* had been rediscovered in 1969. I asked*

*him why he was given such a serious dramatic subject. “I was a comedy director essentially. I was getting to the end of my contract with Warners, and they were renting me out at \$2,500 a week, with nothing for me to do. They sent me back to New York to do a comedy for Paramount with Richard Dix. On the way back there, Paramount changed their minds, and since they were stuck with the contract, they put me on *The Canadian*, which was an entirely different kind of thing from what I'd been doing. Bill Le Baron was running it back in New York, and he was quite a nice guy. We got along fine, and I did a fairly good picture with it, and they were satisfied.” “Did you ever work on a farm in your life?” I asked. “No.”*

*He told me he'd never seen the completed film even in the 1920s, due to pressure of work. So when a print was due to be screened at the Los Angeles County Museum of Art in February 1970 as part of a season of early films, we tried to persuade him to come. He arrived in a wheelchair shortly before the film was due to start. Would he say a few words? “Not on your life,” said Beaudine. “I'll wait till I've seen it.” *The Canadian* was the hit of the evening. The audience applauded during the picture, and they applauded at the end. And then – and only then – did Beaudine agree to talk. “I'm very surprised,” he said. “Why – I was quite a good director in spots.” The audience gave him a standing ovation. He died a few weeks later. – Kevin Brownlow (adapted from his article in *The American Film Heritage*, Acropolis Books, 1972)*

DIEPTE [Profondità / Depth] (FTL Film, NL 1933) (Versione mutua / Silent version)

Regia/dir., f./ph., mont./ed: Frans Dupont; *asst:* Elsy Keppler; *col. tech:* Willem Bon; 35mm, 109 m., c. 6' (18 fps), *col.;* *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam.

Senza didascalie / No intertitles.

Frans Dupont (1908-1978) faceva parte del gruppo di giovani cineasti di Amsterdam che nei primi anni '30 orbitarono attorno alla Filmliga e allo Studio Ivens. Insieme con Willem Bon fu una delle figure preminenti del Filmtechnische Leergang (FTL) – diramazione della Filmliga – che produsse 3 cortometraggi, fra cui *Diepte*. In seguito Dupont si dedicò al documentario, spesso collaborando con Dientje Stevens, e insegnò montaggio presso la Nederlandse Filmacademie.

I titoli di testa annunciano “*een absolute film*” e dichiarano che “Questo film cerca solo di essere armonioso, non ha un soggetto vero e proprio”. A rigore, *Diepte* non rientra nemmeno nel concetto di cinema assoluto delle avanguardie, ovvero senza riferimento a realtà esterne alle sue stesse immagini, suono, ritmo e, in questo caso, colore (il procedimento usato per il colore non è stato identificato). L'uso di astrazioni, accanto a brani di animazione e a brevi sequenze di live-action, situano il film di Dupont a metà strada fra l'astrazione pura del cinema assoluto tedesco e il “cinéma pur” francese, che faceva un uso più libero delle immagini tratte dalla realtà.

Il titolo riflette l'interesse particolare di Dupont nelle illusioni di una

terza dimensione, esemplificata nella prospettiva innaturale degli edifici stilizzati, con il cerchio che si allontana e infine scompare nelle sue profondità; e nella palla che sbuca da una porta e scende giù per una scala, crescendo di dimensione man mano che aumenta di velocità e si fa più vicina allo spettatore. – DAVID ROBINSON

*Frans Dupont (1908-1978) was one of the group of young Amsterdam filmmakers who gathered around the Filmliga and the Ivens Studio in the early 1930s. With Willem Bon he was a leading figure in the Filmtechnische Leergang (FTL) – an offshoot of the Filmliga – one of whose three short productions was *Diepte*. Subsequently he made documentaries, often in collaboration with his wife Dientje Stevens, and taught editing at the Nederlandse Filmacademie.*

The opening credits announce “een absolute film” and declare that “This film seeks only to be harmony, there is no representation of an actual subject”. However, it does not fit into the strictest avant-garde definition of the absolute film as having no relation to any reality lying outside its own images, sound, rhythm, and in this case colour. (The colour process has not been established.) Dupont's use of abstractions alongside animated characters and some moments of live action represent rather a combination of the purely abstract German absolute film and the French cinema pur, which makes freer use of images drawn from reality.

The title expresses Dupont's particular interest in illusions of a third dimension, exemplified in the forced perspective of the stylized building and the circle that recedes, finally disappearing, into its depths; and the ball which emerges from a doorway to descend a staircase, growing as it accelerates and advances on the spectator. – DAVID ROBINSON

THE INDIAN WOMAN'S PLUCK (De Indiaanische min) (Hepworth, GB 1912)

Regia/dir: Frank Wilson; *scen:* Muriel Alleyne; *cast:* Ruby Belasco; 35mm, 266 m., 14' (16 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection).

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Nativo del Lancashire, Ruby Belasco (1867-1936) era un membro regolare della compagnia di Hepworth: in genere ricopriva ruoli di personaggi maturi e, talvolta, parti “etniche”, come questa che è una delle sue prime. Sette anni dopo il suo successo del 1905, *Rescued by Rover*, Hepworth realizza ancora soggetti drammatici su bambini rapiti: qui il sequestratore è uomo pieno di risentimento per essere stato licenziato il quale, molto opportunamente, lascia dietro di sé una traccia di sangue che permette alla coraggiosa indiana Ayah di seguirlo. La copia proviene dalla collezione Jean Desmet dell'EYE di Amsterdam. – DAVID ROBINSON

*The Lancashire-born Ruby Belasco (1867-1936) was a regular member of the Hepworth company, generally cast in mature character roles, and sometimes “ethnic” parts, as in this early role. Seven years after his 1905 success, *Rescued by Rover*, we find Hepworth still making dramas about kidnapped children – in this the baby is snatched by a*

resentful dismissed workman, who conveniently leaves a blood-trail for the brave Indian Ayah to follow. The print comes from EYE's Jean Desmet Collection. – DAVID ROBINSON

THE LITTLE MINISTER (De Kleine Predikant) (Famous Players-Lasky, US 1921)

Regia/dir: Penrhyn Stanlaws; *scen:* Edfrid Bingham, dal romanzo e dalla pièce di/from the novel and play by J.M. Barrie; *f./ph:* Paul Perry; *cast:* Betty Compson (Babbie), George Hackathorne (Gavin), Edwin Stevens (Lord Rintoul), Nigel Barrie (Captain Halliwell), Will R. Walling (Dr. McQueen), Guy Oliver (Thomas Whammond), Fred Huntly (Peter Tosh), Robert Brown (Hendry Munn), Joseph Hazelton (John Spens), Mary Wilkinson (Nanny Webster); *Ig. or./orig. I:* 1838 m.; 35mm, 1422 m., c.62' (20 fps); copia stampata nel 2009 (b/n e scene imbibite con metodo Desmet)/printed 2009 (mainly b&w, with tinted scenes, Desmet method); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam.

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Il romanzo di J.M. Barrie del 1891 e la commedia del 1904 sono state adattate per lo schermo almeno 5 volte, a cominciare da una versione Vitagraph del 1913 con Clara Kimball Young, per arrivare alla versione più famosa, del 1934, con Katharine Hepburn nella parte di Babbie, la ragazzina di nobile famiglia che si traveste da zingara. In questa versione il ruolo è interpretato da Betty Compson, qui al massimo del suo splendore, due anni prima di lavorare in Inghilterra per Graham Cutts in *Woman to Woman* e *The White Shadow* (presentato anch'esso, nelle parti che sono sopravvissute, alle Giornate di quest'anno).

