

CATALOGO CATALOGUE



35 LE GIORNATE
DEL CINEMA
MUTO

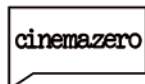
PORDENONE 1-8 OTTOBRE 2016

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO



Pordenone 1-8 ottobre 2016
35ª edizione realizzata con


**La Cineteca
del Friuli**



Enti promotori



Con il sostegno di



ASSOCIAZIONE CULTURALE “LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO”

Soci fondatori

Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli,
Piero Colussi, Andrea Crozzoli, Luciano De
Giusti, Livio Jacob, Carlo Montanaro, Mario
Quargnolo†, Piera Patat, Davide Turconi†

Presidente

Livio Jacob

Direttore emerito

David Robinson

Direttore

Jay Weissberg

Ringraziamo sentitamente per aver collaborato al programma:

Argentina: Fernando Martín Peña (Filmoteca
Buenos Aires); Paula Félix-Didier, Leandro Listorti
(Museo del Cine Pablo C. Ducros Hicken, Buenos
Aires).

Australia: Joel Archer (Golden Oldies Cinema,
Brisbane); Sally Jackson, Meg Labrum, Michael
Loebenstein (National Film and Sound Archive,
Canberra).

Austria: Klaus Pertl (Kinomuseum Klagenfurt);
Paolo Caneppele, Oliver Hanley, Alexander
Horwath (Österreichisches Filmmuseum, Wien);
Michael Seeber (Seeber Film Verlag, Klagenfurt);
Björn Niessner.

Belgio: Eva Hielscher, Steven Jacobs
(University of Ghent).

Brasile: Olga Futeima (Cinematheca Brasileira).

Danimarca: Thomas Christensen, Marianne Jerris,
Lisbeth Richter Larsen (Det Danske Filminstitut);
Casper Tybjerg.

Francia: Éric LeRoy, Fereidoun Mahboubi
(Archives françaises du film du CNC);
Amaria Bachir, Emmanuelle Berthault, Émilie
Cauquy, Joël Daire, Xavier Jamet, Céline Ruivo
(Cinémathèque française); Francesca Bozzano
(Cinémathèque de Toulouse); Stéphanie Salmon,
Sophie Seydoux, Stéphanie Tarot (Fondation
Jérôme Seydoux-Pathé); Agnès Bertola (Gaumont
Pathé Archives); Anais Desrieux, Thierry Frémaux
(Institut Lumière, Lyon); Serge Bromberg, Maria

Chiba, Max Laiguillon, Eric Lange (Lobster Films);
Lenny Berger.

Germania: Thilo Gottschling, Andreas Lautil,
Matteo Lepore (ARRI Media GmbH); Karl Griep,
Evelyn Hampicke, Egbert Koppe, Julika Kuschke
(Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin); Hans-Michael
Bock (CineGraph, Hamburg); Dirk Foerstner,
Martin Koerber (Deutsche Kinemathek,
Berlin); Anke Mebold, Michael Schurig, Thomas
Worschech (Deutsches Filminstitut – DIF);
Andreas Thein (Filmmuseum Düsseldorf);
Stefan Drössler (Filmmuseum München); Ralf
Forster (Filmmuseum Potsdam); Anke Wilkening
(Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung); Christiane
Reuter (Spielzeugmuseum der Stadt Tübingen);
Lea-Aimee Frankenbach; Jeanpaul Goergen;
Megumi Hayakawa; Martin Loiperdinger.

Giappone: Hisashi Okajima, Akira Tochigi
(National Film Center of The National Museum of
Modern Art, Tokyo); Hiroshi Komatsu;
Johan Nordström.

Italia: Flavia Barretti, Andrea Meneghelli,
Davide Pozzi, Elena Tammaccaro (Cineteca di
Bologna/L'Immagine Ritrovata); Luisa Comencini,
Roberto Della Torre, Matteo Pavesi, Marcello
Seregni (Cineteca Italiana, Milano); Franca Farina,
Irela Núñez Del Pozo, Maria Assunta Pimpinelli
(Fondazione CSC - Cineteca Nazionale, Roma);
Donata Pesenti Campagnoni, Gianna Chiappello,
Stella Dagna, Claudia Gianetto (Museo Nazionale
del Cinema, Torino); Aldo Bernardini; Frank
Dabell; Grzegorz Franczak; Sergio M. Germani;
Federico Striuli.

Jugoslavia: Aleksandar Saša Erdeljanović, Bozidar
Marjanović (Jugoslovenska Kinoteka); Tatjana
Karabegović.

Nuova Zelanda: Charlotte McGillen (Nga Taonga
Sound & Vision).

Olanda: Elif Rongen-Kaynakçi, Marleen Labijt
(EYE Filmmuseum); Juan Vrijs, Gerard de Haan
(Haghefilm Digitaal); Ivo Blom; Wilbert Swinkels.

Polonia: Grażyna M. Grabowska, Joanna
Kaliszewska, Michał Komoń, Kasia Mikstal,
Michał Pieńkowski, Anna Sienkiewicz-Rogowska,
Paweł Śmietanka, Monika Supruniuk, Justyna
Turczynowicz, Maciej Wąligóra, Elżbieta Wysocka
(Filmoteka Narodowa).

Regno Unito: Fleur Buckley, Bryony Dixon (British Film Institute / BFI National Archive); Simon Crocker, Robert Dance (John Kobal Foundation); Kevin Brownlow, Patrick Stanbury (Photoplay Productions); William Barnes; Charles Barr; Geoff Brown; Ian Christie; Richard Crangle; Carl Davis; Guy Edmonds; Mark Fitz-Gerald; David Mayer; Louise Plaschkes; Karin Siemoneit; Imogen Sutton; Maureen Williams; Richard Williams; Faber Music.

Repubblica Ceca: Michal Bregant (Národní filmový archiv).

Russia: Peter Bagrov, Alisa Nasrtdinova (Gosfilmofond of Russia).

Spagna: Mercedes de la Fuente, Catherine Gautier, Chema Prado, Encarni Rus (Filmoteca Española).

Stati Uniti: Elizabeth Cathcart, Kristine Krueger, Faye Thompson (Academy of Motion Picture Arts and Sciences); David Shepard (Film Preservation Associates); Kyle J. Alvut, Daniel Bish, Jared Case, Spencer Christiano, Daniela Currò, Anthony L'Abbate, Sophia Lorent, Gordon Nelson, Deborah Stoiber, Jeffrey L. Stoiber, Ben Tucker, Tim Wagner (George Eastman Museum); Mike Mashon, Lynanne Schweighofer, Rob Stone (Library of Congress); James Layton, Anne Morra, Ashley Swinnerton, Katie Trainor (The Museum of Modern Art); Steve Massa (New York Public Library for the Performing Arts); Howard Mandelbaum (Photofest); Robert Byrne, Stacey Wisnia (San Francisco Silent Film Festival); Richard Abel; Janet Bergstrom; James Curtis; Joshua Glick; Robert A. Gottlieb; Laura Horak; JB Kaufman; Charlie Keil; Daria Khitrova; Richard Koszarski; Pamela Lauesen; Adrienne Mancia; Russell Merritt; Ben Model; Charles Musser; Christine Salzman; Elias Savada; Scott Simmon; Paul Spehr; Dan Streible; Yuri Tsivian; Mark A. Vieira; Marc Wanamaker.

Svezia: Jon Wengström (Svenska Filminstitutet); Camille Blot-Wellens.

Svizzera: Mariann Lewinsky.

Ungheria: Márton Kurutz (Magyar Nemzeti Digitális Archivum es Filmintézet [MaNDA]/ Hungarian National Digital Archive and Film Institute).

Hanno prestato i film:

Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy
Associazione culturale Hommelette, Trieste
BFI National Archive, London
Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin
Cinemateca Brasileira, São Paulo
Cinémathèque française, Paris
Cineteca del Friuli, Gemona
Cineteca di Bologna
Cineteca Italiana, Milano
Danske Filminstitut, København
Deutsche Kinemathek, Berlin
Deutsches Filminstitut – DIF, Frankfurt
EYE Filmmuseum, Amsterdam
Filmmuseum München
Filmoteca Buenos Aires
Filmoteca Española, Madrid
Filmoteka Narodowa, Warszawa
Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris
Fondazione CSC - Archivio Nazionale Cinema d'Impresa, Ivrea
Fondazione CSC - Cineteca Nazionale, Roma
Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden
George Eastman Museum, Rochester
Gosfilmofond of Russia, Moscow
L'Immagine Ritrovata, Bologna
Institut Lumière, Lyon
Istituto Luce, Roma
Jugoslovenska Kinoteka, Beograd
Library of Congress Packard Center for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA
Light Cone, Paris
Lobster Films, Paris
Magyar Nemzeti Digitális Archivum es Filmintézet (MaNDA) / Hungarian National Digital Archive and Film Institute, Budapest
Museo del Cine Pablo C. Ducros Hicken, Buenos Aires
Museum of Modern Art, New York
Národní filmový archiv, Praha
National Film and Sound Archive, Canberra
National Film Center of The National Museum of Modern Art, Tokyo
Nga Taonga Sound & Vision / The New Zealand Archive of Film, Television & Sound, Wellington
Österreichisches Filmmuseum, Wien
Photoplay Productions, London

Photoplay Productions / Patrick Stanbury

Collection, London

San Francisco Silent Film Festival

David Shepard, Blackhawk Collection

Svenska Filminstitutet, Stockholm

Undercrank Productions / Ben Model, New York

ZZ Productions, Paris

I musicisti delle Giornate

Elizabeth Jane Baldry, Neil Brand, Frank Bockius, Günter A. Buchwald, Philip C. Carli, Mauro Colombis, Carl Davis, Mark Fitz-Gerald, Stephen Horne, Geoffrey Lawrence, Ian Mistrorigo, Maud Nelissen, José María Serralde Ruiz, Donald Sosin, John Sweeney, Gabriel Thibaudeau, Daan Van Den Hurk

Orchestra San Marco, Pordenone

Conservatorio di musica Giuseppe Tartini, Trieste

Zerorchestra, Pordenone

e con l'amichevole partecipazione delle orchestre degli Istituti Comprensivi di Pordenone Centro (Centro Storico) e Rorai-Cappuccini di Pordenone (P.P. Pasolini)

Pordenone Masterclasses

Neil Brand, Günter A. Buchwald, Philip C. Carli, Stephen Horne, Donald Sosin, John Sweeney

Partecipanti: Jonathan Best, Meg Morley

Jonathan Dennis Lecture

James Curtis

Selznick School/Giornate Fellowship

Janneke Van Dalen

Collegium

Paolo Tosini

Sigla animata: Richard Williams

Anteprima: Elisabetta Di Sopra

Coordinamento organizzativo

Federica Dini

Produzione

Max Mestroni

Ufficio Stampa

Giuliana Puppini

con la collaborazione di

Moira Cussigh e Sara Cozzarin

Ricerca e movimento film

Elena Beltrami

Responsabile proiezioni

Roberto Zago

Verifica copie, digitalizzazione e elaborazione DCP

Archivio Cinema del FVG / La Cineteca del Friuli

Informazioni, Accrediti

Suomi Sponton

con Eleonora Frasca Rizzi

Donors

Stefano Pagani

Assistenza informatica

Andrea Tessitore

Grafica e immagine coordinata

Giulio Calderini & Carmen Marchese

Realizzazione allestimenti

GraficStyle srl

Redazione catalogo

Catherine A. Surowiec

Impaginazione: Michele Federico

Stampa

Tipografia Menini, Spilimbergo

Operatori

Riccardo Burei, Max Burello,

Alessandro Micoli, Marco Zago

Assistenza in sala e in cabina

Catia Da Pieve

con Stefano Cereser, Floriano Cervelli,

Caterina Vidon

Cassa Teatro Verdi

Rossella Mestroni

con Tom Kelland

FilmFair

Francesco Colussi

Comunicazione Social Media

Claimax

con Elena Tubaro, Valerio Greco

Contabilità

Sandra Frizziero, Raffaella Laurita

Sottotitoli elettronici

Underlight di Evelyn Dewald Caporali

con la collaborazione di

Edward Carl Catalini, Betina Prenz

e *con* Vladislav Shabalyn, Nico De Klerk,

Dario Messina

Servizi fotografici

Paolo Jacob

Riprese video

Pasqualino Suppa

Programmatrice web

Viola Della Marina

Collaboratori operativi

Davide Cozzarin, Paolo Piuizzi, Riccardo Sullini,

Silvio Toso, Marco Zinesi

Volontari

Sofia Agnosto, Riccarda Amigoni, Gianluca

Campardo, Giuseppe Catania, Alessandro

Esposito, Enrico Falomo, Gloria Favret, Giovanni

La Spada, Sara Levatino, Marcello Maranzan,

Andrea Minutti, Nelly Moretti, Alice Piccolo,

Kristina Shvets, Francesca Vendrame, Silvia Zama

Agenzia viaggi

Mundoescondido Viaggi D&P, Udine

Servizio Import-Export

Sandro Blarasin/Doganaconsulting snc, Pordenone

Ringraziamo per la cortese disponibilità:

Sabrina Baracetti, Thomas Bertacche, Maria Luisa

Bonacini, Stephen Brown, Diego Cal, Andrea

Calderan, Manuela Chiaradia, Renato Cinelli,

Riccardo Colucci, Riccardo Costantini, Michael

Cowan, Ilaria Cozzutti, Simon Crocker, Lionello

D'Agostini, Robert Dance, Alessandro De Zan,

Patrizio De Mattio, Giancarlo Dini, Edi Fadelli,

Bruno Ferraro, Annalisa Greco, Gianluca Guzzo,

Anton Kaes, Flavia Leonarduzzi, Giovanni Lessio,

Simone Londero, Simona Maggiorelli, Giuseppina

Manin, Ivan Marin, Paolo Mereghetti, Maurizio

Minello, Chiara Mio, Alessandra Montini, Marco

Moressa, Luigi Pains, Giacomo Panarello, Giovanni

Pavan, Ylenia Pavanello, Cristina Penso, Raimondo

Pernice, Gabriella Piccin, Enzo Pio Pignatiello, Maurizio Poles, Nicoletta Pozzi, Luisa Raoss, Fabrizio Rigo, Alice Rispoli, Cristina Sain, Paola Salvadori, Giovanna Santin, Marcello Seregni, Carlo Spagnol, Silvia Tarquini, Fulvio Toffoli, Stefania Turco, Chiara Valenti Omero, Paolo Venier, Martina Zanin, Michela Zin, Andrea Zinesi, Giorgio Ziraldo.

Hanno reso questa edizione ancora più bella ed ospitale: Associazione Le Donne del Vino Fvg; Azienda agricola Beverella-Cantina Casula (Bannia di Fiume Veneto); Azienda agricola Vicentini Orgnani, Valeriano; Azienda San Simone, Porcia; Cantina Rauscedo; Gianni (hotel Due Leoni); Sandra (hotel Minerva); Loredana (hotel Montereale); Mariagrazia, Alessia, Nadia, Laura (hotel Moderno); Valentina, Martina, Elisa, Giulia, Marica, Giorgio (Park hotel); Cecilia (Residence Italia); Roberto, Sharon, Paolo (hotel Santin); Pitars, vigneti di famiglia in Friuli, San Martino al Tagliamento; Quinta della Luna, S. Quirino; Vini La Delizia, Casarsa.

Hanno messo a disposizione la propria casa e siamo loro riconoscenti: Pietro Basso, Pietro Basso, Laura Brusadin, Vally Cimolino, Famiglia Dal Mas, Steve Kovarik, Maria Chiara Lattuga, Marianne Muntendam, Adriana Pagnucco, Tullio Pin, Grazia Pizzoli, Lara Rover, Famiglia Schinella, Elisanna Schittar, Marina Stroili, Serena Privitera, Famiglia Testa.

Grazie inoltre a: Carlo Bosi, Bruno Cadamuro, Deborah Calcinoni, Marco Carillo, Patrizia Carniello, Marco Casolo, Emanuele Centazzo, Gennaro Cesario, Orsola Chiaradia, Loredana Chiarottin, Dora Corai Nigro, Stefania Cozzi, Nilla Covre, Ernesta Cuniglio, Marilena Dall'Anese, Silvia De Anna, Marisa Del Piero, Venera Di Bella, Graziella Donadon, Luciana Fasoli, Mercedes Fassetta, Silvano Feletto, Laura Galluzzo, Anna Gemona, Laura Guerra, Marirosa Lelleri, Maria Pia Marchi Luchini, Marzia Marcuzzo, Stefania Marinai, Enrico Maria Mason, Donatella Mazzucato, Antonio Melan, Maria Pia Michielin, Fabiola Montico, Alessandra Montini, Chiara Pecenic, Lucia Peressin, Lucia Raccanelli, Stella Ragogna Biscontin, Sara Reale, Ilaria Rosafio, Vanna Rossetti, Edyta Ryba, Famiglia Schinella, Maria Laura Scomparcini, Silvia Spironelli, Cinzia Spinato, Gianna Stellino, Famiglia Testa, Daniela Tommasi, Rita Val, Federico Vazzola, Carla Vicenzot, Roberto Zago, Graziella Zanon, Alessandra Zeni.

Per anni Toni Zuzzi ci ha confermato nell'amore per il cinema lavorando per le Giornate del Cinema Muto nella cabina di proiezione del Verdi. È mancato all'improvviso quest'estate. Grazie, Toni, per la competenza e per la dedizione.

SOSTENITORI / DONORS 2015

Le Giornate del Cinema Muto ringraziano per il loro generoso sostegno / *The Pordenone Silent Film Festival gratefully acknowledges for their support:*

Markus A Campo	Grazia Colombani	John Kasmin	Marco Müller	Raymond Scholer
Richard Abel	James Cone	Dave Kehr	Charles Musser	C. Paul Sellors
Vito Adriaensens	Sally Cruikshank	Jesse Kercheval	Ivan Nedoh	Eric Senat
Antti Alanen	Scott Curtis	Frank Kessler	Hugh Munro Neely	Jaakko Seppälä
Lee Amazonas	Leandro Da Silva Oleksiuk	Hiroko Kido	Anne Nesbet	Brian Serpa
Carolyn Anderson	Chris Daniels	Tatsuya Kimura	Philippe Ney	Thorsten Sessler
Ivan Andreoli	Jon Davison	Yu Kimura	Jakob Isak Nielsen	Maria Luisa Sogaro
Paola Autera	Helen Day-Mayer	Juha Kindberg	Trevor Norkett	Ove Solum
Robert Bader	Aurelio De Los Reyes	Andrea Kirchhartz	Natalia Noussinova	Bjorn Sorensen
Peter Bagrov	Leslie Debauche	Martin Koerber	John Oliver	Paul Spehr
Gisela Balzert	Jan Anders Diesen	Hiroshi Komatsu	Maurizio Orsola	Patrick Stanbury
Charles Barr	Giancarlo Dini	Richard Koszarski	Luigi Paini	Giuseppe Stefanel
Dana Benelli	Andrea Dittgen	Gerhild Krebs	Brigitte Paulowitz	Albert Steg
Anja Berbuir	Stefan Drössler	Sabine Kupper	Beate Pempeit	John Stone
Sandi Berg	Alessandro Faccioli	Eeva Kurki	Fernando Martin Pena	Dan Streible
Judy Berg	Don Fairservice	Pedro Lä	Ernesto Perez	Massimiliano Studer
Joanne Bernardi	Pier Francesco Falomo	Stelio La Malfa	Graham Petrie	Imogen Sutton
Aldo Bernardini	Victor Fan	Meg Labrum	Paola Pizzutel	Doris Magdalena Talpay
Silvana Bertin	Paula Félix-Didier	John Landis	Maria Angela Pizzutel	Stefanie Tieste
Giorgio Bertone	Massimo Ferrari	Mark Langer	Giorgio Placereani	Yuri Tsvian
Didier Bertrand	Barbara Flueckiger	Massimo Lastrucci	Louise Stein Plaschkes	Casper Tybjerg
Vincent Bohlinger	David Flynn	Vicky Lee	Adelina Preziosi	Massimo Valente
Cobi Bordewijk	Giuseppe Franceschini	Peter Lehman	Anne Isabelle Queneau	Anna Van Beusekom
Stephen Bottomore	David Francis	Knut Lickert	Giampiero Raganelli	Amran Vance
Michal Bregant	Mark Fuller	Maurizio Lodigiani	Philippe Rebillard	Gary Vanisier
Dan Bromberg	Renee George	Martin Loiperdinger	David Redfern	Wilma Vecchietti
Beliz Brother	Martin Girod	Patrick Loughney	John Reed	Flavio Vergerio
Geoffrey Brown	Kari Glöd staf	Mario Leopoldo Lucioni Guerra	Jacqueline Reich	Isabella Vitale
Kevin Brownlow	Leonhard Gmür	William Luhr	Brant Rhoden	Cynthia Walk
Ugo Brusaporco	Tracey Goessel	Roger Macy	Bujor Ion Ripeanu	Marc Wanamaker
Mariona Bruzzo	Frank Gray	Ronald Magliozzi	Peter Rist	Jay Weissberg
Elisabeth Bulger	Winfried Günther	Adrienne Mancia	Romano Rizzo	Gerald White
Elaine Burrows	Vera Gyürey	Paul Marygold	Brian Robinson	Jerry White
Attilio Buttignol	Claudia Hahn	Mike Mashon	Nicoletta Rocco	Linda Williams
Rob Byrne	Helena Hämäläinen	Jill Matthews	Vittorio Romano	Richard Williams
Luca Canazza	Marco Hassmann	David Mayer	Magnus Rosborn	Benjamin Wilson
Rosa Cardona	Catherine Hastings	Paul Mcewan	Ulrich Ruedel	Keith Withall
Pierre Carrel	Mike Hawks	Russell Merritt	Anna Luisa Ruoss Girod	Paul Wolff Metternich
Carole Chazin	Erik Hedling	Karen Merritt	Anthony Saffrey	Elaine Mae Woo
André Chevallier	Christiane Heuwinkel	Penelope Mesic	Francesco Saija	Klaus Wuppermann
Alessandro Chizzoni Rosemberg	Jan-Christopher Horak	Richard Meyer	Cristina Salviato	Joshua Yumibe
Ian Christie	Laura Horak	Laura Minici Zotti	Daniel Sánchez-Salas	Alessandro Zaniolo
Claudio Cinus	David Howell	Anca Mitran	Mark Sandberg	Alfredo Zaniolo
Tsivia Cohen	Gunnar Iversen	Lucilla Moro	Tamara Sandrin	Petr Zejda
Eric Cohen	Michael Jurich	Erika Mucignat	Peter Scarlet	Rita Zimmermann-Sutcliffe



Hollywood Icons

FOTOGRAFIE DALLA FONDAZIONE JOHN KOBAL

Fondazione
John Kobal

Terra Esplendida

Villa
estate
Manin
2016
(mostre)

16 luglio - 9 ottobre 2016
Villa Manin
Passariano di Codroipo
(Udine)

da martedì a domenica 10.00 - 19.00
Lunedì chiuso.

t. 0432 821256
www.villamanin.it / info@villamanin.it



Patrimonio Culturale
Friuli Venezia Giulia

VILLA MANIN





FONDAZIONE
CRUP 25°



Nel cuore della cultura per
far crescere il Friuli

www.fondazionecrup.it



The Mysterious Lady, 1928: Fred Niblo, Greta Garbo, Conrad Nagel. (Photoplay Productions Ltd.)

SOMMARIO CONTENTS

- 11 Presentazione / *Introduction*
- 15 Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*
- 16 The Jonathan Dennis Memorial Lecture
- 17 Collegium 2016
- 18 The 2016 Pordenone Masterclasses
- 21 Eventi speciali / *Special Events*
 À propos de Nice
 The Mysterious Lady
 A colpi di note/*Striking a New Note*
 Monte-Cristo
 Venezia 120
 The Thief of Bagdad
- 41 William Cameron Menzies
- 57 Cinema polacco / *Polish Silents*
- 79 Det Danske Filminstitut 75
- 93 John H. Collins
- 109 Luca Comerio - 2
- 115 Al Christie
- 139 Who's Guilty?
- 147 Elezioni presidenziali americane / *U.S. Presidential Election Films*
- 161 Altre sinfonie della città / *Other City Symphonies - 2*
- 175 Origini del western / *Beginnings of the Western - 2*
- 195 Il canone rivisitato / *The Canon Revisited*
 Erotikon
 Geheimnisse einer Seele
 Nana
 Otona no miru ehon: Umarete wa mita keredo
 Padenie dinastii Romanovykh
- 207 Cinema delle origini / *Early Cinema*
 Robert W. Paul
 Émile Cohl
 Anelli cromolitografici / *Chromolithographic Loops*
 Shakespeare 400
- 225 Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*
 Africa Before Dark; Algol; Behind the Door;
 The Guns of Loos; Kean; Nanà; Three Live Ghosts;
 Die Weisse Wüste; Baby Peggy;
 Robert W. Paul: nuove scoperte/*New Discoveries*;
 Animazione giapponese/*Japanese Animation*;
 Desmet Collection; The Haghefilm Digitaal-Selznick
 School Fellowship
- 260 Abbreviazioni / *Key to Abbreviations*
- 261 Indice dei titoli / *Film Title Index*



Introduzioni e schede di / Introductions and programme notes by

Richard Abel	Janneke van Dalen	Charlie Keil	David Robinson
Patrizia Avon	Carl Davis	Daria Khitrova	Elif Rongen-Kaynakçi
William Barnes	Helen Day-Mayer	Katarzyna Koła-Bielawska	Céline Ruivo
Charles Barr	Luciano De Giusti	Steve Massa	Stéphanie Salmon
Janet Bergstrom	Bryony Dixon	David Mayer	Scott Simmon
Łukasz Biskupski	Stefan Droessler	Luca Mazzei	Maria Luisa Sogaro
Lenny Borger	Aleksandar Saša Erdeljanović	Anke Mebold	Paul Spehr
Neil Brand	Mark Fitz-Gerald	Russell Merritt	Federico Striuli
Robert Byrne	Sergio M. Germani	Carlo Montanaro	Stéphanie Tarot
Paolo Cherchi Usai	Joshua Glick	Manuela Morana	Yuri Tsivian
Thomas Christensen	Eva Hielscher	Charles Musser	Casper Tybjerg
Ian Christie	Laura Horak	Hisashi Okajima	Adam Uryniak
James Curtis	Stephen Horne	Michał Pabiś-Orzeszyna	Mark A. Vieira
Stella Dagna	Steven Jacobs	Giorgio Placereani	Jay Weissberg
	J.B. Kaufman	Lisbeth Richter Larsen	Jon Wengström

Redazione / Edited by

Catherine A. Surowiec

Traduzioni / Translations by

Simone Bardoni, Mark Brady, Frank Dabell, Aurora De Leonibus, Andrea Filippi, Erika Iesse, Piera Patat, Giuliana Puppini, David Robinson, Federico Striuli, Catherine A. Surowiec, Jay Weissberg; Key Congressi, Trieste.

Copertina / Cover: *The Mysterious Lady* (1928). Foto di lavorazione / *Production still*. (Photoplay Productions)

Fred Niblo (far right) directs Conrad Nagel and Greta Garbo. With unidentified others, including crew, extras, and set musicians.

© Giornate del Cinema Muto

Senza la previa autorizzazione del Festival e degli Autori è vietata la riproduzione, anche parziale, di testi e illustrazioni.

No part of this publication may be reproduced without the prior permission of the copyright owner (publisher and authors).



PRESENTAZIONE / INTRODUCTION

Nelle presentazioni i ringraziamenti di solito figurano alla fine, ma questa volta invertirò l'ordine per quei lettori frettolosi che forse non arriveranno fino in fondo. Il successo di qualsiasi festival dipende dalla squadra dei collaboratori, e io ho avuto la fortuna di poter contare sul prezioso sostegno di Elena Beltrami, Federica Dini, Michele Federico, Max Mestroni, Giuliana Puppini, Cathy Surowiec, Andrea Tessitore. A parte il piacere di lavorare con loro, essi hanno dimostrato un entusiastico impegno e un'allegria energia che hanno reso il mio lavoro in questo primo anno molto più agevole e migliore di quanto potessi sperare. La costante fiducia riposta in me da Livio Jacob e Piera Patat mi mette addirittura in imbarazzo: non è certo facile affidare la propria creatura trentacinquenne a nuove mani, eppure loro non hanno esitato. Allo stesso modo anche gli altri membri del consiglio direttivo mi hanno garantito un incondizionato appoggio. E poi c'è David Robinson, mia saggia guida, paterno complice, amico impareggiabile. Non è esagerato dire che senza di lui non sarei qui. Grazie, grazie di cuore.

Da quando, nell'ottobre scorso, sono stato nominato direttore, ho lottato contro un'etichetta che ci è stata imposta e per liberarci dalla quale tutti noi, nel mondo del cinema muto dobbiamo combattere quotidianamente: il nostro sarebbe un settore "di nicchia". È un'espressione che sono giunto a odiare; come "rilevante", esprime quel senso di condiscendenza estrema, di disinvolta sottovalutazione così frequente in chi è convinto che solo ciò che è nuovo meriti attenzione al di fuori delle cerchie più ristrette e snobistiche (ossia onanistiche). L'amara realtà di questa situazione mi è balzata agli occhi nello scorso gennaio, quando sono entrato a far parte di una commissione composta dai direttori di festival cinematografici "di nicchia". Come spesso avviene, il numero dei partecipanti si è progressivamente gonfiato, e insieme ai direttori di eventi di consolidata tradizione quali il Frauenfilmfestival (ma chi ha detto che le donne sono una categoria "di nicchia"?) e Queer Lisboa, mi sono trovato accanto a CineMeow, festival dedicato ai film in cui i gatti hanno un ruolo di primo piano. Superfluo dire che non mi ha rallegrato vedere il cinema muto collocato allo stesso livello dei film per gli appassionati di felini.

Tutto questo può farci sorridere ma, come ben sappiamo, costituisce anche la spia di un problema che trascende la sprezzante miopia dei sostenitori dell'esclusiva importanza dell'attualità – atteggiamento che peraltro contagia anche l'ambiente accademico. La questione assume un'importanza particolare se pensiamo ai film muti polacchi da noi proposti quest'anno, film che fanno parte di una delle cinematografie nazionali meno conosciute in Europa. I motivi di tale oblio risalgono

Introductions usually end with acknowledgments, but this time I'm sneakily reversing the process in case readers rushed for time never get that far. The success of any festival depends on the team, and I am exceedingly blessed to have inherited the incalculable support of Elena Beltrami, Federica Dini, Michele Federico, Max Mestroni, Giuliana Puppini, Cathy Surowiec and Andrea Tessitore. Not only are they a pleasure to work with, but their enthusiastic commitment and playful energy have significantly contributed to ensuring that my first year's work is smoother and more polished than I could possibly have achieved otherwise. The faith Livio Jacob and Piera Patat have consistently shown me is humbling: it's not easy to entrust your 35-year-old baby to a new guardian, yet they've demonstrated no hesitation. In a similar manner, the board of directors have been unstinting in championing my new role. Then there is David Robinson, my wise mentor, encouraging conspirator, and invaluable friend. It's no exaggeration to say I wouldn't be here without him. Thank you, thank you.

Since being appointed director last October, I've been struggling with an imposed label all of us in the silent film world battle daily: "niche." How I've come to loathe that word. It stands with "relevant" as the ultimate condescension, a swipe of easy dismissal by those convinced that only what's new is deserving of attention in any but the most rarefied (i.e., onanistic) circles. The bald truth of this situation became vividly clear last January when I was put on a panel composed of directors of "niche" film festivals. As so often happens, the number of panelists became ever more bloated, and on top of directors representing well-established events like the Frauenfilmfestival (though are women really "niche"?) and Queer Lisboa, I found myself alongside CineMeow, a festival of movies where cats feature prominently. Needless to say, I was not amused by silent cinema being placed on the same level as films for feline fanciers.

We can chuckle, but we also know it's a problem, one that goes beyond the short-sighted superciliousness of the "now is what counts" crowd and infects even academic circles. It has a particular relevance when we look at this year's retrospective of Polish silent films, which forms one of the least-viewed national cinemas in Europe. The reasons for this neglect of course originate in World War II, when more than 90% of all pre-war film was destroyed, along with its documentation, but even what did survive has

ovviamente al periodo della seconda guerra mondiale, allorché andò distrutto oltre il 90 per cento di tutti i film prebellici, insieme alla relativa documentazione; ma anche ciò che è sopravvissuto è stato frettolosamente rigettato da critici e storici il cui interesse per il cinema del dopoguerra comporta un'incomprensibile, disinformata noncuranza per quanto è stato realizzato prima. Mi auguro che il nostro sguardo su tale produzione getti un cono di luce sul cosmopolitismo di un'industria guidata da registi e produttori che erano in rapporti di felice familiarità con il cinema internazionale. Al pubblico di Pordenone non sfuggiranno certo né l'influenza del cinema scandinavo, e di quello russo pre-sovietico, su *Ludzie bez jutra* (Gente senza domani), né l'impronta marcatamente tedesca di *Mocny człowiek* (L'uomo forte). Spero che questa rassegna contribuisca a una non più procrastinabile rivalutazione, sia in Polonia che altrove, di uno sfortunata cinematografia nazionale, che era aperta alle feconde influenze internazionali mentre celebrava le proprie radici. Riconoscere la grandezza di un regista degli anni Cinquanta come Andrzej Munk non obbliga a ignorare l'opera di un regista degli anni Venti come Ryszard Ordyński: in tal caso faremmo torto a entrambi.

Come ha sempre fatto David Robinson, anch'io ho cercato di predisporre un programma che abbia un punto di equilibrio tra le opere ignote o quasi e quelle più familiari – anche se (e spero che siate d'accordo con me) non dobbiamo pensare che una cosa familiare non possa offrire occasione di apprendimento o godimento estetico. Non assistiamo alle nostre opere liriche preferite una volta sola; né ammiriamo una sola volta i dipinti che più amiamo – ogni nuovo contesto arricchisce la nostra comprensione. In tal senso il film della serata finale costituisce un esempio perfetto: ogni nuova visione di *Il ladro di Bagdad* – ci dà un gran piacere; quest'anno però, grazie all'intenso lavoro con cui il maestro Mark Fitz-Gerald ha ricostruito le musiche originali, composte da Mortimer Wilson nel 1924, abbiamo l'opportunità di apprezzare ancor meglio il film riscoprendo una partitura notevole, che l'eminente critico musicale Henry T. Finck definì un "capolavoro".

Questo film rappresenta il momento culminante della sezione che abbiamo dedicato allo scenografo William Cameron Menzies; essa è curata da James Curtis, autore di uno splendido volume che analizza finalmente l'intero arco della carriera di Menzies, dall'epoca del muto fino a quella del sonoro. Curtis sarà anche il relatore della Jonathan Dennis Lecture 2016, nel corso della quale illustrerà, avvalendosi di un ampio apparato iconografico, i percorsi attraverso i quali Menzies sviluppò la propria arte, valorizzandone l'importanza man mano che la stretta collaborazione con i registi gli permetteva di meglio riflettere la "visione" di un film.

Sono davvero soddisfatto per le tante riscoperte che siamo in grado di presentare quest'anno. Tra esse, la partitura di Wilson è certo la più importante. Ma ho provato un tuffo al cuore quando Paula Félix-Didier, direttrice del Museo del Cine "Pablo Ducros Hicken" di Buenos Aires, mi ha comunicato che il museo aveva ritrovato una copia di *Una donna funesta*, film di Camillo De Riso che si riteneva perduto. Tratto da *Nana* di Émile Zola, fu girato nel 1917 ma, a causa di gravi problemi con la censura – tra cui la modifica del titolo, per evitare un riferimento

suffered from easy dismissal by critics and historians, whose focus on post-war cinema inexplicably entails an uninformed disregard for what came before. I hope our look at the country's output will draw attention to the cosmopolitanism of an industry guided by directors and producers thoroughly conversant in international cinema. Pordenone audiences can't fail to notice the influences of Scandinavian and pre-Soviet Russian cinema on Ludzie bez jutra (People with No Tomorrow), or the strong Germanic pull of Mocny człowiek (A Strong Man). It's my hope that the series serves as a long-delayed reassessment, both within Poland and abroad, of an ill-fated national cinema open to international fertilization while celebrating its local roots. Acknowledging the greatness of 1950s director Andrzej Munk doesn't mean we shouldn't also be celebrating the work of 1920s director Ryszard Ordyński; to do otherwise denigrates them both.

As David Robinson has always done, I've striven to present a programme that balances the unsung with the more familiar – though I hope most will agree that we shouldn't assume "familiar" means there's nothing else to learn or enjoy. We don't go to our favourite operas only once; we don't stand in front of beloved paintings just one time – with each new context we deepen our understanding. Our closing night film is a perfect case in point: The Thief of Bagdad gives wondrous pleasure with every viewing, yet this year, after the intense work by maestro Mark Fitz-Gerald in reconstructing Mortimer Wilson's original 1924 music, we have the opportunity to further enrich our appreciation for the film while discovering a major score, one which leading music critic Henry T. Finck praised as a "masterwork."

The film is the culmination of our section on the production designer William Cameron Menzies, curated by James Curtis, whose superb book at long last treats the full breadth of Menzies' career, from the silents through the sound era. We're especially fortunate that Mr. Curtis will be delivering this year's Jonathan Dennis Lecture, using a wealth of illustrations to illuminate the ways Menzies developed his field, significantly raising its importance as he closely collaborated with directors to better reflect a film's vision.

*I'm especially pleased by the number of rediscoveries this year, of which the Wilson score is the most prominent. My heart jumped when Paula Félix-Didier, director of the Museo del Cine Pablo C. Ducros Hicken in Buenos Aires, told me they discovered a print of *Una donna funesta*, a missing film directed by Camillo De Riso. Based on Émile Zola's *Nana*, the film was made in 1917 but due to major censorship issues – including changing its name to avoid direct reference to Zola's scandalous novel – not released until 1919. Thanks to Stella Dagna's sterling research, it's been ascertained that the print in Buenos Aires was cut down from the 1917 version, when still titled *Nanà*, and not the censored 1919 release, which makes the rediscovery even more fascinating. In addition, we're presenting Jean Renoir's 1926 *Nana*, offering a*

diretto allo scandaloso romanzo di Zola –, uscì appena nel 1919. Grazie all'eccellente ricerca di Stella Dagna, si è potuto accertare che la copia di Buenos Aires è stata montata a partire dalla versione del 1917, ancora intitolata *Nana*, e non da quella censurata distribuita nel 1919, particolare che accresce il fascino di questa riscoperta. Inoltre, presenteremo *Nana* di Jean Renoir, offrendo così un'irripetibile occasione per confrontare il diverso approccio con cui i due film, a nove anni di distanza, affrontano un testo che i critici avevano messo alla gogna.

Tra gli altri titoli che si ritenevano perduti troviamo *L'onore riconquistato*, pellicola italiana del 1913 che il catalogo del Danske Filminstitut definiva “non identificata” e che contiene rare immagini della guerra italo-turca. La serie *Who's Guilty?* della Pathé americana è un'altra riscoperta proveniente dalle ricche collezioni del Gosfilmofond e i tenaci sforzi di Federico Striuli hanno riportato alla luce l'affascinante storia di questa travagliata produzione. Non sono stati reperiti tutti i quattordici capitoli, ma potremo proiettare sette episodi completi e tre incompleti. Una vicenda altrettanto emozionante è quella sottesa a *Three Live Ghosts*, rinvenuto a Mosca in una versione radicalmente rimontata dai cineasti sovietici, per adeguare il film alle esigenze propagandistiche del regime; si tratta, fra l'altro, del più antico film ancora esistente cui abbia collaborato Alfred Hitchcock al quale erano stati affidati i cartelli delle didascalie (purtroppo non più esistenti) e gli arredi.

Spesso i programmi delle Giornate sono così ricchi da esigere un seguito. È il caso di tre sezioni di quest'anno: *Origini del western*, *Altre sinfonie delle città* e *Luca Comerio*. Per quanto riguarda i western, la seconda parte, sempre capeggiata da Richard Abel, si concentra sul cruciale biennio 1912-13, durante il quale il genere si veniva progressivamente codificando. Quella sulle sinfonie, curata da Eva Hielscher, è una sezione che presento con particolare orgoglio, poiché amplia significativamente le nostre conoscenze sul poema cinematografico urbano come palestra per i registi d'avanguardia nell'ultimo scorcio dell'era del muto. L'importanza di un cineasta come Comerio viene ribadita attraverso le opere – dalle attualità alle comiche – selezionate da Sergio Germani, che questa volta si è concentrato sul periodo antecedente la prima guerra mondiale.

A proposito di comiche, quest'anno punteremo i riflettori su una rinomata, ma oggi molto trascurata, “fabbrica delle risate” di Hollywood: lo studio delle Christie Comedies, che un tempo rivaleggiava con la Keystone e Hal Roach. Rispetto ai film delle altre due case, quelli della Christie si distinguono per una maggiore attenzione alle situazioni narrative e una minor dose di slapstick ma sono comunque pieni di brio e pronti per un'adeguata rivalutazione. Lo stesso si può dire per l'opera di John H. Collins, il regista americano di *Blue Jeans* e *The Cossack Whip*, la cui carriera conobbe una rapida ascesa e il vivo apprezzamento dei contemporanei prima della sua tragica e improvvisa scomparsa, all'età di 28 anni, nella pandemia di influenza del 1918. Le Giornate hanno proposto i suoi film nel 1988, ma se gli storici cinematografici ne ricordano saltuariamente il nome, per quasi tutti gli altri rimane, sorprendentemente, uno sconosciuto. Sono però convinto che l'omaggio di quest'anno, fortemente voluto da Paolo

unique opportunity to compare how the two films, separated by nine years, treat Zola's much-pilloried work.

Other films presumed lost include L'onore riconquistato, a 1913 Italian feature catalogued as unidentified in the Danish Film Institute, containing rare scenes from the Italo-Turkish War. The American Pathé series Who's Guilty? is another rediscovery from Gosfilmofond's extraordinarily rich holdings, and thanks to Federico Striuli's dogged efforts, the fascinating history of this troubled production has finally come to light. While not all 14 chapters have been found, we're screening 7 complete episodes and 3 incomplete ones. A further fascinating story lies behind Three Live Ghosts, an English film discovered in Moscow in a version completely re-edited by the Soviets to better reflect their own propaganda; it's also the earliest surviving film worked on by Alfred Hitchcock, who was involved with title design (these are, alas, lost) and set dressing.

As so often happens, the Giornate programmes prove to be so rich that they demand a follow-up: that's the case with three sections this year, Beginnings of the Western, Other City Symphonies, and Luca Comerio. In the Westerns series, under Richard Abel's stewardship, the focus now turns to the crucial years 1912-13, when the genre was being codified. City Symphonies, curated by Eva Hielscher, is a section I'm particularly proud to present, as it significantly expands our appreciation for the urban cinematic poem as a playground for avant-garde directors of the late silent era. With Comerio, put together by Sergio Germani, the Giornate continues to underline the importance of this major director, screening a group of his pre-World War I films, from actualities to comedies.

Speaking of comedies, we're shining a spotlight on Christie Comedies, which along with Keystone and Hal Roach was one of the three major American comedy studios of the silent era, although now the most neglected. More situational in tone and less slapstick than the others (though still with plenty of zing), the films are ripe for re-evaluation. The same can be said for the work of John H. Collins, the fast-rising American director of Blue Jeans and The Cossack Whip, highly regarded by his contemporaries before his sudden, tragic demise at the age of 28, during the 1918 flu pandemic. The Giornate last looked at his oeuvre in 1988, but while film historians occasionally mention his name, Collins remains a surprisingly unknown quantity for most. I'm convinced this year's programme, the brainchild of Paolo Cherchi Usai, will change that. Paolo's precious guidance has helped smooth my transition into the director's role, and his curatorship of the Canon Revisited continues to play an essential part in this year's edition.

Greta Garbo is hardly an unknown quantity: her incandescence transcends the prejudice of time, and in The Mysterious Lady, her mystique is palpable and fully formed. We are thrilled that Carl Davis is returning to the Giornate for opening night, to

Cherchi Usai, cambierà le cose. La preziosa guida di Paolo ha facilitato il mio passaggio al ruolo di direttore, e naturalmente il suo Canone rivisitato è un elemento essenziale anche nell'edizione di quest'anno.

Greta Garbo non è certo sconosciuta: il suo fulgore trascende il cangiare delle mode e in *The Mysterious Lady* l'alone mistico che la circonda è tangibile e compiuto. È un'emozione avere di nuovo tra noi Carl Davis che la sera inaugurale dirigerà la partitura che lui stesso ha composto per questo film così sensuale e che al Verdi sarà eseguita da 59 musicisti dell'Orchestra San Marco di Pordenone. Uno dei piaceri della programmazione sta nella possibilità di cogliere, tra le varie sezioni, nesi cui prima non si era pensato, anche se si tratta di fili assai tenui: *The Mysterious Lady* è ambientato parzialmente nella Varsavia sottoposta al dominio russo, e ciò getta un ponte inatteso (anche se fragile) tra il nostro evento d'apertura e la sezione polacca.

Il mese prossimo si terranno negli Stati Uniti le elezioni presidenziali che tanto interesse suscitano nell'opinione pubblica. Abbiamo pertanto colto l'occasione per presentare un sintetico programma di filmati elettorali i cui divi sono, tra gli altri, l'affabile William McKinley, lo spavaldo Theodore Roosevelt, il famoso dongiovanni Warren G. Harding e il laconico Calvin Coolidge.

Molti di voi noteranno la prevalenza quest'anno dei cortometraggi: è un aspetto su cui sono lieto di soffermarmi. Dagli *amuse-bouches* dei film cromolitografici tedeschi alle avventure animate dell'eroe popolare giapponese Momotaro, dalla riscoperta di una comica di Baby Peggy (*The Little Rascal*) a un film disneyano recentemente ritrovato, il cui eroe è il coniglio Oswald (*Africa Before Dark*), i cortometraggi disseminati tra le varie sezioni ci divertiranno, ci coinvolgeranno e ci aiuteranno a comprendere meglio le varie forme di intrattenimento dell'epoca. A tale scopo ho inserito nel programma dodici cinegiornali polacchi, ciascuno dei quali illustra un aspetto di quella nazione, da poco giunta all'indipendenza e poi bruscamente spazzata via dall'invasione nazista. Sono altrettanto suggestive le straordinarie immagini dei primi film su Venezia, regina dell'Adriatico, contenuti nel bel programma di Carlo Montanaro con cui festeggiamo i 120 anni di cinema nella Serenissima. Infine, sempre in apertura, presenteremo *À propos de Nice*. Dopo lo spaventoso attentato di luglio, non possiamo permettere che, nella nostra mente, Nizza resti legata solo a tragiche immagini di terrore. Rendiamo omaggio alla città e ai suoi abitanti, di oggi e di ieri, con il film con cui Jean Vigo l'ha argutamente celebrata confrontando i suoi quartieri altolocati con i bassifondi popolari. In tutta la storia delle Giornate, ci siamo ritrovati a Pordenone per immergerci nell'arte alta e in quella popolare, in severi drammi e nei più buffi capitomboli: è una celebrazione dell'umanità. È il cinema. – JAY WEISSBERG

conduct his own score of this sensual film, with 59 musicians from Pordenone's own Orchestra San Marco. One of the pleasures of programming is in finding connections across the sections that haven't been thought about before, even if they're joined by the slightest of threads: The Mysterious Lady is partly set in Russian-occupied Warsaw, making an unexpected (albeit tenuous) bridge between our opening and the Polish series.

Given the much-followed elections in the United States next month, it seemed appropriate to devote space to the earlier idiosyncrasies of this personality-driven phenomenon. To that end, and in felicitous conjunction with Charles Musser's new volume, Politicking and Emergent Media: US Presidential Elections of the 1890s, we're presenting a concise programme of election films, with such stars as affable William McKinley, blustery Theodore Roosevelt, lady-killer Warren G. Harding, and monosyllabic Calvin Coolidge.

Many of you will notice a preponderance of shorts this year, which I am delighted to highlight. From the amuse-bouches of German chromolithographic films to the animated adventures of Japan's cult hero Momotaro, a rediscovered Baby Peggy (The Little Rascal) along with a newly found Disney film featuring Oswald the Lucky Rabbit (Africa Before Dark): the shorts scattered across the sections are there to amuse, intrigue, and enhance our understanding of the varied entertainments of the era. To that end, I've programmed 12 Polish newsreels, each offering an aspect of the newly independent nation so quickly wiped out by the Nazi invasion. Equally evocative are the stunning early films of Venice, Queen of the Adriatic, in Carlo Montanaro's beautiful programme saluting 120 years of cinema in "La Serenissima."

*Finally, also in the opening, we present *À propos de Nice*. After the horror of the July attack, we cannot allow the city of Nice to only be connected in our minds with terror and tragedy. In tribute to the people of that city, those of the past and present, we offer Jean Vigo's witty celebration of her highs and lows. Throughout the history of the Giornate, we've come together to immerse ourselves in the artistic as well as the popular, serious dramas alongside pratfalls: it's a celebration of humanity. It's cinema.*

JAY WEISSBERG

PREMIO JEAN MITRY / *THE JEAN MITRY AWARD*

Fin dalla loro nascita, avvenuta nel 1982, le Giornate del Cinema Muto hanno prestato una speciale attenzione al tema del restauro e della salvaguardia dei film. Nell'intento di approfondire questa direzione di ricerca, nel 1986 la Provincia di Pordenone ha istituito un premio internazionale che viene assegnato a personalità o istituzioni che si siano distinte per l'opera di recupero e valorizzazione del patrimonio cinematografico muto. Nel 1989 il premio è stato dedicato alla memoria di Jean Mitry, primo presidente onorario delle Giornate.

From its beginnings in 1982, the Giornate del Cinema Muto has been committed to supporting and encouraging the safeguard and restoration of our cinema patrimony. With the aim of encouraging work in this field, in 1986 the Province of Pordenone established an international prize, to be awarded annually to individuals or institutions distinguished for their contribution to the reclamation and appreciation of silent cinema. In 1989 the Award was named in memory of Jean Mitry, the Giornate's first Honorary President.

I vincitori dell'edizione 2016 sono / *This year's recipients are*

Hisashi Okajima & Vladimír Opěla

Vincitori delle edizioni precedenti / *Previous winners*

- 2015 Lenny Borger & Adrienne Mancia
- 2014 Susan E. Dalton & Paul Spehr
- 2013 Aurelio de los Reyes & National Film and Sound Archive of Australia
- 2012 Pierre Étaix & Virgilio Tosi
- 2011 National Film Preservation Foundation & The New Zealand Film Archive
- 2010 André Gaudreault & Riccardo Redi
- 2009 Maud Linder & Les Amis de Georges Méliès
- 2008 Laura Minici Zotti & AFRHC
- 2007 John Canemaker & Madeline Fitzgerald Matz
- 2006 Roland Cosandey & Laurent Mannoni
- 2005 Henri Bousquet & Yuri Tsivian
- 2004 Marguerite Engberg & Tom Gunning
- 2003 Elaine Burrows & Renée Lichtig
- 2002 Hiroshi Komatsu & Donata Pesenti Campagnoni
- 2001 Pearl Bowser & Martin Sopocy
- 2000 Gian Piero Brunetta & Rachael Low
- 1999 Gösta Werner & Arte
- 1998 Tatjana Derevjanko & Ib Monty
- 1997 John & William Barnes & Lobster Films
- 1996 Charles Musser & L'Immagine Ritrovata
- 1995 Robert Gitt & Einar Lauritzen
- 1994 David Francis & Naum Kleiman
- 1993 Jonathan Dennis & David Shepard
- 1992 Aldo Bernardini & Vittorio Martinelli
- 1991 Richard Koszarski & Nederlands Filmmuseum
- 1990 Enno Patalas & Jerzy Toeplitz
- 1989 Eileen Bowser & Maria Adriana Prolo
- 1988 Raymond Borde & George C. Pratt
- 1987 Harold Brown & William K. Everson
- 1986 Kevin Brownlow & David Gill

THE JONATHAN DENNIS MEMORIAL LECTURE

Per ricordare Jonathan Dennis (1953-2002), che ha fondato e diretto per anni il New Zealand Film Archive, le Giornate organizzano ogni anno una conferenza a lui dedicata, chiamando a parlare personalità il cui lavoro contribuisce allo studio e alla valorizzazione del cinema muto. Jonathan Dennis era un archivist esemplare, un paladino della cultura del suo paese, la Nuova Zelanda – con una profonda consapevolezza del ruolo del popolo indigeno dei Maori, e soprattutto era una persona di eccezionali dote umane.

XIV conferenza

James Curtis: “William Cameron Menzies, il primo production designer”

La conferenza di quest'anno è tenuta da James Curtis, autore del volume *Cameron Menzies: The Shape of Films to Come* (Pantheon, 2015) e curatore per le Giornate della rassegna dedicata a Menzies. Egli ci mostrerà come questi da scenografo sia diventato production designer, ovvero organizzatore visivo dei film, un ruolo del tutto inedito nella Hollywood degli anni Venti, e come il suo lavoro per registi del calibro di Raoul Walsh, Ernst Lubitsch, Sidney Franklin, Fred Niblo, Lewis Milestone sia servito a ridefinire il rapporto fra regista e scenografo, tanto che il suo contributo a *Via col vento* (1939) venne riconosciuto con l'assegnazione di uno speciale Oscar. La conferenza sarà illustrata con materiali della collezione della famiglia Menzies gentilmente messi a disposizione dalla nipote dell'artista, Pamela Lauesen, anch'ella a Pordenone per il festival.

“William Cameron Menzies, l'uomo che ha praticamente inventato il concetto di production design nel cinema, ha lasciato un'eredità vastissima. Quest'uomo, che sta dietro a *Via col vento*, *Delitti senza castigo*, *La nostra città*, *La vita futura*, *Gli invasori spaziali*, *Il regno del terrore*, entrambe le versioni di *Il ladro di Bagdad* e molti, molti altri film, era un genio puro e semplice e la sua influenza è incalcolabile. Il libro di James Curtis, che si distingue per ricchezza di informazioni e felicità di scrittura, riporta veramente in vita Menzies.” – Martin Scorsese

James Curtis è stato per 25 anni un alto dirigente nel settore assicurativo e informatico. Sta attualmente scrivendo, per Alfred A. Knopf, una biografia di Buster Keaton. Nel contempo sta completando un libro su Mort Sahl che uscirà nell'aprile del 2017, in occasione dei 90 anni di questo innovativo comico. È anche l'autore di *Spencer Tracy: A Biography* (Knopf, 2011); *W. C. Fields: A Biography* (Knopf, 2003); *James Whale: A New World of Gods and Monsters* (Faber & Faber, 1998); *Between Flops: A Biography of Preston Sturges* (Harcourt Brace Jovanovich, 1982). Tra i volumi di cinema da lui curati, ricordiamo la biografia dell'attore Walter Huston. È la prima volta che Jim e sua moglie Kim Geary partecipano alle Giornate.

In 2002 the Giornate del Cinema Muto inaugurated this annual lecture in commemoration of Jonathan Dennis (1953-2002), founding director of the New Zealand Film Archive. Jonathan Dennis was an exemplary archivist, a champion of his country's culture – particularly of Maori, the indigenous people of New Zealand – and above all a person of outstanding human qualities.

The lecturers are selected as people who are pre-eminent in some field of work associated with the conservation or appreciation of silent cinema.

2016 Lecture

James Curtis: “William Cameron Menzies and the Birth of Production Design”

This year's presenter, James Curtis, is the author of William Cameron Menzies: The Shape of Films to Come (Pantheon, 2015) and the curator of our retrospective of Menzies films. His lecture will explore Menzies' path from art direction to production design, an entirely new discipline in Hollywood in the 1920s, and how his work with such directors as Raoul Walsh, Ernst Lubitsch, Sidney Franklin, Fred Niblo, and Lewis Milestone helped redefine the relationship between designer and director, ultimately leading to Menzies receiving a special Academy Award for his work as production designer on Selznick's Gone With the Wind (1939). Jim's talk will be illustrated with artwork drawn from the collection of the Menzies family, materials generously provided by Pamela Lauesen, Menzies' granddaughter, who is also in attendance at this year's Giornate.

“William Cameron Menzies, the man who more or less invented the idea of production design in movies, casts a very long shadow. The man behind Gone With the Wind, Kings Row, Our Town, Things to Come, Invaders from Mars, Reign of Terror, both versions of The Thief of Bagdad, and many, many other films was a genius pure and simple, and his influence is incalculable. James Curtis' informative and beautifully written book does a thorough job of bringing Menzies to life.” – Martin Scorsese

James Curtis spent 25 years as a senior executive in the insurance and computer industries before turning full time to writing. He is currently at work on a biography of Buster Keaton for Alfred A. Knopf. Simultaneously, he is completing a book about Mort Sahl to be released in April 2017 in conjunction with the groundbreaking comedian's 90th birthday. He is also the author of *Spencer Tracy: A Biography* (Knopf, 2011); *W. C. Fields: A Biography* (Knopf, 2003); *James Whale: A New World of Gods and Monsters* (Faber & Faber, 1998); and *Between Flops: A Biography of Preston Sturges* (Harcourt Brace Jovanovich, 1982). In addition, he has edited three books on film-related subjects, including a biography of actor Walter Huston. This is the first time Jim and his wife Kim Geary have been able to attend the Giornate.

COLLEGIUM 2016

Giunto alla diciottesima edizione, il Collegium prosegue sui binari stabiliti, anche se speriamo che metodo e risultati evolvano spontaneamente ogni anno. Ai 12 candidati ammessi si sono aggiunti svariati *associates* volontari. Gli obiettivi del Collegium rimangono immutati: avvicinare le nuove generazioni alla scoperta del cinema muto e far sì che le nuove leve possano diventare parte di quella comunità unica nel suo genere che si è formata in tre decenni di Giornate. Si cerca soprattutto di trarre vantaggio dalle peculiari caratteristiche del festival: un evento concentrato nell'arco di una settimana; la possibilità di vedere un'infinità di rare copie d'archivio; la presenza nello stesso luogo e nello stesso periodo di molti (forse della maggior parte) tra i più qualificati esperti mondiali di storia del cinema – studiosi, storici, archivisti, collezionisti, critici, docenti universitari e semplici appassionati. Scartato il tradizionale approccio da “scuola estiva” con un programma di insegnamento formale, si è preferito tornare ad un concetto fondamentalmente classico dello studio, in cui l'impulso è dato dalla curiosità e dalla volontà di sapere degli studenti. Le sessioni giornaliere non si presentano quindi come lezioni formali o gruppi di studio, ma piuttosto come “dialoghi” nel senso platonico, con i *collegians* che siedono accanto a esperti di diverse discipline. I dialoghi mirano non soltanto a stimolare lo scambio di informazioni e conoscenze, ma anche a favorire i contatti interpersonali, cosicché le “reclute” non siano intimidite dagli “habitués”, ma possano agevolmente accostarli per ulteriori approfondimenti e discussioni.

Per focalizzare la propria ricerca, i membri del Collegium collaborano alla produzione di una serie di testi su temi emersi o innescati dall'esperienza della settimana. Ognuno dei partecipanti si impegna a scrivere un saggio la cui fonte principale dev'essere costituita dal programma delle Giornate o da interviste e conversazioni con gli studiosi e gli esperti presenti al festival. Deve insomma trattarsi di un elaborato che non si sarebbe potuto redigere senza partecipare alle Giornate. I saggi saranno pubblicati sul sito delle Giornate e il migliore tra questi riceverà il Premio FriulAdria Crédit Agricole: istituito nel 2008, è un apprezzato riconoscimento dei risultati conseguiti dal Collegium.

In its 18th edition, the Collegium follows its established plan, though we hope that every year brings some natural evolution in method and results. The 12 invited “scholarship” collegians are now augmented by an undefined number of voluntary associate collegians. The Collegium’s aims remain unchanged: to attract new, young generations to the discovery of silent cinema, and to infiltrate these newcomers into the very special community that has evolved around the Giornate during its three decades. It is designed to take advantage of the unique conditions of the Giornate – a highly concentrated one-week event; the possibility to see an extensive collection of rare archival films; the presence in one place and at one time of many (perhaps most) of the world’s best qualified experts in film history – scholars, historians, archivists, collectors, critics, academics, and just plain enthusiasts. Rejecting the conventional “summer school” style of a formal teaching programme, the Collegium returns to a fundamental, classical concept of study, in which the impetus is the students’ curiosity and inquiry. Instead of formal lectures and panels, the daily sessions are designed as “Dialogues”, in the Platonic sense, when the collegians sit down with groups of experts in various disciplines. The Dialogues are designed not just to elicit information and instruction, but to allow the collegians to make direct personal and social connection with the Giornate habitués and to discover them as peers whom they can readily approach, in the course of the week, for supplementary discussion.

To focus their inquiry, the members of the Collegium collaborate on the production of a collection of papers on themes emerging from or inspired by the experience of the week. Each collegian is required to contribute an essay, and the criterion is that the principal source must be the Giornate programme, or conversation and interviews with the scholars and experts to whom the week facilitates access. It has to be, in short, a work that could not have been produced without the Giornate experience. The papers will be published on the Giornate website, and the best Collegium Paper of the year is eligible for the annual Premio FriulAdria Crédit Agricole, inaugurated in 2008 and deeply appreciated as a recognition of the achievement of the Collegium.

Collegians 2016: Marina Butt (GB), Robert Doerr (US), Jaymes Durante (AU), Ole Johnny Fossås (NO), Zéphyr Hauton (FR), Sebastian Köthe (DE), Isabel Krek (CH), Julie Le Gonidec (FR), Shanice Martin (GB), Laya Maheshwari (IN), Matt Micucci (IE), Michał Pieńkowski (PL).

I dialoghi si tengono ogni giorno dalla domenica al venerdì, alle ore 13:00 o 13:15, presso la Mediateca Cinemazero. Tutti gli ospiti del festival possono prendervi parte. / *The Collegium topics can be found in the festival daily schedule. The Dialogues will be held daily at 13:00 or 13:15, from Sunday to Friday, and are open to all festival guests. The sessions will take place at the Mediateca Cinemazero, Palazzo Badini, via Mazzini, 2 (Piazzetta Cavour).*

THE 2016 PORDENONE MASTERCLASSES

Giunte alla quattordicesima edizione, le Masterclasses per l'accompagnamento dei film muti hanno acquisito una reputazione internazionale per il contributo davvero unico dato a un campo musicale molto specialistico e già ci sono dei progetti per sviluppare l'idea in altri centri. Le lezioni sono aperte agli ospiti del festival, per cui costituiscono uno dei pezzi forti del programma. In particolare aprono nuovi orizzonti all'interpretazione filmica. Un musicista di cinema esige e sviluppa una capacità di penetrare il contenuto, la psicologia, la struttura di un film molto più acuta degli altri, ed è questo che i nostri pianisti cercano di trasmettere nel corso delle lezioni, risultando illuminanti anche per gli studiosi più sofisticati. Il primo obiettivo delle Masterclasses è quello di raffinare e sviluppare la tecnica dei giovani artisti che vogliono cimentarsi con il cinema muto e per questo siamo alla costante ricerca di candidati idonei.

I musicisti invitati quest'anno sono **Jonathan Best** e **Meg Morley**.

Jonathan Best, che risiede a Holmfirth, nel West Yorkshire, ha studiato con il pianista polacco Ryszard Bakst alla Chetham's School of Music di Manchester, e poi frequentato corsi di recitazione e studi teatrali all'Università di Londra. Dopo un'iniziale collaborazione coi teatri musicali del West End, ha lavorato con il Royal Shakespeare Theatre, il National Theatre (in particolare per il nuovo allestimento di *Oklahoma!* a cura di Trevor Nunn), la Royal Opera e l'English National Opera. L'accompagnamento eseguito da Neil Brand per *Die Nibelungen* lo ha avvicinato alla musica per il cinema muto. Ha così fondato lo Yorkshire Silent Film Festival, la cui prima edizione si è tenuta nel luglio di quest'anno. Sta ora conducendo ricerche sull'improvvisazione pianistica per film muti presso l'Università di Huddersfield.

Meg Morley ha iniziato a prendere lezioni di pianoforte, con il metodo Suzuki, all'età di due anni e mezzo nella natia Australia. Prima di trasferirsi a Londra nel 2010 ha portato a termine un Master of Music in pianoforte classico e ha proseguito con studi post-laurea dedicati al jazz e all'improvvisazione. Ha iniziato ad accompagnare film muti al pianoforte nel gennaio 2016, ed è già diventata una dei pianisti fissi del Kennington Bioscope al Cinema Museum di Londra. Attualmente è impiegata a tempo pieno come pianista presso la English National Ballet School, ma continua a coltivare l'amore per il jazz e l'improvvisazione assieme alla sua nuova passione: quella per i film muti.

Donazione Otto Plaschkes I costi del soggiorno a Pordenone dei candidati prescelti per le Masterclasses sono in parte sostenuti con la donazione Otto Plaschkes. Quando questo creativo produttore del cinema britannico di origine austriaca morì nel 2005, un gruppo di amici costituì un fondo da versare alle Giornate in suo ricordo. Dopo il cinema, la sua passione più grande era la musica ed egli era rimasto affascinato dall'attività svolta dal festival in campo musicale: la donazione è stata pertanto destinata alle Masterclasses con l'entusiastica approvazione della vedova di Otto, Louise Stein. – NEIL BRAND, DAVID ROBINSON

Now in their fourteenth year, the Pordenone Masterclasses in silent film accompaniment have today a world-wide reputation for their unique contribution to this very specialized field of music, and there are already plans to extend the idea to other centres. They are open to festival guests, who are discovering that the Masterclasses provide one of the best shows in town. In particular they offer new insights into film interpretation. The best film musicians, as we discover, require and develop a much deeper insight into the film's content, psychology, and structure than the rest of us, and our musicians collaborate to impart something of this, in the course of the masterclass sessions, in a way that is illuminating even to the most sophisticated film scholars. The first aim of the masterclasses is to refine and develop the technique of young artists embarking on film accompaniment, and we are always in search of likely candidates.

*This year's participants are **Jonathan Best** and **Meg Morley**.*

Jonathan Best, based in Holmfirth, West Yorkshire, studied with Polish pianist Ryszard Bakst at Chetham's School of Music in Manchester and read drama and theatre at London University. He has since had a busy career in music, theatre, and opera, including work for West End musicals, the Royal Shakespeare Theatre, the National Theatre (notably on Trevor Nunn's revival of *Oklahoma!*), the Royal Opera, and English National Opera. A Neil Brand performance of *Die Nibelungen* inspired him to embark on silent film accompaniment. This led to his establishing the the Yorkshire Silent Film Festival, which premiered in July 2016. He is currently researching contemporary piano improvisation for silent film at the University of Huddersfield.

Meg Morley started piano lessons, through the Suzuki method, at the age of two-and-a-half, in her native Australia. Before moving to London in 2010 she completed a Master of Music in classical piano and went on to post-graduate studies in jazz and improvisation. She started playing for silent films in January 2016, and has already become one of the resident pianists for the Kennington Bioscope at London's Cinema Museum. She is currently a full-time pianist with the English National Ballet School while pursuing her love of jazz and improvisation and a new-found love for silent films.

The Otto Plaschkes Gift The residence of the Masterclass participants in Pordenone is supported by the Otto Plaschkes Gift. When the Austrian-born Otto Plaschkes, one of Britain's most imaginative film producers, died in 2005, a group of his friends contributed to a fund to be donated to the Giornate in his memory. Otto's passion – after film – was music, and he was particularly fascinated by the musical work of the Giornate, so it seemed appropriate to dedicate the Otto Plaschkes Gift to helping sustain the Masterclasses, with the enthusiastic collaboration of Otto's widow, Louise Stein. – NEIL BRAND, DAVID ROBINSON

Un'iniziativa di

ZERORCHESTRA



CINECONCERTO

SHOW PEOPLE

Un film di **King Vidor**
(MGM, USA 1928, 79')

Musicato dal vivo da
Zerorchestra

Partitura di
Günter Buchwald

Günter Buchwald Direzione e pianoforte
Francesco Bearzatti Sax e clarinetto
Luca Colussi Batteria
Luca Grizzo Percussioni
Didier Ortolan Clarinetti e sax
Gaspere Pasini Sax
Romano Todesco Contrabbasso
Luigi Vitale Vibrafono e xilofono


**LE GIORNATE
DEL CINEMA MUTO**

EVENTO DI PRE-APERTURA


VISIONARIO UDINE
29 SETTEMBRE 2016 H 20.45
TEATRO ZANCANARO SACILE
30 SETTEMBRE 2016 H 20.45


In collaborazione con



cinemazero

cec


VILLA MANIN

 REGIONE AUTONOMA
FRIULI VENEZIA GIULIA

Con il sostegno di



PROVINCIA
DI PORDENONE



CITTÀ
DI SACILE

Rotary
Club Sacile
Centenario





Greta Garbo in *The Mysterious Lady*, Fred Niblo, 1928. Photo: James Manatt. (Courtesy of the John Kobal Foundation)



EVENTI SPECIALI / SPECIAL EVENTS

Serata inaugurale / Opening Night

À PROPOS DE NICE (FR 1930)

REGIA/DIR, PROD: Jean Vigo. PHOTOG: Boris Kaufman. COPIA/COPY: 35mm, 2057 ft., 27' (20 fps). FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Nel 1928 Jean Vigo trovò lavoro presso gli studi nizzardi della casa di produzione Franco-Film. Egli amava Nizza, i suoi monumenti e la sua posizione naturale, ma nutriva solo disprezzo per la sua funzione di luogo di ritrovo dei ricchi. Quest'atteggiamento ambivalente caratterizza anche la sinfonia urbana composta da Vigo, che contiene tutti gli stereotipi della lussuosa località di vacanza mediterranea: il mare, la spiaggia, le regate, le palme, il fior fiore dell'alta società a passeggio sulla Promenade des Anglais, i grandi alberghi, le sale da ballo, ecc. Ma a questi cliché sono giustapposte le immagini dell'altro volto di Nizza: un paesaggio urbano di povertà, miserabili periferie con le fognature scoperte, immondizia ed emarginati. Per di più, gli aspetti eleganti della vita di Nizza sono rappresentati con una vena fortemente grottesca: il bel mondo non è sempre bello, i bagnanti (associati ai cocodrilli) sono completamente arrostiti dal sole, e un sardonico montaggio alterna le riprese delle signore eleganti alle inquadrature dei loro cani e persino di uno struzzo. Quest'affascinata predilezione per il grottesco giunge al culmine nell'ampia raffigurazione del carnevale di Nizza.

Il peculiare capolavoro di Vigo si distingue per la fluida fusione degli stili, in cui riecheggiano svariati filoni dell'avanguardia cinematografica degli anni Venti. Riprendendo l'amore per gli effetti atmosferici che era proprio del cinema impressionista francese, Vigo si concentra sul travolgente fascino di fenomeni materiali e sensibili come la presenza dell'acqua. Le onde del mare creano un ritmo fluido che permea anche altre parti del film, come per esempio le ondeggianti riprese aeree della

In 1928, Jean Vigo found a job in the Nice studios of the Franco-Film production company. He cherished the city, its monuments, and its natural setting, but he only had contempt for its role as a meeting place for the rich. This ambivalent position also characterizes Vigo's city symphony, which comprises the stereotypical images of the Mediterranean luxury resort: the sea, the beach, regattas, palm trees, upper-class strollers on the Promenade des Anglais, grand hotels, ballrooms, etc. However, these clichés are juxtaposed with shots of Nice's other side, consisting of an urban landscape of poverty, slums with open sewers, garbage, and lepers. Moreover, the elegant parts of Nice are rendered in a grotesque way: the beau monde is not always beautiful, sunbathers (who are associated with crocodiles) are completely burned by the sun, and footage of elegant ladies is sardonically intercut with shots of their dogs and an ostrich. This fascination for the grotesque culminates in the extensive portrayal of Nice's carnival.

Vigo's idiosyncratic masterpiece is marked by a fluid fusion of styles resonating with several trends of 1920s vanguard cinema. Evoking the love for atmospheric effects of French Impressionist cinema, Vigo focuses on the overwhelming appeal of material and sensitive phenomena such as the presence of water. The waves of the sea create a flowing rhythm that also marks other parts of the film, such as the swaying aerial shots of the city or the exploration of strollers on the Promenade who are caught by a



À propos de Nice, 1930, Jean Vigo. (British Film Institute)

À propos de Nice, 1930, Jean Vigo. (Archivio Carlo Montanaro)

città oppure l'esplorazione delle persone a passeggio sulla Promenade, colte da una macchina da presa mobilissima, e spesso clandestina. Gli elementi grotteschi del film testimoniano delle affinità di Vigo con il surrealismo, evidenti anche nell'uso di trucchi (come nella sequenza di apertura, in cui turisti-pupazzetti giungono in treno, per essere poi rastrellati da un croupier) e nell'ampio ricorso ad accostamenti alienanti (per esempio le immagini al rallentatore di donne che ballano, alternate dal montaggio a statue funerarie e a falliche ciminiere di fabbrica). Ultimo ma non meno interessante aspetto, Vigo e l'operatore Boris Kaufman evocano il cinema sovietico con l'utilizzo di inquadrature oblique e di posizioni di macchina non convenzionali, con il gioco delle diverse velocità di ripresa e con i potenti effetti di montaggio che esercitano una mordente critica sociale. – STEVEN JACOBS

highly mobile (and often candid) camera. The film's grotesque elements indicate Vigo's affinities with Surrealism, which are also expressed by the use of trick effects (such as in the opening sequence with doll tourists arriving by train, who are eventually raked in by a croupier) and the ample use of alienating juxtapositions (e.g., dancing women in slow-motion intercut with funerary statues and phallic factory chimneys). Last but not least, Vigo and cameraman Boris Kaufman evoke Soviet cinema with their use of tilted angles, unconventional camera positions, play with different camera speeds, and striking montage effects creating a poignant form of social critique. – STEVEN JACOBS

THE MYSTERIOUS LADY (La donna misteriosa) (US 1928)

REGIA/DIR: Fred Niblo. SCEN, ADAPT: Bess Meredyth, dal romanzo di/from the novel by Ludwig Wolff, *Der Krieg im Dunkeln* [*War in the Dark*] (Berlino, 1915). DID./TITLES: Marian Ainslee, Ruth Cummings. PHOTOG: William Daniels. MONT/ED: Margaret Booth. SCG/DES: Cedric Gibbons. COST: Gilbert Clark. ASST DIR: Harold S. Bucquet. CAST: Greta Garbo (*Tania Fedorova*), Conrad Nagel (*Captain Karl von Heinersdorff*), Gustav von Seyffertitz (*General Boris Alexandroff*), Edward Connelly (*Colonel von Raden*), Albert Pollet (*Max Heinrich*), Richard Alexander (*aiutante del Generale/General's Aide*). PROD: Harry Rapf, M-G-M. DIST: M-G-M. USCITA/REL: 04.08.1928. COPIA/COPY: 35mm, 7300 ft., 88' (22 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Photoplay Productions, London. Da un negativo posseduto da/From a negative held by Turner Entertainment; distribuito su licenza di/distributed under licence from Warner Bros.

Partitura/Score: Carl Davis, commissionata da/commissioned by Norddeutscher Rundfunk; esecuzione autorizzata da/performed by arrangement with Faber Music Ltd., London, per conto di/on behalf of Carl Davis.

Esecuzione dal vivo/Performed live by: Orchestra San Marco, Pordenone; direttore/conductor: Carl Davis.

Il sesto film americano di Greta Garbo costituisce un'ottima introduzione alla Garbo dell'epoca del muto. Esso testimonia del modo in cui la tecnologia del cinema muto si stava evolvendo, anche nel momento in cui il sonoro era già alle porte; e segna anche una fase fondamentale nell'evoluzione dell'immagine della Garbo. Nel 1928 ella non era remota, maestosa, o tragica. Era vitale e sensuale. La post-adolescente dallo sguardo pigro stava facendo sensazione. Non c'era mai stata una diva con un cuore, una mente e una coscienza. Affascinava sia gli uomini che le donne. Nessuno era come lei.

La Metro-Goldwyn-Mayer aveva bisogno di film fatti su misura per l'attrice svedese e quindi *The Mysterious Lady* aderisce a una formula. Ancora una volta la Garbo interpreta il personaggio della donna stanca del mondo (e legata a un uomo più anziano) che scopre il vero amore grazie a un uomo giovane e appassionato. Il produttore capo Irving Thalberg aveva scoperto questa formula con *The Temptress* di Fred Niblo (1926). Adesso si trattava di trovare il soggetto adatto. Ogni giorno, una dozzina di sceneggiatori passava al setaccio centinaia di soggetti di proprietà dello studio.

La Metro aveva pagato appena 2380 dollari per il romanzo breve di Ludwig Wolff *War in the Dark*. Per adeguarlo alla formula, Thalberg avrebbe finito con lo spendere 32.000 dollari in stipendi per gli sceneggiatori. Dapprima cercarono di adattare la vicenda due nomi prestigiosi come Frances Marion e Lorna Moon, poi anche il regista danese Benjamin Christensen propose una propria versione. Come nel suo film del 1922 *Häxan*, egli fece ricorso a immagini sensuali. Le scene del primo incontro tra la spia e il giovane soldato si svolgono in un appartamento buio, durante una notte di pioggia. "Tania si avvicina a un tavolino, e accende una delle candele di un antico, elegante candeliere francese. George suona ancora il piano, ma i suoi occhi la seguono furtivi. Questa strana avventuriera lo attrae sempre di più. E la malinconia che la avvolge sembra rendere più intenso lo strano fascino della donna." Christensen anteponeva lo stile alla sostanza, ma Thalberg voleva personaggi ben caratterizzati, e quindi affidò il progetto a Bess Meredyth, sceneggiatrice trentasettenne con un centinaio di copioni al proprio attivo.

Dopo sei mesi dedicati alla stesura della sceneggiatura e alla pre-produzione, Thalberg incaricò Fred Niblo di lavorare con la Garbo

Greta Garbo's sixth American film provides a fine introduction to the Garbo of the silent era. It shows how silent-film technology was evolving, even as sound films encroached. It's also a landmark in the evolution of the Garbo image. In 1928 she was not remote, stately, or tragic. She was vital and sexualized. The post-adolescent with the sleepy stare was creating a sensation. There had never been a vamp with a heart, a mind, and a conscience. She appealed to both men and women. There was no one like her.

Metro-Goldwyn-Mayer needed vehicles for the Swedish actress, so *The Mysterious Lady* observed a formula. Once more she played the world-weary woman (tied to an older man) who discovers true love with an eager young man. Production head Irving Thalberg had discovered this formula in Fred Niblo's *The Temptress* (1926). His challenge was to find a story that would accommodate the formula. Every day, a dozen writers sifted through hundreds of M-G-M story files.

Metro had paid only \$2,380 for the Ludwig Wolff novelette *War in the Dark*. To make it fit the formula, Thalberg would eventually spend \$32,000 in writers' salaries. First the prominent scenarists Frances Marion and Lorna Moon tried to adapt the story, and then the Danish director Benjamin Christensen submitted a treatment. As in his 1922 film *Häxan*, he used sensuous images. The spy's first scenes with the young soldier are set in a dark apartment on a rainy night. "Tania walks over to a little table where she lights a candle in a beautiful old French candlestick. George is playing the piano again, but stealthily his eyes follow her. This strange adventuress seems more and more interesting to him. And the melancholia which rests upon her seems to enhance this woman's strange charm." Christensen emphasized style over substance, but Thalberg wanted characterization, so he gave the project to Bess Meredyth, a 37-year-old with a hundred scripts to her credit.

After six months of writing and pre-production, Thalberg assigned Fred Niblo to join Garbo and William Daniels (her favorite cinematographer) on *War in the Dark*. They began

e William Daniels (il direttore della fotografia da lei preferito) per la realizzazione di *War in the Dark*. Le riprese iniziarono l'8 maggio 1928. Nello Studio 6 erano stati collocati un pianoforte a coda, candelabri e finestre battute dalla pioggia. Ecco il diario dell'aiuto regista relativo a quel giorno: "8 maggio; chiamata alle 9.30. Aspettiamo Greta Garbo fino alle 9.45. Doveva farsi sistemare i capelli per via della pioggia." Il giorno seguente l'attrice arrivò con 40 minuti di ritardo, ma poi riuscì a essere puntuale. Una volta trovato il ritmo, la Garbo non amava essere interrotta. Non lavorava più dopo le cinque del pomeriggio, e non firmava più autografi – se qualcuno sul set glielo chiedeva, rifiutava. Snobbò anche VIP come Marion Davies e Louella Parsons, alle quali vietò l'accesso al set. La Garbo era forse ardente sullo schermo, ma nella vita reale era fredda e appartata.