La storia di Barrie è ambientata negli anni '40 dell'800, nel villaggio immaginario di Thrums, che è manifestamente modellato sul paese natale dello stesso Barrie, Kirriemuir. Il nuovo, giovane pastore si trova coinvolto nello scontro tra i tessitori locali, che protestano contro lo sfruttamento, e i militari determinati a reprimere le agitazioni. Il pastore si lascia irretire dal fascino della misteriosa Babbie, con grande disapprovazione degli anziani del villaggio. In questa versione del film cambia solo la parentela di Babbie con il lord locale: nel testo di Barrie è la fidanzata di Lord Rintoul; qui è sua figlia.

La tempistica di questa produzione è degna di nota, data l'enfasi posta dal film sull'uso dell'esercito per sedare le rivolte dei tessitori sfruttati dagli industriali – con un preciso riferimento storico alla rivoluzione industriale scozzese, dove sei scioperanti morirono sotto il fuoco dei militari nello sciopero della Calton Weavers del 1787, oltre a svariati altri episodi storici consimili. Un soggetto del genere era particolarmente delicato negli Stati Uniti del 1921, ancora scossi dalle “paure rosse” del biennio 1919-20 e alle prese con la “guerra di Blair Mountain” – uno scontro tra l'esercito e i minatori della Virginia che provocò una ventina di morti – le cui violenze si protrassero per tutto il periodo della realizzazione e distribuzione del film.

Non c'è tuttavia traccia di simpatie “liberal” da parte del regista Penrhyn Stanlaws, anche se la sua origine scozzese (era nato Stanley Adamson, a Dundee, nel 1877) può avere influenzato la scelta del

soggetto. Era arrivato negli Usa nel 1901 e si era pagato l'università a Princeton lavorando come illustratore, prima di andare a Parigi a studiare arte. In seguito svolse con successo l'attività di illustratore: i suoi ritratti di belle donne di varie generazioni apparvero sulle copertine di innumerevoli riviste – in particolare, dal 1913 al 1935, il *Saturday Evening Post*. Le sue prime modelle inclusero Mabel Normand, Mae Murray, Florence La Badie, Marion Davies, Anna Q. Nilsson, Alice Joyce. Era convinto che per recitare nel cinema il lavoro di modella fotografica fosse un tirocinio migliore dell'esperienza teatrale: scrisse che la Normand “ebbe la fortuna di non dover disimparare la tecnica teatrale”.

La sua carriera da regista fu breve: tra il 1921 e il 1922 diresse 7 film per la Paramount, di cui 4 con Betty Compson, che ebbe a definire “piacevolmente petite”. Il film è visivamente brillante, veloce, con buone prestazioni da parte dell'interessante cast. Il “piccolo ministro” del titolo è interpretato da George Hackathorne (1896-1940), fine caratterista ma difficilmente scritturabile come eroe romantico. La sua carriera languì con l'avvento del sonoro: la sua ultima apparizione, non accreditata, è in *Via col vento*, dove veste i panni di un soldato ferito.

DAVID ROBINSON

J.M. Barrie's 1891 novel and 1904 play have been adapted to the cinema at least five times, starting with a 1913 Vitagraph version starring Clara Kimball Young, and most famously the 1934 version starring Katharine Hepburn as Babbie, the girl from the local great house, masquerading as a gypsy. In this version the role is played by Betty Compson, at her most endearing, two years before she worked in Britain in Graham Cutts' Woman to Woman and The White Shadow (also featured, in its surviving parts, in this year's Giornate).

Barrie's story is set in his fictional village of Thrums, no doubt modeled on Barrie's hometown of Kirriemuir, in the 1840s. The new young pastor finds himself caught up in the battle between the local weavers, protesting against exploitation, and the military determined to suppress unrest. He finds himself drawn to the mysterious Babbie, to the disapproval of the village elders. This film version uniquely changes Babbie's relationship with the local Lord: in Barrie's original she is the fiancée of Lord Rintoul; here she is his daughter.

The timing of this production is remarkable, given the film's emphasis on the use of the army to put down the unrest of the weavers, exploited by the manufacturers – a historic situation in Scotland's industrial revolution: six strikers were shot by the military in the Calton Weavers' Strike of 1787, among other comparable historic events. This was a peculiarly delicate subject in the U.S.A. of 1921, still quivering from the Red Scares of 1919-20, and with the “Blair Mountain War” – a confrontation between the army and Virginian coal-miners that cost some 20 lives – continuing with violence throughout the period of production and release of this film.

There is no evidence of liberal sympathies on the part of the director Penrhyn Stanlaws, though his Scottish birth (in Dundee, 1877, as Stanley Adamson) may have influenced his choice of subject. He arrived in the United States in 1901, and paid his way through

Princeton by working as an illustrator, before going to Paris to study art. Subsequently he enjoyed long success as an illustrator, his portraits of several generations of beautiful women figuring on innumerable magazine covers – notably the Saturday Evening Post from 1913 to 1935. His early models included Mabel Normand, Mae Murray, Florence La Badie, Marion Davies, Anna Q. Nilsson, and Alice Joyce. He believed that photographic modeling was better training for film acting than theatre work: he wrote that Normand “was fortunate that she didn't have to unlearn stagecraft”, since she went directly from modeling to film.

His career as a film director was brief: in 1921-22 he directed seven pictures for Paramount, four featuring Betty Compson, whom he styled as “pleasingly petite”. The film is visually handsome, fast-moving, and with interesting casting and performances. The Little Minister himself is played by George Hackathorne (1896-1940), a distinctive character actor, though hard to cast as a romantic lead. His career faded with the coming of sound, and his last, uncredited appearance was as a wounded soldier in Gone With the Wind. – DAVID ROBINSON

DAS RÄTSEL VON BANGALOR (Pax-Film, DE 1918) (frammento/ frammento)

Regia/dir: Alexander von Antalfy, Paul Leni; *scen:* Rudolf Kurtz, Paul Leni; *scg./des:* Paul Leni; *cast:* Gilda Langer (Elles, la figlia del governatore/the Governor's daughter), Harry Liedtke (Archie Douglas), Conrad Veidt (Dinja; non presente nel frammento sopravvissuto/not seen in surviving fragment); *riprese/filmed:* 1917; *première:* 11.1.1918 (Hamburg, Lessing-Theater), 7.2.1918 (Berlino, U.T. Kurfürstendamm); *data v.c./censor date:* 12.1917 (BZ.41322), 18.10.1922 (B.6633); *lg. or./orig. l.:* 1808 m. (1917), 1350 m. (1922); *varianti di restauro a confronto / restoration comparison, multiple versions,* 35mm, 108 m., c.5' (18 fps) (frammento originale/original fragment 12.4 m., 40", 18 fps), *col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source:* Deutsche Kinemathek, Berlino / Haghefilm, Amsterdam. *Didascalia introduttiva in inglese. / Introductory title in English.*

Restauro e studio dell'imbibizione a cura di/Restoration and tinting case study curated by Daniela Currò (Restoration) & Ulrich Ruedel (Scientific Research/Chemistry), Haghefilm Conservation/Haghefilm Foundation, Amsterdam, con/with Oliver Hanley, Deutsche Kinemathek, Berlino.