"La Garbo sedeva sempre per conto suo", ricorderà l'attore Gustav von Seyffertitz, "come se fosse un po' sconcertata da ciò che la circondava, o almeno così mi sembrava." Raccontava Conrad Nagel, allora tanto popolare da prendere il posto di John Gilbert come partner cinematografico della Garbo: "Si concentrava sulla propria recitazione con più forza di quasi tutti gli altri attori con cui ho lavorato, per cui naturalmente alla fine della giornata era stanca e diceva con quel suo inglese non proprio perfetto 'Penso di andare a casa.' Non era la sola. A fine giornata volevamo tutti andare a casa." Fu questo film a cristallizzare il "volto della Garbo". Tale svolta della sua carriera, raramente ricordata, si deve a un'innovazione tecnica: la pellicola pancromatica. In precedenza, il prodotto standard era la pellicola ortocromatica, che non è sensibile al rosso ed è eccessivamente sensibile al blu: le labbra diventavano troppo scure e gli occhi azzurri risultavano bianchi. Sullo schermo la Garbo era splendida ma spettrale. La pellicola pancromatica è invece sensibile all'intero spettro e quindi l'immagine in bianco e nero rende le effettive caratteristiche del soggetto. Dopo mesi di "prove Mazda" effettuate con pellicola pancromatica e lampade a incandescenza dall'American Society of Cinematographers e dalla Society of Motion Picture Engineers, l'intera industria si convertì. La migliore resa della pelle, delle labbra e degli occhi della Garbo fu più che utile; fu sbalorditiva. Scena dopo scena, William Daniels usò la pellicola pancromatica e le lampade a incandescenza per dipingere smaglianti immagini di un'interprete dalla presenza così insolita che persino i suoi colleghi avevano difficoltà a descriverla. "Era modesta e

shooting on May 8, 1928. A grand piano, candelabra, and rain-swept windows were in place on Stage 6. The assistant director's report for the day read: "May 8; Called 9-30. Waiting for Miss Garbo until 9:45. Had to have her hair fixed on account of rain." The next day she was 40 minutes late, but managed to be on time after that. Once Garbo found a rhythm, she did not like to be interrupted. She no longer worked past 5:00 p.m., and she no longer signed autographs – if anyone on the set asked her, she refused. She even snubbed VIPs like Marion Davies and Louella

Parsons, barring them from her set. Garbo may have smoldered on the screen, but in real life she was a cool recluse.

"Garbo always sat by herself," said actor Gustav von Seyffertitz, "somewhat disconcerted by her surroundings, or so it seemed to me." Conrad Nagel, who was popular enough to take John Gilbert's place as Garbo's leading man, said: "She concentrated more strongly on her acting than almost anyone I ever worked with, and so naturally at the end of the day she was tired and said, 'I tank I go home.' She wasn't the only one. We



The Mysterious Lady, Fred Niblo, 1928. (Photoplay Productions)

all wanted to go home at the end of the day."

This was the motion picture that crystallized the "Garbo face." This career landmark is seldom mentioned, but it was due to a technical innovation, panchromatic film. Before this, orthochromatic film had been the standard. "Ortho" could not see red and saw too much blue; lips went dark and blue eyes turned white. Garbo was beautiful but ghostlike. "Pan" saw the full spectrum, so the black & white image showed the actual values of the subject. After the American Society of Cinematographers and the Society of Motion Picture Engineers spent months conducting "Mazda tests" on pan film and incandescent lights, the entire industry converted.

The improved rendering of Garbo's skin, lips, and eyes was more than helpful; it was stunning. In scene after scene, William Daniels used pan film and incandescent lights to paint glowing images of a performer whose presence was so unusual that even co-workers had difficulty describing it. "She was unassuming,"

riservata”, ricordava von Seyffertitz, “eppure possedeva un misterioso potere di attrazione.”

Il titolo *War in the Dark* venne giudicato poco commerciale. Dopo aver passato in rassegna alternative come *Love in the Dark* e *The Glorious Sinner*, lo studio ricompensò infine con un premio di 50 dollari l'ignoto sceneggiatore che propose il titolo *The Mysterious Lady*. I 31 giorni di riprese si conclusero il 15 giugno, con un costo finale di 336.973 dollari. La scena d'amore iniziale, in cui la Garbo socchiude estasiata gli occhi baciando Nagel, suscitò l'imbarazzo del pubblico nelle proiezioni in anteprima, inducendo Thalberg a tagliare un certo numero di inquadrature. La prima di *The Mysterious Lady* ebbe luogo il 4 agosto.

“Consumare ottantatré minuti per dipanare questa vicenda è ridicolo”, scrisse un critico di *Variety*. “Riducendo il numero di primi piani dei due protagonisti ci sarebbe stato spazio per Stan Laurel.” Intendeva dire che ci sarebbe stato tempo sufficiente per una comica da due rulli, ma in ogni caso era una lamentela sciocca. Proprio le scene d'amore facevano vendere i film della Garbo, e il pubblico della prima settimana ne era rimasto ammaliato.

Norbert Lusk descrisse sul *Los Angeles Times* le reazioni del pubblico di New York: “Non è esagerato dire che Greta Garbo tiene saldamente in mano il pubblico in ogni istante in cui appare sullo schermo.” Così si esprime invece il *New York Morning Telegraph*: “Le scene d'amore abbondano, e sono spesso riprese in primo piano, con famoso bacio alla Garbo messo ampiamente in risalto e sempre al centro dell'attenzione.” E il critico e commediografo Robert E. Sherwood scrisse su *Life*: “Ella è la principessa dei sogni dell'eternità, l'emozione di ogni tempo.” Dinanzi a recensioni siffatte e alla folla che si accalcava ai botteghini, sembrò subito che la formula di Thalberg, la pellicola pancromatica e Greta Garbo avessero fatto centro. — MARK A. VIEIRA

La musica La mia partitura è stata composta nel 1988 su commissione della Norddeutscher Rundfunk in occasione di una rassegna televisiva di film di Greta Garbo. Avevo a mia disposizione una grande orchestra sinfonica e ne ho approfittato. La Garbo interpreta il ruolo di una spia che opera a Varsavia a favore dell'esercito russo ed è l'amante del generale. L'azione inizia però a Vienna, al teatro dell'opera, durante una rappresentazione della *Tosca*, dove lei inizia a tessere la trama che la porterà a sedurre e distruggere un giovane ufficiale austriaco. Il suo personaggio è anche una dotata cantante lirica e nel corso del film esegue più volte, in momenti cruciali, l'aria principale di *Tosca*, “Vissi d'arte”. L'opera di Puccini e il folklore slavo mi hanno offerto il materiale musicale per le scene con il generale e i suoi uomini. Ma che dire della Garbo stessa e di questa emozionante storia? *The Mysterious Lady* è la mia terza partitura per un film da lei interpretato; le altre due le ho scritte, sempre negli anni Ottanta, per *Flesh and the Devil* e per *A Woman of Affairs*. Comporre per la Garbo è sempre una gioia: ella sembra avere una propria luce interiore, che le dona quella speciale luminosità. E poi c'è la sua grande “anima”, fonte di compassione e sofferenza. Quasi tutti i suoi film si concludono tragicamente, e a me sembra che siano i temi tristi e malinconici a darle il maggior sostegno. — CARL DAVIS

said von Seyffertitz, “yet possessed a mysterious power of attraction.”

War in the Dark was deemed an uncommercial title. After toying with titles such as *Love in the Dark* and *The Glorious Sinner*, the studio awarded a \$50 bonus to an unnamed writer for the title *The Mysterious Lady*. Its 31 days of shooting ended on June 15, and its final tab was \$336, 973. The love scene that began the film showed Garbo lowering her eyelids in ecstasy as she kisses Nagel. When Thalberg showed it to preview audiences, they were embarrassed, so he cut a number of angles. *The Mysterious Lady* premiered on August 4.

“Using up eighty-three minutes to unload this yarn is ridiculous,” wrote a *Variety* reviewer. “Reducing the number of close shots of the principal pair would have left room for Stan Laurel.” The reviewer meant that there would have been enough time for a two-reel comedy, but in any case, his complaint was foolish. Love scenes sold Garbo films, and first-week audiences were spellbound.

Norbert Lusk described a New York audience for the *Los Angeles Times*: “Without exaggeration it can be said that Miss Garbo holds the audience in the proverbial hollow of her hand every instant she is visible.” The *New York Morning Telegraph* said: “There are love scenes by the score, many of which are in closeup, with the famous La Garbo kiss given full sway as well as full camera focus.” Critic and playwright Robert E. Sherwood wrote in *Life*: “She is the dream princess of eternity, the knockout of the ages.” With reviews like these, and a surge in box office, it looked like Thalberg’s formula, pan film, and Greta Garbo had made a hit. — MARK A. VIEIRA

The music My score was composed in response to a 1988 commission from Norddeutscher Rundfunk as part of a television season of Garbo films. I had a large symphony orchestra at my disposal, and responded accordingly.

Garbo plays a spy for the Russian army based in Warsaw and is the mistress of their General. The action, however, begins in Vienna, at an opera house during a performance of Tosca, where she begins the seduction and destruction of a young Austrian officer. Her character is also an accomplished singer, and performs Tosca’s principal aria “Vissi d’arte” several times at crucial moments in the film. Puccini’s opera and Slavic folk material provide the musical material in and around the General’s headquarters.

But what of Garbo herself and the thrilling story? The Mysterious Lady is my third Garbo score, the other two being Flesh and the Devil and A Woman of Affairs, all composed during the 1980s. Scoring for Garbo is always a joy – she seems to carry her own inner light, which gives her that special luminosity. Then there is her great “soul”, a source of compassion and suffering. Most of her films end in tragedy, and I feel that sad, wistful themes give her the best support. — CARL DAVIS

A colpi di note – 10

Si celebra nel 2016 il decennale di “A colpi di note”. In dieci anni di attività, tante sono state le personalità e le scuole che hanno concorso ad animare uno dei progetti di punta della didattica firmata Cinemazero, a riprova del successo di un format laboratoriale che favorisce lo studio della teoria e della pratica musicale in relazione alle opere cinematografiche del muto. L’obiettivo, condiviso tanto da studenti quanto da insegnanti oltre che dagli spettatori che hanno affollato le esibizioni pubbliche, è unico: fare del cinema muto un’esperienza attiva mettendolo al centro di un’esperienza educativa. Due sono le orchestre di studenti pordenonesi che saliranno quest’anno sul palcoscenico internazionale delle Giornate: quella dell’Istituto P.P. Pasolini, diretti dalla loro docente, la professoressa Patrizia Avon, e quella dell’Istituto Centro Storico, guidata dalla professoressa Maria Luisa Sogaro.

L’esibizione vede come protagonista assoluto Buster Keaton, di cui proprio nel 2016 si commemora il cinquantennale della morte. L’orchestra “P.P. Pasolini” ha infatti scelto di musicare il suo *Neighbors* (1920). La trama è la seguente: un ragazzo e una ragazza, vicini di casa, appunto, si amano di un amore puro e sincero, ma le loro famiglie, come nel migliore dei drammi, si odiano. Non avranno vita facile i due ragazzi, ostacolati nel loro intento di sposarsi anche dalle pubbliche autorità. Ce la faranno a convolare a nozze?

L’orchestra “Centro Storico” ha invece scelto *The Balloonatic* (1923). Ricchissimo di gag e peripezie acrobatiche, il film si svolge in un luna park dove, tra un giro di giostra e l’altro, un ragazzo strizza l’occhio alle ragazze. La vera svolta arriva quando sale per un giro sulla mongolfiera. Qui ne succederanno di tutti i colori e qui incontrerà quella che (forse) si innamorerà di lui. – MANUELA MORANA/CINEMAZERO

Progetto a cura di / *A project by* Mediateca Pordenone di Cinemazero; con il sostegno di/with the support of Banca Popolare FriulAdria. Scuole partecipanti / *Participating schools*: Istituto Comprensivo Pordenone Centro - Scuola secondaria di I° grado “Centro Storico” (*The Balloonatic*); Istituto Comprensivo Rorai Cappuccini - Scuola secondaria di I° grado “Pier Paolo Pasolini” (*Neighbors*).

NEIGHBORS (US 1920)

Titoli di lavorazione/*Working titles*: Mailbox; Backyard.

REGIA/DIR, SCEN: Buster Keaton, Eddie Cline. PHOTOG: Elgin Lessley. TECH DIR: Fred Gabourie. CAST: Buster Keaton (*il ragazzo/The Boy*), Virginia Fox (*la ragazza/The Girl*), Joe Roberts (*il padre di lei/Her Father*), Joe Keaton (*il padre di lui/His Father*), Eddie Cline (*il poliziotto/The Cop*), Jack Duffy (*il giudice/The Judge*), The Flying Escalantes (*gli amici del ragazzo/The Boy's Friends*). PROD: Joseph M. Schenck. PRES: Comique Film Corporation. DIST: Metro Pictures Corporation. USCITA/REL: 22.12.1920. COPIA/COPY: DCP (orig. 2 rll., 17'29"; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Versione restaurata a partire da una copia della collezione Lobster, con la collaborazione di / *Restored version from the collection of Lobster Films, with the support of*: Film Preservation Associates; Academy of Motion Picture Arts and Sciences; Det Danske Filminstitut.

La colonna sonora di *Neighbors* è stata elaborata dai giovani strumentisti della Scuola Secondaria “P.P. Pasolini”. Ho personalmente composto le musiche, mentre i ragazzi hanno progettato e realizzato in modo creativo gli effetti sonori.

Brani musicali d’ispirazione d’epoca, dal valzer romantico al blues,

Striking a New Note – 10

The year 2016 marks the tenth anniversary of “Striking a New Note”. Over the past decade a broad array of personalities and schools have worked together to develop one of the foremost teaching projects run by Cinemazero, proof positive of the success of a workshop format which nurtures the theory and practice of music in relation to silent films. The objective, shared by students and teachers as well as the audiences which have flocked to their public performances, is unique: to make silent films an active experience by putting them at the centre of an educational project.

To celebrate this sparkling decade, this year the international stage of the Giornate will feature two student orchestras from Pordenone, led by their teachers: one from the Istituto P.P. Pasolini, conducted by Patrizia Avon, and one made up of boys and girls from the Istituto Centro Storico, conducted by Maria Luisa Sogaro.

Made possible with the support of the Banca Popolare FriulAdria, both performances showcase the work of Buster Keaton, who died 50 years ago, in 1966.

The P.P. Pasolini orchestra decided to compose a soundtrack for his film Neighbors (1920). The protagonists are a boy and a girl who live across from one another, and are united in a pure and sincere love, while their families, as in all the best dramas, hate each other. The young lovers find their dream of marriage hindered at every turn, even by the public authorities. Will their romance prevail?

The film chosen by the Centro Storico orchestra is The Balloonatic (1923). Full of gags and acrobatic vicissitudes, the story begins at an amusement park, where a boy eyes a girl or two as he enjoys the rides. The real turning point arrives when he ends up aboard a hot-air balloon. This leads to a topsy-turvy succession of events in the wilderness, including meeting a girl who might just fall for him... – MANUELA MORANA/CINEMAZERO

The soundtrack for Neighbors was developed by the young musicians of the P.P. Pasolini school. I personally composed the music, while the sound effects were creatively designed and executed by the students.

Characteristic period pieces, from romantic waltzes to blues

sono associati ad azioni e personaggi. I *leit motiv*, riferiti ad alcune scene, caratterizzate da equivoci, gag, acrobazie, accompagnano la comicità impassibile ed esilarante di Buster con ironia e gioscosità, seguendo il protagonista dalla “fantasia rovesciata” che si trasforma in realtà.

L'orchestra è formata da violino, violoncello, flauto traverso, flauti dolci, sax, piccole percussioni, glockenspiel, xilofono e pianoforte.

PATRIZIA AVON

passages, have been linked to actions and characters. The leitmotifs of certain scenes, marked by misunderstandings, gags, and acrobatics, accompany Buster Keaton's deadpan comicality with irony and playfulness, following the protagonist of the "upside-down fantasy" as it becomes reality. The orchestra is made up of violin, cello, transverse flute, recorders, saxophone, hand-held percussion, glockenspiel, xylophone, and piano.

PATRIZIA AVON

THE BALLOONATIC (US 1923)

REGIA/DIR, SCEN: Buster Keaton, Eddie Cline. PHOTOG: Elgin Lessley. TECH DIR: Fred Gabourie. CAST: Buster Keaton (*il ragazzo/The Boy*), Phyllis Haver (*la ragazza/The Girl*), Babe London (*ragazzona alla Casa degli Orrori/big girl at The House of Trouble* [non accreditata/uncredited]), Joseph Mitchell (*imbonitore/sideshow barker* [non accreditato/uncredited]). PROD: Joseph M. Schenck, Buster Keaton Productions, Inc. DIST: Associated First National Pictures. USCITA/REL: 22.01.1923. COPIA/COPY: DCP (orig. 2 rl.), 23'52"; did./titles: ENG. Lobster Films, Paris.

Versione restaurata a partire da una copia della collezione Lobster, con la collaborazione di / Restored version from the collection of Lobster Films, with the support of Film Preservation Associates.

Siamo giunti alla decima edizione: incredibile! E, naturalmente, siamo tornati al primo amore, che non si scorda mai: Buster... Abbiamo scelto, come al solito con democratica votazione, *The Balloonatic*. Nel gruppo ci sono molti allievi di prima, per cui abbiamo lavorato, prima di tutto, sulla figura di Keaton con l'ausilio del documentario di Kevin Brownlow e David Gill, *Buster Keaton: A Hard Act to Follow*, che ha suscitato una vera ammirazione nei confronti di un artista che i più non conoscevano ancora. Poi siamo passati all'analisi del testo filmico prescelto. Il gruppo strumentale è composto da un'ampia sezione Orff (glockenspiel, xilofoni e metallofoni di vario registro), da alcuni flauti dolci (pochi, ne adopero sempre meno), due chitarre, una fisarmonica, un violino, due pianiste e gli immancabili rumoristi. La colonna sonora è costituita da una piccola suite iniziale di alcuni dei “Piccoli pezzi”, op. 39 di Dmitri Kabalevsky (le gag al luna park) e, all'apparire della mongolfiera, dal leit motiv, il brano “No smile” di Remo Anzovino rielaborato sulle esigenze formali del film. Il tema principale, ripetuto più volte e intervallato da “Eine alte Volkweise” di Boris Porena e da “Danza popolare” (sempre dall'op. 39 suddetta), sottolinea il tormentato rapporto tra i due “innamorati” fino all'happy end in cui riprendiamo il valzer di Kabalevsky suonato all'entrata della protagonista ma, finalmente, in maggiore. – MARIA LUISA SOGARO

Uno speciale ringraziamento agli amici della Lobster Films.

Believe it or not, this is our tenth year! So what else could we do but go back to our first love, the one you never forget: Buster. And in the usual democratic fashion, our choice fell on The Balloonatic. As our group has a number of first-year students we started by acquainting them with Keaton with the help of the documentary made by Kevin Brownlow and David Gill, Buster Keaton: A Hard Act to Follow. All the students were mightily impressed by an artist that most of them had not yet heard of. Then we analysed the text of the film itself. The instrumental group is composed of a big “Orff section” (glockenspiel, xylophones and metallophones of varying registers), a few recorders (I'm using them less these days), two guitars, an accordion, a violin, two pianists, and the inevitable sound effects. The soundtrack comprises an initial small suite of some of Dmitri Kabalevsky's Opus 39, 24 Pieces for Children (for the amusement park gags), and, starting with the appearance of the hot-air balloon, as a leitmotif, the piece “No Smile” by Remo Anzovino, reworked to accommodate the film's formal requirements. The main theme, repeated more times and punctuated by Boris Porena's “Eine alte Volkweise” and the “Folk Dance”, again from Kabalevsky's Opus 39, emphasizes the ups and downs of the relationship between the two “lovers” until the happy ending, which reprises the Kabalevsky waltz played when the leading lady appears, but this time in a major key. – MARIA LUISA SOGARO

Very special thanks to Lobster Films.

MONTE-CRISTO (Montecristo) (FR 1929)

REGIA/DIR: Henri Fescourt. SCEN, ADAPT: Henri Fescourt, dal romanzo di/based on the novel by Alexandre Dumas père & Auguste Maquet, *Le Comte de Monte-Cristo* (1845). ASST DIR: Armand Salacrou, Henri Debain, Isabelle Brabo, Jean Godard. PHOTOG: Julien Ringel, Henri Barreyre, Gösta Kottula. MONT/ED: Jean-Louis Bouquet. TECH DIR: Franck Daniau-Johnston. SCG/DES, COST: Boris Bilinsky; scenografie realizzate da/sets executed by Louis Bertin-Moreau; costumi realizzati da/cost. executed by Maison Léon Granier, Paris; SPEC. EFF: Paul Minine, Nicolas Wilcke. UNIT MGR: Léon Courtois, Fernand Tanière, Henri Pauly. ARMATORE/SHIPOWNER: Marius Valoussière. CAST: Jean Angelo (*Edmond Dantès*), Lil Dagover (*Mercédès*), Gaston Modot (*Fernand Mondego, Comte de Morcerf*), Henri Debain (*Caderousse*), Jean Toulout (*Monsieur de Villefort*), Ernest Maupin (*Monsieur Morrel*), Armand Pouget (*padre di/father of Dantès*), Bernhard Goetzke (*Abbé Faria*), Marie Glory (*Valentine de Villefort*), Tamara Stezenko (*Haydée*), Pierre Batcheff (*Vicomte Albert de Morcerf*), François Rozet (*Maximilien Morrel*), Michèle Verly (*Julie Morrel*), Robert Mérin (*Benedetto*), Germaine Kerjean (*La Carconte*), Jack Taylor (*Ali*), Jean Godard (*gioielliere/jeweller Joannès*), Diane Farèze (*amica di/friend of Valentine*), Tina Meller (*danzatrice catalana/Catalan dancer*), Henri Volbert (*governatore dello/governor of the Château d'If*), Albert Bras (notaio del contratto /*notary for the marriage contract*), Olga Spessivtzeva & corps de ballet de l'Opéra-Comique, Paris. PROD: Films Louis Nalpas. RIPRESE/FILMED: 15.09.1928-20.03.1929; studio Billancourt; esterni/locations: Marseille, Martigues, Pont du Gard, Toulon, île-Sainte-Marguerite. DIST: Les Productions Réunis (Fernand Weill). USCITA/REL: 27.05.1929 (trade show: Empire Theatre, Paris); 25.10.1929 (Pt. 1), 01.11.1929 (Pt. 2). COPIA/COPY: DCP (da/from 35mm, c.5230 m.), 218' (trascritto a/transferred at 21 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: ZZ Productions, Paris (restauro/restored 2006).

Se non avesse diretto altro, Henri Fescourt (1880-1966) sarebbe comunque ricordato per il suo vibrante adattamento di *Les Misérables*, unanimamente ritenuto l'evento culmine delle Giornate 2015.

Un'opera difficile da eguagliare, ma Fescourt, un *petit maître* che diede un tocco di classe al cinema popolare degli ultimi anni dell'era del muto, si superò quattro anni dopo con questo pittoricamente sontuoso e immaginifico adattamento di *Il conte di Monte Cristo* di Alexandre Dumas.

La travolgente saga imperniata sul tradimento e la vendetta ha generato tanti adattamenti cinematografici e televisivi e tanti spin-off quanti *Les Misérables*, con risultati che sono quasi sempre stati a dir poco inadeguati. Solo la versione del 1918 di Henri Pouctal in 12 episodi aveva, nonostante le limitazioni di un'economia del tempo di guerra, un respiro tale da evocare le imponenti trame drammaturgiche di Dumas.

Fortunatamente Fescourt, dieci anni dopo, aveva a disposizione un budget veramente generoso – 6 milioni di franchi – e i migliori attori, cameramen e scenografi che il cinema europeo avesse da offrire.

Mentre *Les Misérables* divenne immediatamente un classico, *Monte-Cristo* sparì dalla circolazione subito dopo essere uscito nelle sale nell'ottobre del 1929. Per decenni, del film non rimase altro che una manciata di allettanti foto di scena che mettono in risalto gli ampi set e un ritratto di Jean Angelo nei panni dell'omonimo conte, un tenebroso angelo della vendetta in cilindro e mantello, elegante, inaccessibile, dolente. Fu probabilmente lo stesso Fescourt, scoraggiato negli ultimi anni della sua vita dal fallimento dei tentativi fatti per trovare una copia, a contribuire all'oscurità del film dedicandogli un mero paragrafo nelle sue indispensabili memorie, *La Foi et les montagnes* (1959).

Les Misérables del 1925 era una produzione della potente Société des Cinéromans, guidata dal magnate della stampa Jean Sapène (spesso descritto come il William Randolph francese). Con il suo illuminato

Had he directed nothing else, Henri Fescourt (1880-1966) would be remembered for his vibrant adaptation of Les Misérables, by common consent the crowning event of the 2015 Giornate. A hard act to follow, but Fescourt, a petit maître who gave a touch of class to popular cinema in the last years of the silent era, outdid himself four years later with this pictorially lavish, imaginative dramatization of Alexandre Dumas's Count of Monte-Cristo.

Dumas's sweeping saga of treachery and vengeance has spawned as many film and TV adaptations and spin-offs as Les Misérables, and the results have almost always been inadequate, to say the least. Only Henri Pouctal's early serial version (12 episodes, 1918) had the necessary scope to suggest Dumas's sweeping dramatic timelines, even though Pouctal had to deal with the constraints of a wartime economy industry. Happily, Fescourt, ten years on, had a truly generous budget – 6 million francs – and the best actors, cameramen, and designers the European cinema had to offer.

But whereas Les Misérables became an instant film classic, Monte-Cristo dropped off the radar almost as soon as it was released in October 1929. For decades, all that remained of the film were a handful of tantalizing production stills highlighting the sprawling sets and a studio portrait of Jean Angelo as the eponymous count, a dark angel of vengeance in top hat and cloak, elegant, inaccessible, mournful. Fescourt himself, discouraged by his failed attempts to find a print in the later years of his life, may have contributed to the film's obscurity by devoting a mere paragraph to it in his indispensable memoir La Foi et les montagnes (1959).

The 1925 Les Misérables was a production from the powerful Société des Cinéromans, headed by press baron Jean Sapène (often described as the French William Randolph Hearst). With his enlightened production chief, Louis Nalpas, Sapène was

direttore di produzione, Louis Nalpas, Sapène era stato responsabile nei primi anni Venti della rifioritura di spettacolari film storici e di serial in costume. Il successo mondiale di *Les Misérables* aumentò il prestigio del cinema francese in patria e all'estero. Fu questo il film francese che ebbe maggior fortuna negli Stati Uniti da... *Les Misérables* di Albert Capellani del 1912!

Purtroppo Fescourt non riuscì mai a volgere a suo profitto il proprio successo personale. Quale regista a contratto per Cinéromans, doveva conformarsi ai dettami sempre più megalomani di Sapène e i lavori che gli venivano affidati erano mediocri. Il colpo finale arrivò quando gli venne chiesto di dirigere *L'Occident*, uno dei film voluti da Sapène per sua moglie Claudia Victrix (nata Jeanne Bourgeois), insipida e priva di talento. Nalpas, stanco dei continui screzi con Sapène, aveva dato le dimissioni da Cinéromans per operare di nuovo come indipendente con la sua vecchia casa di produzione, la Films Louis Nalpas, che aveva sede presso gli studi di Billancourt dove erano

stati girati il *Napoléon* di Gance e il *Casanova* di Volkoff. Egli invitò Fescourt a unirsi a lui per dirigere una nuova versione cinematografica di *Monte-Cristo*, con un cast di sole star. I due uomini, inseparabili fin dal primo grande successo ottenuto assieme con *Mathias Sandorf* (1920), adattamento a episodi del romanzo di Jules Verne, erano di nuovo in pista.

Era la prima volta che Fescourt veniva a contatto con l'universo romantico di Dumas – per Nalpas era un secondo appuntamento, avendo prodotto la versione di Pouctal per *Le Film d'Art*. Dopo il relativo lusso delle sette ore di durata per *Les Misérables*, Fescourt ebbe il suo bel daffare ad adattare la tortuosa trama di Dumas a sole quattro ore!

Le virtù di Fescourt quale scrittore-regista includono la sua abilità di riduttore. Con l'eccezione dei suoi serial precedenti, come ad esempio *Mandrin* (1924), egli scrisse tutte le proprie sceneggiature. Per *Les Misérables*, aveva combattuto per imporre la propria visione – non un solo film, ma quattro episodi di lungo metraggio, da distribuirsi settimanalmente. Questo gli permetteva di ottimizzare il tempo sullo schermo e di umanizzare il più fedelmente possibile la concezione poetica e narrativa di Hugo. Nella sua scheda su *Monte-Cristo* in *100 Silent Films*, Bryony Dixon scrive: "Fescourt

responsible for a renaissance of historical spectaculars and costume serials in the early 1920s. The worldwide success of the *Les Misérables* boosted the prestige of French cinema at home and abroad. Indeed, it turned out to be the most successful French film in the U.S. since... the 1912 *Les Misérables* by Albert Capellani!

Unfortunately, Fescourt never managed to capitalize on his personal success. As a contract director at Cinéromans, he had to toe the line of Sapène's increasingly megalomaniacal dictates and was handed mediocre assignments. The final blow came when Fescourt was pressed into service to direct *L'Occident*, one of the "star vehicles" Sapène ordered for his untalented and homely wife, Claudia Victrix (née Jeanne Bourgeois). Nalpas, weary of his unending clashes with Sapène, had resigned from Cinéromans to go independent again under his old production banner, Films Louis Nalpas, based at Billancourt Studios,

where Gance's *Napoléon* and Volkoff's *Casanova* had been filmed – and he invited Fescourt to join him there to direct a new screen version of *Monte-Cristo*, with an all-star cast. The two men, joined at the hip since their first big success with *Mathias Sandorf* (1920), a serial adaptation of Jules Verne's novel, were off and running again. It was Fescourt's first contact with Dumas's romantic universe – for Nalpas, it was a return engagement, having produced the Pouctal version for *Film d'Art*. After the relative luxury of seven hours' screen time for *Les Misérables*, Fescourt had his work cut out adapting Dumas's tortuous plot into a mere four hours!

Fescourt's virtues as a writer-director include his skills as an adapter. With the exception of his earlier serials such as *Mandrin* (1924), he wrote his own screenplays. For *Les Misérables*, he had battled to impose his vision – not a single feature, but four feature-length episodes, to be released on a weekly basis. It allowed him to optimize screen time and humanize Hugo's poetic and narrative design as faithfully as possible.

In her entry on *Monte-Cristo* in *100 Silent Films*, Bryony Dixon writes: "Fescourt pared down the story to the essentials of the narrative, losing a number of subplots and conflating



Jean Angelo in *Monte-Cristo*, Henri Fescourt, 1929. (ZZ Productions)

ridusse la storia all'essenziale, tralasciando diverse trame secondarie e accorpando alcuni elementi della storia – in particolare, creando un nuovo ingegnoso antefatto per i personaggi di Caderousse e Benedetto che risparmia al pubblico un sacco di tediose spiegazioni. Questa semplificazione ... permette a Fescourt di dare il ritmo alla sua super-produzione di quattro ore, consentendogli il lusso di prendersi il tempo necessario per presentare certe scene con dovizia di particolari e per sviluppare i personaggi.”

Nonostante il movimento sia la chiave del film, il lusso del tempo serve a conferire all'azione la sua tessitura emotiva, e la velocità non è mai confusa con il ritmo. Spalleggiato da Jean-Louis Bouquet, suo montatore e amico di lunga data, Fescourt, sequenza dopo sequenza, rende in vividi dettagli i più celebri pezzi forti: l'arrivo nel porto di Marsiglia del maestoso veliero a tre alberi “Faraone”; il banchetto di nozze di Edmond Dantès e Mercédès; l'incarcerazione del protagonista al castello d'If; la sua fuga e la ricerca del tesoro dell'abate Faria sulla desolata isola di Montecristo... E le riprese a Marsiglia e dintorni e nell'autentico castello d'If ricordano gli espressivi esterni di *Les Misérables*.

Se nei *Misérables* Fescourt aveva usato inquadrature fisse, qui dimostra la sua padronanza della macchina da presa mobile, come negli straordinari momenti sulle mura del castello d'If, quando i carcerieri fanno oscillare avanti e indietro il corpo di Edmond Dantès completamente avvolto in un telo prima di gettarlo in mare oltre il parapetto e all'improvviso la macchina segue il movimento dell'arco oscillatorio degli uomini. E al teatro dell'opera, “l'apparizione caldamente attesa del conte ... è costruita con una carrellata a seguire incredibilmente prolungata che segue una ballerina tra le quinte e continua con una panoramica che scruta la sala prima di posarsi finalmente sul favoloso personaggio di Jean Angelo” (David Cairns). Nella seconda parte, l'azione si sposta in una Parigi ricostruita in studio, un paesaggio irreali di teatri all'italiana, decorazioni orientali e apparentemente infinite vedute piranesiane frutto del lavoro dell'esuberante Boris Bilinsky (scene e costumi) e dei responsabili degli effetti speciali Paul Minine e Nicolas Wilcke. Anche qui, il senso della costruzione drammaturgica di Fescourt entra in gioco mentre lui ricolloca, elide e amplia le scene di Dumas, sostituendo, ad esempio, il banchetto durante il quale il conte viene presentato alla società parigina dal figlio del suo nemico, Morcerf, con lo spettacolo del balletto all'Opéra.

some elements of the story – in particular, creating a clever new backstory for the characters of Caderousse and Benedetto which saves the audience from a good deal of tedious exposition. This simplification ... allows Fescourt to pace this four-hour super-production, affording him the luxury of time to present certain scenes in great detail and to develop the characters.”

Though movement is the key in *Monte-Cristo*, the film espouses this luxury of time, which gives the action its emotional texture, never confusing speed for rhythm. Sequence by sequence, Fescourt, abetted by his long-time editor and friend, Jean-Louis Bouquet, gives vivid detail to the most famous set pieces: the

arrival of the majestic three-master Pharaon in the port of Marseille; the wedding banquet of Edmond Dantès and Mercédès; the hero's incarceration at the Château d'If; his escape and his search for Abbé Faria's treasure on the desolate isle of Monte-Cristo... And the location shooting in and around Marseille, and at the authentic Château d'If, recalls Fescourt's expressive exteriors in *Les Misérables*.

Whereas he used stationary camera set-ups in *Les Misérables*, Fescourt here demonstrates his mastery of the moving camera, as in the extraordinary moment on the battlements of the Château d'If, as the prison guards swing Edmond Dantès's enshrouded body to and fro before heaving it clear of the parapet and into the sea – the camera suddenly follows the motion of the men's pendulum arc. And in the opera house, “the Count's hotly anticipated appearance ... is built

with an incredibly prolonged tracking shot following a ballerina into the wings and continuing in a scanning, panning dolly around the auditorium before finally alighting upon the fabulous personage of Jean Angelo...” (David Cairns).

In Part 2, the action moves to a studio-bound Paris, a dreamscape of Italianate theatres, Orientalist decorations, and seemingly limitless Piranesian vistas created by the flamboyant Boris Bilinsky (sets and costumes) and special effects designers Paul Minine and Nicolas Wilcke. Here too, Fescourt's sense of dramatic construction comes into play as he re-locates, elides, and magnifies Dumas's set pieces: thus, the luncheon party during which the Count is introduced to Paris society by the son of his enemy, Morcerf, is relocated by Fescourt to a ballet performance at the Opéra.



Monte-Cristo, Henri Fescourt, 1929. (Lenny Borger)

Alcuni dei momenti più toccanti sono inventati da Fescourt: come la scena finale alla casa dell'armatore, Morrel, dove il conte, assente e rappresentato da un notaio, convoca Mercédès e le due giovani coppie le cui vite aveva quasi distrutto nella sua sete di vendetta, per leggere un testamento: "Vi ho riuniti attorno al venerabile signor Morrel, nella speranza di vedervi formare una sola famiglia, con un lontano parente di nome Edmond Dantès ... Possa il passato essere non più di un ricordo sopito. Il conte di Monte Cristo non dimenticherà coloro che lo hanno amato e veglierà su di loro da lontano."

Mentre il notaio legge, la macchina da presa benedice gli innamorati con due magnifiche dissolvenze sui primi piani, e Mercédès, ormai vedova, stringe al petto, con lacrime di gratitudine, l'addio del suo amore perduto.

Come aveva dimostrato in *Les Misérables*, Fescourt era un superbo regista di attori. Jean Angelo, uno dei più eleganti primi attori del cinema muto francese, era stato scelto per fare Edmond Dantès nella versione di Pouctal, iniziata nell'estate del 1914: le scene di Marsiglia erano già pronte quando la dichiarazione di guerra interruppe la lavorazione; il film fu ripreso nel 1916-17, con l'attore belga Léon Mathot al posto di Angelo, che era stato chiamato alle armi. L'intervallo di dieci anni permise ad Angelo di maturare per questa definitiva interpretazione.

Lil Dagover è, nel ruolo di Mercédès, un'indulgente, combattuta mater dolorosa, mentre Pierre Batcheff (che aveva appena fatto *Un chien andalou*) ci dà una delle sue interpretazioni più meditate nei panni di Albert de Morcerf, il compassionevole figlio di lei e del perfido Fernand Mondego – impersonato dal grande mascalzone francese, Gaston Modot. Jean Toulout, che era il Javert di Fescourt, è un formidabile, pernicioso Monsieur de Villefort. Il vile Caderousse di Henri Debain e il Benedetto di Robert Merin formano un tandem bizzarro che introduce una gradita nota di umorismo nero e farsesco. Marie Glory, reduce dal personale successo ottenuto con *L'Argent*, è una squisita Valentine de Morcerf, e infine François Rozet, nel ruolo di Maximilien Morrel, è migliore di quanto non fosse, come Marius, in *Les Misérables*. – LENNY BORGER

Il restauro *Monte-Cristo* viene proposto a Pordenone nella ricostruzione del 2006 realizzata da ZZ Productions per il canale culturale franco-tedesco ARTE. Si basa su una copia di distribuzione francese in bianco e nero incompleta conservata dal Gosfilmofond di Mosca e su una copia di distribuzione nitrato danese salvata dalla Stiftung Deutsche Kinemathek. Questa versione corrisponde alle copie in 15 rulli che furono proiettate a Parigi nell'ottobre del 1929. Alcune inquadrature sono state gonfiate da una copia 17,5mm di provenienza privata.

Un precedente restauro di *Monte-Cristo* era stato realizzato dalla cineteca di Praga nel 1993 ed era stato presentato a Pordenone lo stesso anno. Si basava su due copie nitrato incomplete risalenti all'uscita del film in Cecoslovacchia. Un'ottima ricostituzione, ma priva di alcuni episodi chiave, in particolare quello dello sventato suicidio del signor Morrel. – LENNY BORGER

Some of the most moving moments are invented by Fescourt: like the final scene at the home of the shipowner, Morrel, where the absent Count, represented by a notary, summons Mercédès and the two young couples, whose lives he almost destroyed in his thirst for revenge, to deliver a testament: "I have gathered you around the venerable Mr. Morrel in the hope of seeing you form a single family, with a distant relative named Edmond Dantès... May the past be no more than a memory appeased. The Count of Monte Cristo will not forget those who loved him, and will watch over them from afar." As the notary reads, the camera blesses the lovers with two magnificent close-up dissolves, as the now-widowed Mercédès, with tears of gratitude, clutches her lost love's farewell to her breast.

As he proved in Les Misérables, Fescourt was a superb director of actors. Jean Angelo, one of the most elegant leading men of the French silent screen, was cast as Edmond Dantès in Pouctal's version, begun in the summer of 1914: the Marseille scenes were already in the can when the declaration of war shut down production; the film was resumed in 1916-17, with the Belgian actor Léon Mathot replacing the mobilized Angelo. The ten-year interval allowed Angelo to mature for this definitive performance.

Lil Dagover is a gracious, conflicted mater dolorosa as Mercédès, and Pierre Batcheff (fresh from Buñuel's Un chien andalou) gives one of his most thoughtful performances as Albert de Morcerf, her good-hearted son with the treacherous Fernand Mondego – portrayed by the great French scoundrel, Gaston Modot. Jean Toulout, who was Fescourt's Javert, is a superbly noxious Monsieur de Villefort. Henri Debain's cowardly Caderousse and Robert Mérim's Benedetto form a bizarre tandem that injects a welcome note of black humor and farce. Marie Glory, then enjoying a personal triumph in Marcel L'Herbier's L'Argent, is an exquisite Valentine de Morcerf, and François Rozet, as Maximilien Morrel, improves on his Marius performance in Les Misérables. – LENNY BORGER

The Restoration *Monte-Cristo* is being shown at Pordenone in the 2006 reconstruction produced by ZZ Productions for Franco-German culture channel ARTE. This is based on an incomplete black & white French distribution print preserved by Gosfilmofond of Russia and a nitrate Dutch distribution print salvaged by the Stiftung Deutsche Kinemathek. This version corresponds to the 15-reel prints shown in Paris in October 1929. A few shots were blown up from a 17.5mm print in a private collection.

An earlier restoration of Monte-Cristo was done by the Czech film archive in 1993 and was shown at Pordenone that year. It was based on two incomplete nitrate prints from the film's Czech release. Despite the excellent reconstitution, this version is missing some key episodes, notably that of Mr. Morrel's thwarted suicide. – LENNY BORGER

120 anni di cinema a Venezia

Venezia è probabilmente la città più cinematografata al mondo tra quelle dove istituzionalmente (produzione, teatri di posa, laboratori tecnologici, distribuzione...) non si fa il cinema e dove non sono previsti costi accessori (vitto, alloggio, location, servizi). E ha cominciato ad esserlo sin dalla primavera 1896, con le prime “prese” Lumière. Interessante constatare come, per quanto si filmasse dal vero, esistessero sin da subito esigenze di “finzione”. Per celebrare questa “prima volta” si è accomunato ai primi film Lumière, *Venetianische Nacht*, pantomima di derivazione teatrale completamente realizzata da vero sia in esterni che in interni da un grandissimo regista teatrale prestato al cinema, Max Reinhardt.

Il 1896 è l'anno in cui il Cinématographe Lumière conquista il mondo. Dopo il travolgente successo delle prime proiezioni a Parigi, infatti, varie équipes facenti capo alla casa madre Lumière et fils de Lyon e legate agli esclusivisti internazionali della ditta, approdano nelle città più importanti o nelle località più conosciute o singolari. Dove, prendendo a nolo (con un sistema di spartizione degli utili) bistrot, birrerie, teatri popolari e altri luoghi pubblici, mostrano programmi in continuo cambiamento, composti dai filmati del “catalogo di vendita” che diverrà operativo solo a partire dalla metà del 1897. Malgrado l'apparecchiatura fosse, con minimo ricambio di accessori, reversibile, potendo cioè fare le riprese, stampare copie e infine proiettare, i compiti degli addetti erano diversificati. In Italia la prima proiezioni avviene a Roma, seguita da Milano, Napoli, Genova e Livorno. Il 9 luglio 1896, è la volta di Venezia, al Teatro Minerva già San Moisè. Le cronache d'epoca menzionano M. Genty come “distinto” operatore di proiezione (con Chapuis come assistente) e un cotal Figaroli (o Figarolli) come organizzatore per conto di Vittorio Calcina, concessionario Lumière che gestiva anche il cinematografo. Ma viene tramandata anche la presenza di Giuseppe Filippi, anche lui collaboratore di Calcina. Secondo altre cronache (nulla sopravvive dei documenti originali), le prime riprese veneziane son frutto del lavoro di Charles Moisson, operatore di ripresa (in scena la fidanzata), alcuni giorni prima dell'esordio del Cinématographe sullo schermo del Minerva, entrando in programmazione a Venezia, dopo esser state viste altrove, solo a partire dal 21 agosto.

Nell'autunno di quel 1896, a Venezia, durante un suo frenetico tour europeo, Alexandre Promio, uno dei più attivi operatori di casa Lumière, intuisce che la mobilità del cinema poteva riprodurre oggetti immobili e realizza quella che per noi è la prima “soggettiva” mentre per lui simulava un “panorama”, non sapendo di essere stato di poco preceduto in una ripresa simile a Colonia da un altro collega Lumière, Constant Girel. È lo stesso Vittorio Calcina, agente della Lumière et fils per l'Italia, ad attribuirsi la cronaca del viaggio a Venezia dei reali di Italia e Germania nell'ottobre 1898. – CARLO MONTANARO

Schede di Carlo Montanaro.

Tutti i 9 film Lumière in programma sono presentati in 35mm fornite dall'Institut Lumière di Lione. Per ciascun titolo, viene riportato il n. di catalogo, il nome dell'operatore e la data o i probabili estremi temporali di effettuazione delle riprese.

120 Years of Cinema in Venice

Venice is probably the most filmed city in the world, of all the places where film-making is not itself an industry (in terms of production, studios, technical laboratories, distribution, etc.) and where there are no additional costs (board and lodging, locations, services). And it has been so from the beginning, ever since the spring of 1896, with the first Lumière “takes”. It is interesting to observe that no matter how much was filmed from real life, from the very outset there was also a need for “fiction”. To celebrate this historic “first time”, presented together with the earliest Lumière actualities of Venice, we are also showing *Venetianische Nacht*, a theatrical pantomime made entirely on location – interiors and exteriors alike – by one of the greatest theatre directors, Max Reinhardt, here lending his expertise to the new medium.

1896 was the year when the Lumières' Cinématographe conquered the world. After the runaway success of their first shows in Paris, a number of crews working for the main company in Lyon and linked to its exclusive international agents went around the globe, to all the most important cities and best-known locations. There they hired (on a profit-sharing basis) bistros, taverns, music halls, and other public venues, to present constantly-changing programmes composed of films from the company's “sales catalogue”, which was available from mid-1897. Despite minimal spare parts and accessories, their equipment enabled them to film, print copies, and project, so the operators were adept at a variety of tasks. The first film show in Italy was in Rome, followed by Milan, Naples, Genoa, and Livorno. On 9 July 1896 it was Venice's turn, at the Teatro Minerva, formerly the Teatro San Moisè. Contemporary reports mention M. Genty as a “distinguished” projectionist (assisted by Chapuis) and one Figaroli (or Figarolli) as the organizer on behalf of Vittorio Calcina, an authorized Lumière dealer who also managed the Cinématographe. The name of another collaborator of Calcina's, Giuseppe Filippi, has also come down to us. According to other sources (nothing remains of the original documents), the first Venetian scenes were the work of cameraman Charles Moisson (filming his fiancée), shot a few days before the debut of the Cinématographe on the screen at the Minerva. Seen earlier elsewhere, they were first shown in Venice on 21 August 1896.

It was also in Venice, during his hectic European tour in the autumn of 1896, that Alexandre Promio, one of Lumière's busiest cameramen, understood that the mobility of the cinema could reproduce immobile objects. As a result he made what is for us the first “subjective shot”, though he considered it the simulation of a panorama. Little did he know that he had been beaten to it by a similar shot made in Cologne a short time earlier by one of his Lumière colleagues, Constant Girel. Vittorio Calcina, Italian agent for the Lumière company, claimed the authorship of the film coverage of the visit of the Italian and German royal families to Venice in October 1898. – CARLO MONTANARO

All film notes by Carlo Montanaro.

All 9 Lumière films in this programme are 35mm prints from the Institut Lumière in Lyon. Each entry includes the Lumière Catalogue number, the name of the cameraman, and, in all but the last two cases, the probable span of shooting dates.

ARRIVÉE EN GONDOLE (Approdo di una gondola ai Santi Giovanni e Paolo)

Catalogue Lumière no. 291. Charles Moisson. 14.06-02.08.1896.

Una gondola approda presso la scalinata del rio di San Giovanni e Paolo, davanti alla antica Scuola di San Marco. Un “ganzer” la trattiene mentre gli occupanti scendono. Una donna avvisa di aver dimenticato ombrello e guanti che vengono recuperati. Il primo a scendere controlla palesemente guardando in macchina che tutto avvenga come previsto e che la pellicola sia sufficiente per filmare tutto.

A gondola lands at the steps of the Rio di San Giovanni e Paolo, outside the old Scuola di San Marco. A “ganzer” [old gondolier with a boat-hook] steadies it as the occupants disembark. A woman realizes she has forgotten her umbrella and gloves, so they are fetched for her. The first one out of the gondola makes a show of checking the camera to make sure that everything is going to plan and that there is enough film to complete the shoot.

PIGEONS SUR LA PLACE SAINT-MARC (I leggendari piccioni di San Marco)

Catalogue Lumière n° 292. Charles Moisson. 14.06-02.08.1896.

La medesima signora offre del grano ai colombi di fronte alla Chiesa di San Marco e con dei pennuti in mano si avvicina - da figura intera a primo piano - alla mdp mentre un accompagnatore agita le braccia per provocarne il volo.

The same woman from the previous film offers grain to the pigeons outside St. Mark's Basilica. With the birds on her hand she walks towards the camera, from a full-figure shot to a close-up, while a companion waves his arms to shoo them off.

TRAMWAY SUR LE GRAND CANAL (I vaporetti a Rialto)

Catalogue Lumière n° 293. Charles Moisson. 14.06-02.08.1896.

La gondola con i suoi occupanti viene rivelata dal passaggio verso l'approdo, davanti al Ponte di Rialto, di un vaporetto. “Tramway” sta, ovviamente, per “mezzo pubblico di trasporto”.

The gondola and its passengers are revealed in transit towards the landing, in front of the Rialto bridge, of a vaporetto (water-bus). “Tramway” here clearly stands for “means of public transport”.

GRAND CANAL AVEC BARQUES

Catalogue Lumière n° 294. Operatore sconosciuto /Cameraman unknown. 12.03.1896-01.08.1897.

Il bacino di San Marco con sullo sfondo l'isola di San Giorgio. Una pesante barca da carico (“peata”) attraversa l'inquadratura nella quale, s'insinua poi, entrando sotto da dx, una gondola che, spinta dal gondoliere, si dirige verso il centro dell'immagine, equilibrandone la composizione.

The San Marco waterfront with the island of San Giorgio in the background. A laden barge (peata) crosses the frame as a gondola enters from the right and moves towards the centre, balancing the composition of the picture.

PANORAMA DU GRAND CANAL PRIS D'UN BATEAU

Catalogue Lumière n° 295. Alexandre Promio. 25.10-13.12.1896.

Il lato sx del Canal Grande sfilando incrociando imbarcazioni sospinte da remi e un altro vaporetto. Il moto è morbido e continuo. La prossima “fermata” del vaporetto: San Silvestro.

The left side of the Grand Canal passes by with a parade of boats propelled by oarsmen and another vaporetto. The movement is gentle and continuous. The next vaporetto fermata (stop) is San Silvestro.

PANORAMA DE LA PLACE SAINT-MARC PRIS D'UN BATEAU

Catalogue Lumière n° 296. Alexandre Promio. 25.10-13.12.1896.

Perpendicolare alla Piazzetta, la mdp posizionata sempre su un vaporetto coglie lo scorrere della faccia traforata di Palazzo Ducale, si insinua tridimensionalmente in profondità, verso la Torre dell'Orologio, per ritrovare infine l'emergenza dell'angolo della Biblioteca Marciana.

Facing the Piazzetta, again seen from a vaporetto, the camera runs across the open-work façade of the Palazzo Ducale (Doges' Palace), peers in depth towards the Torre dell'Orologio (Clock Tower), and then finds a corner of the Biblioteca Marciana (Marciana Library).

VENISE: PLACE SAINT-MARC

Catalogue Lumière n° 430. Operatore sconosciuto /Cameraman unknown. 12.03.1896-06.06.1897

Passeggio di fine inverno San Marco davanti alla Chiesa, tra diverse persone che paiono non accorgersi dell'operatore e dell'apparecchiatura.

A late-winter stroll in St. Mark's Square in front of the Basilica. The people seem unaware of the cameraman and his equipment.

ARRIVÉE EN GONDOLE DES SOUVERAINS D'ALLEMAGNE ET D'ITALIE AU PALAIS ROYAL DE VENISE

Catalogue Lumière n°1058. Vittorio Calcina. 13.10.1898.

Due gondole approdano alla scalinata del Palazzo Reale e ne scendono Umberto I di Savoia con il Kaiser Guglielmo II e la regina Margherita con Augusta-Victoria de Schleswig-Holstein.

Two gondolas land at the steps of the Doges' Palace. From them alight King Umberto I of Savoy with Kaiser Wilhelm II and Queen Margherita with Augusta Victoria of Schleswig-Holstein.

DÉPART EN GONDOLE DE LEURS MAJESTÉS

Catalogue Lumière n° 1059. Vittorio Calcina. 13.10.1898.

I reali prendono nuovamente posto nelle rispettive imbarcazioni. / *The royals return to their gondolas.*

VENETIANISCHE NACHT (Notti veneziane) (DE 1913)

REGIA/DIR: Max Reinhardt. ASST DIR: Carl Wilhelm (Venezia). SCEN: dalla pantomima di Karl Vollmöller, "Venezianische Abenteuer eines jungen Mannes". PHOTOG: Friedrich Weinmann, Karl Freund. CAST: Maria Carmi (*la sposa/the bride, Marchesina dei Bisognosi*), Joseph Klein (*Luigi Mangiabene, lo sposo di Mestre/the Mestre bridegroom*), Alfred Abel (*Anselmus Aselmeyer, aspirante filosofo/the student*), Ernst Matray (*Pipistrello*), Georg Hötzel (*il garzone/servant*), Theodor Rocholl (*l'ufficiale/officer*), Victor Arnold, Else Eckersberg, Ernst Lubitsch(?). PROD: Paul Davidson, Projektions-AG "Union" (PAGU), Berlin. RIPRESE/FILMED: 04.1913 (Venezia; Chioggia; Cimitero). USCITA/REL: 06.1914 (U.T. Kurfürstendamm, Berlin). COPIA/COPY: 35mm, 1079 m., 60' (16 fps); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.

Fondamentale rinnovatore della regia teatrale del secolo passato Max Reinhardt (Maximillian Goldmann, 1873-1943) è arrivato al cinema partendo dal palcoscenico e filmando, un po' primitivamente, nel 1910 con la camera fissa la messa in scena del Deutsches Theater della pantomima *Sumurun*. Operazione replicata l'anno successivo con un'altra pantomima, *Das Mirakel*, che già prevedeva inquadrature dal vero. All'inizio del 1913 con una troupe sempre legata al Deutsches Theater, Reinhardt parte per l'Italia per chiudere due delle quattro produzioni cinematografiche che aveva accettato di realizzare in quell'anno per la PAGU. La prima, *Venetianische Nacht*, era in lavorazione a Venezia mentre veniva ancora replicata nei teatri in Germania. La seconda, *Die Insel der Seligen*, tratta da un soggetto originale e ambientata nei dintorni di La Spezia, venne distribuita per prima, e malgrado qualche eccesso paganeggiante anche di nudo, non conseguì risultati al botteghino. *Venetianische Nacht* ebbe, invece, importanti riscontri in particolare modo in America. Ma malgrado i ripetuti progetti, Reinhardt tornerà dietro la macchina da presa ad Hollywood soltanto nel 1935 per una memorabile, magica versione di *A Midsummer Night's Dream*.

Venetianische Nacht deriva da una pantomima ricca di equivoci, che poi è un sogno sospeso tra tristezza, grottesco e farsesco, sullo sfondo della "commedia dell'arte" (con un personaggio, Pipistrello, che potrebbe essere Arlecchino ma anche Charlot). Con uno studente che si reca nella sognata Venezia e crede che la marchesina sposa infelice di un volgare mercante si sia innamorata di lui. Tanto da sentirsi in dovere di ucciderle il marito e di disfarsi dell'ingombrante cadavere. Mentre nella realtà la marchesa è innamorata di un ufficiale e, passata "quella" notte movimentatissima e ricca di imprese eccessive, lo studente dovrà persuadersi di aver sognato (perfino un ballo alla Méliès che prefigura arditezze

An important innovator in 20th-century theatre directing, Max Reinhardt (Maximillian Goldmann, 1873-1943) came to the cinema from the stage in 1910, with a somewhat primitive fixed-camera filming of the staging of the Deutsches Theater pantomime Sumurun. An operation he repeated the following year with another pantomime, Das Mirakel, which already anticipated more realistic shooting. In early 1913 Reinhardt left for Italy with another Deutsches Theater troupe to complete two of the four film productions he had agreed to make that year for the company PAGU. The first, Venetianische Nacht, was shot in Venice while it was still being performed on stage in Germany. The second, Die Insel der Seligen, based on an original story and set around La Spezia, was the first to be released. Despite some daring pagan scenes, including nudity, it was a box-office failure. Venetianische Nacht, by contrast, was a notable success, particularly in America. But despite numerous plans, it was not until 1935 that Reinhardt finally returned to films, to make a memorable, magical version of A Midsummer Night's Dream in Hollywood.

Venetianische Nacht is derived from a pantomime strewn with misunderstandings, which is also a dream suspended between sadness, the grotesque, and the farcical, based on the commedia dell'arte (with one character, Pipistrello [the Bat], who could be Harlequin but also Charlie Chaplin). It features a student who goes to the Venice of his dreams and thinks that a Marchesina [daughter of a marquis], the unhappy bride of a vulgar merchant, has fallen in love with him. To the extent of feeling obliged to kill her husband and get rid of his cumbersome body. While in fact the noblewoman is in love with an officer. So after "that" overwrought Venetian night fraught with excessive exploits/ventures, the student must persuade himself that he has dreamed the whole thing (including a Méliès-style ball which anticipates the visual daring of films like Vampyr). In a gondola

visive alla *Vampyr*). La marchesa in gondola alla fine, sopporta la presenza del marito perché le è vicino, come “amico” l'ufficiale... Tutti tre gli “atti” del film sono stati realizzati “on location”. Con esterni realistici partendo dal campo antistante la prima stazione ferroviaria realizzata dagli austriaci, per arrivare al Ponte di Rialto, al sagrato di San Michele in Isola, a San Francesco del Deserto, ai tramonti in laguna, ai sottoportici, ai canali e ai campielli: una vera e autentica Venezia minore. E con interni che rivelano, dai riflessi sui vetri degli infissi, dal gioco delle ombre e dagli sbuffi di sole che sprizzano casualmente sulle scenografie, la loro costruzione estemporanea, forse addirittura dentro strutture preesistenti (il teatrino di posa vetrato gestito dai fratelli Roatto, pionieri del cinema a Venezia?). Maria Carmi (Norina Gilli) è stata soprattutto una attrice di teatro. Alfred Abel è, tra l'altro, il futuro padrone di *Metropolis*.

at the end of the film, the aristocratic lady is able to put up with her common husband because her “friend” the officer is close at hand... All three “acts” of the film were shot on location. Starting with the area in front of the first railway station built by the Austrians, and from there to the Rialto bridge, the churchyard of San Michele in Isola, San Francesco del Deserto, sunsets in the lagoon, and the city’s arcades, canals, and campielli [small squares] – this is Venice in a thoroughly authentic minor key. There are also interiors in which window reflections, plays of shadow, and random bursts of sunlight reveal the sets’ improvised construction, perhaps actually within pre-existing structures (could they be the glass studio run by the Roatto brothers, pioneers of Venetian cinema?). Maria Carmi (Norina Gilli) was primarily a stage actress. Alfred Abel was, among other things, the future master of Fritz Lang’s Metropolis.

Serata finale / Closing Night

THE THIEF OF BAGDAD (Il ladro di Bagdad) (US 1924)

REGIA/DIR: Raoul Walsh. SCG/ART DIR: William Cameron Menzies. CAST: Douglas Fairbanks, Julianne Johnston, Anna May Wong. PROD: Douglas Fairbanks Pictures. DIST: United Artists. COPIA/COPY: DCP, 154', col. (imibito/tinted); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Photoplay Productions/Patrick Stanbury Collection, London.

Partitura/Score by Mortimer Wilson (1924), per gentile concessione di/courtesy of Photoplay Productions/Patrick Stanbury Collection.

Arrangiamento e sincronizzazione di/Score arranged and synchronized by Mark Fitz-Gerald.

Esecuzione dal vivo/Performed live by: Orchestra San Marco, Pordenone; direttore/conductor: Mark Fitz-Gerald.

Scheda completa del film nella sezione dedicata a William Cameron Menzies. / For full credits and the programme note about the film, see the section “William Cameron Menzies”.

La musica

L'incarico dato da Douglas Fairbanks a Mortimer Wilson (1876-1932) di comporre una partitura orchestrale per *Il ladro di Bagdad* fu un fatto rivoluzionario – una rivoluzione non del tutto ben accolta dai produttori e musicisti di Hollywood, scontenti dello status quo che regnava nella musica per i film. In tal modo Fairbanks riconosceva il compositore come collaboratore creativo alla complessiva composizione del film – una situazione in certa misura parallela al lavoro che quattro anni dopo Šostakovič farà per *Novyi Vavilon* (Nuova Babilonia).

Wilson, un serio compositore di musica classica, si rivelò una scelta ispirata. Nato nell'Iowa rurale, studiò organo, violino e composizione con Frederick Grant Gleason al Chicago Music College e a 25 anni fu nominato capo del Dipartimento di Teoria e Composizione presso l'Università del Nebraska. Si trasferì a Lipsia per studiare con il noto compositore tedesco Max Reger. Ritornato negli Stati Uniti, dal 1911 al 1916 diresse l'Atlanta Philharmonic Orchestra e insegnò al Conservatorio di Atlanta e da allora, fino alla sua prematura morte, fu consulente di redazione per la National Academy of Music a New York. Nello stesso periodo era chiaramente già affascinato dal cinema: nel 1919 pubblicò *Silhouettes from the Screen*, Op. 55, i cui

The Music

Douglas Fairbanks’s commission to Mortimer Wilson (1876-1932) to create the orchestral score for The Thief of Bagdad was revolutionary – a revolution not altogether welcomed by Hollywood producers and musicians content with the industrial status quo of music for film performance. For the first time, Fairbanks recognized the composer as a creative collaborator, from the start, in the overall composition of his film – a situation paralleled to some degree by Shostakovich’s work on New Babylon, four years later.

*Wilson, a serious classical composer, proved an inspired choice. Born in rural Iowa, he studied organ, violin, and composition with Frederick Grant Gleason at the Chicago Music College, and at 25 was appointed head of the Department of Theory and Composition at the University of Nebraska. He moved on to Leipzig to study composition with the noted German composer Max Reger. Returning to the States, from 1911 to 1916 he conducted the Atlanta Philharmonic Orchestra and taught at the Atlanta Conservatory, and thereafter until his early death was consulting editor for the National Academy of Music in New York. At the same time he was clearly already fascinated by motion pictures: in 1919 he published *Silhouettes from the Screen*, op. 55, whose five “Scriabinesque”*

The Thief of Bagdad, 1924 (Photopally Productions)

HAPPINESS MUST
BE EARNED

INVESTIAMO IN UN CAPITALE
CHE ARRICCHISCE TUTTI. 

FRIULADRIA PER LA CULTURA.

LE GIORNATE
DEL CINEMA
MUTO



PREMIO FRIULADRIA
COLLEGIUM
LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO

 **FRIULADRIA**
CRÉDIT AGRICOLE

APERTI AL TUO MONDO.

cinque movimenti “skrjabineschi” furono dedicati a William S. Hart, Charles Chaplin, Mary Pickford, Theda Bara e Douglas Fairbanks (“Tempo di valse”).

Fairbanks, come fu ampiamente riportato, diede a Wilson queste istruzioni: “Fai una partitura il più possibile artistica e non sentirti in dovere di saltare come una scimmia da un’atmosfera musicale all’altra trascurando lo sviluppo delle tue idee musicali.” Sul *New York Morning Telegraph*, il compositore e critico Theodore Stearns scrisse parole d’encomio: “Un grande produttore cinematografico così artista da dire questo a un compositore, ha fatto la storia della musica.” Il *Literary Digest* osservò: “Wilson ha lavorato con lo stesso spirito che un compositore sinfonico impiega per raggiungere il suo obiettivo. Gli è concesso di vedere le sue idee svilupparsi integralmente e non diventare una cronaca in diretta sul testo del film.”

Eccezionalmente, Wilson fu presente sul set per tutta la durata delle prove e delle riprese, annotando continuamente idee per i personaggi e le atmosfere del film. In seguito trascorse ore in sala proiezione, calcolando precisamente i tempi di ogni scena.

La rivoluzione di Fairbanks e la partitura compiuta di Wilson stavano però per incontrare una feroce opposizione, man mano che la prima – al Liberty Theatre di New York, il 18 marzo 1924 – si avvicinava. Per promuovere il film, Fairbanks aveva ingaggiato il rinomato impresario di origini lituane Morris Gest (Moishe Gershnowitz, 1875-1942) a una tariffa di 3000 dollari a settimana.

Gest invitò subito Fairbanks a fare a meno della partitura di Mortimer Wilson consigliandogli di prendere al suo posto un compositore che avesse “un grosso nome”. Gillian Anderson (senza citare la fonte) ci ha riportato il personale resoconto di Wilson di ciò che seguì. Con solo due settimane rimanenti e le parti già stampate, fu concesso a Wilson di dirigere la sua partitura per la prima e per le prime due settimane di proiezione. L’unica interferenza di Gest in questa fase fu di interpolare brani (Wilson ne ricordava dieci) di altri compositori. Wilson fece in modo di “perdere” queste parti nei primi giorni; alcune di queste però erano ancora presenti nella partitura da noi ricevuta ma noi le abbiamo omesse dal nostro restauro.

Un paio di settimane dopo la serata d’apertura, tuttavia, l’inesorabile Gest annunciò che una nuova compilazione musicale – a quanto pare curata da James C. Bradford (1885-1941) – era pronta per essere eseguita. Di conseguenza la sfortunata orchestra dovette provarla per cinque ore ogni mattina per poi suonare la musica di Wilson negli spettacoli del pomeriggio e della sera. La nuova partitura (costata, pare, 7000 dollari) fu infine eseguita in pubblico un solo giorno; Wilson commentò con ironia che “come score assemblato non poteva essere migliore”. Il lavoro di Bradford fu tranquillamente dimenticato, mentre quello di Wilson fu ripreso per il resto delle proiezioni e presentato in altre dieci città.

Wilson ricordò che mentre Fairbanks aveva espresso in diverse interviste il suo entusiasmo, Gest aveva dato istruzioni al suo ufficio stampa di New York di “lasciar stare la musica” e i critici musicali furono invitati solo dopo il fallito tentativo della compilation.

movements were dedicated to William S. Hart, Charles Chaplin, Mary Pickford, Theda Bara, and Douglas Fairbanks (“Tempo di valse”).

Fairbanks, it was widely reported, instructed Wilson, “Make your score as artistic as you can and don’t feel that you have to jump like a banderlog from one mood to another at the expense of the development of your musical ideas.” In the *New York Morning Telegraph*, the composer and critic Theodore Stearns celebrated: “A big motion picture producer who is artist enough to say that to a composer has made musical history.” The *Literary Digest* observed that “Mr. Wilson has worked in the same spirit as the composer of a symphony employs in pursuing his ends. He is permitted to see his ideas develop with a regard to their own integrity and not become merely a running comment on the text of the picture.”

Uniquely, Wilson was present throughout the rehearsals and shooting of the film, constantly jotting down notes and ideas for the characters and moods. Subsequently he spent many hours in the projection room working out precise timings for every scene.

Fairbanks’s revolution and Wilson’s finished score were however to meet fierce opposition as the premiere – at the Liberty Theatre, New York, on 18 March 1924 – drew near. Fairbanks had engaged the prominent Lithuanian-born impresario Morris Gest (Moishe Gershnowitz, 1875-1942), at a fee of \$3,000 a week, to promote the film. One of Gest’s first contributions was to exhort Fairbanks to drop Mortimer Wilson’s score in favour of a composer “with a big name”. Gillian Anderson (without citing the source) has given us Wilson’s personal account of what followed. With only two weeks to go and the parts already printed, Wilson was permitted to conduct his own score for the premiere and the first two weeks of the run. Gest’s only interference at this stage was to insist on the interpolation of a few (Wilson remembered ten) compilation extracts by other composers. Wilson managed imperceptibly to “lose” these in the first few days, though some were still with the score as we received it, and have been faithfully “unpinned” for our current restoration.

A fortnight after the opening, however, the relentless Gest announced that a new compilation score – apparently the work of James C. Bradford (1885-1941) – was now ready and would be tried out. The unfortunate orchestra was consequently obliged to rehearse this for five hours each morning before going on to perform the matinee and evening performances with Wilson’s score. The new score (alleged to have cost \$7,000) was finally tried for a single day; Wilson ironically comments that it “proved to be as good as any assembled score can be”. Bradford’s score was quietly forgotten, and Wilson’s was resumed for the rest of the run and went on to be performed in ten other cities.

Wilson recalled that while Fairbanks had expressed his enthusiasm in a number of interviews, Gest instructed his New York press staff to “lay off the music”; and music critics were only invited after the abortive compilation try-out. “When the music critics did come, they made our score famous all over the United States in a few short weeks. The

“Quando poi vennero i critici musicali, nel giro di poche settimane resero la nostra partitura famosa in tutti gli Stati Uniti. Il *Literary Digest* dedicò due pagine alle eccezionali recensioni, e alcuni elementi della New York Philharmonic Orchestra, dopo aver visto *Il ladro di Bagdad*, suonarono una suite dalla nostra partitura durante i concerti allo Stadium.” Il veterano della critica musicale e grande wagneriano Henry T. Finck dichiarò sul *New York Evening Post*: “Ieri ha diretto la partitura come solo il suo autore potrebbe fare, è un direttore nato.” Il lavoro di Wilson con Reger lo aveva evidentemente dotato di un’enorme tavolozza armonica, come anche di una particolare abilità nell’orchestrazione e nel contrappunto – esemplificati nella breve fuga che introduce i tre eunuchi nella prima parte del film. Come nell’opera di Šostakovič, Wilson non propose precise velocità metronomiche, ma solo vaghe indicazioni tradizionali come allegro e largo. L’unica indicazione precisa nella partitura del *Ladro* di Wilson è la nota “Velocità del film: 85”, evidentemente riferita ai piedi per minuto, che corrisponde a 22,6 fotogrammi al secondo – istruzione più utile per il proiezionista che non per il direttore (Patrick Stanbury ha scelto di proiettare il film a una velocità leggermente inferiore). Inevitabilmente, il restauro della partitura è stato una sfida. Verso la fine del 2015, prima di ricevere una copia-lavoro del nuovo restauro del film, Patrick Stanbury mi ha mostrato la sua raccolta di materiali inerenti la partitura di Wilson: la partitura completa non era inclusa, c’era però la riduzione per pianoforte per il direttore con molte indicazioni per gli attacchi strumentali. Questa conteneva pochissimi errori e deve essere stata ben supervisionata dallo stesso compositore. Tuttavia, le parti orchestrali originali, presenti anche esse tra i materiali, erano zeppe di errori e problemi. Un’essenziale difficoltà fu data dal fatto che su ogni pagina le indicazioni di armatura di chiave e chiave comparivano solo una volta, sulla prima riga – una pratica piuttosto diffusa in quel tempo, ma che rischia di confondere nel caso di una composizione complessa con infiniti e nascosti cambiamenti d’indicazioni di chiave e armatura. C’erano innumerevoli errori da individuare e correggere, non solo riguardanti le note sbagliate. Per esempio, abbiamo scoperto che alcune parti della tromba (in Si bemolle) erano state copiate per sbaglio nella parte del corno – in Fa. In compenso però le parti strumentali erano state stampate su carta rigida a fisarmonica per facilitare il voltar pagina e non far volar giù gli spartiti. Queste parti erano state evidentemente usate senza correzioni di sorta. La partitura di Wilson è organizzata in 82 sezioni tutte col loro titolo e con solo sei specifiche indicazioni per gli attacchi. Dopo settimane di misurazioni e continui ricontrolli delle 82 sezioni con cronometro e metronomo si è capito che solo l’80 per cento circa andava bene per il film. Del restante 20 per cento, in alcuni passaggi c’era la musica ma non le immagini e più numerosi ancora erano i casi in cui le immagini c’erano ma non la musica corrispondente. Molti dei problemi sono stati riscontrati nella seconda parte. In totale c’erano due sezioni di musica senza film e sette sezioni per cui non c’era musica o comunque, come in un paio di casi, non ce n’era abbastanza – per un totale di

Literary Digest gave two pages to a review of the outstanding critiques ... and a committee from the New York Philharmonic Orchestra, after a visit to The Thief of Bagdad, performed a suite from our score at the Stadium concerts.” The veteran music critic and great Wagnerian Henry T. Finck declared in the *New York Evening Post*, “Yesterday he conducted the score as only the creator of the work [could] – he happened to be a born leader.”

Wilson was understandably unmoved by Gest’s first-night telegram, “I know you have the goods”: “It only goes to show that the serious American composer and conductor will be discriminated against just so long as certain European managers who are un-Americanized are active in catering to the American public.”

Wilson’s work with Reger had evidently endowed him with an enormous palette of harmonic skills as well as particular ingenuity with orchestration and counterpoint – exemplified in the miniature fugue which introduces the three eunuchs in Part One of *The Thief*. Like Shostakovich, Wilson did not propose precise metronome speeds, but only added vague traditional indications like allegro and largo. The only precise indication in Wilson’s *Thief* score is the note “Film speed: 85”, which evidently indicates feet per minute, and is equivalent to 22.6 frames per second – guidance more helpful to the projectionist than to the conductor. (Patrick Stanbury has chosen to run the film slightly slower than this indicated speed.)

The restoration of the score has inevitably been a challenge. In late 2015, in advance of receiving a working copy of this new restoration of the film, Patrick Stanbury introduced me to his collection of material for Wilson’s score. This was without a full score, but a “piano conductor” score with many instrumental cues. This contains very few errors, and must have been well supervised by the composer himself. However, the original orchestral parts, which were also present, were riddled with errors and problems. A basic difficulty was that on each page the clef and key signature appear only once, on the top line – a fairly standard practice at that time, but hazardingly confusing for a complex composition with endless concealed new key signature and clef changes.

There were innumerable errors to be spotted and corrected, not only involving incorrect notes. For example, we discovered that some of the trumpet part (in B flat) had been copied in error into the horn part – in F. A compensation was that the instrumental parts had been printed on stiff paper in folding concertina form, precluding awkward page turns and cascading scores. The parts had evidently been cheerfully used without correction.

Wilson organizes his score in 82 titled sections, with only half a dozen specific cues. During many weeks of measuring and constantly re-checking the 82 sections with a stop-watch and metronome, it became clear that only about 80% of the music could be fitted with the film. Of the other 20%, there were some passages where there was music but no film, and even more passages where there was film but no corresponding music. Many of the problems came in Part Two. In total there were 2 sections of music and no film; 7 sections where there



The Thief of Bagdad, Raoul Walsh, 1924.

oltre 15 minuti. Alcune di queste lacune potevano essere colmate. Nel caso di un paio di sezioni per le quali nella partitura mancava la musica, si poteva rimediare sulla base di altre parti del film. In totale si sono dovute rimuovere 11 ripetizioni e 3 nuove ripetizioni aggiunte. In questo lavoro, la collaborazione del nostro piccolo gruppo di copisti esperti informatici – Stephen Anthony Brown, Christopher Taylor e Ray Lee – è stata indispensabile.

La spiegazione di queste lacune e incongruenze è fornita da Wilson stesso in una lettera del 1927 citata (sempre senza fonti) da Gillian Anderson: “In quattro mesi ho visto il film crescere giorno dopo giorno, da un centinaio di piedi fino a quindici o ventimila, poi ho seguito in sala montaggio le operazioni per ridurre il film a diecimila piedi e prepararlo per il mercato. In questo periodo ho scritto la musica per ogni piede del film e alla fine ho apportato dei tagli per farla coincidere con il metraggio definitivo. Ma ecco dove sta la difficoltà principale. Per sapere in che ordine le scene vengono montate, il produttore deve aspettare le prime proiezioni pubbliche. Insomma bisogna metterlo alla prova. La partitura originale deve andare di pari passo con tutti i cambiamenti che di volta in volta possono essere fatti. Il che sarebbe anche semplice se i tempi dei vari operatori di cabina fossero in qualche modo simili ma, com'è facile capire, più che la musica all'operatore medio interessava stare tranquillo.” Da come ci è giunta, la partitura dimostra che il compositore non fu sempre in grado di tenere il passo con i tagli e le aggiunte fatte dopo la prima. Optando per un'orchestra non troppo grande, presumibilmente nella



The Thief of Bagdad, Raoul Walsh, 1924.

was either no – or in a couple of cases not enough – music, adding up to over 15 minutes. Some of these lacunae could be filled by careful addition. A couple of sections for which the score provided no music could only be sorted by constructing them from other parts of the film. A total of 11 repeats had to be removed, and 3 new repeats added. In this work, the collaboration of our small team of expert computer copyists – Stephen Anthony Brown, Christopher Taylor, and Ray Lee – was indispensable.

The explanation of these gaps and inconsistencies was given by Wilson himself, in an unsourced letter of 1927, again cited by Gillian Anderson: “I have seen the film grow daily, from one hundred feet to fifteen or twenty thousand feet, in four months, and subsequently viewed the cutting process back to ten thousand feet, as ready for the market. During this time I have written the music for every foot of the film, finally, cutting to match the footage. Now here is where the main difficulty lies. The producer never knows what the sequence of the footage will be until after the first public performances. It is a case, you see, of trying it on the dog, so to speak. Now the original score must keep pace with all the various changes in footage and sequence which are made from time to time. That would be simple enough, of course, if the tempos of various operators in the booth were somewhat similar, but you will readily understand that the interest of the average operator is not with the music in such a case, but with his own comfort.” As it survives, the score shows that the composer was not always able to keep abreast of the cuts and insertions after the premiere.

speranza di potersi esibire anche nei piccoli cinema periferici, Wilson ha scritto per 1 ottavino, 1 oboe, 2 clarinetti, 1 fagotto, 2 corni, 2 trombe, 2 tromboni, arpa, percussioni e una sezione d'archi flessibile. La partitura è a volte definita come “una sinfonia cinematografica”. Nonostante la sua complessità strutturale e armonica, ha una grande unità musicale. Per rispettare questa continuità sinfonica, Wilson non segue pedissequamente ogni minima azione del film. Inoltre si diverte ad alludere stilisticamente ad altri compositori. Il film si apre e si chiude con il prete (l'imam) che rivela la morale del racconto, scritto nelle stelle: “La felicità deve essere conquistata.” La musica qui sembra alludere all'aria della *Tosca* di Puccini “Vissi d'arte”, mentre nella seconda parte la musica per il cavallo volante rimanda alle *Valchirie* di Wagner.

Non lasciatevi ingannare dalla musica della prima parte, con la sua atmosfera “esotica” adatta sia ai borseggi che alle preghiere né da certi momenti di favolosa partitura erotica-verista. Nella seconda parte, quando il ladro deve affrontare la prova delle sei lune, la musica assume un carattere grottesco e terrificante, non estraneo ad alcuni dei momenti più estremi di Alban Berg. Le sezioni delle sei lune sono sapientemente modellate in forma di rondò stilizzato; e mentre il ladro trionfa in ogni fatica, c'è una coda con uno scherzo vivace, in cui riconosciamo un'allusione, chiaramente “alla Reger”, al secondo movimento della *Sinfonia Manfred* di Čajkovskij. Nel finale la musica del “tappeto magico” prende un tono di stupenda semplicità, con delicati trilli provenienti dagli strumenti a legno, mentre il motto “La felicità deve essere conquistata” è di nuovo scritto nelle stelle e il ladro e la principessa volano sereni sul tappeto magico oltre la luna.

MARK FITZ-GERALD

Wilson avrebbe in seguito composto per Fairbanks le partiture di *Don Q, Son of Zorro* (1925) e di *The Black Pirate* (1926). Su Wikipedia gli viene attribuita anche la musica per *The Mark of Zorro* (1920), ma ciò non trova conferma nell'archivio Mortimer Wilson, ora all'UCLA.