Quello che viene considerato l'unico frammento tuttora esistente di *Das Rätsel von Bangalor* (Il mistero di Bangalore) è stato identificato nell'aprile 2009 nella collezione della Deutsche Kinemathek di Berlino tramite il sito web “Lost Films”. Il materiale presenta le uniche immagini in movimento sopravvissute di Gilda Langer, “la musa del dottor Caligari”, carismatica attrice che apparì in soli quattro film prima di morire prematuramente nel 1920, ad appena 23 anni (la Langer, innamorata dello scenggiatore Carl Mayer, ispirò il personaggio di Jane in *Il gabinetto del dottor Caligari* – ruolo che avrebbe anche

dovuto interpretare – e suggerì la poi storica collaborazione tra Mayer e Hans Janowitz). Sebbene si tratti di due sole inquadrature in interni, queste immagini riescono già a dare un'idea del particolare stile visivo del co-regista e scenografo Paul Leni, prefigurandone i futuri sviluppi. Questo frammento nitrato imbibito è stato restaurato nel 2011 ad Amsterdam da Haghefilm Conservation per la Stiftung Deutsche Kinemathek. Il restauro è stato reso possibile grazie al sostegno dell'Haghefilm Foundation. L'intervento di restauro ha previsto sia la creazione di stampe bianco e nero chimicamente imbibite con quello che si presume essere il colorante arancione originale, sia di stampe colore realizzate secondo le moderne tecniche fotochimiche e digitali. Questo breve frammento sarà quindi mostrato nella sua interezza nelle seguenti varianti di restauro: imbibizione con Orange G, colorante storicamente documentato (1), stampa Desmet (2), duplicazione su internegativo colore (3) e su negativo camera colore (4), procedimento di *digital intermediate* (5) e ancora imbibizione con Orange G (6) a confronto con imbibizione con un moderno colorante alimentare (7). – DANIELA CURRÒ, OLIVER HANLEY, ULRICH RUEDEL *The sole fragment believed to exist of Das Rätsel von Bangalor (The Mystery of Bangalore) was identified in the collections of the Deutsche Kinemathek in Berlin via the “Lost Films” website in April 2009. The footage constitutes the only existing moving images of “Dr. Caligari's muse”, Gilda Langer, a charismatic actress who appeared in just four films before her tragically premature death in 1920 at the age of 23. (Langer was in love with the writer Carl Mayer, inspired the character of Jane in The Cabinet of Dr. Caligari, which she was to have played, and suggested the now-historic collaboration between Mayer and Hans Janowitz.) Although consisting merely of two interior shots, the surviving fragment still conveys a clear sense of the visual style of the film's co-director and designer, Paul Leni, prefiguring his later achievements. The orange-tinted fragment was restored in 2011 by Haghefilm Conservation in Amsterdam for the Deutsche Kinemathek. The restoration was supported by the Haghefilm Foundation. New prints were created using what is likely to be the original dye-coloring chemistry on black-and-white silver gelatin material, and both modern photochemical and digital routes on chromogenic color stock in comparison. The brief surviving fragment will thus be screened in its entirety in the following restoration variants: (1) Orange G historical dye tint; (2) Desmet print; duplication on (3) internegative and (4) camera negative color stock; (5) digital intermediate route; and tinting with (6) Orange G compared to (7) modern food dye.*

DANIELA CURRÒ, OLIVER HANLEY, ULRICH RUEDEL

Haghefilm / Selznick School Fellowship 2011

La borsa di studio Haghefilm è stata istituita nel 1997 per favorire la formazione professionale dei più brillanti fra i diplomati della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, che si tiene presso la George Eastman House di Rochester (New York). Il borsista trascorre un mese ad Amsterdam lavorando a stretto contatto con i tecnici del laboratorio Haghefilm e seguendo assieme a loro tutte

le fasi del restauro di un film della collezione della GEH. Viene quindi invitato a presentare i risultati ottenuti alle Giornate di Cinema Muto. La vincitrice dell'edizione 2011 della Fellowship è la madrilena Clara Sánchez-Dehesa, diplomatasi nel 2008 alla Scuola Superiore di Conservazione e Restauro dei Beni Culturali di Madrid. Prima di iscriversi alla Selznick School ha lavorato presso il dipartimento conservazione dell'Asociación Manuel Álvarez Bravo ed ha fatto praticantato presso il Laboratorio di Conservazione della Fundación Televisa. Alla Selznick School ha presentato come progetto finale d'esame una “Guida alla ricostruzione di titoli e didascalie” ed anche un “Repertorio tipografico delle didascalie” in cui registrare caratteri, formato e stile usati dai vari studios nei primi tre decenni di vita dell'industria cineamatografica. Si tratta di strumenti che aiuteranno gli addetti alla preservazione della George Eastman House a ricostruire le didascalie mancanti nei film realizzati da quegli stessi studi in quell'arco di tempo. – CAROLINE YEAGER

The Haghefilm Fellowship was established in 1997 to provide additional professional training to outstanding graduates of The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at George Eastman House, in Rochester, New York. The Fellowship recipient is invited to Amsterdam for one month to work alongside Haghefilm lab professionals to preserve a short film from the George Eastman House collection, completing each stage of the preservation project. The Fellow is then invited to present the results of their work at Le Giornate del Cinema Muto. The recipient of the 2011 Haghefilm Fellowship is Clara Sánchez-Dehesa, from Madrid, Spain.

Ms. Sánchez-Dehesa holds a degree in Conservation and Restoration from the School of Conservation and Restoration of Cultural Property, Madrid, Spain (2008). Prior to her enrollment in The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, she worked in the conservation department of the Asociación Manuel Álvarez Bravo and interned at the Conservation Laboratory of Fundación Televisa. As her final project for the Selznick School, Ms. Sánchez-Dehesa created “Guidelines for Title and Intertitle Recreation”, as well as a Title Library to log the font, format, and style used by various film studios over the first three decades of the film industry. These tools will aid George Eastman House film preservation staff in re-creating missing titles for films made by these studios during the same time periods.

CAROLINE YEAGER

ROSALIE FAIT DU SABOTAGE (Jane on Strike) (Pathé Frères, FR 1911)

Regia/dir: Roméo Bosetti; *cast:* Sara Duhamel; 35mm, 168 m., 8'30" (17 fps); *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY.

Didascalia in inglese / English intertitles.

Restauro effettuato nel 2011 dalla vincitrice della borsa di studio dell'Haghefilm Clara Sánchez-Dehesa. / *Restored in 2011 by Haghefilm Fellow Clara Sánchez-Dehesa.*

Sara Duhamel, una delle “Funny Ladies” della prima epoca d’oro della comicità cinematografica, interpretò Rosalie (ribattezzata Jane per il pubblico americano) nell’omonima fortunata serie francese (1911-1913) diretta da Roméo Bosetti. La serie, che prendeva spunto dalle differenze di classe, illustrava le istanze dei lavoratori dell’epoca, sempre però in chiave umoristica. In questo episodio Jane è stata eletta presidente del sindacato “cuoche e cameriere” ed ha già firmato un accordo per migliorarne le condizioni di lavoro. Ritornata dalla famiglia borghese presso cui lavora, Jane esercita il suo nuovo potere creando una sequela di situazioni esilaranti volte a sabotare la cucina di casa fino a quando le sue richieste non saranno esaudite. Il materiale originale usato per il presente restauro a 35mm è costituito da una copia diacetato 28mm donata alla George Eastman dalla 3M Corporation (ex-collezione di Louis Walton Siple).

CLARA SÁNCHEZ-DEHESA, CAROLINE YEAGER
Sara Duhamel, one of the “Funny Ladies” in the so-called First Golden Age of Film Comedy, portrayed Rosalie (renamed Jane for American audiences) in the successful “Rosalie” series (1911-1913) directed by Roméo Bosetti. This series took issue with the differences between social classes and examined labor issues taking place at that time, but always with humor. In this installment, Jane has been elected the president of the Union of Cooks and Housemaids, and has just signed a resolution to improve their working conditions. Returning to the bourgeois family for which she works, Jane flexes her new-found power by creating a series of hilarious situations designed to sabotage the family kitchen until her demands are met. The original source material for this restored 35mm print was a 28mm diacetate print donated by the 3M Corporation, from the collection of Louis Walton Siple. – CLARA SÁNCHEZ-DEHESA, CAROLINE YEAGER

The Steinhoff Project

DAS SPREEWALDMÄDEL (Olympia-Film, DE 1928)

Regia/dir.: Hans Steinhoff; *scen.*: Viktor Abel, Karl Ritter; *f./ph.*: Axel Graatkjær (*studio*), Alfred Hansen (*location*); *scg./des.*: Heinrich Richter; *dir. prod./prod. mgr.*: Viktor Skutezky; *cast.*: Claire Rommer (Annemarie, una ragazza dei boschi della Spree/a girl from the Spree Woods), Fred Solm (luogotenente/Lieutenant of the Guards Leopold von Yberg), Jakob Tiedtke (Conte/Count Egon Oehringen-Oehringen, zio di Leopold/Leopold’s uncle), Wera Engels (Wera, sua figlia/his daughter), Eugen Neufeld (comandante del Reggimento/Regimental Commander), Iwan Kowal Samborsky (Johann Katschmarek, l’attendente/Leopold’s orderly), Alfred Loretto (sergente/Sergeant), Teddy Bill (Joachim Künzel, fattore/manager of the Milmersdorf Estate), Truus van Aalten (Steffi, la guardiana dei maiali/pig-maid at the Milmersdorf Estate), Sophie Pagay (Frau Kornschnabel, la zia/Annemarie’s aunt), Wilhelm Diegelmann (parroco/Parson); *riprese/filmed*: Jofa-Atelier, Berlin-Johannesthal; *première*: 19.4.1928, Emelka-Palast & Schauburg, Berlin; *data v.c./censor date*: 18.4.1928 (B.18742); *lg. or./orig. l.*: 2194 m. (2200 m. versione prima censurata/before

copyright), 35mm, 2148 m., 81' (23 fps); *fonte copia/print source*: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Didascalie in tedesco / *German intertitles*.

Il film segna la prima collaborazione tra Hans Steinhoff e Carl Ritter, che cinque anni dopo si renderanno responsabili di *Hitlerjunge Quex* (Il giovane hitleriano Quex), generalmente ritenuto uno dei più efficaci film di propaganda del Terzo Reich. Ambientato durante un popolare weekend rurale lungo le rive della Spree a sud est di Berlino, *Das Spreewaldmädel* (La ragazza dei boschi della Spree) non offre alcuna traccia delle produzioni politiche che valsero ad entrambi i registi la fama di strenui sostenitori dell’ideologia nazista. Malgrado il sottotitolo militare “Wenn die Garde marschier” (Quando marcia la guardia), è infatti una briosa commedia rurale sulla mésalliance tra la governante di una tenuta di campagna (Claire Rommer) e un aristocratico luogotenente (Fred Solm), con l’amministratore della tenuta (Teddy Bill) che tenta di conquistare la ragazza. Lungi dall’anticipare i futuri roboanti e tediosi exploit militareschi di Ritter, il film riflette il tipo di cinema quotidiano che andava per la maggiore in Germania durante la Repubblica di Weimar e che volgeva uno sguardo nostalgico ai “bei tempi andati” dell’anteguerra, quando le persone sapevano stare al proprio posto e le manovre militari erano solo degli innocui divertivi che offrivano a tutti l’opportunità di andare a letto in dolce compagnia. Lo spettatore avrà qui modo di conoscere una delle grandi star dell’epoca, l’affascinante Claire Rommer, oggi dimenticata, ma per molti anni seconda solo a Henny Porten nel gradimento del pubblico tedesco. Il film offre una piccola parte a un altro grande beniamino dell’epoca, il delizioso e divertente Truus van Aalten, olandese di nascita, la cui carriera – come quella della Rommer – finirà dopo l’avvento al potere dei nazisti. *Das Spreewaldmädel* è un esempio dell’approccio professionale di Steinhoff al cinema commerciale e si conclude con una sequenza d’inseguimento di cui qualsiasi regista dell’epoca sarebbe andato fiero. – HORST CLAUS

This film marks the first collaboration between Hans Steinhoff and Karl Ritter, who five years later would be responsible for Hitlerjunge Quex, generally regarded as one of the most effective propaganda films of the Third Reich. Set in a popular rural weekend escape along the river Spree south-east of Berlin, Das Spreewaldmädel [The Girl from the Spree Woods] does not give any indication of the kind of political productions that established both men’s reputations as staunch supporters of NS-ideology. Despite its military subtitle, “Wenn die Garde marschier” [When the Guard Is Marching], it is a light-hearted peasant comedy about the misalliance between the housekeeper (Claire Rommer) of a country estate and an aristocratic lieutenant (Fred Solm), and the attempts of the estate manager (Teddy Bill) to win the girl for himself. Far from anticipating Ritter’s tedious bombastic military spectacles, this picture reflects the kind of homegrown, everyday cinema entertainment that was popular with mass audiences in Germany during the Weimar Republic, as it presented a nostalgic look back at the “good old days” before World

War One, when people knew their place in society and military manoeuvres seemed to be nothing but games giving everybody an opportunity to hit the hay.

Today’s spectators have the pleasure to acquaint themselves with one of the forgotten but truly big stars of the period, the charming Claire Rommer, whom audiences for years voted their second favourite German actress, after Henny Porten. There is also a small part for another favourite of the period, the delightful and funny Truus van Aalten from Holland, whose career – like that of Rommer – ended with the Nazis’ take-over of power. The film is an example of Steinhoff’s professional approach to commercial filmmaking, and finishes with a chase sequence of which any director of the period would have been proud. – HORST CLAUS

TONAUFNAHMEN BERGLUND (Sven A:son Berglunds ljudupptagningar) [Registrazioni sonore con sistema Berglund / Berglund sound recordings] (Ernemann AG, DE 1922)

Regia/dir., registrazioni/sd. rec.: Sven A:son Berglund; 35mm, 230 m., 9' (22 fps), sd.; *fonte copia/print source*: Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet / Archival Film Collections of the Swedish Film Institute, Stockholm.

Dialoghi in tedesco e inglese / *German and English dialogue*.

Film restaurato nel 2011 dall’Archivo Film dello Svenska Filminstitutet di Stoccolma a partire da un negativo nitrato sonoro fornito dal Deutsches Filminstitut di Francoforte. Operazioni di laboratorio: Nordisk Film Post Production, Stoccolma e Chace Audio, Los Angeles. / *Restaurato nel 2011 Restored in 2011 by the Archival Film Collections of the Swedish Film Institute, Stockholm, from a nitrate sound negative provided by the Deutsches Filminstitut, Frankfurt. Lab work by Nordisk Film Post Production, Stockholm, and Chace Audio, Los Angeles.*

L’ingegnere svedese Sven Ason Berglund è stato uno dei più importanti pionieri nel campo delle colonne sonore ottiche per film. Nel 1906 aveva già iniziato i suoi esperimenti facendo transitare le onde sonore attraverso uno schermo dal bordo ondulato fino a colpire uno specchio fissato a una membrana. L’immagine riflessa veniva poi catturata su una striscia di pellicola. Nel 1911 Berglund fu invitato a Berlino, dove poté lavorare anche sull’amplificazione del suono. Allo scoppio della prima guerra mondiale fece ritorno in Svezia, dove proseguì le sue ricerche. Nel febbraio del 1921, nella sua casa di Brevik sull’isola di Lindigö presso Stoccolma, tenne una leggendaria presentazione alla presenza di re Gustavo V, nel corso della quale proiettò immagini a 35 mm sincronizzate con uno spezzone 35mm di sonoro ottico. L’evento suscitò grande interesse ben oltre i confini svedesi: da Parigi, Léon Gaumont andò personalmente a far visita a Berglund, il quale nel 1922 fu ingaggiato dalla Ernemann AG, la ditta tedesca che produceva proiettori. L’ingegnere poté così continuare i suoi esperimenti in uno studio di Dresda. Per svariati motivi, dall’iperinflazione a dissapori

aziendali (il brevetto era di proprietà dei finanziatori svedesi di Berglund) alle inerenti limitazioni del sistema, la Ernemann decise nell’anno seguente di interrompere il progetto. Berglund rimase in Germania, dove per un certo periodo lavorò per la Tobis.