*Wilson chose to work with an orchestra of moderate size, presumably in the hope that this would make the project available to smaller outlying cinemas. It is written for 1 flute (= piccolo), 1 oboe, 2 clarinets, 1 bassoon, 2 horns, 2 trumpets, 2 trombones, harp, percussion, and a flexible string section. The work is sometimes referred to as “a screen symphony”. Despite being complex structurally and harmonically, it has a great musical unity. To respect this symphonic continuity, Wilson resists slavishly following every small action of the film. He delights in allusions to the styles of other composers. The film opens and closes with the priest (imam) revealing the moral of the tale, written in the stars: “Happiness must be earned.” The music here seems to allude to Puccini's aria “Vissi d'arte” from *Tosca*, while in the second part, the music for the flying horse is not without hints of Wagner's *Valkyrie* steeds.*

*Do not be deceived by the music in Part One, with its exotic mood to suit pickpockets and prayers, as well as moments of fabulous verismo-erotic love music. In Part Two, as the Thief undertakes the trial of the six moons, the music develops a grotesque and terrifying character, not unrelated to some of the more extreme moments of Alban Berg. The six moon sections are skilfully shaped in the form of a stylized rondo; and as the Thief triumphs over each ordeal there is a frisky scherzo coda, in which we recognize a distinctly Reger-esque allusion to the second movement of Tchaikovsky's *Manfred Symphony*. With the ending, the “magic carpet” music takes on a character of beautiful simplicity, with gentle woodwind trills as the opening motto, “Happiness must be earned”, is again written in the stars as the Thief and his Princess fly serenely past the Moon on their magic carpet.*

MARK FITZ-GERALD

*Wilson went on to compose scores for Fairbanks's *Don Q, Son of Zorro* (1925) and *The Black Pirate* (1926). A Wikipedia reference to a score for *The Mark of Zorro* (1920) cannot be substantiated by reference to the Mortimer Wilson archive, now at UCLA.*



WILLIAM CAMERON MENZIES

William Cameron Menzies: dalla scenografia all'organizzazione visiva dei film

Fu un incontro casuale con Anton Grot che fece passare William Cameron Menzies (1896-1957) dall'illustrazione all'art direction. L'anno era il 1917, e il primo effetto creato da Menzies come assistente di Grot fu l'evocazione di un set tropicale tramite le ombre proiettate da alcuni ventagli di palma scartati. Negli anni che seguirono, Menzies avrebbe elaborato meraviglie più tradizionali per la Famous Players-Lasky, dapprima come sketch artist, spesso a supporto dei registi George Fitzmaurice e John S. Robertson. Nel 1921, un incarico per quattro film di Raoul Walsh lo portò in California, dove andò poi a lavorare presso il nuovo studio Pickford-Fairbanks. L'epocale design di *The Thief of Bagdad* fece di Menzies il più famoso scenografo di Hollywood. Dopo aver brevemente operato come freelance – ebbe a fare anche con Rudolph Valentino – approdò alla Feature Productions di Joseph Schenck, dove assunse il ruolo di supervisore artistico di tutte le produzioni United Artists di Schenck, ivi incluse quelle di cui erano protagoniste la moglie del produttore Norma Talmadge e la di lei sorella Constance.

Quando si era presentato per la prima volta allo studio Solax di Fort Lee, Menzies aveva vent'anni ma sembrava un immaturo quindicenne, e Fitzmaurice, che all'epoca stava preparando una versione in 8 rulli dal romanzo di Rudyard Kipling *The Naulahka*, temette che fosse troppo giovane per quel lavoro. Menzies tuttavia dimostrò di essere un allievo pieno di zelo, e da Grot imparò che un disegno non serviva a nulla se non poteva essere duplicato nella macchina da presa. Per *The Naulahka*, Menzies disegnò il set di un harem dalla prospettiva forzata, usando sagome di cartone ritagliato come aveva fatto Grot nel creare l'interno apparentemente gigantesco di un tempio hindu. L'entrata degli Stati Uniti nella prima guerra mondiale allontanò

William Cameron Menzies: From Art Direction to Production Design

It was a chance meeting with Anton Grot that moved William Cameron Menzies (1896-1957) from illustration to art direction. The year was 1917, and Menzies' initial effect as Grot's assistant was to suggest a tropical setting with the shadows cast by some discarded palm fans. In the coming years, he would work more conventional wonders for Famous Players-Lasky, initially as a sketch artist, often in support of directors George Fitzmaurice and John S. Robertson. A four-picture association with Raoul Walsh brought him to California in 1921, where he eventually went to work at the new Pickford-Fairbanks studio. Menzies' landmark design of The Thief of Bagdad made him Hollywood's most famous art director. After a spell as a freelancer, including time with Rudolph Valentino, he joined Joseph Schenck's Feature Productions, where he would oversee the design of all of Schenck's United Artists releases, as well as those starring Schenck's wife Norma Talmadge and her sister Constance.

When he first presented himself at the Solax studio in Fort Lee, Menzies was 20 but looked a callow 15, and Fitzmaurice, who was making an 8-reel version of the Rudyard Kipling novel The Naulahka, fretted he was too young for the job. Menzies proved an eager student, however, and from Grot he learned that a drawing was no good if it couldn't be duplicated in the camera. For The Naulahka, Menzies designed a harem set in forced perspective, using cardboard cut-outs as Grot had in creating the seemingly huge interior of a Hindu temple. America's entry into World War I took Menzies away from movie work, and after a 16-month hitch in the Navy, he got a job as a

temporaneamente Menzies dal cinema. Dopo sedici mesi di ferma in marina, egli ottenne un lavoro come sketch artist presso il teatro di posa della Famous Players, nato dalla ristrutturazione di un'accademia d'equitazione. Nel giro di pochi mesi, collaborò a vari film, tra cui *The Test of Honor* di Robertson e *A Society Exile* di Fitzmaurice, e fu presto promosso al rango di "technical director", disegnando set per la Famous Players al ritmo di due film il mese. Il capo della produzione Jesse Lasky prese debita nota e Menzies divenne un paladino del cinema "d'arte" – allestendo un film con i criteri di un illustratore. Il surplus di qualità artistica che garantiva ai registi mantenne Menzies sulla cresta dell'onda, ma la procedura richiedeva molto più tempo e immaginazione rispetto all'architettura cinematografica con-venzionale. Le difficoltà insite nel filmare correttamente un set molto complesso richiedevano spesso la costruzione di modellini. Poi c'erano i problemi pratici delle planimetrie e la supervisione delle costruzioni vere e proprie, tutta un'altra cosa rispetto alle pratiche in uso solo uno o due anni prima, quando i set venivano spesso abbozzati sul retro di buste di carta o sul pavimento dei teatri di posa. "In effetti", raccontò Menzies, "un vecchio scenografo di mia conoscenza, in mancanza di meglio, disegnava i set sul palmo della mano." Sotto contratto con Schenck, Menzies iniziò a visualizzare intere sequenze come una successione di singole inquadrature, componendo gli elementi grafici (che per Menzies includevano anche gli attori) in funzione del massimo effetto drammatico. La sequenza iniziale di *The Bat* (1926) è sopravvissuta solo in forma di schizzi in miniatura e costituisce il suo primo tentativo documentato di ciò che poi prenderà il nome di "production design", l'organizzazione visiva di un film. In seguito Menzies raffinò la sua tecnica in film quali *The Beloved Rogue* (1927), *The Dove* (1927) e *Tempest* (1928). Quando il sonoro sincronizzato lo incoraggiò a fare gli schizzi per l'intero film Goldwyn del 1929, *Bulldog Drummond*, fu la dimensione stessa del progetto che lo spinse a sviluppare i *continuity boards* (simili ai moderni *storyboards*) in cui quattro disegni erano raggruppati in un unico cartoncino. Negli anni '30 Menzies divenne regista, in primis di *Things to Come*



William Cameron Menzies con il suo Oscar / with his Academy Award, c.1929. (Photofest, NY)

sketch artist at the Famous Players studio, a remodeled riding academy. He contributed to a number of pictures over the next few months, including Robertson's The Test of Honor and

Fitzmaurice's A Society Exile. Menzies soon graduated to full status as a "technical" director, designing sets for Famous Players at the rate of two features a month. Production chief Jesse Lasky took note, and Menzies became an advocate of the "artistic" picture – staging a film with an illustrator's values. Giving the director an extra measure of artistry kept him in demand, but the process took more time and imagination than straight photoplay architecture. The challenges of properly photographing an intricate set required the occasional building of models. Then there were the practical matters of blueprints and the overseeing of actual construction, a far cry from the practices of a year or two earlier, when sets were often sketched on the backs of envelopes or on the floors of stages. "In fact," said Menzies, "an early designer of my acquaintance used to design his sets on the palm of his hand if nothing else happened to be handy."

Under contract to Schenck, Menzies began to visualize whole sequences as a succession of individual shots, composing the graphic elements (which, for Menzies, included the players) for maximum dramatic effect. The opening of Roland West's The Bat (1926) survives as a set of crude thumbnail sketches and represents his earliest known attempt at what would eventually become known as Production Design. He subsequently refined the technique on such films as The Beloved Rogue (1927), The Dove (1927), and Tempest (1928). When synchronous sound inspired him to sketch Goldwyn's Bulldog Drummond (1929) in its entirety, it was the sheer magnitude of the job that led him to develop continuity boards (similar to modern storyboards) on which four smaller drawings were grouped on a single piece of illustration board. Menzies became a director in the 1930s, notably on Korda's Things to Come (1936), but wielded more influence as a production

(*La vita futura*, 1936, prodotto da Alexander Korda), ma esercitò una maggiore influenza come production designer, in particolare nell'epica produzione di Selznick *Gone With the Wind* (*Via col vento*, 1939). Negli anni '40 lavorò con registi quali Frank Capra e Alfred Hitchcock, contribuendo a risolvere complessi problemi compositivi, tra cui gli interni del mulino in *Foreign Correspondent* (*Il prigioniero di Amsterdam*, 1940). Ma i risultati migliori nacquero dalla sua partnership con Sam Wood in film come *Our Town* (*La nostra città*, 1940) e *Kings Row* (*Delitti senza castigo*, 1941), che praticamente co-diresse stando dietro la macchina da presa mentre Wood si occupava degli attori. Nel 1949, dopo la morte di Wood, Menzies tornò alla regia, realizzando nel 1952 il capolavoro di fantascienza low-budget *Invaders from Mars* (*Gli invasori spaziali*).

Menzies morì per un attacco di cuore nel 1957, non molto tempo dopo che il film che segna la sua ultima collaborazione, *Around the World in 80 Days* (*Il giro del mondo in 80 giorni*), fosse candidato agli

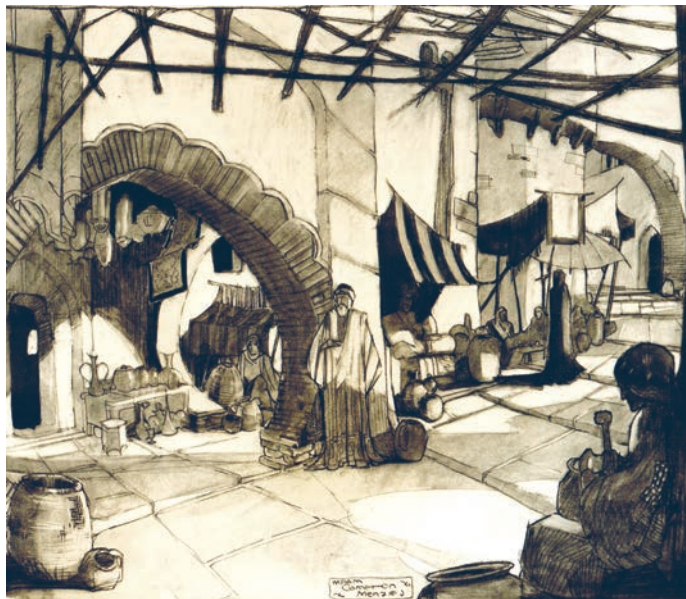
Oscar in ben otto categorie, ivi inclusa, come era successo con tanti altri titoli ai quali aveva lavorato, l'art direction. Come ha scritto Lawrence Irving, è grazie a lui se "Hollywood e poi l'Inghilterra hanno compreso che lo scenografo ha il potere di accrescere l'impatto visivo di un'immagine sullo schermo sfruttando l'antica arte della composizione e la sua correlazione drammatica tra la figura umana e l'ambiente circostante ... Se lo stile è un ingrediente della fama imperitura di un artista, i film visivamente progettati da Menzies susciteranno sempre l'ammirazione degli intenditori." – JAMES CURTIS

designer, most significantly on Selznick's epic *Gone With the Wind* (1939). In the 1940s he worked with such directors as Frank Capra and Alfred Hitchcock, helping to puzzle out complex

compositional problems, such as the windmill interiors in *Foreign Correspondent* (1940). But it was in partnership with Sam Wood on a series of films that included *Our Town* (1940) and *Kings Row* (1941) that he achieved his greatest results, effectively co-directing from behind the camera while Wood dealt with the actors. Following Wood's death in 1949, Menzies returned to directing, delivering the low-budget science-fiction masterpiece *Invaders from Mars* in 1952.

Menzies died of a heart attack in 1957, not long after his final credit, *Around the World in 80 Days*, swept the Oscar nominations in eight

categories, including, as happened on so many of the films on which he worked, *Art Direction*. To him, wrote Laurence Irving, "Hollywood and later England owe their understanding of the designer's power to enhance the visual impact of an image on the screen by employing the ancient art of composition with its dramatic relation of the human figure to its surroundings ... If style is an ingredient of an artist's enduring reputation, the films designed by Menzies will always attract the admiration of connoisseurs." – JAMES CURTIS



The Thief of Bagdad: set design di/by William Cameron Menzies, 1923. (Menzies Family Collection)

KINDRED OF THE DUST (US 1922)

REGIA/DIR: Raoul Walsh. SCEN: James T. O'Donohoe, dal romanzo di/from the novel by Peter B. Kyne (1920). PHOTOG: Charles Van Enger, Lyman Broening. scg/sets: William Cameron Menzies. CAST: Miriam Cooper (*Nan of the Sawdust Pile*), Ralph Graves (*Donald McKaye*), Lionel Belmore (*Laird of Tyee*), Eugenie Besserer (*Mrs. McKaye*), W. J. Ferguson (*Mr. Daney*), Caroline Rankin (*Mrs. Daney*), Pat Rooney (*"Dirty" Dan O'Leary*), John Herdman (*Caleb Brent*). PROD: R. A. Walsh Co. DIST: Associated First National Pictures. USCITA/REL: 27.02.1922. COPIA/COPY: 35mm, 7205 ft. (orig. 7439 ft.), 96' (20 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Nel 1919, Raoul Walsh, un ex attore che si era fatto un nome dirigendo film per William Fox, era diventato indipendente con il sostegno finanziario della Mayflower Photoplay Corporation. Per il

A sometime actor who had made his name directing pictures for William Fox, Raoul Walsh had gone independent in 1919 with funding from the Mayflower Photoplay Corporation. With a

primo film in cantiere, un remake di *The Deep Purple*, Walsh scritturò William Cameron Menzies, che aveva strappato alla Famous Players raddoppiandogli il compenso. Pur sembrando la produzione di un grosso studio, *The Deep Purple* fu giudicato statico e inutilmente episodico. Una seconda produzione, *The Oath*, ricevette recensioni migliori ma fallì miseramente al box office.

Il fiasco di *The Oath* contribuì a porre fine all'attività cinematografica della Mayflower mentre Walsh fondò la R. A. Walsh Productions e stipulato un accordo distributivo con la Associated First National se la filò a Los Angeles, dove stabilì la sua sede presso i Brunton Studios. Il suo primo film per la First National fu *Serenade*, una storia d'amore e di vendetta ambientata nella vecchia Spagna. Per Walsh e sua moglie, l'attrice Miriam Cooper, si trattava di un affare di famiglia, avendo lei come partner George Walsh, fratello di Raoul, e lui come aiuto-regista il fratello della Cooper, Gordon. *Serenade* rispettava gli alti standard qualitativi delle precedenti produzioni indipendenti di Walsh e – nonostante la legnosa interpretazione di George – ebbe in genere delle buone recensioni, dimostrandosi, come disse la Cooper, “davvero redditizio”. Imbaldanzito dal successo, Walsh comprò i diritti di un best seller di Peter B. Kyne intitolato *Kindred of the Dust*. Questa storia piena d'azione, ambientata tra i boscaioli del Pacifico di Nord-Ovest, era una novità per il team creativo e presentava un paio di complicate scene di lotta e una con effetti speciali subacquei che portava al finale. Conoscendo il parere di Miriam sulle capacità interpretative del fratello George, Walsh lo sostituì mettendole al fianco Ralph Graves.

“*Kindred of the Dust* era una storia melodrammatica vecchio stampo”, scrisse l'attrice, “piena di eroi forti e leali, di cattivi spregevoli e violenti e di pazienti eroine. È una storia che si capisce dagli abiti che indosso, povere cose in cotonina fatte in casa. Dopo rulli e rulli di patimenti e lotte, ci si convince che nessuno potrà essere felice. Poi, caspita!, l'eroina – io, naturalmente – ha un bambino e tutto va per il meglio.”

Con troppo tempo a disposizione, Menzies potrebbe aver sovraccaricato le scenografie. Anche se il romanzo era stato ridotto all'essenziale, una delle prime recensioni lamentava che Walsh “aveva cercato di inglobare troppi dettagli interessanti” e che ciò intralciava la storia. “Il regista ha portato troppo in là la pratica di visualizzare allegoricamente le didascalie poeticamente descrittive.”

Kindred of the Dust venne presentato in anteprima nel gennaio del 1922, ma ormai era evidente che Walsh non avrebbe più girato pellicole indipendenti. Spiegò Miriam Cooper: “La R.A. Walsh Productions non aveva il capitale per finanziare nuovi film – l'avevamo speso – né una catena di sale in cui proiettarli. Anche il nostro distributore, la First National, versava in cattive acque. E così la nostra società morì.” Mentre Walsh tornava sotto la rassicurante egida della Fox, Bill Menzies fu lasciato – con una moglie e una figlioletta di un anno – a provvedere a se stesso a Los Angeles. – JAMES CURTIS

remake of The Deep Purple as the first film on his schedule, Walsh hired William Cameron Menzies away from Famous Players by doubling his salary. The Deep Purple took on the look of a major studio production, but the picture was regarded as static and unnecessarily episodic. A second production, The Oath, was better received but flopped miserably at the box office.

The failure of The Oath helped drive Mayflower out of the picture business. Walsh formed R. A. Walsh Productions, entered into a distribution deal with Associated First National, and decamped to Los Angeles, where he took offices at the Brunton Studios. Walsh's first production for First National was a story of romance and revenge in old Spain titled Serenade. It was a family affair for Walsh and his wife, actress Miriam Cooper, with Cooper appearing opposite Raoul's brother George and her brother Gordon serving as assistant director. Serenade had the production values of Walsh's previous independents and – despite George Walsh's wooden performance – received generally good reviews. It was, in Cooper's words, “most profitable.”

Emboldened, Walsh bought the rights to a best-selling Peter B. Kyne novel called Kindred of the Dust. An action-packed tale of lumbermen in the Pacific Northwest, it was new stuff to the creative team, with a couple of elaborate fight scenes and an underwater effect leading up to the finale. Knowing Miriam's feelings about his brother's acting abilities, Walsh replaced George as her leading man with Ralph Graves.

“Kindred of the Dust was a real old-fashioned melodramatic story,” wrote Miriam Cooper, “full of tough, straightforward heroes, mean, vicious villains and long-suffering heroines. My costumes in this picture tell the story, all grubby homespun and calico. After reels and reels of hardship and fighting you are convinced that nobody can ever be happy. Then, gee whiz, the heroine – me, of course – has a baby and everything turns out all right.”

With too much time on his hands, Menzies may have been guilty of over-designing the picture. Though the book had been distilled to its essentials, an early review complained that Walsh “tried to encompass too many of the interesting details” and that got in the way of the story. “The director has carried to great lengths the practice of allegorically visualizing the poetically descriptive subtitles.”

Kindred of the Dust was previewed in January 1922, but by then it was apparent that Walsh would be making no more pictures as an independent. As Cooper explained, “R. A. Walsh Productions had no capital to make new pictures – we'd spent it – and no chain of theaters to show them in if we made them. Our distributor, First National, was in trouble, too. And so our company just died.” Walsh eventually returned to the security of Fox, and Bill Menzies was left – with a wife and a year-old daughter – to fend for himself in Los Angeles. – JAMES CURTIS

THE THIEF OF BAGDAD (Il ladro di Bagdad) (US 1924)

REGIA/DIR: Raoul Walsh. SOGG/STORY: Elton Thomas [Douglas Fairbanks]. SCEN. ED: Lotta Woods. CONS: Edward Knoblock. DID./TITLES: George Sterling. PHOTOG: Arthur Edeson. SCG/ART DIR: William Cameron Menzies. MUS: Mortimer Wilson (1924). CAST: Douglas Fairbanks (*il ladro di/The Thief of Bagdad*), Snitz Edwards (*il suo malvagio aiutante/His Evil Associate*), Charles Belcher (*il santone/The Holy Man*), Julianne Johnston (*la principessa/The Princess*), Anna May Wong (*la schiava mongola/The Mongol Slave*), Winter-Blossom (*la schiava del liuto/The Slave of the Lute*), Etta Lee (*schiava/The Slave of the Sand Board*), Brandon Hurst (*califfo/The Caliph*), Tote Du Crow (*veggente/His Soothsayer*), Sojin (*principe mongolo/The Mongol Prince*), K. Nambu (*il suo consigliere/His Counselor*), Sadakichi Hartmann (*magico di corte/His Court Magician*). PROD: Douglas Fairbanks Pictures. DIST: United Artists. USCITA/REL: 18.03.1924 (première, Liberty Theatre, New York). COPIA/COPY: DCP (da/from 35mm, 12,644 ft.), 154' [91' (Pt. 1), 63' (Pt. 2)] (trascritto a 22 fps, con alcune sequenze a 16 o 18/transferred at 22 fps, with some sequences at 16 and 20 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Photoplay Productions/Patrick Stanbury Collection, London.

Copia restaurata da Photoplay nel 2016 con l'aggiunta di materiale conservato dal BFI National Archive di Londra.

La partitura originale del 1924 è stata arrangiata e sincronizzata nel 2016 da Mark Fitz-Gerald: si veda la sua nota sulla musica nella sezione "Eventi speciali".

Douglas Fairbanks progettava di far seguire a *Robin Hood* (1922) un film di pirati, quando cambiò idea e decise di girare una storia basata sulle Mille e una notte. Cosa esattamente abbia suscitato il suo interesse per questo argomento rimane un mistero, ma sappiamo che egli aveva acquistato i diritti per l'America di *Der müde Tod* (*Destino*) di Fritz Lang ed è possibile che il relativo episodio arabo, con la breve storia d'amore tra un infedele e la sorella del califfo, lo abbia ispirato.

Il costumista di Mary Pickford, Mitchell Leisen, fece pressione su Fairbanks affinché permettesse a William Cameron Menzies di fare per Bagdad quanto aveva così sapientemente fatto per la Siviglia del film con Mary Pickford, *Rosita* (1923), ma Fairbanks trascorse con Menzies il tempo necessario per concludere che, a 27 anni, era troppo giovane per un tale compito. Imperterriti, Leisen e il commediografo Edward Knoblock convinsero Menzies a fare dei disegni di prova da mostrare a Fairbanks. Egli si immerse nel progetto lavorando sotta per un intero weekend. "Lavorò a quei disegni giorno e notte", ricorderà sua moglie Mignon, "poi chiese un altro appuntamento. Ciandòtenendo tutte quelle tavole, che erano molto pesanti, in equilibrio sulla testa ed entrò nell'ufficio di Fairbanks dicendo che era venuto a mostrargli che non era troppo giovane."

Restored 2016 by Photoplay, incorporating additional footage from the BFI National Archive, London.

The original 1924 score was arranged and synchronized in 2016 by Mark Fitz-Gerald. See his note about the music in the section "Special Events", in the entry for the screening on the festival's Closing Night.

Douglas Fairbanks was planning a pirate picture to follow *Robin Hood* (1922) when he changed his mind and decided to do an

Arabian Nights story instead. Exactly what got him excited about the subject is a mystery, but he was known to have purchased the American rights to Fritz Lang's *Der müde Tod* (*The Weary Death*, a.k.a. *Destiny*), and it may well have been that film's Bagdad sequence, with its brief story of an infidel who loves a caliph's sister, that inspired him.

Mary Pickford's costume designer, Mitchell Leisen, urged Fairbanks to let William Cameron Menzies do for Bagdad what he had done so adroitly for Seville in Pickford's *Rosita* (1923), but Fairbanks spent just enough time with Menzies to conclude that he was, at the age of 27, too young for the job. Undeterred, Leisen and playwright Edward Knoblock talked Menzies into making some sample drawings to show Fairbanks, and he immersed himself in the project over a long sleepless weekend. "He worked and worked on those paintings day and night," his wife Mignon recalled, "then he asked for another appointment. He went over carrying all those drawings on his head because they were heavy, and he walked into Douglas



The Thief of Bagdad, Raoul Walsh, 1924. (James Curtis Collection)

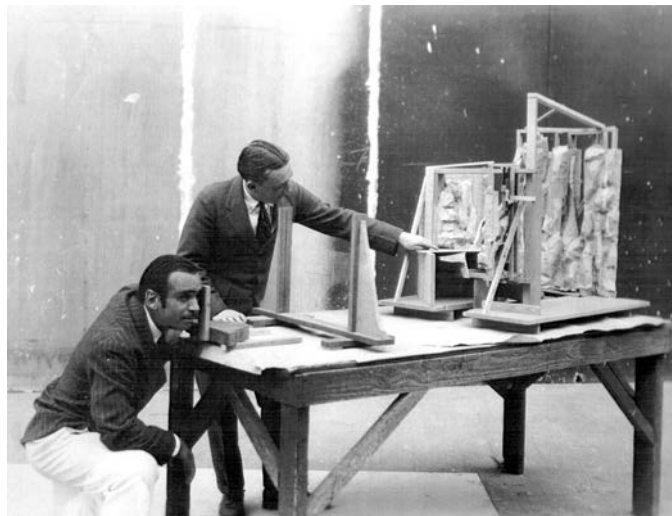


Raoul Walsh, Douglas Fairbanks durante la lavorazione di *The Thief of Bagdad*, c.1924. (Museum of Modern Art, NY)

Ciò che Fairbanks vide assomigliava ben poco ai lavori normalmente prodotti dagli scenografi dell'epoca. Anziché presentare disegni a pastello o carboncino di stanze vuote, Menzies aveva affrontato il soggetto come se avesse dovuto illustrare un libro di fiabe, raffigurando Bagdad a inchiostro e vividi acquarelli e ponendo il muscoloso personaggio di Fairbanks al centro di ciascuna scena. Le tavole inoltre erano enormi – 20 x 30 pollici (circa 50 x 75 cm) – e accuratamente rifinite fino ai bordi. Racconta Leisen che Fairbanks “ne fu entusiasta”.

In qualità di scenografo, Menzies doveva dirigere un gruppo di otto artisti, tra i quali Harold Grieve, Park French e il suo vecchio maestro Anton Grot. Per integrare le grandi tavole a colori fu realizzato un sacco di disegni a china, e così Fairbanks ebbe ben presto a disposizione quasi tutto il film sotto forma di schizzi appesi alle pareti. Furono poi costruiti dettagliati modelli dei set principali, da cui si potevano ricavare sagome riportabili alle effettive dimensioni del set. Per Fairbanks questa visualizzazione anticipata del film divenne una specie di ossessione e mentre si montavano i set o si giravano le inquadrature di prova lui troncava le discussioni tuonando: “Al diavolo la prospettiva, girate le scene come sono nei disegni!”

Le riprese di *The Thief of Bagdad* furono completate solo nel gennaio del 1924. Rimanevano a malapena due mesi per il montaggio, le didascalie, l'imbibizione e la composizione dell'accompagnamento musicale in vista della prima di New York. Fairbanks, Walsh e il montatore William Nolan avevano lavorato ore e ore per ridurre il film ai 14 rulli della prima proiezione pubblica. Menzies vide per la prima volta la versione in 12 rulli, preparata successivamente da Fairbanks, in occasione della première di Los Angeles. Mancava



Douglas Fairbanks, William Cameron Menzies davanti a un modellino per *The Thief of Bagdad*, c.1923. (Menzies Family Collection)

Fairbanks' office with these boards balanced on his head and said he'd come to show him that he wasn't too young.”

What Fairbanks saw bore little resemblance to what most art directors produced at the time. Instead of presenting empty rooms of charcoal or crayon, Menzies had approached the subject as if he were illustrating a storybook, rendering Bagdad in ink and vibrant watercolors and placing Fairbanks' muscular character in the center of each scene. Moreover, the boards were huge – 20 x 30 inches – and finished to the edges. Fairbanks, said Leisen, “flipped over them.”

As art director, Menzies was charged with overseeing a team of eight associates that included Harold Grieve, Park French, and his old mentor, Anton Grot. Scores of pen-and-ink drawings were made to augment the big color boards, and Fairbanks soon had these concept sketches for most of the film posted on his walls. Then detailed models were made of the key sets from which templates could be cut and “scaled up” to the actual size of the set. Pre-visualizing the film became something of an obsession for Fairbanks, and as sets were being erected and test shots made, he was known to shut down arguments by simply bellowing, “To Hell with your perspective – photograph 'em just like the sketches!”

Photography on The Thief of Bagdad wasn't completed until January 1924, leaving scarcely two months to get the picture assembled, titled, tinted, and scored for its New York premiere. Fairbanks, Walsh, and cutter William Nolan had worked long hours to pare the film to 14 reels for its first public showing. Menzies saw Fairbanks' subsequent 12-reel cut for the first time

poco alle dieci quando il film iniziò, ma la scena di apertura ideata da Menzies, in cui, contro lo sfondo di un deserto illuminato da un argenteo chiar di luna, si stagliano le figure del vecchio che espone l'argomento della storia al ragazzino accoccolato ai suoi piedi, avvinse il pubblico, che in un attimo fu stregato.

The Thief of Bagdad fu programmato nelle sale per il resto dell'anno, riscuotendo un grande successo nelle matinée, per l'ovvia attrattiva esercitata sui bambini. "Lo vidi quando uscì", rammenterà Orson Welles, che all'epoca aveva nove anni. "Non lo dimenticherò mai." Non importa cos'altro abbia fatto nella sua vita, Bill Menzies sarà sempre e soprattutto ricordato come lo scenografo di *The Thief of Bagdad*. – JAMES CURTIS

on the night of its Los Angeles opening. It was almost 10 o'clock before the movie started, but Menzies' opening tableau, posed in silhouette against a silvery moonlit desert, in which an old man imparts the story's theme to the young boy at his feet, enveloped the crowd and in moments they were hooked.

The Thief of Bagdad played legitimate theaters for the rest of the year, a big draw at matinee performances because of its obvious appeal to children. "I saw it when it first came out," said Orson Welles, who would have been nine years old. "I'll never forget it." Whatever else Bill Menzies did in his life, he would always be remembered, first and foremost, as the designer of The Thief of Bagdad. – JAMES CURTIS

THE DOVE (La colomba) (US 1927)

REGIA/DIR: Roland West. CONT: Wallace Smith, Paul Bern; dalla pièce di/from the play by Willard Mack (1925). DID./TITLES: Wallace Smith. PHOTOG: Oliver Marsh. SCG/SETTINGS: William Cameron Menzies, realizzati da/executed by Paul Crawley. CAST: Norma Talmadge (*Dolores*, "The Dove"), Noah Beery (*Don José Maria y Sandoval*), Gilbert Roland (*Johnny Powell*), Eddie Borden (*Billy*), Harry Myers (*Mike*), Michael Vavitch (*Gomez*), Brinsley Shaw (*il patriota/the patriot*), Kalla Pasha (*The Comandante*), Charles Darvas (*capitano/the Comandante's Captain*), Michael Dark (*capitano/Sandoval's Captain*), Walter Daniels (*l'ubriaco/the drunk*). PROD: Roland West, United Artists. presented by Joseph M. Schenck. DIST: United Artists. USCITA/REL: 31.12.1927 (première, New York). COPIA/COPY: 35mm, 3961 ft. (orig. c. 8400 ft.), incomp. (rl. 1, 3, 4, 8, 9 di/of 9), 44' (24 fps), did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Il 1927 portò a William Cameron Menzies un lavoro relativamente facile: la messinscena in abiti moderni di *Camille* per Norma Talmadge. Il film colse nel segno, incassando sul mercato domestico oltre 800.000 dollari, ma il risultato cruciale per Joseph Schenck si configurò nell'indiscreto love affair della moglie con il di lei più giovane partner, il bel tenebroso Gilbert Roland.

La faccenda parve porre un serio ostacolo al lungamente atteso approdo della Talmadge alla United Artists, ma Schenck raddoppiò la scommessa, spingendo nuovamente Roland tra le braccia della moglie per un secondo film e dando a Menzies carta bianca per creare un altro mondo di totale invenzione per la versione cinematografica del melodramma di Broadway *The Dove* di Willard Mack. Paventando le proteste di un governo estero e la minaccia di un boicottaggio, l'ambientazione del film passò dal Messico rurale al mitico paese di Costa Roja ("da qualche parte sulla costa mediterranea"), dove Dolores, una giovane ballerina conosciuta ai più come "The Dove" (La Colomba), gestisce una taverna chiamata *The Yellow Pig* (Il Maiale Giallo).

Libero di discostare la vicenda dall'ambientazione originale, Menzies creò una sorta di *Bagdad* sul mare, aspra, magica e ultraterrena, ma allo stesso tempo inequivocabilmente messicana nei toni e nella struttura. Alla brillantezza e vivacità delle scenografie fa da complemento l'esuberante performance di Noah Beery nel ruolo di Don José Maria y Sandoval, il rozzo caballero che spasima per la Colomba e che per averla fa accusare d'omicidio il suo fidanzato, un giocatore d'azzardo chiamato Johnny Powell.

Il copione fu principalmente opera di Wallace Smith, un giornalista e romanziere con il grado di colonnello guadagnato nel corso di una

The year 1927 brought William Cameron Menzies a relatively easy job, the staging of a modern-dress Camille for Norma Talmadge. The picture would hit its mark, returning a domestic gross of more than \$800,000, but the crucial result for Joseph Schenck would be his wife's very open affair with her younger leading man, the darkly handsome Gilbert Roland.

This might have cast a pall on Talmadge's long-awaited arrival at United Artists, but Schenck decided to double down, returning Roland to his wife's arms for a second picture and giving Menzies carte blanche to create yet another land all its own for the film version of Willard Mack's Broadway melodrama The Dove. Facing foreign government protests and the threat of a boycott, the locale for the picture was shifted from rural Mexico to the mythical country of Costa Roja ("somewhere on the Mediterranean coast"), where Dolores, the dance-hall gal known widely as "The Dove," runs a cantina called The Yellow Pig.

With license to distance the story from its original setting, Menzies created a sort of Bagdad by the Sea, harsh and magical and otherworldly, and yet unmistakably Mexican in tone and texture. Complementing the flair and color of the designs would be the outsized performance of Noah Beery as Don José Maria y Sandoval, the brutish caballero who lusts after The Dove and frames her sweetheart, a gambler named Johnny Powell, on a charge of murder in his drive to possess her.

The scenario was primarily the work of Wallace Smith, a newsman and novelist who held the rank of colonel from his campaign days in Mexico and Central America during the time



The Dove, Roland West, 1927. (Photofest, New York)

sua campagna in Messico e in America Centrale all'epoca di Pancho Villa. Avendo illustrato *Fantazius Mallare* e *The Florentine Dagger* di Ben Hecht, Smith parlava la stessa lingua di Menzies e fra i due uomini si instaurò un'istintiva collaborazione mentre il film prendeva forma. Alla fine furono le scenografie di Menzies a raccogliere i maggiori consensi, mentre quasi ogni recensione segnalava la spenta interpretazione della Talmadge e l'evidente miscasting di Gilbert Roland. Anni dopo, Menzies avrebbe sottolineato l'importanza della scenografia nell'impatto drammatico di un film, specialmente nei casi in cui veniva meno il contributo degli attori.

"L'art director e il cameraman, grazie alle loro innumerevoli risorse meccaniche e tecniche, possono fare molto per conferire il dovuto mordente all'azione prevista dal regista", disse Menzies nel corso di una conferenza tenuta nel 1929 presso la University of Southern California. "Ad esempio, se l'atmosfera della scena richiede un'azione violenta e melodrammatica [come nell'incipit di *The Dove*], la disposizione delle principali linee compositive dev'essere molto estrema, con tante linee rette e angolazioni estreme. Anche il punto di vista va estremizzato, o molto in basso o molto in alto. Nella fattispecie, l'obiettivo ideale è un grandangolo, ad esempio un 25 mm che alteri la prospettiva dando profondità e vividezza alla scena. I valori o masse possono essere semplici e per lo più senza contrasto, con forti punti luce ... Quando il ritmo dell'azione è molto veloce, in genere sopravvengono rapidi cambiamenti nella composizione delle figure e delle ombre".

Il 16 maggio 1929, quando si tenne la prima cerimonia di assegnazione dei primi Oscar, Menzies fu il primo art director a vincerne uno: tra i film candidati, ce ne erano due cui lui aveva collaborato, uno di questi era *The Dove*. La copia della Library of Congress presentata



The Dove, Roland West, 1927. (Photofest, New York)

of Pancho Villa. Having illustrated Ben Hecht's *Fantazius Mallare* and *The Florentine Dagger*, Smith spoke the same language as Menzies, and the two men effected a shorthand collaboration as the movie took shape. In the end, it was Menzies' design of the film that earned the most plaudits, with Talmadge's lackluster performance and Gilbert Roland's obvious miscasting noted in most every review. Menzies would later stress the importance of setting in the dramatic impact of a picture, especially in an instance where the actors weren't pulling their collective weight.

"The art director and the cameraman, with their many mechanical and technical resources, can do a great deal to add punch to the action as planned by the director," Menzies said in a 1929 talk at the University of Southern California. "For example, if the mood of the scene calls for violence and melodramatic action [as in the opening of *The Dove*], the arrangement of the principal lines of the composition would be very extreme, with many straight lines and extreme angles. The point of view would be extreme, either very low or very high. The lens employed might be a wide-angled one, such as a twenty-five millimeter lens which violates the perspective and gives depth and vividness to the scene. The values or masses could be simple and mostly in a low key, with violent highlights. ... [W]hen the tempo of the action is very fast, there are usually rapidly changing compositions of figures and shadows." When the first Academy Awards were presented on 16 May 1929, Menzies became the first art director ever to win one, a prize bestowed on the strength of two releases that fell within the nomination window, one of which was *The Dove*.

The Library of Congress print is incomplete, missing four of

alle Giornate non è completa – mancano infatti quattro dei nove rulli della versione originale – e dura circa 44 minuti. Tuttavia la coesione narrativa non è compromessa del tutto. Segnaliamo che lo Svenska Filminstitutet possiede un rullo 35mm di tagli di censura. – JAMES CURTIS

Trama Il presuntuoso Don José Maria y Sandoval si è invaghito di Dolores, soprannominata “The Dove” (La colomba). Lei rifiuta le sue avances. Johnny Powell offre i suoi servizi alla spaventata Dolores e i due scoprono di amarsi. Gomez, un criminale cugino di Don José, introduce dei dadi truccati nel tavolo da gioco gestito da Johnny presso lo Yellow Pig. Johnny rimette quelli genuini, Gomez afferra la pistola ma Johnny è più svelto e uccide il rivale, finendo in carcere per omicidio. Don José organizza la fuga di Johnny, dando però ordine ai suoi uomini di sparargli mentre si arrampica lungo il muro della prigione. Dolores sente di nascosto le parole Don José e per salvare l'uomo che ama, accetta di mandarlo via e di andare nell'hacienda di Don José. Johnny intuisce quello che sta succedendo e finge di partire. Nell'hacienda Dolores lotta contro Don José; Johnny salta giù nel cortile e affronta il suo nemico. I due innamorati fuggono, ma vengono ricatturati e lui viene condannato a morte per fucilazione. La folla è però conquistata dalla devozione di Dolores e dal coraggio di Johnny e lei, in un ispirato discorso, rimprovera sarcastica Don José, accusandolo di essere un codardo che ha paura di un americano. Il discorso fa effetto e Don José, per salvare la faccia e la propria vanità, libera entrambi. (Dal pressbook originale del film)

the original nine reels and running approximately 44 minutes; however, narrative cohesion isn't completely compromised. The Svenska Filminstitutet also has one 35mm reel of censorship outtakes. – JAMES CURTIS

Plot synopsis *Egotistical Don José Maria y Sandoval is violently smitten with Dolores, known as “The Dove.” She repulses his advances; Johnny Powell proffers his services to the frightened Dolores and they discover their mutual love. Gomez, a murderous cousin of Don José, gets into a dice game which Johnny operates at the Yellow Pig, and substitutes phony dice. Johnny switches them back and Gomez reaches for his gun, but Johnny beats him to the draw, kills his adversary, and is jailed for murder. Don José arranges for Johnny to escape, but gives orders that he's to be shot as he climbs the wall. Dolores overhears the plan, and, to save him, agrees to send her sweetheart away and go with Don José to his hacienda. Johnny suspects what Dolores is doing, and pretends to leave. At the hacienda, Dolores and Don José struggle; Johnny drops from the wall into the courtyard and confronts his foe. The lovers escape, but are recaptured, and Johnny is sentenced to death by firing squad. However, Dolores's fidelity and Johnny's bravery appeal to the crowd, and in an inspired speech to the mob, Dolores flays Don José, scorching him with sarcasm and charging him with cowardice for being afraid of one “Americano.” The speech has its effect, and Don José, to save face and save his vanità, releases them both. (Adapted from the film's original pressbook)*

THE GARDEN OF EDEN (IT: **Eden Palace**) (US 1928)

REGIA/DIR: Lewis Milestone. ADAPT: Avery Hopwood, dalla pièce di/from the play by Rudolf Bernauer & Rudolph Oesterreicher, *Der Garten Eden* (Berlin, 1926). SCEN: Hans Kraly. DID./TITLES: George Marion, Jr. PHOTOG: John Arnold. SCG/ART DIR: William Cameron Menzies; int. dec: Casey Roberts. ASST DIR: Nate Watt. CAST: Corinne Griffith (*Toni Lebrun*), Louise Dresser (*Rosa de Garcer*), Lowell Sherman (*Henri D'Avril*), Maude George (*Madame Bauer*), Charles Ray (*Richard Dupont*), Edward Martindel (*Colonel Dupont*); non accreditati/uncredited: Hank Mann (*controllore/railroad conductor*), Tenen Holtz, William O'Brien (*camerieri/waiters*), Dot Farley (*centralinista/telephone operator*), Carrie Daumery (*zia/Richard's aunt*). PRES: Walter Morosco. PROD: John W. Considine, Jr., Feature Productions, Inc.; presented by Walter Morosco. DIST: United Artists. USCITA/REL: 04.02.1928. COPIA/COPY: DCP (da/from 16mm), 85' (trascritto a/transferred at 24 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: David Shepard, Blackhawk Collection.