L’ipotesi che alcuni degli esperimenti di Dresda facessero parte di un fondo acquisito dal Deutsches Filminstitut di Francoforte fu avanzata per la prima volta da due esperti svedesi su Berglund, Lasse Ulander e Håkan Lindberg. Il Deutsches Filminstitut confermò in l’esistenza di una scatola etichettata “Tonaufnahmen Berglund, Dresden 1922”, offrendosi di consentirci l’accesso al materiale in nitrato. Si trattava di varie registrazioni, alcune delle quali sotto forma di più tracce parallele, oltre ancora di tracce individuali che coprivano fino a 25 dei 35 mm della pellicola. Dapprima ne fu tratto un positivo di conservazione senza interlinea. Questo elemento di conservazione è stato poi sottoposto a scansione laser e trasferito su un file digitale, da cui è stata ricavata una colonna sonora ottica a 35mm. Il positivo è stato poi duplicato per creare un nuovo negativo – con interlinea – dell’immagine del sonoro. Da questi due nuovi negativi è stata tratta nel 2011 una copia proiettabile, in cui il sonoro e l’“immagine” del sonoro sono sincronizzati.

Il soundtrack contiene musica e qualche rumore, una voce che conta in tedesco fino a 20 e un’altra voce maschile che commenta – questa volta in inglese – la presentazione di Brevik del 1921 e legge una preghiera. Per quanto riguarda quest’ultimo elemento, non è ben chiaro se si tratti di una registrazione originale di qualcuno presente al momento nello studio di Dresda, o piuttosto del riutilizzo di materiale preregistrato da parte di Berglund. – JON WENGSTRÖM

Swedish engineer Sven A:son Berglund was one of the world’s leading pioneers of optical sound. In 1906 he had already begun experimenting with having soundwaves pass through a jagged screen, making an impact on a mirror attached to a membrane. The reflected image was then captured on a strip of film. He was invited to Berlin in 1911 where he could also work with amplifying the sound. After the outbreak of World War I he returned to Sweden, where he continued his work. In February 1921 Berglund made a legendary presentation in his home in Brevik on the island of Lidingö just outside Stockholm, in the presence of the Swedish king Gustav V, projecting 35mm moving images synchronized with a separate 35mm strip of optically recorded sound. This attracted attention outside Sweden – Léon Gaumont personally came from Paris to visit Berglund – and in 1922 he was hired by the German projector manufacturer Ernemann AG, who provided Berglund with a studio in Dresden to carry out tests. For reasons of hyperinflation, corporate disagreements (the patent was owned by Berglund’s Swedish financiers), and inherent limitations in Berglund’s mechanical set-up, Ernemann decided to close the project down the following year. Berglund stayed on in Germany, and for a while worked for Tobis.

The information that some of the Dresden experiments were probably to be found in an acquisition by the Deutsches Filminstitut in Frankfurt was provided by two Swedish experts on Berglund, Lasse Ulander and

Håkan Lindberg. *And indeed, the Deutsches Filminstitut immediately confirmed the existence of a can marked "Tonaufnahmen Berglund, Dresden 1922", and very kindly gave us access to the nitrate element. It consisted of various recordings, some in the form of several parallel tracks, some in the form of single tracks covering up to 25mm of the 35mm film strip. First a positive preservation element without framelines was made. This preservation element was then read with a laser, and transferred into a digital file, from which a 35mm optical soundtrack was made. The positive preservation element was then duplicated to create a new picture negative – with framelines – of the image of the sound. From these two new negatives a presentation print was struck in 2011, where the sound, and the image of the sound, are in sync.*

The sound contains some music, noise, someone counting to 20 in German, and a male English-speaking voice referring to the 1921 Brevik presentation and reading the Lord's Prayer. Whether this last item was an original recording of someone actually attending the studio in Dresden, or Berglund playing back an existing recording, is unclear. – JON WENGSTRÖM

I pericoli del cinema / *Perils of the Pictures*

Questo piccolo gruppo di film delle origini, le cui vicende, comiche o drammatiche, prendono spunto dal cinema stesso, proviene dalla collezione di Jean Desmet, oggi conservata presso l'Eye Film Instituut Nederland è iscritta quest'anno nell'Albo della "Memoria del mondo" dell'UNESCO. I film sono stati selezionati da Elif Rongen-Kaynakçi. *This small collection of early films which build drama or comedy from the cinema itself all come from the Jean Desmet Collection held by the EYE Film Institute Netherlands, which this year was inscribed on the UNESCO "Memory of the World" Register. They have been selected by Elif Rongen-Kaynakçi.*

LOST AND WON (Verloren en wedergevonden) (Selig Polyscope Company, US 1911)

Regia/dir. ?; cast: ?; 35mm, 250 m., 12' (18 fps), didascalie imbibite con metodo Desmet/intertitles tinted, Desmet method; fonte copia/print source: EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection).

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Due delle maggiori industrie americane – il cinema e il petrolio – sono collegate in questo breve e singolare dramma. Jack è innamorato di Mabel, la figlia del capo. Ma quando questi li scopre abbracciati, Jack se ne va a lavorare in una fattoria in mezzo alle praterie. Lì scopre il petrolio e avvia il più grande impianto di estrazione d'America. Alla morte del padrone della fattoria, Jack eredita il terreno del giacimento. Nel frattempo, il suo ex capo sta vivendo tempi duri e Mabel ha dovuto darsi al cinema. Entrato per caso in una sala cinematografica,

Jack riconosce Mabel sullo schermo, ritorna in città e la strappa allo studio – con grande rabbia del produttore “mastica sigari”, già uno stereotipo comico nel 1911. Il film è interessante per il suo convinto uso del materiale documentario sui pozzi di petrolio. – DAVID ROBINSON *Two great American industries – movies and oil – are linked in this odd little drama. Jack is in love with his boss's daughter, Mabel, but when the boss discovers the two embracing, Jack leaves his job and goes off to the prairies to work on a farm. He discovers oil, establishes the biggest well in America, and inherits the lot when his new boss, the farmer, dies. Meanwhile his first boss has hit hard times, and Mabel has been obliged to go into the movies. Jack chances into a theatre, sees Mabel on the screen, and returns to the city to snatch her away from the studio – to the anger of the cigar-chomping producer, already a comic stereotype by 1911. The film is interesting for its enthusiastic use of documentary footage of oil wells. – DAVID ROBINSON*

AL CINEMATOGRAFO, GUARDATE... E NON TOCCATE (In de cinema – wel naar kijken, maar niet aankomen / At the Cinema Show) (Itala Film, IT 1912)

Regia/dir. ?; cast: Ernesto Vaser; 35mm, 110 m., 5' (18 fps), col. (imbibito, metodo Desmet/tinted, Desmet method); fonte copia/print source: EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection). Ristampa/Reprinted 2008.

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Questa comica di Ernesto Vaser rivela i pericoli che si possono presentare a una donna nei cinema del 1909 – in primis quello di essere molestata dal poco allettante Ernesto Vaser in persona. Anche il molestatore non è tuttavia indenne da pericoli: Vaser non solo si vede costretto ad acquistare un paio di busti, ma, con il suo oltraggioso “piedino” si trova impegolato dapprima con la donna sbagliata e poi con il marito della vittima designata. Naturalmente, benché sullo schermo appaiano esposti in piena luce, tutti questi maneggi si suppone avvengano nel buio insidioso di una sala cinematografica: probabilmente, nelle copie di distribuzione dell'epoca, il buio veniva suggerito da una opportuna imbibizione in blu. Il film offre scenette vivaci sia all'interno del teatro “Itala” (sul cui schermo si proietta quella che sembra una comica con Vaser) sia al suo esterno, con la curiosa apparizione di due distributori rivali di volantini pubblicitari.

DAVID ROBINSON

An Ernesto Vaser comedy which reveals the perils awaiting a woman in the cinemas of 1909 – principally the danger of being stalked by the unappetizing Ernesto Vaser himself. But dangers await the malefactor also: Vaser not only finds himself obliged to buy a pair of corsets, but his outrageous foot-play gets him entangled at first with the wrong woman and subsequently with the husband of his intended victim. Clearly, though fully lit on screen, these goings-on are supposed to occur in the hazardous darkness of a movie theatre: presumably blue tinting would have made this clearer in distribution prints. The film offers lively glimpses both of the interior of the “Itala” theatre (with what appears to be a Vaser comedy on screen) and the exterior,

which is intriguing for the presence of what appear to be two rival distributors of publicity sheets. – DAVID ROBINSON

AMOUR ET SCIENCE (Liefde en wetenschap) (Éclair, FR 1912)

Regia/dir., scen: M.K. Roche [Hoche (sic) nella copia/on print]; cast: Renée Sylvaire, Émile Dehelly; 35mm, 287 m., 14' (18 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection).

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Un'anticipazione del videotelefono davvero visionaria. La parola “televisione” era stata coniata nel 1900 e nel 1909 Rosin e Zworykin avevano trasmesso delle rozze immagini fisse via cavo, ma le immagini televisive in movimento appartenevano a un futuro ancora remoto. È interessante notare come, nel momento in cui la trama richiede una simulazione della nuova meraviglia fantascientifica, sia la “vecchia tecnologia” del diciassettenne cinema a offrire la soluzione. La brillante Renée Sylvaire interpretò una sessantina di film Éclair tra il 1909 e il 1918; la sua carriera cinematografica durò un'altra decina d'anni: l'ultima apparizione che si ricordi è un piccolo ruolo in *Koenigsmark* (1923) di Léonce Perret. I credits del film evidenziano con orgoglio la sua appartenenza al Théâtre de la Renaissance; in seguito la Sylvaire recitò nel Théâtre du Grand Guignol. Lo stravagante e istrionico Émile Dehelly (1871-1969) era un attore di prosa che lavorò saltuariamente nel cinema tra il 1909 e il 1914. – DAVID ROBINSON

The prediction of a video-telephone is truly visionary. The word “television” had been coined in 1900, and in 1909 Rosin and Zworykin had transmitted crude still images over wires, but moving televisual images were still far in the future. It is interesting that when the plot demands that the new science-fiction marvel is simulated, the “old technology” of the 17-year-old cinematograph provides the solution. The vital Renée Sylvaire made upwards of 60 films for Éclair between 1909 and 1918, after which her screen career lasted another decade: her last recorded appearance was in a bit part in Léonce Perret's Koenigsmark (1923). The credits proudly state her connection with the Théâtre de la Renaissance; later she acted at the Théâtre du Grand Guignol. The extravagantly histrionic Émile Dehelly (1871-1969) was a legitimate actor who seems to have worked intermittently in films between 1909 and 1914. – DAVID ROBINSON

AT THE HOUR OF THREE (De onschuld bewezen door de bioscoop) (Clarendon, GB 1912)

Regia/dir: Wilfred Noy; cast: Dorothy Bellew; 35mm, 276 m., 13' (18 fps); fonte copia/print source: EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection).

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Richard è un giovanotto tormentato dai debiti. Alle sue accorate richieste, il ricco genitore oppone un gelido rifiuto, e, quando Richard minaccia di uccidersi, gli strappa la pistola di mano. Dopo che Richard se ne è andato, il padre si uccide accidentalmente con la stessa pistola. Richard subisce un processo per omicidio, in cui viene dichiarato

colpevole, ed è condannato a morte. Fortunatamente per lui, Jack è una di quegli scocciatori che intralciano le riprese dei cinegiornali: sua moglie (?) lo riconosce sullo schermo di un cinema, tra gli spettatori di una parata di scout svoltasi esattamente nel momento in cui suo padre restava ucciso (lo sparo fatale aveva fortuitamente fermato anche la sveglia). Il giudice e la giuria si recano al cinema per guardare il film della sfilata, dopo di che Richard viene scagionato. Questo breve dramma di buona fattura precede di un anno *The Evidence of the Film* della Thanouser, che presenta una trama anch'essa centrata su un film che diventa prova processuale. Il film include anche una visita a Croydon, che ci consente di dare una sbirciata agli studi Clarendon di Lime Road. – DAVID ROBINSON

Richard is a young man beset by debts. His appeals to his rich father are heartlessly rejected. Richard threatens to shoot himself, but his father takes away his gun. Later, after Richard has left, the father accidentally shoots himself with the gun. Richard is put on trial, found guilty of murder, and sentenced to death. Fortunately he is one of those annoying people who get in the way of news cameras: his wife(?) spots him on the cinema screen, as the spectator of a scout parade that took place exactly at the moment when the father died (the fatal shot had luckily also stopped the clock). Judge and jury visit the cinema to see the film, and Richard is exonerated. This well-made little drama precedes by a year Thanouser's The Evidence of the Film, which relates a comparable story of film as court-room evidence. The film includes a revealing visit to the Clarendon Studios at Lime Road, Croydon. – DAVID ROBINSON

ARTHÈME OPÉRATEUR (Arthème als operateur) (Eclipse, FR 1913)

Regia/dir., scen: Ernest Servaës; cast: Ernest Servaës; 35mm, 158 m., 7'30" (18 fps), col. (imbibito, metodo Desmet/tinted, Desmet method); fonte copia/print source: EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection).

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

“Arthème”, o “Arthème Dupin”, fu interpretato in ben 63 film Eclipse tra il 1911 e il 1916 da Ernest Servaës, che probabilmente fu anche regista di se stesso. Poco sappiamo sul conto di Servaës, anche se le sue irrefrenabili boccacce verso il pubblico suggerirebbero un'esperienza nel music-hall. Il film ci offre la fugace visione di un piccolo cinema con un solo pianista – ma dotato di un guardingo pompiere. / “Arthème”, or “Arthème Dupin”, was played in some 63 films for Eclipse between 1911 and 1916 by Ernest Servaës, who seems also to have been his own director. Little is known about Servaës, though his irrepressible mugging at the audience suggests a music-hall background. The film offers us glimpses of a modest cinema with only a pianist – but a watchful resident fireman. – DAVID ROBINSON

MUTT AND JEFF IN THE MOVIES (Bud Fisher Films Corporation, US 1920) (frammento/fragment)

Regia/dir., anim: Charles Bowers(?); prod: Bud Fisher; 35mm, 38 m., 2' (18 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: EYE Film

Institute Netherlands, Amsterdam (Desmet Collection).