Nel 1927 la United Artists era talmente a corto di materiali da far uscire che Joseph Schenck stipulò un contratto di distribuzione con il neo-produttore Howard Hughes, che pur non avendo precedenti nel settore era però in grado di finanziare i suoi film. Fu attraverso il proprio avvocato, Neil McCarthy, che Hughes incontrò John Considine, il capo produzione di Schenck, e tramite Considine conobbe il regista Lewis Milestone. Ex montatore, Milestone aveva un buon senso del ritmo e un occhio eccezionale. Il suo primo film per Hughes, *Two Arabian Knights* (*Una notte in Arabia*), non era così costoso come sembrava e l'unico eccesso era rappresentato dall'ingaggio dell'attore William Boyd. La spigliata commedia, che ebbe un successo inaspettato, fu molto amata dai critici e rappresentò un'ottima credenziale per la UA in un anno in cui erano usciti solo quattro film con il suo marchio.

*United Artists was so short of releasable product in 1927 that Joseph Schenck gave a distribution contract to the fledgling producer Howard Hughes, who had no track record to speak of but who could finance his own films. It was through his attorney, Neil McCarthy, that Hughes met John Considine, Schenck's head of production, and it was Considine who led him to director Lewis Milestone. A former cutter, Milestone had a good sense of pacing and an exceptional eye. His first picture for Hughes, *Two Arabian Knights*, wasn't as costly as it looked, the casting of actor William Boyd its only true extravagance. The jaunty comedy was a surprise hit, a critic's darling and a genuine credit to UA in a year when only four movies carried the firm's imprint. Considine soon had the Russian-born Milestone back for*



Corinne Griffith in *The Garden of Eden*, Lewis Milestone, 1928.
(Photofest, New York)

Considine richiamò Milestone, russo di nascita, per un secondo film, un'elegante commedia alla maniera di quelle con Constance Talmadge, la cui carriera era in declino. Fresca di contratto con la United Artists, l'attrice Corinne Griffith vide a Berlino una commedia tedesca intitolata *Der Garten Eden* e convinse Schenck a comprarne i diritti per lei. La lavorazione era ormai quasi completata, quando l'adattamento di Avery Hopwood di questa storia ispirata a Cenerentola debuttò a Broadway registrando un clamoroso fiasco.

The Garden of Eden fu scritto per lo schermo dall'attore/sceneggiatore tedesco d'origine Hans Kraly, che lavorò spesso per Considine e, molto significativamente, per Ernst Lubitsch.

In squadra con Menzies, Milestone si rivelò un potente stilista visivo. Convinto che l'umorismo fosse tanto più efficace quanto più era logico, egli si dilettava a porre problemi da risolvere con un'angolazione della macchina da presa, un abile raggruppamento di



The Garden of Eden, Lewis Milestone, 1928.
Foto di lavorazione / Production shot. (The Museum of Modern Art, NY)

a second picture, an elegant comedy after the fashion of Constance Talmadge, whose career was winding down. Embarking on a new contract with United Artists, actress Corinne Griffith saw the original German play, *Der Garten Eden*, performed in Berlin and persuaded Schenck to buy it for her. Production, in fact, was nearly complete when Avery Hopwood's adaptation of the Cinderella-themed story opened on Broadway and flopped resoundingly.

The Garden of Eden was written for the screen by the German-born actor-screenwriter Hans Kraly, who worked frequently for Considine and, most significantly, for Ernst Lubitsch. Milestone, teamed with Menzies, proved a strong visual stylist. He delighted in posing problems to be solved with a camera angle, an adroit grouping of actors, or the design of a set to make a comedic point or serve as a visual

attori, un set concepito per fare una considerazione comica o che serviva come battuta visiva.

“Spesso è il set stesso a far ridere”, disse Menzies in una conferenza tenuta nel 1929 presso la University of Southern California. “In ... *Garden of Eden* c'è una scena in cui una coppia inizia a litigare dopo essersi coricata, e ogni volta che i due si alzano dal letto e si siedono per litigare accendono la luce. Un tizio che abita di fronte, notando la luce che va e viene a intermittenza, pensa che siano delle segnalazioni e inizia anche lui ad accendere e spegnere la sua lampada. Poi se ne accorgono anche altri vicini e pure loro fanno lo stesso. Realizzammo un modellino dell'intera facciata di un albergo con le finestre che si accendevano e spegnevano a intermittenza, suscitando delle gran risate.”

Menzies abbozzò per Milestone gag spesso rese “quasi come caricature”. Stilisticamente, le sue tavole sembravano quelle di un libro illustrato con le composizioni che erano fatte più di figure che di forme strutturali e segnavano un notevole progresso rispetto ai lavori precedenti. Era il passo più prossimo alla direzione degli attori che egli avesse mai fatto prima e l'esercizio tradiva un'inclinazione a vederli sempre più come elementi grafici che come colleghi artisti. Menzies prese infatti a collocare l'azione scenica attraverso porte d'ingresso e finestre aperte, un espediente questo che gli permetteva di contenere nella ripresa l'elemento umano preservando la cruciale composizione. “Con il dovuto rispetto per Miss Griffith”, scrisse William K. Everson in una scheda preparata per una proiezione avvenuta nel 1957, “forse la vera star di *The Garden of Eden* è William Cameron Menzies.” – JAMES CURTIS

punchline, contending that comedy was all the more effective when it was logical.

“The set itself often causes a laugh,” Menzies said in a 1929 lecture at the University of Southern California. “In... *Garden of Eden* there is a place where a couple starts an argument after they are in bed and every time they sit up to argue they turn on the light. There was a man living across the court, and he noticed the light going on and off and thought somebody was signaling and began to flash his light on and off. Then other people saw it and did the same. We made a miniature of the complete side of a hotel and all the windows were flashing lights. It caused a great laugh.”

Menzies sketched gags for Milestone, rendering them “almost in the mood of caricature.” Stylistically, his individual panels resembled storybook illustrations, the compositions accomplished with figures rather than structural forms, a significant advancement from his earlier work. It was the closest he had yet come to actually directing actors, and the exercise betrayed an inclination to see them more as graphic elements than fellow artists. He, in fact, took to staging action through doorways and open windows, a favorite device that enabled him to contain the human element in a shot and preserve the all-important composition. “With all due respect to Miss Griffith,” wrote William K. Everson in program notes for a 1957 screening, “perhaps the real star of *The Garden of Eden* is William Cameron Menzies.” – JAMES CURTIS

TEMPEST (Nella tempesta) (US 1928)

REGIA/DIR: Sam Taylor [+ Viktor Tourjansky, Lewis Milestone]. SOGG/STORY, ADAPT: C. Gardner Sullivan [+ Vladimir Nemirovich-Danchenko]. DID./TITLES: George Marion, Jr. PHOTOG: Charles Rosher. SCG/ART DIR: William Cameron Menzies. CAST: John Barrymore (*sergente/Sergeant Ivan Markov*), Camilla Horn (*Princess Tamara*), Louis Wolheim (*Sergeant Bulba*), Boris de Fas [Fast] (*ambulante/The Peddler*), George Fawcett (*The General*), Ullrich Haupt (*capitano/The Captain*), Michael Visaroff (*guardia/The Guard*). PROD: John W. Considine, Jr., Feature Productions, Inc. DIST: United Artists. USCITA/REL: 11.08.1928. COPIA/COPY: 35mm, 9203 ft. (orig. c.9300 ft.), 102' (24 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

William Cameron Menzies finì il 1927 con un'immersione totale in un'altra terra lontana. Questa volta il suo compito fu reso più difficile dall'andarivieni dei collaboratori. Quando era stato annunciato per la prima volta, *Tempest*, pensato in funzione di John Barrymore, era un soggetto originale di Mme. Fred de Gresac. Della regia era stato incaricato Frank Lloyd, che proveniva dalla Paramount. Titolo a parte, assai poco rimase immutato. A un certo punto, nella primavera del 1927, Lloyd, così come il copione di Mme. De Gresac, sparì dall'orizzonte e fu sostituito dall'esule russo Viktor Tourjansky, all'epoca sotto contratto con la Metro-Goldwyn-Mayer. La nuova storia, ambientata al tempo della rivoluzione sovietica, era stata fornita da Vladimir Nemirovich-Danchenko, mentore di Tourjansky al Teatro d'Arte di Mosca. Fu sempre Tourjansky a scegliere l'attrice russa Vera Voronina come partner di Barrymore e a importare l'attore Boris de Fast (interprete del suo *Michel Strogoff*) per la tipica parte del

*William Cameron Menzies finished out the year 1927 with total immersion in another far-off land, a task rendered all the more difficult by the fitful shifting of personnel. When first announced, the John Barrymore vehicle *Tempest* was an original story by Mme. Fred de Gresac. Directing the script would be Frank Lloyd, late of Paramount. The title stuck, but little else did. Lloyd fell away sometime over the spring of 1927, as did Mme. de Gresac's material, and Russian émigré Viktor Tourjansky, under contract to Metro-Goldwyn-Mayer, replaced him. The new story, set at the time of the Russian Revolution, was supplied by Vladimir Nemirovich-Danchenko, Tourjansky's mentor at the Moscow Art Theatre. It was Tourjansky who selected the Russian actress Vera Voronina to be Barrymore's leading lady and imported actor Boris de Fast (from his own Michel Strogoff) for the recurring role of a wild-eyed Bolshevik. As veteran scenarist C. Gardner Sullivan*

bolscevico dallo sguardo allucinato. Mentre il veterano C. Gardner Sullivan era impegnato nella stesura della sceneggiatura, Menzies avviò il processo d'illustrazione delle sequenze clou con Tourjansky. Le riprese cominciarono nell'ottobre, ma le cose andarono storte fin dall'inizio. "Lavorare con Tourjansky era assai piacevole", disse il cameraman Charles Rosher. "Aveva l'occhio del cineasta, grande gusto e una fervida immaginazione. Peccato che non fosse abbastanza veloce."

Dopo due settimane di riprese, la Voronina si ammalò bloccando l'intera produzione. La stampa di categoria annunciò quindi che Lewis Milestone avrebbe "dato una mano" a Tourjansky. Per rimpiazzare la Voronina fu presa in prestito dalla M-G-M l'attrice Dorothy Sebastian; ma il produttore John Considine staccò la spina quando risultò evidente che a fare tutto il lavoro di Tourjansky erano Milestone e Menzies. La Sebastian fu rispedita a Culver City con la

speranza di poterla sostituire con l'attrice tedesca Camilla Horn, per la quale era stato originariamente scritto il ruolo della principessa Tamara. La produzione fu ripresa a dicembre, con l'opinabile scelta di Sam Taylor come nuovo regista. "Non so nulla della Russia", disse a Considine l'ex gag man di Harold Lloyd. "Non ha importanza", rispose Considine, forte del fatto che Menzies aveva già realizzato il grosso del lavoro.

Taylor salvò una sola sequenza tra quelle girate da Tourjansky e ripartì da capo, affidandosi molto più alle illustrazioni di Menzies che alla sceneggiatura scritta da Sullivan. "La giusta prospettiva la si trova solamente lavorando", disse in un'intervista. "Non si possono creare momenti clou convincenti sulla carta. Questi si sviluppano da sé." Dopo tre settimane di riprese, Camilla Horn raggiunse finalmente Hollywood e Taylor si trovò a dirigerla tramite un interprete.

In *Tempest*, Menzies restituì una versione della Russia meno stilizzata, ma più approfondita, rispetto a *The Eagle*. In seguito egli avrebbe parlato dell'importanza delle scenografie e delle luci per assicurare l'effetto emozionale richiesto, aggiungendo come, in molti casi, si sacrificava l'autenticità e si violavano i principi dell'architettura in favore della reazione emotiva che si intendeva suscitare. "Di norma cercavo di essere il più accurato e autentico

got down to work on a screenplay, Menzies began the process of illustrating key sequences with Tourjansky.

Filming commenced in October but didn't go well from the start. "Tourjansky was a perfect delight to work with," said cameraman Charles

Rosher. "He had a camera eye, great taste, and a fine imagination. But he wasn't fast enough." Voronina fell ill after two weeks, shutting down the production. Then it was indicated in the trade papers that Lewis Milestone was going to lend Tourjansky "a helping hand." Actress Dorothy Sebastian was borrowed from M-G-M to replace Voronina, but producer John Considine pulled the plug when it became apparent that Milestone and Menzies were, in effect, doing Tourjansky's job for him. Sebastian was sent back to Culver City, to be replaced, it was hoped, with the German actress Camilla Horn, for whom the part of the Princess Tamara had supposedly been written.



Camilla Horn, John Barrymore in *Tempest*, Sam Taylor, 1928.
(Courtesy of Museum of Modern Art, New York)

Production resumed in December with the unlikely choice of Sam Taylor as the new director. "I don't know anything about Russia," the former gag man for Harold Lloyd told Considine. "That's all right," said Considine, confident Menzies had already done most of the hard work. Taylor scrapped all but a single Tourjansky sequence and began anew, working far more closely with Menzies' illustrations than with the script Sullivan had fashioned. "You get your perspective while you're working," he told an interviewer, "and only then. You can't build convincing climaxes on paper. They develop of themselves." Three weeks into filming, Camilla Horn finally reached Hollywood, and Taylor found himself directing her through an interpreter.

For *Tempest*, Menzies rendered a less-stylized version of Russia than he had for *The Eagle*, but one more comprehensive. He would later speak of the importance of setting and lighting in securing a desired emotional effect, and how, in many cases, authenticity was sacrificed and architectural principles violated for the sake of the emotional response being sought. "My own policy has been to be as accurate and authentic as possible. However, in order to forcefully emphasize the locale I frequently

possibile. Nondimeno, pur di evidenziare al massimo il carattere locale, spesso ho esagerato – rendendo il mio soggetto inglese più inglese del vero e esasperando il carattere russo della Russia.”

Generalmente ben accolto dalla critica, *Tempest* fu lodato sia per le sue qualità formali sia per le impeccabili performance dei suoi interpreti – in primis Barrymore e Camilla Horn. L'interesse per il film assicurò ottimi incassi a Los Angeles nel periodo cruciale delle candidature ai primi Academy Awards, e Menzies vinse la sua statuetta sia per il contributo dato a *Tempest* che per *The Dove*. – JAMES CURTIS

exaggerate – I make my English subject more English than it would naturally be and I over-Russianize Russia.”

Widely praised by reviewers, Tempest was hailed as much for its looks as for the flawless performances of its principals – Barrymore and Camilla Horn in particular. Interest in the picture kept it at capacity business in Los Angeles during the crucial nomination period for the first Academy Awards, and when Menzies won his statuette, it was for his work on Tempest as well as The Dove. – JAMES CURTIS

THE WOMAN DISPUTED (La donna contesa) (US 1928)

REGIA/DIR: Henry King, Sam Taylor. ASST DIR: Robert Florey. ADAPT: C. Gardner Sullivan, dalla pièce *di/from the play* by Denison Clift (1926). PHOTOG: Oliver Marsh. MONT/ED: Hal C. Kern. SCG/SETTINGS: William Cameron Menzies. COST: Frank Donnellan. TECH ADVISER: Capt. Marco Elter, Col. Alexis Davidoff. CAST: Norma Talmadge (*Mary Ann Wagner*), Gilbert Roland (*tenente/Lieut. Paul von Hartman*), Arnold Kent (*capitano/Captain Nika Tourgenov*), Boris de Fas [Fast] (*passante/the passer-by*), Michael Vavitch (*padre/Father Roche*), Gustav von Seyffertitz (*Otto Krueger*), Gladys Brockwell (*contessa/Countess von Brehm*), Nicholas Soussanin (*conte/the Count*), Marion Templeton. PROD: Henry King, United Artists. PRES: Joseph M. Schenck. DIST: United Artists. USCITA/REL: 11.08.1928. COPIA/COPY: 35mm, 7908 ft. (orig. 8129 ft.), 88' (24 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

The Woman Disputed con Norma Talmadge segna un approccio più avanzato da parte di William Cameron Menzies al layout fisico di un film. È lui che concepisce l'elegante inizio, le scene chiave e le inquadrature d'ambientazione, garantendo coerenza stilistica a un lavoro che il suo regista, Henry King, definì come “un mero incarico. Joe [Schenck] mi chiese di farlo e io lo feci”. Inizialmente il film, con il titolo di lavorazione *The Darling of the Gods*, doveva essere affidato alla regia dell'impresario teatrale di origine russa Morris Gest, che però si ammalò proprio mentre la pièce, presentata a Broadway da A. H. Woods, era in corso di adattamento per lo schermo.

A quanto pare, non vi fu una grande interazione tra Menzies e King, il quale cominciò occuparsi del film quando i set erano in avanzata fase di allestimento e la continuity delle tavole di Menzies era già stata approvata da John Considine. Per una volta, la trentacinquenne Norma Talmadge avrebbe interpretato un personaggio della sua età, quello di una passeggiatrice austriaca. Il film si apre con un inseguimento a mano armata nel mezzo della notte, con l'uomo braccato che salta un muro e una lampada che si frantuma nell'impatto con un proiettile della polizia. Girando l'angolo, l'uomo è colpito al braccio destro. Momentaneamente stordito, fa una smorfia di dolore, poi scorge un paio di gambe sulla soglia di una porta scarsamente illuminata. La macchina da presa s'inclina rivelando Mary Ann Wagner: il trucco pesante da ballerina di cabaret, il cappello stra pazzato e una camicetta a pallini segnalano che è al lavoro.

I disegni sopravvissuti di questa sequenza dimostrano come a tutti gli effetti fu Menzies a dirigerla; le posizioni della macchina corrispondono perfettamente a quanto da lui visualizzato. *The Woman Disputed* è pieno di complesse raffigurazioni: la colazione su un balcone con il sottostante traffico cittadino, l'assalto a Lemberg, una carrellata tra le imponenti colonne all'interno di una chiesa, l'attraversamento da

With Norma Talmadge's The Woman Disputed, William Cameron Menzies advanced his approach to the physical layout of a film, plotting a stylish opening as well as key scenes and establishing shots, ensuring the pictorial consistency of a film its director, Henry King, described as “just an assignment. Joe [Schenck] asked me to do it and I did it.” Originally the picture, under its working title, The Darling of the Gods, was to have been directed by the Russian-born theatrical impresario Morris Gest, but Gest fell ill while the play, presented on Broadway by A. H. Woods, was being adapted for the screen.

It appears Menzies had relatively little interaction with King, who came to the film with the sets under construction and the continuity boards already approved by John Considine. For once, Norma Talmadge, 35, would be playing her own age as an Austrian streetwalker. The film opens with an armed chase in the middle of the night, the hunted man jumping a wall, a light fixture shattering at the impact of a police bullet. Rounding a corner, the man is hit in his right arm. Momentarily stunned, he grimaces in pain, then notices a pair of legs in a darkened doorway. The camera tilts up to reveal Mary Ann Wagner, her makeup exaggerated after the manner of a cabaret dancer, her battered hat and polka-dot blouse advertising the fact that she is open for business.

The extant drawings for this sequence show that Menzies effectively directed it; the set-ups are virtually identical to his visualizations. The Woman Disputed is full of complex imagery – breakfast on a balcony with the city bustling below, the attack on Lemberg, a traveling shot past the massive columns of a church interior, the battlefield crossing of an Austrian spy through a great jumble of gnarled trees and



Norman Talmadge in *The Woman Disputed*, Henry King, Sam Taylor, 1928 (Museum of Modern Art, New York)

parte di una spia austriaca del campo di battaglia in un gran marasma di alberi contorti e filo spinato. Spesso, Menzies costruiva inquadratura per inquadratura l'incipit di una determinata sequenza, poi lasciava il campo a King per la direzione degli attori – Gilbert Roland, Arnold Kent, Boris de Fas, Michael Vavitch, Gustav von Seyffertitz. Quando si avvertì la necessità di nuove riprese, intervenne Sam Taylor, il quale girò tre scene (secondo King), ivi incluso un nuovo finale. La presenza sul set di Menzies rese più liscia questa transizione, in particolare nella sequenza finale, dove la Talmadge peccatrice redenta appare affacciata a un balcone con l'esercito riconoscente inginocchiato ai suoi piedi, una fantasia assurda resa credibile dall'intensa interpretazione della star – probabilmente la migliore della sua carriera – e dal culmine artistico di una mise-en-scène pressoché perfetta.

Lo stile espressionista del film non era casuale, giacché lo stesso Menzies parlò a proposito del 1927 come dell'anno che segnò il massiccio arrivo dei film tedeschi a Hollywood, iniziato nel gennaio



Norman Talmadge, Gilbert Roland in *The Woman Disputed*, Henry King, Sam Taylor, 1928. (Photofest, New York)

barbed wire. Repeatedly, he constructed the shot-by-shot opening of a given sequence, then backed off to let King stage his actors – Gilbert Roland, Arnold Kent, Boris de Fas, Michael Vavitch, Gustav von Seyffertitz. When re-takes were deemed necessary, Sam Taylor stepped in to shoot three scenes (according to King), which included a new ending. Menzies' presence on the set ensured a smooth transition, the final shot presenting Talmadge's magdalen from a balcony as a grateful army kneels at her feet, an absurdist conceit made credible by the star's soulful performance – possibly the finest of her career – and the artful culmination of a near-perfect mise-en-scène.

The Expressionist look of the picture was no accident, as Menzies spoke of 1927 as the signal year when German films reached Hollywood in abundance, beginning with the January opening of F. W. Murnau's Faust and continuing with a deal to

con il *Faust* di F. W. Murnau e proseguito con l'accordo per la programmazione in un teatro locale dei film prodotti dal National-Film AG di Berlino. Accordo che portò al pubblico di Los Angeles titoli quali *Brennende Grenze* (*Confini in fiamme*), *An der schönen blauen Donau* (*Danubio azzurro e cuori viennesi*) e *Mata Hari, die rote Tänzerin* (*L'ultima danza*); una tendenza che culminerà nell'agosto di quell'anno con la distribuzione Paramount di *Metropolis* di Fritz Lang. Menzies giudicava le precedenti importazioni dalla Germania, in particolare *Das Cabinet des Dr. Caligari* e *Der Golem*, come "esperimenti molto audaci e originali" che avevano contribuito a forgiare una nuova era cinematografica. In particolare, apprezzava le innovazioni stilistiche di Murnau in *Der letzte Mann* e in *Faust* e, con lo scenografo Rochus Gliese, in *Sunrise*, concludendo, anni dopo, che probabilmente Murnau era stato il regista che l'aveva maggiormente influenzato. — JAMES CURTIS

program a local theater with product from National-Film AG of Berlin. The arrangement brought such movies as Aftermath (Brennende Grenze), The Beautiful Blue Danube (An der schönen blauen Donau), and Mata Hari: The Red Dancer (Mata Hari, die rote Tänzerin) to Los Angeles audiences, a trend culminating in August of that year with Paramount's release of Fritz Lang's Metropolis. Menzies saw earlier German exports, specifically The Cabinet of Dr. Caligari and The Golem, as "very daring and different experiments" that helped forge a new era in pictures. He particularly hailed Murnau's stylistic advances on The Last Laugh, Faust, and, with art director Rochus Gliese, on Sunrise, concluding years later that Murnau was the director who probably influenced him the most. — JAMES CURTIS

GLORIOUS VAMPS (US 1930)

REGIA/DIR: O. O. Dull. CONT: Sidney Lazarus. PHOTOG: Robert Planck. CAST: Bobby Watson, Christine Maple. PROD: Hugo Riesenfeld, William Cameron Menzies per/for Feature Productions, Inc. DIST: United Artists. USCITA/REL: 25.01.1930. COPIA/COPY: DCP, 10', sd; dial: ENG. fonte/source: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Nei primi giorni del sonoro, oltre a lavorare ai film di lungometraggio, William Cameron Menzies curò le scenografie di una serie di cortometraggi: soggetti impressionistici da un rullo ideati dal dr. Hugo Riesenfeld, direttore musicale della United Artists, per nutrire il pubblico cinematografico con piccole e sapientemente calibrate dosi di alta cultura.

Il primo, *Impressions of Tschaikowsky's Overture 1812*, doveva essere una sorta di film pilota: proiettato nel luglio 1929 davanti al pubblico dell'Academy, fu apprezzato sia per gli intenti sia per l'esecuzione. Come scrisse su *Los Angeles Times* un esitante Edwin Schallert, "Riesenfeld ... non ha colto completamente nel segno con questo suo primo esperimento", che ha però potenzialità uniche e che "dovrebbe essere di sicuro richiamo per gli spettatori, accrescendone l'interesse per le opere musicali con una storia".

Trascorsero due mesi prima che Riesenfeld e Menzies presentassero un secondo lavoro, notevolmente migliore del primo: *Glorious Vamps*. Il film, un excursus parodico sulla *femme fatale* attraverso i secoli, era stato inizialmente pensato come trampolino di lancio per la vivace Lupe Velez. In seguito il compito di passare da un personaggio all'altro fu assunto dall'attrice comica Christine Maple che, in coppia con Bobby Watson, versatile star della commedia musicale, inscenò brillanti allegorie di Eva, Dalila, Salomè, Cleopatra, Carmen e Lucrezia Borgia. Il segmento finale in abiti moderni, nel quale la Maple gorgheggiava una canzone su testo di Kipling, fu completamente trasformato da Menzies che sovrimpose volti di uomini di ogni tipo – dal marinaio al milionario – e usò lo split screen per movimentare e scompigliare uno scatenato corpo di ballo.

Il risultato fu così entusiasmante che venne deciso di rinviare l'uscita di *Glorious Vamps* all'anno nuovo, utilizzando come secondo titolo della serie il più pacato *Irish Fantasy*. Menzies fu prontamente promosso

In the early days of sound, William Cameron Menzies, in addition to his feature work, designed a series of musical short subjects, impressionistic one-reelers conceived by Dr. Hugo Riesenfeld, United Artists' director of music, to feed highbrow content to movie audiences in small, artfully-measured doses.

The first, Impressions of Tschaikowsky's Overture 1812, was intended as a pilot of sorts, and was screened for an Academy audience in July 1929. The picture was lauded as much for its intent as its execution. "Riesenfeld ... has not fully found himself in this first experiment," hedged Edwin Schallert of the Los Angeles Times, "but the purpose reflects unique possibilities and should have a definite appeal to screen audiences, intensifying their interest in musical works that have a story."

It was two months before Riesenfeld and Menzies could deliver a second entry, a considerable advancement over the first, entitled Glorious Vamps. A burlesque survey of femmes fatales through the ages, the short was originally intended as a showcase for the vivacious Lupe Velez. Comedienne Christine Maple eventually assumed the job of slipping from one historic guise to the next and, paired with the versatile musical comedy star Bobby Watson, delivered lively representations of Eve, Delilah, Salome, Cleopatra, Carmen, and Lucrezia Borgia. The modern finale, in which Maple warbled a Kipling song set to music, got turned on its head as Menzies superimposed shots of faces of all types of men – sailors to millionaires – and used split-screen effects to shift and scramble a jazzy chorus line.

The result was so exhilarating that it was decided to hold Glorious Vamps until the new year, substituting the more sedate Irish Fantasy as the second release in the series. Menzies was promptly elevated to co-producer of the featurettes, sharing

co-produttore e il suo nome venne affiancato nei credits a quello di Riesenfeld, mentre la regia fu attribuita al produttore esecutivo della United Artist Orville O. “Bunny” Dull. – JAMES CURTIS

equal billing with Riesenfeld, and the direction credit was handed to UA production executive Orville O. “Bunny” Dull.

JAMES CURTIS

THE WIZARD'S APPRENTICE (US 1930)

REGIA/DIR: Sidney Levee. PHOTOG: Alfred Schmid. CAST: Fritz Feld (*l'apprendista/The Apprentice*), Greta Granstedt (*la ragazza/The Girl*), Herbert Bunston (*lo stregone/The Wizard*). PROD: Hugo Riesenfeld, William Cameron Menzies per/for Feature Productions, Inc. DIST: United Artists. USCITA/REL: 06.1930. COPIA/COPY: DCP, 9', sd; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Il più elaborato tra i corti di William Cameron Menzies per la United Artists – in tutto ce ne saranno solo sei – fu *The Wizard's Apprentice*, basato sullo scherzo sinfonico di Paul Dukas *L'apprendista stregone*. Per la traduzione in immagini, Menzies ricorse alla ballata composta da Goethe, nella quale un apprendista stregone, avvalendosi di poteri magici che poi non è in grado di controllare, dà vita a una scopa affinché lo aiuti a fare le pulizie.

Grazie all'ingegnoso uso delle miniature, il film risultò visivamente ricco nonostante il misero budget; e gli effetti speciali, seppur limitati alle marionette e alle doppie esposizioni, raggiunsero alcuni esiti formali di grande suggestione. (Il villaggio in miniatura, ad esempio, ricorda la Parigi di *The Beloved Rogue*.) Menzies non aveva ancora escogitato il modo di accelerare le riprese per mostrare il riversarsi dell'acqua al rallentatore, ma le sequenze sono ugualmente impressionanti.

“William Cameron Menzies e il dr. Hugo Riesenfeld hanno di quando in quando prodotto pantomime musicali da due rulli senza dialogo talmente pregevoli da ricevere normalmente più applausi dei lungometraggi”, scrisse Pare Lorentz su *Judge*. “Il migliore tra quelli che ho visto mi è sembrato *The Sorcerer's Apprentice* [sic]. Suggestirei ai loro capi di dar loro dei soldi e lasciarli liberi. Sono forse gli unici due uomini di Hollywood che fanno esperimenti con la tecnica cinematografica e che sanno cosa stanno facendo.”

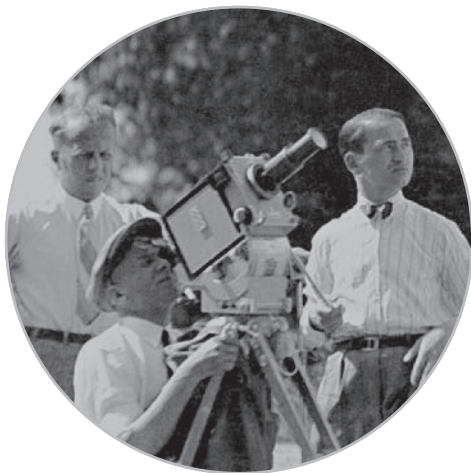
È interessante notare che Walt Disney, il quale avrebbe iniziato a distribuire i suoi cartoni tramite la United Artists nel 1932, potrebbe essersi ispirato ai corti di Riesenfeld e Menzies quando nel 1938 mise in cantiere il suo lungometraggio d'animazione *Fantasia*. Menzies considerava Disney “il più grande genio” di Hollywood. “Perché? Perché lui solo ha colto il vero significato di ritmo sullo schermo. Sento tanti registi e supervisori parlare di ritmo, ma sono solo chiacchiere. Non sanno cosa sia né come ottenerlo. Disney invece sì che lo sa e io gli faccio tanto di cappello.” – JAMES CURTIS

The most elaborate of William Cameron Menzies' shorts for United Artists – of which there would ultimately be just six – was The Wizard's Apprentice, based on Paul Dukas' symphonic scherzo The Sorcerer's Apprentice. For the visualization, Menzies drew from the imagery of the original poem by Goethe, in which an apprentice is left to conjure a helpmate from a wooden broom, thus summoning magical powers which he finds he cannot control.

Making elaborate use of miniatures, the film managed a rich look on a pauper's budget, its effects limited to puppets and double exposures but nevertheless achieving some striking patterns. (The miniature village, for instance, resembles the Paris of The Beloved Rogue.) Menzies had not yet figured out how to overcrank the camera to show the water flooding in slow motion, but the shots are still impressive.

“William Cameron Menzies and Dr. Hugo Riesenfeld have been producing two-reel, non-talking musical pantomimes from time to time that are so good they usually gather more applause than the so-called features,” Pare Lorentz wrote in Judge. “The best one I have seen is The Sorcerer's Apprentice [sic]. I advise their owners to give them some money and turn them loose. They probably are the only two men in Hollywood experimenting with movie technique and they know what they are about.”

It is interesting to note that Walt Disney, who was to begin releasing his cartoons through United Artists in 1932, may have been inspired by the Riesenfeld-Menzies shorts to embark on his animated feature Fantasia in 1938. Menzies considered Disney the “greatest genius” in Hollywood. “Why? Because he alone has caught the real meaning of rhythm on the screen. I hear a lot of directors and supervisors talking about rhythm, but it's only talk. They don't know what it is nor how to get it. Disney does, and my hat is off to him.” – JAMES CURTIS



CINEMA POLACCO / POLISH SILENTS

Identità nazionale e ispirazione internazionale nel cinema muto polacco

La Polonia riconquistò la sua identità di stato solo dopo la prima guerra mondiale quando intraprese un programma di autoaffermazione politica, economica e culturale: aspetti che si riflettono nei lungometraggi presentati in questa sede. I film selezionati, che provengono tutti dalla collezione della Filmoteka Narodowa (Cineteca nazionale) di Varsavia, si collocano fra due poli: da una parte la prospettiva locale (erano concepiti per andare incontro ai gusti degli spettatori polacchi e insieme soddisfare un'esigenza politica); e dall'altra l'universalità cosmopolitica che caratterizza in senso lato il cinema come mezzo di comunicazione internazionale. Questi obiettivi andavano peraltro raggiunti nell'arduo contesto di un'industria cinematografica periferica, inserita in un'economia nazionale disastrosa.

Alla fine della prima guerra mondiale la Polonia ricomparve sulla carta d'Europa come una delle repubbliche formatesi in seguito al trattato di Versailles. Ciò significa che i territori storicamente polacchi che erano rimasti separati per 123 anni quali colonie interne dell'impero russo, di quello tedesco e di quello austro-ungarico degli Asburgo furono riuniti in un unico organismo politico-economico. La riconquista dell'indipendenza suscitò un'ondata di entusiasmo collettivo e offrì un mercato agli eventi culturali che utilizzavano codici autoctoni, ripristinando contemporaneamente una politica nazionale fondata sulla memoria collettiva. Il governo promosse attivamente le tradizioni letterarie e musicali polacche, incoraggiò le scuole di pittura (con particolare riguardo per l'arte militare) e attribuì una speciale importanza alla funzione che un programma scolastico comune poteva svolgere per la costruzione di una comunità nazionale. Anche il cinema – che pure non era ritenuto un settore cruciale – giocò un ruolo significativo in questo processo. Prima della prima guerra mondiale, nei territori che avrebbero poi

Polish Silents: National Identity Meets International Inspiration

Poland regained statehood only after the First World War, when it embarked on a programme of self-reinforcement in both politico-economic and cultural terms – leitmotifs reflected in the features presented here. The selected films, all from the Filmoteka Narodowa (National Film Archive) collection in Warsaw, are poised between two themes: indigenouslyness, which is to say they were designed to be acceptable to Polish audiences' tastes while also meeting a political need; and a cosmopolitan universality, which broadly characterizes cinema as an international medium. All this needed to be achieved within the difficult conditions of a peripheral film industry tied to a ruined national economy.

The end of World War I put Poland back on the map of Europe, as one of the republics formed in the wake of the Treaty of Versailles. This meant that historically Polish territories which had been separated for 123 years, functioning as internal colonies of the Russian, German, and Habsburg Austro-Hungarian empires, were re-joined into one political-economic organism. Regaining independence awoke a collective enthusiasm and opened the market for cultural events employing indigenous cultural codes while reviving a national politics of collective memory. The government actively promoted Polish literary and musical traditions, encouraging schools of painting (particularly military art), and it attached special importance to the community-building role of a common school curriculum. Cinema also played an important part in that process, although it wasn't considered a key area.

Before World War I, the film industry in what became Poland saw scant development or growth, given the divided territory's

formato la Polonia, l'industria cinematografica conobbe uno sviluppo e una crescita stentati, a causa della condizione periferica di regioni che costituivano in sostanza colonie di paesi tra loro confinanti. Faceva eccezione Varsavia, allora compresa nell'impero zarista, che ospitava alcune case di produzione. La *Sfinks* fu l'unica a sopravvivere alla guerra e *Ludzie bez jutra* (Gente senza domani; 1919), incluso in questa rassegna, è uno dei pochi esempi superstiti di quella che si può considerare l'era pre-bellica della produzione cinematografica polacca. Dopo la guerra, a causa dell'incerta situazione economica – più esattamente in un quadro di rovina economica, inflazione e disoccupazione di massa – il cinema polacco dovette lottare per uscire dalla condizione di mera attività artigianale, irrilevante e instabile.

Il nuovo stato non mirava all'introduzione di una regolamentazione complessiva del settore cinematografico, né intendeva assumere il controllo sulla produzione di lungometraggi, per cui mancava un sostegno adeguato. Tra il 1919 e il 1939 vennero fondate 150 società cinematografiche private, ma oltre la metà di esse fallì dopo l'uscita del primo film, e appena 25 riuscirono a distribuire più di tre pellicole. D'altro canto l'industria del cinema, con i suoi margini di profitto potenzialmente enormi, attirava un gran numero di soggetti. Dato che l'offerta di film polacchi era limitata, non superando la media di una dozzina all'anno, gli incassi dei pochi successi degni di nota erano enormi. Ma nella gran parte dei casi investire in una produzione polacca era sicuro come giocare alla lotteria. Pertanto il mercato nazionale era dominato dalla meno rischiosa importazione di titoli stranieri.

Il cinema polacco non dipendeva comunque dai singoli produttori (e tanto meno dai registi) ma si appoggiava piuttosto ai proprietari delle case di distribuzione e dei cinema di prima visione, che spesso co-finanziavano le produzioni locali. Dopo l'adozione di un adeguato quadro giuridico, molti distributori e proprietari di sale investirono in film polacchi solo per fruire di una riduzione sulle tasse pagate per la proiezione di film stranieri. Questi incentivi fiscali non bastarono tuttavia a ridurre le barriere che ostacolavano la crescita del cinema nazionale; il settore dipendeva infatti dall'importazione di tecnologia estera (dipendenza che era totale nel caso della pellicola, per la quale in Polonia non esistevano impianti di produzione) ed era ancora costretto a importare competenze tecniche, poiché il paese non disponeva praticamente di professionisti in questo campo. Infine, la debolezza dell'industria del cinema era anche legata all'esiguo numero di sale cinematografiche: alla vigilia della seconda guerra mondiale, in un paese di 30 milioni di abitanti funzionavano solo 800 cinematografi. Le società di distribuzione importavano però ogni anno circa 900 film stranieri, contro i quali era costretto a competere uno sparuto gruppo di una dozzina circa di produzioni polacche.