“Balloons” in inglese / *“Dialogue balloons” in English.*

La striscia di “Mutt and Jeff”, i due “male assortiti sbruffoni” di Bud Fisher, iniziò ad essere pubblicata nel 1907 ed è considerata la prima striscia a fumetti quotidiana. Tra il 1911 e il 1912, Al Christie realizzò per la Nestor una serie di comiche di “Mutt and Jeff”, a scadenza settimanale, con gli attori Sam D. Drane e Gus Alexander, che fu rimpiazzato da Bud Duncan per i due episodi finali della serie. Nel 1917 Fisher cedette i diritti per l’animazione allo Studio Barré (Charley Bowers e Raoul Barré). La serie andò avanti per 11 anni con oltre 300 cortometraggi, che ne fecero la seconda serie d’animazione di maggiore durata (tra quelle distribuite nei cinema), dopo *Krazy Cat*. In questo episodio incompleto, Mutt, nelle vesti del proprietario di un cinema, ha problemi con la sua orchestra di 5 elementi e con il proiezionista Jeff.— David Robinson

Bud Fisher’s “Mutt and Jeff”, the teaming of “two mismatched tinhorns”, began publication in 1907 and is regarded as the first daily strip cartoon. In 1911-12 Al Christie produced weekly live-action Mutt and Jeff comedies for Nestor, with the actors Sam D. Drane and Gus Alexander, who was replaced by Bud Duncan for the final two instalments. In 1917 Fisher licensed the animation rights to the Barré Studio (Charley Bowers and Raoul Barré). The series ran for 11 years and more than 300 shorts, making it the second-longest-running theatrical animated movie series, after Krazy Kat. In this fragmentary episode, Mutt, as a cinema proprietor, has problems with his 5-man orchestra and his projectionist Jeff. — DAVID ROBINSON

Italianamerican

SANTA LUCIA LUNTANA – MEMORIES OF NAPLES (Cinema Productions, Inc., US 1931)

Regia/dir: Harold Godsoe; *prod:* Angelo De Vito; *mont./ed:* Russell Shields; *mus:* Maestro Cav. Giuseppe De Luca (registrazione/rec. Metropolitan Studio, Fort Lee, New Jersey); *cast:* Raffaele Bongini (Don Ciccio), Yolanda Carluccio (Elena), Carmela Fazio (Elsie), Orazio Cammi (Mickey), Carlo Renard (Mario), Leo Leone (Mr. Gravesend), Miriam Battista (Molly), Pasquale Sangiovanni (Aitano), Maria Sangiovanni (Marianna); 35mm, 5269 ft., 60' (24 fps), sd.; *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY. Dialoghi in inglese e napoletano, didascalie in italiano e inglese / *Dialogue in English and Neapolitan, intertitles in Italian and English.*

Restauro effettuato nel 2001 a partire da una copia a 16mm, col sostegno di The Film Foundation e di Telecom Italia. / *Restored in 2001 from a 16mm print with the support of The Film Foundation and Telecom Italia.*

Santa Lucia luntana è uno dei pochi esempi sopravvissuti della produzione dell’industria cinematografica italo-americana degli

anni '30. La comunità teatrale italiana di attori, impresari, registi e scrittori insediata nell’area di New York City/New Jersey costituiva uno straordinario bacino di talenti e risorse per la realizzazione e distribuzione di film che descrivevano l’esperienza degli italiani immigrati e le tensioni create all’interno delle famiglie e della comunità. Questi film beneficiavano delle avanzate tecnologie del suono già ampiamente diffuse all’interno dell’industria cinematografica americana il che dava ai loro produttori un certo vantaggio sul mercato nel momento in cui in Italia il sonoro muoveva appena i primi passi. In genere, questi film non ricevevano accoglienze molto favorevoli sulla stampa americana più diffusa, ma erano molto popolari presso il loro pubblico di riferimento; e con la presenza di Raffaele Bongini sia in *Santa Lucia luntana* che in *Movie Actor* (qui col nome di Raffaello) si comincia a individuare anche la formazione di una vera e propria industria con proprie riconoscibili star.

Santa Lucia luntana è un dramma familiare con il vedovo Don Ciccio, immigrato napoletano, che si cruccia per il destino dei suoi figli ormai grandi: Elsie, che pensa solo a divertirsi con il suo boyfriend americano Mr. Gravesend; Elena, la figlia ubbidiente, che ha perso il posto di lavoro per aver rifiutato le avances del padrone; e Mickey, che rifiuta il lavoro onesto e si fa coinvolgere da una banda di piccoli teppisti. Quando Mickey tenta di derubare il padre, si verifica una rottura tra i due. Don Ciccio, col cuore spezzato per i raggiri del figlio, trova un duplice conforto nelle nozze di Elsie con Gravesend e di Elena con Mario. Mario e Elena tornano a vivere nel “paradiso” di Napoli e portano con sé anche Don Ciccio. Ravveduto, Mickey lavora e risparmia per cinque anni di seguito, inviando i soldi al padre lontano. Con un gesto adeguatamente sentimentale, Mickey, tormentato dal rimorso e contrito, raggiunge infine Napoli e la villa dove vivono i suoi familiari per implorare il perdono del padre.

Sotto molti aspetti, *Santa Lucia luntana* si presenta come uno dei film tipici dell’epoca. Lo stile di recitazione enfatico e la gesticolazione di maniera riprendono i tratti distintivi delle performance teatrali dello stesso periodo e sono anche un richiamo diretto alla Commedia dell’Arte. La novità del sonoro rappresentò di per sé una sfida per gli attori come per i tecnici, costretti ad adattare e re-inventare stili e tecniche per adeguarli alle esigenze del microfono. Nondimeno, il film è una pietra miliare di questo specifico genere cinematografico. Insieme con *Movie Actor*, che gli fa da pendant, costituisce un piccolo ma significativo tassello di un capitolo dimenticato della storia del cinema. — CAROLINE YEAGER

Santa Lucia luntana – Memories of Naples represents one of the few surviving examples of feature filmmaking by the Italian-American film industry in the 1930s. The Italian theatrical community of actors, impresarios, directors, and writers based in the New York City/New Jersey area provided a potent pool of talent and resources for the creation and distribution of films depicting the Italian immigrant experience and the cultural tensions it created within families and the community. These films benefited from the advanced sound technologies that were in wide use within the American film industry,

giving their producers a bit of an edge in the market as sound was only just beginning to be introduced in Italy. While these films were not always well received by the mainstream American press, they were nonetheless popular with their intended audience, and with the presence of Raffaele Bongini in both Santa Lucia Luntana – Memories of Naples and Movie Actor (billed as Raffaello) one begins to discern the formation of a real industry with recognizable stars.

Santa Lucia Luntana – Memories of Naples is a domestic drama in which the widowed Don Ciccio, an immigrant from Naples, worries over the fates of his three grown children: Elsie, who loves to party with her American boyfriend Mr. Gravesend; Elena, the dutiful daughter who has been fired from her job because she rejected the advances of her employer; and Mickey, who refuses to take honest employment and instead becomes involved with cheap hoodlums. Mickey’s attempt to steal money from his father results in a breach between the two. Brokenhearted at his son’s deception, Don Ciccio is doubly cheered when Elsie and Gravesend marry, and Elena and her boyfriend Mario also wed. Mario and Elena return to the “paradise” of Naples to live, taking Don Ciccio with them. A reformed Mickey works and saves over the next five years, sending money to his father in Naples. In a fittingly sentimental gesture, a remorseful and repentant Mickey finally journeys to the villa in Naples where his family lives to beg his father’s forgiveness.