Di fronte ai numerosi problemi derivanti dalla necessità di costruire un cinema nazionale alla periferia di un mercato internazionale, i produttori cinematografici polacchi escogitarono una serie di strategie di sopravvivenza. L'unica possibilità di successo consisteva nel realizzare film tali da soddisfare la domanda di temi nazionali derivante dall'entusiasmo per la riconquistata indipendenza, utilizzando il nuovo mezzo di comunicazione di massa per promuovere le linee politiche e

*peripheral status as colonies of neighbouring countries. Warsaw, then part of the Russian Empire, was the exception, as it was home to a few production companies. *Sfinks* was the only one to continue after the war, and *People with No Tomorrow* (1919), presented in our programme, is one of the few surviving examples of what can be considered part of the pre-war era of Polish film production. After the war, as a result of uncertain economic conditions – or more particularly, within the context of economic ruin, inflation, and widespread unemployment – Polish cinema struggled to be more than a mere cottage industry, meaningless and unstable.*

The newly formed state's goal wasn't to comprehensively regulate the film industry or to take over feature-film production, which lacked complex support. Between 1919 and 1939, there were 150 private film production companies established, but more than half of these went bust after the release of their first film; only 25 Polish production companies managed to release more than three movies. On the other hand, the film industry and its potentially huge profit margins were an attraction for many players. As a result of the small supply of Polish movies – on average there were only about a dozen productions a year – the earnings of the few notable box office successes were enormous. However, unreliable returns for the majority of Polish film production made it as secure an investment as playing the lottery. Thus the local film market was dominated by the less risky import of foreign titles.

Polish cinema was not, however, dependent on individual producers (let alone directors), but rather relied on the owners of distribution companies and premiere movie theatres, who would often co-finance local productions. Once the appropriate legal framework had been introduced, many cinema-owners and distributors invested in Polish movies only so they could receive a reduction in the taxes paid for screening foreign films. Barriers to native film growth were not eased by these tax incentives, as the industry relied on the importation of technology from abroad (which for film stock was total, as Poland had no production facilities), and still needed to import technical know-how, as the country had next to no professionals in this field. Finally, the tenuous status of the film business was also connected to the small number of movie theatres: immediately before the start of World War II, in a country with a population of 30 million, only 800 cinemas were open for business. Nevertheless, distribution companies would import around 900 foreign films annually, against which a dozen native Polish productions were forced to compete.

As a result of the numerous challenges faced in building up a national cinema on the periphery of an international market, film producers in Poland developed a number of survival strategies. Their only chance to succeed lay in creating films which satisfied a craving for national topics that tapped into the joy of regained statehood, while using the new mass medium to promote the

la visione storica propugnata dai governi dell'epoca.

Il cinema del periodo tra le due guerre abbonda in effetti di lungometraggi che sfruttano il senso di entusiasmo collettivo. Tale impostazione risulta evidente anche in *Zew morza* (Il richiamo del mare; 1927), che esalta il significato dell'accesso al mare riconquistato dalla Polonia, e delle conseguenti opportunità di sviluppo economico e politico. Un esempio altrettanto valido è offerto dall'adattamento cinematografico del 1928 di *Pan Tadeusz*, il massimo capolavoro della letteratura polacca, in cui il tema dell'identità nazionale è profondamente sentito e che venne portato sullo schermo in occasione del decimo anniversario della rinascita dello Stato polacco. Nello stesso tempo i film muti avevano un approccio assai più cosmopolita delle opere dei decenni successivi all'introduzione del sonoro. L'estetica transnazionale, evidente in molti film polacchi di questo periodo, è probabilmente il prodotto delle esperienze individuali dei cineasti polacchi, che erano di solito membri privilegiati della scena artistica internazionale. Questo tradizionale cosmopolitismo si riscontra, ad esempio, in *Ludzie bez jutra* (Gente senza domani), che si fonda sul globalismo comune a molti dei primi film muti a soggetto. Un'altra dimensione del cosmopolitismo, ma forse sarebbe più corretto parlare di modernismo internazionale, è descritta in *Mocny człowiek* (L'uomo forte; 1929), che tra quelli proposti è forse il film che più colpisce il moderno spettatore e che si inserisce nella tendenza verso uno stile maggiormente internazionale, quale si stava allora affermando in varie forme d'arte. A metà fra questi due estremi si colloca *Janko muzykant* (Janko il musicista; 1930), che utilizza il protagonista eponimo di un popolare racconto, collocandolo in una trama melodrammatica sapientemente costruita, in modo da risultare popolare anche presso il pubblico internazionale. I medesimi aspetti appaiono anche nella produzione documentaristica, dalle attualità del periodo pre-bellico che illustrano importanti eventi fondativi dell'identità nazionali, come le celebrazioni tenutesi a Cracovia nel 1910 per il 500esimo anniversario della battaglia di Grunwald, ai documentari che esprimono le aspirazioni modernizzanti della rinata nazione polacca, sia per quanto riguarda i piani di ristrutturazione (come in "Americanizzazione della capitale", del 1931-32 circa, sulla costruzione a Varsavia di uno dei primi grattacieli con struttura in acciaio) sia per quanto concerne le attività sportive rese possibili dalla moderna tecnologia (come nel cinegiornale del 1930 sul Kayak). In sintesi, l'industria cinematografica polacca, frenata da limiti economici e confinata in uno status periferico, era in bilico fra due estremi: localismo e cosmopolitismo. All'interno di questo spettro, ha impiegato vari mezzi per combinare le convenzioni dei generi popolari con la forma espressiva cinematografica, promuovendo le politiche di identità collettiva propugnate dallo Stato attraverso i codici della cultura locale. Infine, un altro fattore concorre ad accrescere il significato di questi film: a causa delle tempeste della storia, è andato perduto il 95 per cento della produzione muta polacca. A determinare la nostra prospettiva sono pertanto i reperti cinematografici della giovane repubblica polacca sopravvissuti presso la Filmoteka Narodowa.

ŁUKASZ BISKUPSKI, MICHAŁ PABIŚ-ORZESZYNA

politics and historical narrative of the governments of the time. The cinema of the interwar period is indeed rich in features profiting from a sense of collective enthusiasm. This is visible even in The Call of the Sea (1927), which exploits the valued significance of Poland's renewed access to the sea and the related opportunities for economic and political growth. An equally good example is found in the 1928 film adaptation of Pan Tadeusz, Poland's key literary masterpiece, deeply embedded within Polish national identity politics and filmed for the 10th anniversary of the re-formed Polish state.

At the same time, silent movies had a far more cosmopolitan approach than the ones in the decades following the introduction of sound. The transnational aesthetic evident in many Polish films of the time must have been a result of the individual experiences of Polish filmmakers, who usually were privileged members of the international artistic scene. For example, one finds this traditional cosmopolitanism in People with No Tomorrow, which builds on the globalism common in many early narrative silent films. Another dimension of cosmopolitanism, or should we say international modernism, is represented in A Strong Man (1929) – probably the most striking feature in our programme for the modern viewer – which fits the trend for a more international style that was developing in various art forms of the time. Somewhere between these two extremes sits Janko the Musician (1930), which utilizes the titular protagonist from a popular short story and mixes in a melodramatic plot skilfully enough to gain popularity even with international audiences.

The same aspects discussed here are also illustrated in Polish non-fiction movies, from pre-war actualities documenting important events in the establishment of Polish identity, like Cracow – Celebrations of the 500th Anniversary of the Battle of Grunwald (1910), to those expressing the modernist aspirations of the newly formed Polish nation, both in the sphere of restructuring plans (Americanization of the Capital City, c.1931-32, about the construction of one of the first steel-framed high-rise buildings in Warsaw) and sporting lifestyles made possible by modern technologies (Light Foldable Kayak, 1930). To sum up, the Polish film industry, struggling with economic limitations and its peripheral status, was poised between two extremes: indigenouness and cosmopolitanism. Within this spectrum, it used various means to combine popular genre conventions with a cinematic means of expression, ensuring that local culture codes acted as guidelines for promoting the state's notion of collective identity politics.

Finally, another factor greatly increases the significance of these films: as a result of historical turmoil, 95% of all Polish silent film is lost. Therefore, it's worth bearing in mind that our perspective is skewed towards those relics of the cinema of a young Polish republic that have survived in our National Film Archive.

ŁUKASZ BISKUPSKI, MICHAŁ PABIŚ-ORZESZYNA

Documentari e cinegiornali polacchi / Polish Non-fiction and Newsreels

KRAKÓW – OBCHODY 500. ROCZNICY BITWY POD GRUNWALDEM [Cracovia - Celebrazioni per il 500esimo anniversario della battaglia di Grunwald / Cracow – Celebrations of the 500th Anniversary of the Battle of Grunwald] (PL – Partizione austriaca / Austrian Partition, 1910)

REGIA/DIR: ?. PROD: ?. COPIA/COPY: 35mm, 40 m., 1'57" (16 fps); did./titles: POL. FONTE/SOURCE: Filmoteka Narodowa, Warszawa.

Il 15 luglio 1410 l'esercito polacco-lituano sconfisse i cavalieri prussiano-tedeschi dell'Ordine Teutonico a Grunwald, in una delle battaglie più importanti del Medioevo europeo. La celebrazione del cinquecentesimo anniversario della battaglia, che ebbe luogo a Cracovia nel 1910, fu la più grande manifestazione cui il popolo polacco diede vita dopo oltre un secolo di spartizioni e annessioni dei territori nazionali da parte di Russia, Prussia e Austria. La cerimonia di Cracovia si trasformò in una dimostrazione antitedesca, in cui si espressero il patriottismo dei polacchi e il loro fiducioso anelito alla riconquista dell'indipendenza nazionale. Secondo le stime, ai tre giorni di celebrazioni (14-17 luglio 1910), che coinvolsero l'intera comunità polacca di Cracovia, compresi il pianista Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) e il romanziere Henryk Sienkiewicz (1846-1916), assistettero circa 150.000 persone, tra cui 200 giornalisti e scrittori. I polacchi giunsero a Cracovia non solo dai tre protettorati, ma da tutto il mondo, e parteciparono anche rappresentanti di altre nazioni europee. La società ginnastica "Sokół" ("Falco") organizzò uno spettacolo, Paderewski inaugurò il monumento dedicato alla battaglia, un elaborato gruppo scultoreo che egli stesso aveva commissionato a proprie spese (distrutto dai tedeschi durante la seconda guerra mondiale, fu successivamente ricostruito), e si tennero conferenze, cerimonie religiose, spettacoli, feste, parate e gare sportive. Il breve filmato documenta solo una piccola parte di questi eventi.

KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

On 15 July 1410 the Polish-Lithuanian army defeated the German-Prussian Teutonic Knights at Grunwald, in one of the most significant battles of medieval Europe. The commemoration of the 500th anniversary of the battle, taking place in Cracow in 1910, was the greatest manifestation of the Polish people after over a century of partition and annexation of Polish territories by Russia, Prussia, and Austria. The ceremony in Cracow turned into an anti-German demonstration and an expression of the patriotism and independence of Poles, as well as their faith in regaining their national independence. It has been estimated that the three-day celebrations (14-17 July 1910), which engaged the entire Polish community in Cracow, including the pianist Ignacy Jan Paderewski (1860-1941) and the novelist Henryk Sienkiewicz (1846-1916), attracted nearly 150,000 people, including 200 journalists and writers. Poles converged on Cracow not only from all three protectorates, but from all over the world, and representatives of other European nations were also present. The Gymnastic Society "Sokół" ["Falcon"] mounted a show, Paderewski unveiled the Grunwald Monument, an elaborate sculpture group which he had commissioned at his own expense (destroyed by the Germans in World War II, but later reconstructed), and there were lectures, services, performances, galas, parades, and sports competitions. Just a fraction of these events are glimpsed in this brief footage.

KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

POŻAR W ZAPALCZARNI [Incendio in una fabbrica di fiammiferi / Match Factory on Fire] (PL – Partizione russa / Russian Partition, 1913)

REGIA/DIR: Antoni Krzemiński, Władysław Krzemiński. PROD: Kinematograf "Odeon" w Częstochowie. COPIA/COPY: 35mm, 79 m., 4'19" (16 fps); did./titles: RUS, POL. FONTE/SOURCE: Filmoteka Narodowa, Warszawa.

La fabbrica di fiammiferi di Częstochowa fu costruita nel 1881 dagli industriali tedeschi Julian Huch e Karol von Gehlig; la produzione iniziò l'anno seguente. Questo film, uno dei più antichi documentari polacchi, è una testimonianza dell'incendio che scoppiò nella fabbrica il 16 giugno 1913, distruggendo gran parte degli edifici in legno. Le riprese ritraggono le operazioni di soccorso da parte dei pompieri e le rovine in fiamme della fabbrica. Vi sono anche alcune rare immagini della vicina stazione ferroviaria.

Venne realizzato dai fratelli Krzemiński, pionieri del cinema polacco che furono tra l'altro i fondatori della prima sala cinematografica permanente del paese (il "Gabinetto dell'illusione", a Łódź, nel 1899) e della casa cinematografica "Odeon" (Częstochowa, 1909).

KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

The match factory in Częstochowa was built in 1881 by the German industrialists Julian Huch and Karol von Gehlig, and production of matches began there a year later. One of the oldest Polish documentaries, this film depicts the fire which broke out at the factory on 16 June 1913, destroying the majority of wooden buildings. The footage depicts the rescue operation performed by the fire brigade, and the burning remains of the factory. The film includes some unique pictures of the nearby railway station. The film was made by the Krzemiński brothers, who were among the pioneers of Polish cinematography, and were also the founders of the first stationary cinema venue in Poland (the "Cabinet of Illusion", 1899, in Łódź) and the company Kinematograph "Odeon" (Częstochowa, 1909). – KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

POBYT PREZYDENTA RZECZPOSPOLITEJ POLSKIEJ STANISŁAWA WOJCIECHOWSKIEGO W KRAKOWIE [Visita del presidente della Repubblica di Polonia Stanisław Wojciechowski a Cracovia / The Visit of the President of the Republic of Poland Stanisław Wojciechowski to Cracow] (PL 1923)

REGIA/DIR: ?. PHOTOG: Albert Wywerka. PROD: Elka-Film. COPIA/COPY: 35mm, 119 m., 5'47" (18 fps); did./titles: POL. FONTE/SOURCE: Filmoteka Narodowa, Warszawa.

È qui documentata la visita a Cracovia del presidente Stanisław Wojciechowski (1869-1953), che dal 1922 al 1926 fu il secondo presidente della Repubblica di Polonia. Egli si dimise in seguito al colpo di stato ordito nel maggio del 1926 da Józef Piłsudski. Il film inizia con le immagini del presidente che esce dalla stazione ferroviaria attorniato da ufficiali dell'esercito e dignitari civili e sale su una carrozza ornata da decorazioni floreali. Poi il corteo attraversa la città accompagnato da musicisti e uomini abbigliati nei tradizionali costumi popolari di Cracovia. Dopo una sosta per una breve cerimonia di benvenuto, il corteo entra nel massiccio Barbacane medievale. Il presidente e il suo seguito raggiungono poi a piedi lo storico castello di Wawel. Il film si conclude con sequenze che documentano la firma ufficiale dell'atto di fondazione dell'Accademia di Scienze di Estrazione Mineraria (nota anche come Università della Scienza e della Tecnologia), la posa della prima pietra e cerimonie e discorsi connessi a quest'evento. – KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

A film documenting President Stanisław Wojciechowski's visit to Cracow. Wojciechowski (1869-1953) was the second president of the Republic of Poland, between 1922-1926; he resigned as a result of the coup d'état of May 1926 – an overthrow carried out by Józef Piłsudski. The film begins with the president leaving the railway station, together with army officers and civilians. He gets into a horsedrawn carriage decorated with flowers. The presidential procession drives through the city, accompanied by musicians and men in traditional folk costume from Cracow. After a stopover for a reception, the procession passes through the gateway of the massive medieval Barbican. The President and entourage then walk to historic Wawel Castle. The film concludes with footage of the formal signing of the act founding the Academy of Mining (AGH University of Science and Technology), the laying of the cornerstone, and related ceremonies and speeches. – KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

DO PARYŻA NA HARLEYU [A Parigi in Harley / Riding Harleys to Paris] (PL 1924)

REGIA/DIR: ?. PROD: Towarzystwo Filmowe "Wytwórnia Doświadczalna". COPIA/COPY: 35mm, 26 m., 1'16" (18 fps); did./titles: POL. FONTE/SOURCE: Filmoteka Narodowa, Warszawa.

Episodio di un cinegiornale. E. Pietrzykowski e J. Ludwicki, motociclisti d'anteguerra fedeli alle Harley, iniziano il loro viaggio da Varsavia a Parigi. Partono dal Palazzo Sassone, che non esiste più (venne bombardato dall'esercito della Germania nazista nel 1944); di fronte al palazzo di trova la statua del principe Józef Poniatowski, inaugurata l'anno precedente. I motociclisti attraversano le strade di Varsavia. Mentre si allontanano scorgiamo, nell'ultima inquadratura, le ombre dell'operatore e dei membri della troupe.

KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

Newsreel item. Pre-war Harley-Davidson motorcycle riders E. Pietrzykowski and J. Ludwicki begin their journey from Warsaw to Paris. They set off from the Saxon Palace, which no longer exists (it was bombed by the Nazi German army in 1944). In front of the palace is a statue of Prince Józef Poniatowski, unveiled the previous year. The motorcyclists ride through the streets of Warsaw. As they drive away, in the final shot we can see on the road the shadows of the cameraman and the film crew.

KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

JUBILEUSZ 3-LECIA KLUBU SPORTOWEGO VICTORIA W CZĘSTOCHOWIE [Terzo anniversario dell'inaugurazione del Club Sportivo "Victoria" di Częstochowa / The 3rd Anniversary of the Opening of the Victoria Sports Club in Częstochowa] (PL 1925)

REGIA/DIR: Antoni Krzemiński, Władysław Krzemiński. PROD: Kinematograf "Odeon" w Częstochowie. COPIA/COPY: 35mm, 59 m., 5'52" (18 fps); did./titles: POL. FONTE/SOURCE: Filmoteka Narodowa, Warszawa.

Il club sportivo Victoria era felicemente attivo a Częstochowa dall'anno 1922. Il film comincia con immagini di calciatori, di imprenditori e di eminenti membri del club stesso. Gli eventi principali di questo terzo giubileo sono gare sportive: una "corsa a tartaruga" in bicicletta e un forzuto che dimostra le proprie doti; egli si regge su una mano sola, con un peso di cinquanta libbre legato a una gamba, mentre con l'altra mano pianta un

The Victoria Sports Club had been flourishing in Częstochowa since 1922. The film starts with shots of footballers, entrepreneurs, and honourable members of the club, among others. The main events of this third jubilee are sport shows: a "turtle race" on bicycles, and a strongman demonstrating his prowess. The strongman stands on one of his hands, with a 50-pound weight strapped to his leg, while hammering a nail into a plank with his other hand, and finishes with having horses stretching his arms.

chiedo in un'asse per finire con dei cavalli che gli tirano le braccia. Il film è stato realizzato dai fratelli Krzemiński, pionieri del cinema polacco (v. sopra, la scheda sull'incendio nella fabbrica di fiammiferi, *Pożar w zapalczarni*). – KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

The film was made by the Krzemiński brothers, who were among the pioneers of Polish cinematography, and were also the founders of the first stationary cinema venue in Poland (the "Cabinet of Illusion", 1899, in Łódź) and the company Kinematograph "Odeon" (Częstochowa, 1909).

KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

KRAKÓW [Cracovia / Cracow] (PL, c.1927-1929)

REGIA/DIR: ?. PROD: Instytut Filmowy "Lumen". COPIA/COPY: 35mm, 94 m., 4'34" (18 fps), col. (imbibito e parzialmente virato/tinted and partly toned); did./titles: POL. FONTE/SOURCE: FilMOTEKA Narodowa, Warszawa.

Estratto da uno dei documentari girati tra il 1927 e il 1929 da Szczesny Myslowicz (1890-1946). Nel 1927 Myslowicz fondò l'Istituto cinematografico "Lumen" e iniziò a realizzare documentari su Cracovia (ex capitale della Polonia) e la sua storia. Egli può essere considerato il primo cronista cinematografico della città.

Il film ci mostra il parco sito sulla collina calcarea chiamata Krzemionki Podgórskie, da cui si gode uno splendido panorama di Cracovia. Nel parco si trova la cosiddetta grotta di Pan Twardowski – detto "il Faust polacco" – ove questi, secondo la leggenda, svolgeva i suoi esperimenti notturni e si incontrava con il diavolo. Il film si conclude con le immagini del campo da gioco aperto nel 1888 dal pionieristico medico polacco Henryk Jordan (1842-1907), fautore dell'educazione fisica per i bambini: questo fu il primo dei "giardini di Jordan" destinati a offrire ai bambini e adolescenti polacchi spazio e strutture per il divertimento e l'esercizio fisico. – KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

Excerpt from one of the documentary films by Szczesny Myslowicz (1890-1946) made between 1927 and 1929. In 1927 Myslowicz founded the Lumen Film Institute, and started producing and making documentary films about Cracow (the former capital of Poland) and its history. He is considered to be the first film chronicler of the city. The film depicts the park on the limestone hill known as Krzemionki Podgórskie, with its beautiful panoramic view of Cracow. In the park is the so-called cave of Pan Twardowski – called "the Polish Faust" – where, according to legend, he used to carry out his nightly experiments and assignations with the devil. The film ends with shots of the playground opened in 1888 by the pioneering Polish doctor Henryk Jordan (1842-1907), champion of physical education for children; this was the first of the "Jordan's Gardens" which were established for Polish children and teenagers to have space and facilities for fun and exercise. – KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

ANIMACJA. CZOŁÓWKA KRONIKI FILMOWEJ [Animazione. Credits per il cinegiornale Kronika. / Animation. Kronika Filmowa Newsreel Credits] (PL 1929)

REGIA/DIR: Ryszard Biske? PROD: Kronika Filmowa. COPIA/COPY: DCP, 9"; did./titles: POL. FONTE/SOURCE: FilMOTEKA Narodowa, Warszawa.

Titoli animati del cinegiornale Kronika Filmowa, di artista ignoto. Tra il 1927 e il 1932 questi cinegiornali furono diretti e distribuiti da Ryszard Biske. Il brevissimo estratto di animazione ci mostra un operatore e un regista sul set.

KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

Animated credits for the Kronika Filmowa (Polish Film Chronicle) newsreel, by an unknown artist. Between 1927 and 1932 their newsreels were made and distributed by Ryszard Biske. This very brief animated sequence shows a director with a megaphone and a cameraman in silhouette filming a revolving set. – KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

KARYKATURE JOTESA. SERJA VIII: ŚWIAT FILMOWY [Le caricature di Jotes. VIII serie: Stelle del cinema / The Caricatures of Jotes. Series VIII. Film Stars] (PL 1930)

REGIA/DIR: ?. PROD: Towarzystwo Filmowe "Wytwórnia Doświadczalna". COPIA/COPY: 35mm, 54 m., 1'59" (24 fps); did./titles: POL. FONTE/SOURCE: FilMOTEKA Narodowa, Warszawa.

Filmato tratto da un cinegiornale. "Jotes" (o "J.S.") era lo pseudonimo del caricaturista e giornalista polacco Jerzy Szwajcer (1892-1967). Dopo aver studiato arte a Bruxelles, esordì nel 1912 sulla rivista belga *Pourquoi Pas?* e poi si specializzò in caricature. Il filmato ci mostra l'artista al lavoro e le sue caricature che ritraggono i divi cinematografici polacchi dell'epoca: Adam Brodzisz, Jadwiga Smosarska, Nora Ney. Nella sequenza finale Szwajcer ritrae Zofia Batycka – attrice, Miss Polonia 1930, seconda classificata al concorso di Miss Europa 1930 e

*Newsreel item. "Jotes" (also known as "J.S.") was the pseudonym of the Polish caricaturist and journalist Jerzy Szwajcer (1892-1967). Szwajcer studied art in Brussels, where he made his debut in 1912 in the Belgian magazine *Pourquoi Pas?* He specialized in caricature portraits. The film shows the artist at work, and his caricatures of current Polish movie stars: Adam Brodzisz, Jadwiga Smosarska, Nora Ney. In the final sequence we watch him draw Zofia Batycka – actress, Miss Poland 1930, runner-up for Miss*

poi Miss Paramount 1931. Alla fine egli le dona il ritratto e le bacia la mano. – KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

Europe 1930, and then Miss Paramount 1931. He presents the drawing to her and kisses her hand. – KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

Z DZIEDZINY SPORTU STRAŻACKIEGO [Gara sportiva dei vigili del fuoco / Fire Brigade Sport Event] (PL 1930)

REGIA/DIR: ?. PROD: Towarzystwo Filmowe "Wytwórnia Doświadczalna". COPIA/COPY: 35mm, 18 m., 40" (24 fps); did./titles: POL.
FONTE/SOURCE: FilMOTEKA Narodowa, Warszawa.

Filmato tratto da un cinegiornale. Alcuni vigili del fuoco si esibiscono in un singolare sport: devono spingere una grossa palla sul campo da gioco con il getto d'acqua delle manichette da pompieri.

KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

Newsreel item. A unique sports competition, featuring firefighters playing "fire hose ball", a game with the objective of rolling a big ball across a playing field by propelling it with powerful jets of water from a fire hose. – KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

ZZA KULIS DŹWIĘKOWCÓW POLSKICH [Ingegneri del suono polacchi dietro le quinte / Polish Sound Editors Behind the Scenes] (PL 1930)

REGIA/DIR: ?. PROD: Towarzystwo Filmowe "Wytwórnia Doświadczalna". COPIA/COPY: 35mm, 30 m., 1'05" (24 fps); did./titles: POL.
FONTE/SOURCE: FilMOTEKA Narodowa, Warszawa.

Filmato tratto da un cinegiornale. La storia, vista dall'interno, della realizzazione di un film con i divi polacchi Mieczysław Cybulski e Jerzy Marr e la nuova starlet Ola Obarska. Il film non è identificato, ma si tratta probabilmente del cortometraggio (oggi perduto) *Tajemniczy gentleman* (Il gentiluomo misterioso, 1930), diretto da Janusz Star. Il cinegiornale è muto ma *Tajemniczy gentleman* era un film sonoro, girato con il sistema Breusing. – KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

*Newsreel item. The inside story of making a movie with the Polish stars Mieczysław Cybulski and Jerzy Marr, and new starlet Ola Obarska. The film is not identified, but it is probably the now-lost short *Tajemniczy gentleman* (*The Mysterious Gentleman*, 1930), directed by Janusz Star. The newsreel material was silent, but *The Mysterious Gentleman* was sound, using the Breusing sound system. – KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA*

LEKKI KAJAK SKŁADANY [Kayak leggero pieghevole / Light Foldable Kayak] (PL 1930)

REGIA/DIR: ?. PROD: Towarzystwo Filmowe "Wytwórnia Doświadczalna". COPIA/COPY: 35mm, 127 m., 6'10" (18 fps); did./titles: POL.
FONTE/SOURCE: FilMOTEKA Narodowa, Warszawa.

Filmato tratto da un cinegiornale in cui sono illustrati i vantaggi dei kayak leggeri e pieghevoli. Due uomini e due donne partono per un'escursione; montano due kayak e si avviano remando lungo un fiume. Giunti in un campeggio, gli uomini montano le tende mentre le donne fumano; si svagano e cucinano insieme. Il giorno seguente i turisti visitano le rovine del castello di Czersk, nella Polonia centrale.

KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

Newsreel item, showing the advantages of lightweight foldable kayaks. Two men and two women set off on a trip. They assemble two kayaks and set out paddling down a river. At a campsite, the men pitch tents while the women smoke cigarettes. They have fun and cook together. The next day the tourists visit the ruins of the medieval castle in Czersk, in central Poland.

KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

AMERYKANIZACJA STOLICY [Americanizzazione della capitale / Americanization of the Capital City] (PL, c.1931-1932)

REGIA/DIR: ?. PHOTOG: B. Borkowski. PROD: Towarzystwo Filmowe "Wytwórnia Doświadczalna". COPIA/COPY: 35mm, 62 m., 2'17" (24 fps); did./titles: POL. FONTE/SOURCE: FilMOTEKA Narodowa, Warszawa.

Filmato tratto da un cinegiornale. Il palazzo del Telegrafo e delle Telecomunicazioni (Urząd Telekomunikacyjny i Telegraficzny) venne costruito a Varsavia dal 1928 al 1932. Ubicata all'angolo tra le vie Nowogrodzka e Santa Barbara, la torre, disegnata dall'ingegnere e architetto modernista polacco Julian Puterman-Sadłowski (1892-1953), è alta 42,5 metri e ed era uno degli edifici più alti dello skyline della capitale polacca prima della guerra.

Newsreel item. The skyscraper of the Telecommunications and Telegraph Office (Urząd Telekomunikacyjny i Telegraficzny) was built in Warsaw between 1928 and 1934. Situated at the corner of Nowogrodzka and St. Barbara streets, the tower, designed by Polish modernist architect and engineer Julian Puterman-Sadłowski (1892-1953), is 42.5 metres high, and was one of the tallest buildings on the skyline of the pre-war Polish capital.

Le costruzioni in acciaio erano allora un metodo modernissimo, che proveniva direttamente dagli Stati Uniti. La struttura in acciaio sopravvisse ai violenti bombardamenti della seconda guerra mondiale e da molti anni è in fase di restauro. Le riprese ci mostrano gli operai che lavorano in quota e un cane che corre su e giù per una scala in un piano dell'edificio: sono immagini che ci ricordano le famose fotografie di Charles Ebbets (1905-1978) che documentano il lavoro degli operai impegnati nella costruzione dei grattacieli di New York all'inizio degli anni Trenta. – KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

Using steel construction was a very modern method, straight from the United States. The tower's steel framework survived severe bombing in World War II, and the building has been under renovation for many years. The footage shows men working at heights, and a dog climbing up and down a ladder on one of the building's floors. These shots obviously remind us of the famous photographs by Charles Ebbets (1905-1978) documenting the work of skyscraper builders in New York in the early 1930s.

KATARZYNA KOŁA-BIELAWSKA

LUDZIE BEZ JUTRA [Gente senza domani / People with No Tomorrow] (PL 1919)

REGIA/DIR: Aleksander Hertz. SCEN: Stanisław Kozłowski. PHOTOG: Zbigniew Gniazdowski. SCG/BES: Tadeusz Sobocki, Józef Galewski. CAST: Józef Węgrzyn (*Alfred Runicz, capitano/cavalry captain*), Halina Bruczówna (*Lola Wirska, attrice/actress*), Paweł Owerłto (*Paweł Lenin, presidente dei teatri/Theatres president*), Iza Kozłowska (*moglie di Lenin/Lenin's wife*), Maria Hryniewiczówna (*figlia di Lenin/Lenin's daughter*), Helena Sulima (*Helena Horska, attrice/actress*), Czesław Knapczyński (*padre di Alfred/Alfred's father*), Jerzy Leszczyński (*comandante ussaro/Hussar commander*), Stanisław Czapelski (*Jerzy Kierski*), Józef Zejdowski (*governatore generale/Governor General*), Mariusz Maszyński (*comandante/Commander*), Henryk Rydzewski (*ussaro/Hussar*), Stanisław Szebeo (*attore/actor*), Aleksander Hertz (*uomo in strada/man on the street*). PROD: Aleksander Hertz, Sfinks. USCITA/REL: 14.11.1921. COPIA/COPY: DCP, 84' (trascritto a/transferred at 18 fps); did./titles: POL. FONTE/SOURCE: Filmoteka Narodowa, Warszawa (restauro/restored 2015).

Questo film poco noto rimase escluso per molti anni dal canone riconosciuto del cinema polacco, forse a causa dei suoi temi melodrammatici apparentemente convenzionali. Per di più, senza essere visto, è stato poco positivamente giudicato dalla maggioranza dei critici e storici polacchi. Una recente ricerca effettuata presso il Bundesarchiv tedesco ha portato alla luce l'ultima copia superstite conosciuta, che è ora oggetto di un meticoloso progetto di restauro e ricostruzione. La scoperta è degna di nota per due motivi: in primo luogo, il film risale a un'epoca del cinema polacco di cui sopravvive ben poco. Il secondo motivo è la sua storia anacronistica. Il film uscì in tutto il paese alla fine del 1921; in realtà era stato portato a termine nel 1919, ma poi era rimasto in magazzino a causa del suo controverso tema: l'analisi dei lati più oscuri dei rapporti tra persone inesorabilmente trascinate verso la catastrofe. Al di fuori del cinema russo prerivoluzionario vicende cupe come questa rimangono un'eccezione.

Ludzie bez jutra (Gente senza domani) fu diretto da Aleksander Hertz (1879-1928) e prodotto dalla Sfinks, lo studio (tra i cui fondatori figura lo stesso Hertz) che nell'era del muto fu il soggetto più importante del mercato cinematografico polacco. Fu la Sfinks a portare Asta Nielsen sugli schermi polacchi; fu la Sfinks, grazie ai suoi stretti legami con le grandi case cinematografiche internazionali, a distribuire in Polonia i maggiori successi, come *Quo Vadis*. La Sfinks gestì anche la produzione cinematografica con un occhio di riguardo per l'immenso mercato russo, accessibile agli esportatori polacchi grazie alla condizione di Stato vassallo della Polonia nell'ambito dell'impero. Sfruttando la grande popolarità dei film di Asta Nielsen, specialmente *Afgrunden* (L'abisso), la Sfinks produsse una serie di film di analoga struttura melodrammatica, imperniati essenzialmente su una donna dalla personalità magnetica modellata specificamente

This little-known film remained outside the recognized canon of Polish cinema for many years, perhaps due to its seemingly conventional melodramatic themes. More significant is that the film, unseen, has long been poorly regarded by the majority of Polish critics and historians. A recent search of the German Bundesarchiv brought to light the last known surviving print, now the subject of a meticulous restoration and reconstruction project. Its discovery is noteworthy for two key reasons: first, the film comes from a period of Polish film history from which very few prints survive. Second is its anachronistic history. While the movie was released nationally at the end of 1921, it was completed in 1919 but remained on the shelf due to its controversial subject, which explores the dark side of relations between people inexorably heading for disaster. Comparatively bleak tales such as this are rarely found outside anything but pre-revolutionary Russian filmmaking.

People with No Tomorrow (*Ludzie bez jutra*) was directed by Aleksander Hertz (1879-1928) and produced by Sfinks, the studio Hertz co-founded and the most powerful player in the Polish film market during the silent era. It was Sfinks that brought Asta Nielsen to Polish screens; it was Sfinks that, having strong ties to big international film production companies, was able to distribute the greatest hits around Poland, such as *Quo Vadis*. They also took up film production with an eye towards the huge Russian market, accessible to Polish exporters thanks to Poland's vassal status within the Empire. Taking advantage of the great popularity of Asta Nielsen films, especially *Afgrunden* (*The Abyss*), Sfinks produced a series of films with a similar melodramatic construction, notably with a mesmeric woman modelled specifically on Nielsen's on-screen characters. Locally



Ludzie bez jutra, Aleksander Hertz, 1919. (Filmoteka Narodowa)

sui personaggi cinematografici di Asta Nielsen. In ambito locale la Nielsen poteva essere sostituita da Pola Negri, lanciata nel 1914 dalla stessa compagnia con una serie di film a partire da *Niewolnica zmysłów* (Schiava dei sensi). *Ludzie bez jutra* è un altro melodramma Sfinks di questa serie, realizzato dopo la partenza di Pola Negri per Berlino; la protagonista, un'infida *femme fatale* che riecheggia la figura di vamp della Nielsen, è interpretata da Halina Bruczówna (1894-1937). È l'unico film di questa attrice che, a quanto risulta, ci sia pervenuto; ella è affiancata qui da Józef Węgrzyn (1884-1952), uno dei più popolari attori polacchi della prima metà del ventesimo secolo.

La trama è tratta da una storia vera: la drammatica relazione tra l'attrice di Varsavia Maria Wisnowska e l'ufficiale russo Aleksandr Barteniew, che la uccise in circostanze misteriose nel 1890. Come riferiva un quotidiano, "ella giaceva in camicia da notte su un sofà, il volto coperto di laudano, la bottiglia sul tavolino accanto a lei. Sul seno sinistro una ferita di arma da fuoco; il colpo sembrava diretto al cuore ... È stata trovata anche una lettera indirizzata a sua madre e a due altre persone, e ancora un biglietto per i direttori dei teatri cittadini". Il delitto destò enorme interesse nell'opinione pubblica di Varsavia: secondo alcuni Barteniew l'aveva uccisa per gelosia, secondo altri era stata lei stessa a chiederglielo. Il processo, ampiamente pubblicizzato, si svolse a Varsavia nel 1891. A quanto risulta dalla stampa, 700 persone cercarono di ottenere biglietti per le udienze, anche se al pubblico erano riservati solo 150 posti. Barteniew fu giudicato colpevole, degradato e condannato al carcere.

La tempestosa vicenda dell'attrice e dell'ufficiale russo sembrava un ottimo soggetto per un film, soprattutto perché in Russia la storia era ancora sulla bocca di tutti. Adirittura un compagno d'armi di Barteniew, Julian Jelec, scrisse un racconto romantico intitolato



Ludzie bez jutra, Aleksander Hertz, 1919. (Filmoteka Narodowa)

she could have been replaced by Pola Negri, introduced in 1914 by the same company in a series of films starting with Slave of the Senses (Niewolnica zmysłów). People with No Tomorrow is another Sfinks melodrama in this series, made after Negri left for Berlin, with the main character of a deceitful femme fatale played by Halina Bruczówna (1894-1937), echoing the Nielsen vamp figure. It's the only film featuring Bruczówna known to survive. Her co-star is Józef Węgrzyn (1884-1952), one of the most popular Polish actors of the first half of the 20th century. The plot is based on the true story of the dramatic affair between Warsaw actress Maria Wisnowska and Russian officer Aleksandr Barteniew, who shot her in unknown circumstances in 1890. As reported by one of the daily newspapers: "she was lying in her nightgown on a sofa, her face was covered with laudanum and the bottle was on the night table beside her. On the left side of her breast there was a shot-wound and the revolver must have been aimed straight at her heart. [...] There has also been found a letter to her mother and two other people, as well as a note to the directors of the city's theatres". The murder garnered massive public attention in Warsaw: some said Barteniew killed her out of jealousy, others that he did it at her request. The well-publicized trial took place in Warsaw in 1891, when the press reported that 700 people were eager to get tickets for the hearing, although only 150 seats were available for spectators. Barteniew was found guilty, stripped of his rank, and sentenced to prison.

The stormy affair of the actress and the Russian officer seemed like a good subject for a film, especially as the story was still on everyone's lips across Russia. Even Barteniew's army colleague

“Choroba wieku” (La malattia del secolo). Furono pubblicati anche i verbali del tribunale, e l’arringa finale dell’avvocato difensore di Barteniew entrò negli annali del sistema giudiziario russo (nel 1925 il futuro premio Nobel Ivan Bunin trasse da questa vicenda un racconto, *Delo korneta Yelagina* (Il caso dell’alfiere Yelagin). Lo svolgimento della tragedia e le motivazioni di Maria Wisnowska furono a lungo materia di discussione per la cittadinanza di Varsavia, quindi trarre un film da questo scandalo sembrò naturale. La famiglia di Maria si adoperò tuttavia per impedire l’uscita della pellicola e il titolo fu cambiato più volte: da “L’assassinio di Maria Wisnowska” a “Il caso Barteniew”, poi “Ai tempi dell’impero”, e infine il più neutrale “Gente senza domani”. Furono cambiati anche i nomi dei personaggi, così come alcuni dettagli.

Il film ha un caratteristico impianto teatrale: il ritmo è lento, l’aspetto psicologico è approfondito, la recitazione è virtuosistica e la scenografia complessa; la macchina da presa è statica, la messinscena manca di profondità e l’illuminazione è semplice e piatta. Questi particolari corrispondono probabilmente alle tipiche convenzioni del genere oltre che alle aspettative del pubblico, ma allo stesso tempo testimoniano della relativa arretratezza tecnica dei cineasti di Varsavia. Le scene in studio sono controbilanciate da alcune notevoli riprese in esterni che ci mostrano aree di Varsavia non sopravvissute alle distruzioni della seconda guerra mondiale, tra cui la zona intorno al Teatro Grande e il famoso Giardino Sassone (*Ogród Saski*), che risaliva all’inizio del diciottesimo secolo. Per gli spettatori odierni avranno però un fascino particolare le scene di strada girate tra la gente comune: per esempio nel caffè del teatro, ove attori, attrici e troupe cinematografica attirano l’attenzione degli avventori che siedono agli altri tavoli. La loro naturale curiosità, “catturata” dalla macchina da presa, introduce un elemento documentaristico analogo a quello dei più antichi film di attualità.