Santa Lucia Luntana – Memories of Naples is in many ways typical of films of this period. The exaggerated acting style with mannered gesticulations is typical of that found in contemporary stage performances and also harks back to commedia dell’arte. The new sound-film medium itself presented a challenge to actors and technicians alike as they sought to adapt and re-invent styles and techniques to accommodate the demands of the microphone. Nevertheless, Santa Lucia Luntana – Memories of Naples is an important milestone in this particular film genre. Like its companion film Movie Actor, it represents a small but significant portion of a forgotten chapter in film history. — CAROLINE YEAGER

MOVIE ACTOR (Roman Film Co., US 1932)

Regia/dir: Bruno Valletty; *f./ph:* Don Malkames; *partiture/scores, mus. dir:* Attilio Giovannelli, Ernest Migliaccio; *scg./des:* Standard Recording Studios; *sd. rec:* Harry Bellock, H.E. Reeves; *cast:* Farfariello (l’attore di cinema/*the movie actor*), Raffaello Bongini (*manager*), Joe L. Saitta (*vice/assistant manager*), Grace D’Andrea (*stenografa/stenographer*), Mrs. Raimo (la moglie/*the wife*); 35mm, 1340 ft., 14' (24 fps), sd.; *fonte copia/print source:* George Eastman House, Rochester, NY (AFI/Oregon Historical Society/Gene Stoeller Collection). In italiano e napoletano / *Dialogue in Italian and Neapolitan.*

Preservazione effettuata nel 2000 a partire da un positivo nitrato 35mm con colonna sonora a densità variabile. / *Preserved in 2000 with the support of The National Endowment for the Arts from a 35mm nitrate positive print with a variable density soundtrack.*

Movie Actor è l’unica apparizione cinematografica conosciuta dell’attore teatrale italo-americano Farfariello (Cav. Eduardo Migliaccio) che si esibisce nel suo repertorio di figure italiane caratteristiche, le cosiddette “macchiette coloniali”. Prodotto e realizzato a New York City da una troupe composta da tecnici americani e immigrati italiani, questa selezione di numeri di vaudeville che vede protagonista il comico napoletano Farfariello è una satira sulla difficoltà degli italiani ad adattarsi agli usi e costumi della società americana. Dopo una sfortunata audizione per un impresario di Manhattan, il cantante Farfariello si trasforma dapprima nella popputa sciantosa Mademoiselle Fifi, poi in un gangster di Little Italy (con tanto di pistola nascosta) e infine in un operaio italiano un po’ alticcio che strazia “O sole mio”, e che, in uno scoppiettante monologo, magnifica le virtù della lingua italiana e del dialetto napoletano rispetto alla presunta goffaggine dell’inglese, offrendo così un originale punto di vista sulla cultura popolare degli italo-americani dei primi anni '30. Farfariello canta, fa il buffone, e infine riesce a imporre il proprio talento su un alquanto riluttante impresario cinematografico (Raffaello Bongini).

Tutti questi personaggi facevano parte del repertorio teatrale di Farfariello, e se da un lato il cinema gli consentiva di cambiare personaggi e costumi con la velocità della luce, alle sue performance teatrali il pubblico accettava di buon grado le pause che precedevano l’apparizione di ogni nuovo personaggio. Il suo repertorio includeva un generale dell’esercito italiano in pompa magna e una molto acclamata imitazione di Enrico Caruso che fu apprezzata anche dal grande tenore. Il cav. Eduardo Migliaccio, che col personaggio di Farfariello divertì intere platee di immigrati italiani per oltre quarant’anni, era nato a Cava de’ Tirreni il 15 aprile, probabilmente nel 1880 (le fonti discordano sull’anno esatto). Studiò disegno presso l’Istituto di Belle Arti di Napoli, ma seguì anche corsi di ragioneria. Subito dopo il diploma emigrò in America dove iniziò a lavorare con il padre, funzionario di banca a Hazleton, in Pennsylvania. La carriera di bancario di Migliaccio non durò a lungo perché la sua ambizione era quella di diventare attore, e fu proprio il suo talento comico a consentirgli di abbandonare l’alta finanza per entrare nel mondo dello spettacolo. Il suo debutto ufficiale avvenne al caffè Villa Giulia, situato al 198 di Grand Street, nel cuore della Little Italy di New York City. Tra le svariate canzoni umoristiche che cantava ce n’era anche una intitolata “Farfariello” da cui prese il nome d’arte. Il suo repertorio di canzoni e sketch (o “macchiette coloniali”) era una garbata satira dei tanti personaggi che come lui erano immigrati negli Stati Uniti. Farfariello scriveva da solo gli sketch e i testi di molte sue canzoni, così come da solo curava il trucco dei vari personaggi, mentre l’ideazione e la realizzazione della maggior parte dei costumi era affidata alla sorella. Raggiunto il successo in America, egli tornò a Napoli nel 1937 e si esibì al Teatro Augusteo dove il suo spettacolo ricevette il consenso unanime del pubblico, della critica e dei colleghi artisti. Dopo il suo ritorno a New York, organizzò spettacoli musicali e registrò il suo repertorio di canzoni napoletane per la RCA Victor. Farfariello morì a New York City il 27 marzo 1946.

Il lascito di Farfariello è stato preservato e onorato a Cava de' Tirreni dove nel 2007 gli sono stati dedicati un museo, una piazza e una sala cinematografica. Alle cerimonie d'inaugurazione erano presenti il figlio di Farfariello, Arnold Migliaccio, sua moglie Blanche e la loro figlia Adele. – CAROLINE YEAGER

Movie Actor is the only known screen appearance featuring Italian-American stage actor Farfariello performing from his "Macchietta coloniale" repertoire of Italian personalities. Produced and filmed in New York City by a crew comprised of American technicians and Italian immigrants, this vaudeville act starring Neapolitan comedian Farfariello is a satire on the struggle of Italian immigrants to adapt to American customs and society.

Rejected after his audition for an impresario in Manhattan, the singer Farfariello disguises himself first as the brassy chanteuse Mademoiselle Fifi, then as a gangster of Little Italy (complete with a concealed handgun), and finally as a slightly tipsy Italian laborer who mangles "O Sole Mio" and then in a sparkling monologue extols the virtues of the Italian language and Neapolitan dialect, comparing them to the presumed awkwardness of English, thus providing a refreshing perspective on the popular culture among Italian-Americans in the early 1930s. Farfariello sings, clowns, and finally succeeds in impressing a very reluctant film manager (Raffaello Bongini) with his talent.

All of these characters were part of Farfariello's stage act, and while film enables him to quickly change personas and costumes with lightning speed, in his theater performances Farfariello's audiences were happy to wait between transitions for each new character to emerge. His repertoire also featured an Italian military general in full regalia and a much lauded impersonation of Enrico Caruso which found favor with the great Italian tenor himself.

Cav. Eduardo Migliaccio, whose stage persona of Farfariello entertained countless numbers of Italian immigrants for over 40 years, was born in Cava dei Tirreni, Italy, on 15 April, probably in 1880 (the actual year is contested by various sources). He studied design at the Istituto di Belle Arti in Naples, but took accounting courses as well. Immediately after graduation he emigrated to America, where he worked with his father, a bank official in Hazleton, Pennsylvania. Migliaccio's banking career was short-lived, as his real ambition was to be an actor, and his talent for comedy caused him to abandon the world of high finance and enter the field of entertainment. He made his professional debut at the Villa Giulia café at 198 Grand Street in the heart of New York City's Little Italy. Among the many humorous songs that he sang was "Farfariello," from which he took his stage name. Farfariello's repertoire of songs and skits or "Macchietta coloniale" was a gentle satire of the many characters who, like him, had immigrated to the United States. Farfariello wrote his own scripts and lyrics for many of his songs, created the makeup for his characters, and his sister designed and made the majority of his costumes. His success in America assured, Farfariello returned to Naples in 1937 to perform at the Teatro Augusteo, where his work received praise from the public, critics, and his fellow artists. After his return to New York he organized musical companies and recorded his repertoire of Neapolitan songs for RCA Victor. Farfariello died in New York City on 27 March 1946. His legacy has been preserved and commemorated in Cava dei Tirreni with the dedication in 2007 of a museum, a piazza, and a movie theatre in his name. The dedication ceremonies were attended by Farfariello's son Arnold Migliaccio, his wife Blanche, and their daughter Adele. – CAROLINE YEAGER