Il nesso tra *Gente senza domani* e il cinema della Russia pre-rivoluzionaria sta nel diretto interesse per il lato oscuro delle relazioni interpersonali e nel pessimismo esistenziale, che trova espressione soprattutto negli scioglimenti cupi e disperati. Nella scena finale il protagonista grida: “Mi hai mentito! Hai fatto di me un malvagio! Hai rovinato la mia reputazione! Hai distrutto la pace di mio padre! Mi hai rubato la mia fidanzata e ti sei preso anche suo padre!” Benché la trama sia diversa dalla realtà, un punto essenziale le collega: il mortale colpo di pistola. Si riteneva che gli spettatori dell’Europa orientale amassero siffatti epiloghi drammatici.

Il regista e produttore Hertz fu uno dei personaggi più influenti dell’industria cinematografica polacca ma per ricostruire la sua affascinante carriera sono necessarie ancora più approfondite ricerche. Agli inizi della vita professionale fu banchiere, poi militante del Partito socialista polacco; nel 1908 fu arrestato ed espulso dal territorio. Poté rientrarvi nel 1909; aveva bisogno di lavoro, e con tre colleghi divenne il rappresentante della Pathé Frères per la Polonia; assieme a loro aprì anche il cinema Sfinks a Varsavia. Il gruppo avviò poi lo studio di produzione Sfinks nel 1911, e nel 1915 rilevò la Kosmofilm.

Julian Jelec wrote a romantic story entitled “Choroba wieku” (The Sickness of the Century). Court records were published as well, and the final speech of Barteniew’s legal counsel entered the history books of the Russian judiciary (in 1925, future Nobel Laureate Ivan Bunin wrote a novella, The Case of Cornet Yelagin [Delo korneta Yelagina], based on this story). The course of the tragedy and Wisnowska’s motives were long discussed by the citizens of Warsaw, so producing a film of this scandal seemed natural. However, Wisnowska’s family took effective steps to prevent the film from being released, and the title was changed many times, from Wisnowska’s Murder to The Barteniew Case, then In Imperial Times, and finally to the more neutral title People with No Tomorrow. Character names were also changed, together with some other details.

The film is characteristically theatrical: slow paced and psychological, with virtuoso acting, complex scenography, a static camera, little depth in staging, and simple, flat lighting. These features could be seen as typical both of the genre’s conventions and the audience’s expectations, while also being symptomatic of a certain technical backwardness among the Warsaw filmmakers. Studio scenes are counterbalanced with some notable location work showing parts of Warsaw that did not survive the ravages of World War II, notably the area around the Grand Theatre, as well as the city’s famous Saxon Garden (Ogród Saski), which dated back to the early 18th century. But what present viewers find particularly charming are street scenes shot among ordinary people, such as in the theatre’s café, where actors, actresses, and the film crew attract the attention of customers sitting at the other tables. Their natural curiosity “caught” by the camera introduces a documentary element akin to earlier actualities.

What connects People with No Tomorrow to pre-revolutionary Russian cinema is its direct interest in the dark side of interpersonal relations and the existential pessimism best symbolized by bleak, unhappy endings. In the final scene, the main character shouts: “You lied to me! You made me a bad man! You ruined my reputation! You destroyed my father’s tranquility! You robbed me of my fiancée, and took her father too!” Although the narrative diverges from reality, it’s linked by one key plot point: the deadly gunshot. Eastern European audiences were believed to like such dramatic endings.

Director-producer Hertz was one of the most influential men in the Polish film industry, yet significantly more research needs to be done to fill out his fascinating career. Starting professional life as a banker, he became an activist in the Polish Socialist Party, but was arrested in 1908 and expelled from the territory. Once able to return in 1909, Hertz needed to find other work, so together with three colleagues became the Polish representative for Pathé Frères; they also opened the Sfinks cinema in Warsaw. Subsequently the trio launched the Sfinks production studio in 1911, taking over

Nonostante la morte prematura di Hertz nel 1928, la Sfinks continuò a svolgere un ruolo da protagonista nel panorama cinematografico polacco fino al 1936, quando cessò l'attività. – ŁUKASZ BISKUPSKI

Kosmofilm in 1915. Notwithstanding Hertz's premature death in 1928, Sfinks remained a major player on the national cinema scene until ceasing activity in 1936. – ŁUKASZ BISKUPSKI

ZEW MORZA [Il richiamo del mare / The Call of the Sea] (PL 1927)

REGIA/DIR: Henryk Szaro. SCEN: Stefan Kiedrzyński. PHOTOG: Seweryn Steinwurz. SCG/DES: Józef Galewski. ASST DIR: Juliusz Gardan, Bernardo Bernardi. CAST: Jerzy Marr (*Stach*), Maria Malicka (*Hanka*), Nora Ney (*Jola*), Stefan Szwarz (*Rudolf Minke, boatswain*), Janusz Ziejewski (*marinaio/sailor*), Antoni Bednarczyk (*Van Loos*), Mariusz Maszyński (*Karol Skarski*), Tadeusz Fijewski (*Stach da bambino/as a child*), Oktawian Kaczanowski (*il padre di Hanka/Hanka's father*), Stanisława Słubicka (*la madre di Hanka/Hanka's mother*), Antoni Róžański (*mugnaio/miller*), Józefa Modzelewska (*sua moglie/miller's wife*), Aleksander Maniecki (*helmsman Karlsen*), Nina Świerczewska (*domestica/Hanka's maid*), Stefan Hnydziński (*bracciante/farmhand*), Michał Halicz (*contrabbandiere/smuggler*), Henryk Rzętkowski, Czesław Danecki (*contrabbandiere/smuggler*), Krystyna Długołęcka (*Hanka da bambina/as a child*). PROD: Leo-Film. USCITA/REL: 13.10.1927. COPIA/COPY: DCP, 125' (trascritto a/transferred at 16 fps); did./titles: POL. FONTE/SOURCE: Filmoteka Narodowa, Warszawa (restauro/restored 2013).

Il primo film marittimo della Polonia! Un risultato di tutto rispetto, se si considera che il Paese aveva appena riconquistato l'accesso al Baltico. Un critico dell'epoca commentò il film in questi termini: “ ‘Il richiamo del mare’ – come suona bene questo titolo in un paese che ha cominciato a costruire seriamente la sua flotta e che ha iniziato ad ampliare i suoi porti nemmeno un anno fa.” *Zew morza* (Il richiamo del mare) va considerato un melodramma d'azione, che connette le convenzioni popolari di questi due generi a un contesto culturale più complesso, certamente familiare al pubblico locale.

Alla fine della prima guerra mondiale, una delle clausole del trattato di Versailles concesse allo Stato polacco appena costituito uno sbocco al mare di circa 140 chilometri di lunghezza, privo di qualsiasi infrastruttura di sostegno. All'inizio del 1920, l'esercito polacco cominciò a prendere controllo del territorio appena acquisito sulle rive del mar Baltico; l'operazione si concluse con la cerimonia del simbolico sposalizio tra la Polonia e il mare. Vi fu anche una liturgia religiosa ufficiale, durante la quale fu innalzata la bandiera polacca, salutata da una salva di ventun colpi di cannone che contrassegnò la nascita della Marina polacca. Inoltre, la comunità polacca della Città Libera di Danzica (Gdańsk) offrì un anello di platino, fabbricato in un unico esemplare, che fu simbolicamente gettato nelle acque del porto dal comandante della cavalleria polacca, quale ulteriore emblema dello “sposalizio” tra il Paese e il mare. Gli anni successivi videro però l'aggravarsi dell'instabilità interna nella città, ove continuarono a prevalere le influenze tedesche; l'ancor giovane Stato polacco decise quindi di investire in una colossale iniziativa economica: la costruzione di un porto a Gdynia, per dare alla Polonia una propria base navale, e con questa l'incontrastato accesso alle rotte commerciali del Baltico. Questo è dunque il contesto dei molteplici temi e delle tensioni emblematiche che si intrecciano nella trama del film. *Zew morza* si divide in due parti dalle dinamiche sensibilmente diverse. La prima si svolge nell'idilliaca atmosfera di un classico paesaggio rurale polacco; la seconda, che descrive il rapimento del protagonista, il furto dei progetti, l'inseguimento e la lotta finale, ha luogo in un ambiente nautico. Le scene più spettacolari furono girate con la partecipazione

Poland's first maritime film! A notable achievement, considering the country had only recently regained access to the Baltic. A critic at the time even remarked, “The Call of the Sea – how beautiful it sounds in a country that's commenced building its fleet in earnest, in a nation that started expanding its own harbours not even a year ago.” The Call of the Sea should be regarded as an action-melodrama, linking the popular conventions of these two genres with a more complex cultural context that would certainly have resonated with local audiences.

One of the provisions of the Treaty of Versailles at the end of World War I granted the newly established Polish state approximately 140 km of shoreline, without any supporting infrastructure. At the beginning of 1920, the Polish army started to take control of their freshly acquired territory on the Baltic, concluding with a ceremony of the symbolic marriage of Poland and the sea. There was also an official church service, during which the Polish Flag was raised, accompanied by a 21-gun salute to mark the commencement of the Polish Navy's stewardship. In addition, the Polish community in the Free City of Danzig (later Gdańsk) cast a unique platinum ring which was symbolically thrown into the harbour by the commander of the Polish cavalry in another emblem of the country's “marriage” to the sea. However, the following years saw increased instability in the city, which continued to be dominated by German influences, and the still-young Polish state decided to invest in an enormous economic undertaking: to build a port in Gdynia, which was to give Poland its own naval base, and with it undisputed access to the Baltic trade routes.

This is the context for several themes and emblematic tensions interwoven throughout the film's plot. The Call of the Sea is divided into two parts, with markedly different dynamics. The first takes place in an idyllic, classically Polish country landscape; the second, focusing on the protagonist's abduction, the theft of his blueprints, and the chase and the fight, is in a nautical context. Spectacular scenes were shot with the participation



Zew morza, Henryk Szaro, 1927. (Filmoteka Narodowa)

della Marina polacca e del suo squadrone aereo, utilizzando tra l'altro due torpediniere e un idrovolante militare: ciò rese possibile filmare interessanti riprese aeree.

Considerando questi due elementi, possiamo individuare il preciso asse spaziale su cui si colloca il film: da un lato la campagna – il paese natale del protagonista dominato dal maniero padronale, elemento essenziale della cultura polacca –, dall'altro gli spazi marini delle nuove aspirazioni moderniste. È altrettanto importante la tensione tra il porto di Gdynia, allora in corso di costruzione, con grandi spese e sacrifici, da parte di un paese che lottava per riprendersi dalla devastazioni della guerra mondiale, e Danzica, che ancora subiva forti influenze tedesche. Ai fini della struttura drammatica sono poi cruciali i conflitti vibranti d'azione tra Stach, il bravo ragazzo polacco, e Rudolf Minke, il capo dei contrabbandieri che reca un cognome straniero; senza dimenticare le tensioni melodrammatiche tra Hanka, l'innamorata polacca del protagonista, e Jola, la figlia dell'armatore di Danzica Van Loos. Alla luce di tutto questo, la parabola narrativa di Stach – la decisione di lasciare il lavoro presso Van Loos, entrare nella Marina Mercantile polacca, sgominare i contrabbandieri e sposare Hanka – assume il significato complessivo di un trionfo del carattere polacco sulle forze straniere, e simboleggia la fusione della tradizionale vita agricola polacca con un'emergente identità nazionale proiettata sul mare.

Zew morza, premiato da un lusinghiero successo critico e commerciale, fu realizzato da alcuni dei nomi più importanti del cinema polacco, a partire dalla co-produttrice Maria Hirszbajn (o Hirszbein) (1889-1939/42). Entrata nell'industria cinematografica nel 1924, ella acquisì il controllo della Forbert-Film nel 1926, ne mutò il nome in Leo-Film e ne fece una delle poche case in grado di sfidare l'egemonia della Sfinks. Un anno dopo partecipò alla fondazione dell'Unione dei produttori



Zew morza, Henryk Szaro, 1927. (Filmoteka Narodowa)

of the Polish Navy and Naval Air Squadron, using, among other things, two torpedo boats and a military hydroplane, which made it possible to shoot interesting aerial footage.

Looking at these two elements, we can recognize that the film is set on a clear spatial axis, ranging from the countryside – the protagonist's homeland dominated by the manor house, so essential to Polish culture – to the seaside space of new modernist aspirations. Equally important is the tension between the port of Gdynia, being built with great effort and cost by a country still struggling to recover from the ravages of World War I, and Danzig, which remained under a strong German influence. Finally, crucial for the dramatic effects are the action-packed conflicts between the good Polish boy Stach and Rudolf Minke, the chief smuggler with the foreign surname. Add to this melodramatic tensions between the Polish love interest Hanka, and Jola, the daughter of the Danzig shipowner Van Loos. Bearing this in mind, Stach's narrative trajectory –

the decision to quit his job with Van Loos, join the Polish merchant navy, defeat the smugglers, and marry Hanka – all translate into the triumph of Polish character over foreign forces, and symbolizes the pairing of traditional Polish rural life with an emergent sea-faring national identity.

The Call of the Sea was a critical and commercial success, boasting top names in the Polish film industry, starting with co-producer Maria Hirszbajn (also spelled Hirszbein) (1889-1939/42). Entering the film business in 1924, she acquired a controlling interest in Forbert-Film in 1926, subsequently changing the name to Leo-Film and turning it into one of the few rivals to the Sfinks hegemony. A year later she helped found the Union of Polish Film Producers, making her one of the

cinematografici polacchi, e divenne una delle donne più importanti del settore; la sua notevole carriera è però ancora poco studiata. Notoriamente, ella produceva film in yiddish oltre che in polacco; secondo Sheila Skaff, “ingaggiava regolarmente ebrei, sia religiosi che non praticanti, in tutti i suoi film”.

Tra questi figura Henryk Szaro, il cui vero nome era Henoch Szapiro (1900-1942), che fu uno dei registi più importanti del periodo tra le due guerre. Come Ryszard Ordyński, anche Szaro fu un autentico poliglotta: studiò dapprima a San Pietroburgo e poi a Mosca con Vsevolod Meyerhold; successivamente si trasferì a Berlino, per collaborare con la famosa compagnia di cabaret Der Blaue Vogel. Nel 1924 Szaro tornò a Varsavia, ove l'anno successivo diresse il suo primo film, *Jeden z 36* (Uno dei trentasei), dedicato a tematiche ebraiche. La produzione di Szaro si mantenne costante fino al 1939; fu ucciso nel ghetto di Varsavia nel 1942, e la stessa sorte toccò a Maria Hirszbejn, la cui morte viene datata al 1939 o forse al 1942 – agghiacciante incertezza che testimonia della spaventosa natura di buco nero del ghetto.

L'attore Mariusz Maszyński (1888-1944), che interpreta il personaggio di Karol Skarski, cadde nell'insurrezione del ghetto. Un destino più lieto attendeva invece altri membri del cast: il film segnò l'esordio dei popolari attori Jerzy Marr (1901-1962) e Tadeusz Fijewski (1911-1978), mentre offrì i primi ruoli di rilievo a importanti attrici come Maria Malicka (1900-1992) o Nora Ney (1908-2003).

Fino a non molto tempo fa il film è stato proiettato raramente: gli unici frammenti disponibili mancavano di imbibizione e viraggio e avevano le didascalie in russo. La Filmoteka Narodowa possedeva una copia della versione originale polacca, imbibita, ma in uno stato di conservazione così precario che non si era potuto ricavare una copia di proiezione. Collazionando il materiale della copia originale imbibita e della copia russa non imbibita si è ottenuta una ricostruzione che dura quasi due ore; le scene presenti solo nella versione russa sono state lasciate in bianco e nero. Il film è ancora incompleto, ma le lacune rimanenti sono di lieve entità. Data l'assoluta mancanza di documentazione è stato impossibile ricostruire l'originale suddivisione del film in atti.

ŁUKASZ BISKUPSKI, JAY WEISSBERG

most powerful women in the industry, though research on her considerable career remains slight. She was known for producing Yiddish as well as Polish-language films, and, according to Sheila Skaff, “actively recruited religious and secular Jews to work on all of her films.”

*This included director Henryk Szaro, born Henoch Szapiro (1900-1942), one of the most important directors of the interwar period. Like Ryszard Ordyński, Szaro was a true polyglot, first studying in Saint Petersburg and then Moscow with Vsevolod Meyerhold, subsequently moving to Berlin and associating with the famed cabaret troupe Der Blaue Vogel. In 1924 Szaro moved back to Warsaw, directing his first film, the Jewish-themed *Jeden z 36* (One of the 36) the following year. Szaro's output remained steady until 1939; he was killed in the Warsaw Ghetto in 1942, as was Hirszbejn, whose death date is alternately given as 1939 or 1942 – a chilling statement on the black-hole nature of the Ghetto.*

Also killed, during the Ghetto Uprising, was actor Mariusz Maszyński (1888-1944), who plays Karol Skarski. Happier endings can be reported for several other cast members: the film marked the debuts for popular actors Jerzy Marr (1901-1962) and Tadeusz Fijewski (1911-1978), and gave early major roles to leading actresses Maria Malicka (1900-1992) and Nora Ney (1908-2003).

Until recently the film was but rarely screened: the only fragments available lacked tinting and toning, and came with Russian intertitles. While the Filmoteka Narodowa had a copy of the original, tinted Polish version, producing a screening print had proven impossible due to its poor condition. Compiling material from the tinted original and the untinted Russian print has resulted in a reconstruction lasting close to two hours; scenes that were present only in the Russian version have been left in black & white. The film is still not complete, but the remaining deficiencies are minor. Having absolutely no documentation, it was impossible to reconstruct the original act divisions in the film. – ŁUKASZ BISKUPSKI, JAY WEISSBERG

PAN TADEUSZ [Il signor Taddeo] (PL 1928)

REGIA/DIR: Ryszard Ordyński. SCEN: Ferdynand Goetel, Andrzej Strug, dal poema epico di/based on the epic poem by Adam Mickiewicz. PHOTOG: Antoni Wawrzyniak. SCG/DES: Józef Galewski. ASST DIR: Stanisław Szebeko. CAST: Leon Łuszczewski (Tadeusz), Jan Szymański (Priest Robak), Zofia Zajączkowska (Zosia), Helena Sulima (Telimena), Wiesław Gawlikowski (Wojski), Marian Jednowski (Gerwazy), Ajzyk Samberg (Jankiel), Marian Palewicz (General Jan Henryk Dąbrowski), Wojciech Brydziński (Adam Mickiewicz), Stanisław Knake-Zawadzki (judge/judge), Mariusz Maszyński (conte/Count), Paweł Owerłto (ciambellano/Chamberlain), Helena Górską-Brylińska, Rena Hryniewiczówna, Mura Dan, Julian Krzewiński (notaio/notary), Teodor Roland (perito/assessor), Ludwik Fritsche, Janina Klimkiewiczowa (Wojzanka), Józef Trębicki (Karol Kniaziewicz), Bolesław Horski (Majór Plut), Józef Maliszewski (Captain Rykow), Henryk Rzętkowski (Sergeant Gont), Józef Kotarbiński, Wanda Majchrzycka (governante/housekeeper), Aleksander Bogusiński (prete/priest), Jerzy Leszczyński (Stanisław August Poniatowski), Stefan Jaracz (Napoleon), Karol Jarszewski (Stanisław Małachowski), Jerzy Marr (Stanisław Potocki). PROD: Star-Film. USCITA/REL: 11.09.1928. COPIA/COPY: DCP, 125' (trascritto a/transferred at 16 fps); did./titles: POL. FONTE/SOURCE: Filmoteka Narodowa, Warszawa (restauro/restored 2012).



Pan Tadeusz, Ryszard Ordyński, 1928. Foto di lavorazione / *Production shot* (Filmoteka Narodowa)

La prima di *Pan Tadeusz* di Ryszard Ordyński ebbe luogo il 9 novembre 1928 e costituì un'occasione solenne, in quanto il film era il primo adattamento cinematografico del classico poema composto nel 1834 da Adam Mickiewicz (1798-1855). L'evento si svolse nell'esclusiva sala concerti della Filarmonica di Varsavia, e il pubblico, quel venerdì sera, era composto dalle élite culturali e politiche del paese, oltre che da una vasta rappresentanza del corpo diplomatico.

Il carattere estremamente prestigioso della proiezione dipendeva anche dagli obiettivi di marketing del film, la cui produzione fu una delle più costose del cinema polacco tra le due guerre. Per di più, sia la prima che lo stesso film si configuravano come un intervento attivo nel discorso politico sulla storia della Polonia. Per il giovane stato polacco, questo film fu l'occasione per riconoscere l'importanza del medium cinematografico quale mezzo per promuovere l'emergente identità nazionale.

L'uscita di *Pan Tadeusz* segnò l'inizio delle celebrazioni per il decimo anniversario della fine della prima guerra mondiale, che a sua volta rappresentava l'anniversario della riconquista dell'indipendenza da parte della Polonia. In quello stesso giorno i cinema di Varsavia proiettavano *Verdun: Visions d'histoire* di Léon Poirier, un film che narrava direttamente le esperienze della guerra ma che ebbe minore impatto su scala nazionale – cosa tutt'altro che sorprendente, dato il grande risalto concesso dalla stampa polacca a *Pan Tadeusz*, la cui uscita fu salutata come un evento che aveva di per sé grande importanza storica.



Pan Tadeusz, Ryszard Ordyński, 1928. (Filmoteka Narodowa)

The premiere of Ryszard Ordyński's *Pan Tadeusz* took place on 9 November 1928, a momentous occasion given the film's significance as the first screen adaptation of the iconic 1834 poem by Adam Mickiewicz (1798-1855). The event was staged in Warsaw's exclusive Philharmonic Concert Hall, and in the audience that Friday night were the Polish political and cultural élites, as well as a large section of the city's diplomatic corps.

The highly prestigious nature of the screening was in part due to the targeted marketing of the film, whose production was one of the most expensive of the Polish interwar period. More importantly, both the premiere and the film were conceived as an active plunge into the political discourse around the history of Poland itself. For the still-young Polish state, the film was seized upon as a chance to recognize the medium as an important means for promoting an emergent national identity.

The release of *Pan Tadeusz* signalled the start of celebrations around the 10th anniversary of the end of the First World War, which in turn was the anniversary of Poland regaining its independence. That same day cinemas around Warsaw were screening Léon Poirier's *Verdun: Visions d'histoire*, a film that directly recounted experiences from the War but which had a smaller national impact – unsurprisingly, given the extensive coverage by the Polish press of *Pan Tadeusz*, whose release was widely hailed as a historically important event in its own right.

L'impegno politico del film colpisce a svariati livelli, a partire dal modo in cui la narrazione adatta la natura episodica del poema epico. In breve, il film racconta il conflitto tra due famiglie nobili, i Soplica e gli Horeszko, che alla fine stringono un'alleanza difensiva di fronte agli invasori russi. Il punto centrale della trama è il ritorno del personaggio eponimo, Tadeusz Soplica, alla magione di famiglia, mentre le fluttuanti passioni del protagonista sono il catalizzatore dei mutevoli rapporti fra i numerosi personaggi della storia. L'adattamento si deve a Ferdynand Goetel, eminente romanziere, sceneggiatore e militante politico, in collaborazione con lo scrittore/militante Andrzej Strug. Sintetizzare in maniera coerente il poema epico di Mickiewicz è pressoché impossibile. Gli autori del film ne erano perfettamente consapevoli, e cercarono invece di rendere la vicenda tramite mezzi di espressione stilistici, e non con la semplice esposizione narrativa. Il risultato non aiuta il pubblico a seguire la trama e gli spettatori che non abbiano troppa familiarità con la topografia del labirinto letterario di Mickiewicz stenteranno a cogliere l'intera vicenda. La sceneggiatura, comunque, è deliberatamente funzionale ai più ampi temi sentimental-patriottici del film, carichi di significati storici e politici.

Le didascalie presentano passaggi in versi tolti direttamente dal poema, decisione che costituisce già un esempio dell'eccentricità estetica del film. Le didascalie, infatti, da un lato catturano l'attenzione dello spettatore e nobilitano il film sottolineandone la formale origine letteraria, ma dall'altro spiegano ben poco ciò che accade sullo schermo. Questo può risultare frustrante, ma d'altra parte tale scelta creativa fu bene accolta sia dalla critica che dal pubblico pagante che, deliziato da tanta deferenza verso la fonte letteraria, applaudiva fragorosamente quando le didascalie apparivano sullo schermo.

Il film fu apprezzato anche dai critici degli ambienti culturali più sofisticati, grazie in parte ai numerosi riferimenti visivi alle xilografie preparate nel 1881 da Michał Elwiro Andriolli per una nuova edizione del poema epico. Queste illustrazioni sono anche evocate dal manifesto del film, disegnato da Wojciech Kossak, stimato pittore di scene belliche e storiche ambientate in Polonia. Un altro aspetto che ribadisce lo spessore culturale del film è il collegamento con il mondo teatrale polacco: furono ingaggiati attori e attrici di grande prestigio, provenienti dai teatri di Varsavia, mentre il regista Ryszard Ordyński (1878-1953) fu scelto per la sua esperienza teatrale.

Nell'adattamento cinematografico, la politica del prestigio si intreccia alla politica storica, soprattutto nelle spettacolari scene di battaglia che purtroppo non ci sono pervenute. Alla loro realizzazione parteciparono diverse importanti unità dell'esercito polacco, circostanza ampiamente sottolineata dalla stampa nazionale che, durante la lavorazione del film, pubblicò numerose interviste e reportage dal set. Anche il ricorso a *location* autentiche, tra cui un vero maniero padronale dell'aristocrazia polacca, fu scrupolosamente documentato. Al momento dell'uscita, il film di Ordyński fu paragonato agli adattamenti tedeschi di grandi opere letterarie, come il *Faust* di Murnau e *Die Nibelungen* di Lang, e fu giudicato un contributo cruciale

The film's political engagement is striking on many levels, starting noticeably with how the narrative abridges the episodic nature of the original epic poem. In short, the film tells a story of two noble families in conflict, the Soplicas and the Horeszkos, who finally manage to form a defensive union in the face of Russian invaders. The plot's focus is the return of the title character Tadeusz Soplica to his family's manor house, and the fluctuating passions of the lead is the catalyst for many of the shifting relationships between the story's many characters. The adaptation was written by Ferdynand Goetel, a prominent novelist, scriptwriter, and political activist, together with writer/activist Andrzej Strug.

To give a coherent summary of Mickiewicz's epic is next to impossible. Clearly the filmmakers realized this, and instead focused their efforts on conveying the story by stylistic means of expression rather than by narrative exposition alone. The results do little to help the audience follow the plot, and viewers unfamiliar with the topography of Mickiewicz's literary maze may struggle to grasp the story as a whole. However, the scenario was deliberately made subservient to the film's wider sentimental-patriotic themes, weighted with historical and political meaning. The intertitles present passages of verse taken directly from the poem, a decision which, on its own, exemplifies the film's aesthetic eccentricity. While seizing the viewer's attention and ennobling the film by accentuating its formal literary origins, they do little to delineate what is happening on screen. While perhaps frustrating, the creative choice was well-regarded by both critics and paying audiences, who, pleased by this deference to the source material, applauded loudly when the intertitles came on screen.

The film was also appreciated by critics from high-brow cultural outlets, in part thanks to its many visual references to the 1881 wood engravings by Michał Elwiro Andriolli for a new edition of the epic. These illustrations were also evoked by the film's poster, designed by Wojciech Kossak, a respected painter of Polish historic tableaux and war scenes. Another point which underscored the film's cultural currency was its connection to the Polish theatrical world: A-list actors and actresses from the stages of Warsaw were cast, and director Ryszard Ordyński (1878-1953) was chosen thanks to his work in theatre.

*In the film adaptation, the politics of prestige intermingled with historical politics, most notably in spectacular battle scenes which unfortunately have not survived. Their shooting involved several prominent units of the Polish army, a fact widely touted by the national press, who published several interviews and on-set reports during the making of the film. The use of real locations, including an authentic manor house of the Polish aristocracy, was also well-documented. Upon its release, Ordyński's film was compared to German adaptations of great literary works, including Murnau's *Faust* and Lang's *Die Nibelungen*, and was seen as a vital contribution to reinforcing emerging Polish national identity. Unquestionably targeted at a local rather than international*

al rafforzamento dell'emergente identità nazionale. Indiscutibilmente indirizzato a un pubblico locale piuttosto che internazionale, fu concepito per svolgere una funzione importante nella promozione dell'idea di una comunità nazionale sovrastorica; di qui il notevole coinvolgimento delle élite intellettuali e politiche polacche nella promozione del film. Radicandosi in altri media, non solo la letteratura ma anche le arti visive e il teatro, il film riuscì a cogliere più facilmente l'obiettivo di diventare parte del patrimonio culturale nazionale polacco. Concretamente, la politica di prestigio culturale, riallacciandosi ai precedenti francesi del *film d'art* e dell'estetica dei *tableaux*, incoraggiò la politica storica del neocostituito Stato polacco. Nel corso degli anni sono circolate varie versioni incomplete di *Pan Tadeusz*, ma solo grazie al preciso impegno della Filmoteka Narodowa è stato possibile riunire tutto il materiale esistente in un'unica sede. Sulla base delle tre copie nitrato rintracciate nel 2004, il lavoro di ricostruzione è iniziato nel 2012. Benché il film rimanga purtroppo incompleto, gli archivisti sono riusciti ad assemblare una versione che supera le due ore di durata. – MICHAŁ PABIŚ-ORZESZYNA

Ryszard Ordyński (1878-1953) Sintetizzare la vita del regista Ryszard Ordyński (il cui vero nome era Blumenfeld) è estremamente arduo, dato l'importante ruolo da lui svolto nella vita culturale non solo della Polonia, ma anche della Germania e degli Stati Uniti. Dopo l'esordio come critico teatrale, nel 1908-1909 circa si trasferì a Berlino, ove incontrò Max Reinhardt di cui divenne l'assistente; passò poi alla regia sotto il patrocinio del maestro. Negli anni successivi diresse gli spettacoli di Reinhardt in tutta Europa e fuori d'Europa: nel 1912 portò *Sumurun* negli Stati Uniti. Nel 1914 ritornò a Varsavia da Berlino (diresse Pola Negri in entrambe le città), ma dopo lo scoppio della Grande Guerra nel gennaio 1915 partì per New York. Dopo una parentesi come direttore dell'Harvard Dramatics Club, mise in scena a New York una versione abbreviata di *Sumurun*, nella quale interpretava anche la parte del gobbo (lo stesso ruolo che Ernst Lubitsch avrebbe ricoperto nel film del 1920).

Alla fine del 1916 lo troviamo a Los Angeles, quale regista del Little Theatre di Aline Barnsdall, nel quale lavorava anche il giovane scenografo Norman Bel Geddes. La tumultuosa relazione tra Ordyński e la Barnsdall ebbe termine quando lei rimase incinta e lui partì per New York, dove aveva già avviato una proficua collaborazione con Joseph Urban (che comprendeva anche la stagione di Anna Pavlova al Grand Opera di Boston), destinata a produrre un effimero sodalizio presso il Bandbox Theatre. Ordyński (che passò attraverso tre matrimoni) nutriva per gli scenografi una predilezione che travalicava il campo professionale, per estendersi a quello sentimentale: a quanto ci risulta ebbe una relazione con George James Hopkins, e probabilmente proprio grazie a Hopkins incontrò Theda Bara, per la quale scrisse *The Rose of Blood* (1917), in cui lui è uno degli interpreti. Il 1917 fu per Ordyński particolarmente proficuo: oltre al lavoro teatrale, nel marzo di quell'anno fu ingaggiato come direttore di scena dal Metropolitan Opera, ove diresse l'allestimento di un foltissimo numero di opere interpretate da Enrico Caruso, Geraldine Farrar,

audience, it was designed to play an important role in cultivating the ideas of a supra-historical national community, hence the notable involvement of Polish intellectual and political élites in the production's promotion. Rooting the film in other media, not only literature but also visual arts and theatre, furthered the film's objective of becoming part of Poland's national cultural heritage. In a concrete manner, the politics of cultural prestige, reminiscent of the practices of French film d'art and tableaux aesthetics, encouraged the historical politics of the newly formed Polish state.

While various incomplete versions of Pan Tadeusz circulated over the years, it was only thanks to the focused efforts of the Polish National Film Archive that all extant material could be gathered in one place. Building on three nitrate prints tracked down in 2004, reconstruction work began in 2012. While the film unfortunately remains incomplete, archivists have put together a version which now runs to over two hours in total.

MICHAŁ PABIŚ-ORZESZYNA

Ryszard Ordyński (1878-1953) Summarizing the life of director Ryszard Ordyński, born Blumenfeld, is difficult given the significant role he played in the cultural life not just of Poland, but Germany and the U.S. Beginning his theatre career as a drama critic, Ordyński traveled to Berlin c.1908-09, where he met Max Reinhardt, becoming his assistant and then director under the master's tutelage. In the ensuing years, Ordyński directed Reinhardt productions throughout Europe and beyond, bringing *Sumurun* to the U.S. in 1912. By 1914 he was back in Warsaw from Berlin (directing Pola Negri in both cities), but with the outbreak of the Great War sailed for New York in January 1915. Following a stint as director of the Harvard Dramatics Club, he staged a truncated version of *Sumurun* in New York, in which he also starred as the hunchback (the role Ernst Lubitsch would play in the 1920 film).

*By late 1916 he was in Los Angeles, working as director at Aline Barnsdall's Little Theatre, together with young designer Norman Bel Geddes. Ordyński's tumultuous affair with Barnsdall ended when she became pregnant and the director left for New York, where he'd already begun a fruitful collaboration with Joseph Urban (including the Boston Grand Opera's Anna Pavlova season), leading to a short-lived partnership in the Bandbox Theatre. The thrice-married Ordyński's appreciation for set designers apparently extended to the romantic: he appears to have had a relationship with George James Hopkins, and it's likely through Hopkins that he met Theda Bara, for whom he wrote *The Rose of Blood* (1917), also appearing as her co-star.*

The year 1917 was especially fruitful: in addition to his theatre work, he was hired as stage director by the Metropolitan Opera that March, taking charge of an astonishing number of operas, featuring Enrico Caruso, Geraldine Farrar, John McCormack, Frieda Hempel, Giovanni Martinelli, Claudia Muzio, and Giuseppe

John McCormack, Frieda Hempel, Giovanni Martinelli, Claudia Muzio e Giuseppe De Luca (fu anche il regista dell'esordio di Rosa Ponselle, con Caruso e De Luca, nella *Forza del destino*). Ansioso di contribuire alla rinascita culturale del nuovo Stato polacco, nel 1920 Ordyński rinunciò al suo incarico e ritornò a Varsavia, pensando di realizzare, in collaborazione con Jan Paderewski, un film epico dedicato a scene della storia polacca (progetto che non andò mai in porto). Nei decenni successivi fece la spola tra Europa e Stati Uniti, guadagnandosi fama per le sue produzioni shakespeariane oltre che per le traduzioni e messinscene di lavori di Eugene O'Neill, George Bernard Shaw, Booth Tarkington, Tennessee Williams e altri.

Verso la fine del 1922 ritornò negli Stati Uniti, provvisto di un contratto con la Paramount, per studiare regia cinematografica con Cecil B. DeMille. Girò probabilmente alcune scene di *The Exciters* (1923), ma la stampa specializzata diede notizia di una sua malattia ed egli fu sostituito da Maurice Campbell. Ammalato o sano (Louella Parsons ipotizzò problemi caratteriali), Ordyński non portò mai a termine un film negli Stati Uniti; il suo esordio come regista cinematografico ebbe luogo in Polonia nel 1927, con *Uśmiech Losu*. Il suo terzo film, *Pan Tadeusz*, è, a quanto risulta, il primo lungometraggio polacco uscito negli Stati Uniti, e nel 1929 lo stesso Ordyński lo accompagnò in una tournée che attraversò tutto il paese. Nel 1930-31 lavorò ancora per la Paramount, questa volta a Parigi, ove curava le versioni in polacco di titoli Paramount. Nominato presidente del Consiglio superiore dell'industria cinematografica polacca nel 1934, si spostò poi nuovamente a Parigi, quale corrispondente di giornali polacchi; allo scoppio della seconda guerra mondiale fece ritorno negli Stati Uniti, e nel 1941 Lubitsch lo ingaggiò quale consulente tecnico per *To Be or Not To Be*. Alla fine del 1946 Ordyński tornò a Varsavia e alla regia teatrale; morì nel 1953. Le sue memorie, scritte nel 1939 e opportunamente intitolate *Z mojej włóczęgi* (La mia vita vagabonda), furono pubblicate postume nel 1956; non sono mai state tradotte. – JAY WEISSBERG

De Luca (he was also the director when Rosa Ponselle made her debut, with Caruso and De Luca, in *La forza del destino*). Keen to contribute to the cultural revival of the nascent Polish state, Ordyński resigned from his post and returned to Warsaw in 1920 with plans for an epic film illustrating scenes from Polish history, to be made in collaboration with Jan Paderewski (it was never realized). Over the coming decades he shuttled back and forth between Europe and the U.S., becoming well-known for his Shakespeare productions as well as translations and stagings of plays by Eugene O'Neill, George Bernard Shaw, Booth Tarkington, Tennessee Williams, and others.

In late 1922 he was back in the U.S., under contract with Paramount and studying film direction with Cecil B. DeMille. It's likely he shot some of *The Exciters* (1923), but the trade papers announced he was ill, and he was replaced by Maurice Campbell. Whether really sick or not (Louella Parsons suggested temperament may have been an issue), Ordyński never completed a film in the U.S.; his movie directorial debut was in Poland in 1927, with *Uśmiech Losu*. His third film, *Pan Tadeusz*, appears to have been the first Polish feature released in the U.S., with Ordyński accompanying the film in 1929 on a cross-country tour. In 1930-31 he was again working for Paramount, this time in Paris directing Polish-language versions of Paramount titles. Appointed chairman of Poland's Supreme Council of the Film Industry in 1934, he subsequently moved to Paris, working as a correspondent for Polish newspapers; with the outbreak of World War II he returned to the U.S., and in 1941 Lubitsch hired him as technical advisor on *To Be or Not To Be*. In late 1946 Ordyński returned to Warsaw and theatre directing; he died in 1953. A posthumous edition of his aptly titled 1939 memoir *Z mojej włóczęgi* (*My Vagabond Life*) was published in 1956; it has never been translated. – JAY WEISSBERG

MOCNY CZŁOWIEK [L'uomo forte / A Strong Man] (PL 1929)

REGIA/DIR: Henryk Szaro. SCEN: Jerzy Braun, Henryk Szaro, dal romanzo di/based on the novel by Stanisław Przybyszewski. PHOTOG: Giovanni Vitrotti. SCG/DES: Hans Rouc. ASST DIR: Jan Belina. CAST: Grigorij [Grzegorz] Chmara (Henryk Bielecki, scrittore/writer), Agnes Kuck (Łucja, Bielecki's lover), Julian Krzewiński (Ligeza, possidente/landowner), Maria Majdrowicz (Nina, sua moglie/Ligeza's wife), Artur Socha (Jerzy Górski, scrittore/writer), Stanisława Wysocka (la nonna/Bielecki's grandmother), Bolesław Mierzejewski (il direttore del teatro/theatre director), Janina Romanówna (Nastka Żegota, attrice/actress), Aleksander Zelwerowicz (editore/publisher), Jan Kurnakowicz (segretario/secretary), Ludwik Fritsche (usuraio/usurer), Jerzy Dworski (Karewicz), Lech Owron (attore/actor), Władysław Walter (portiere/janitor). PROD: Gloria. USCITA/REL: 10.02.1929. COPIA/COPY: 35mm, 2146 m., 81' (24 fps); did./titles: POL. FONTE/SOURCE: FilMOTEKA Narodowa, Warszawa (preservazione/preserved 1998).

Molto prima dell'autunno 1929, quando il pubblico di Varsavia assistette alla prima di *Mocny człowiek* (L'uomo forte) di Henryk Szaro, un film con lo stesso titolo era stato distribuito a San Pietroburgo. *Sil'nyi chelovek* (L'uomo forte) di Vsevolod Meyerhold era uscito nel 1917, anch'esso in autunno, e dopo *Portet Dorian Greya* (Il ritratto di Dorian Gray) del 1915, era il secondo film diretto dal famoso innovatore teatrale.

Long before its premiere in the autumn of 1929, when Warsaw audiences first saw Henryk Szaro's *A Strong Man* (*Mocny człowiek*), a film with the same title was released in St. Petersburg. Vsevolod Meyerhold's *A Strong Man* (*Sil'nyi chelovek*) came out in 1917, also in the autumn, and was the second film, after *The Picture of Dorian Gray* (*Portet Dorian Greya*, 1915), directed by the noted theatrical innovator.

Come il film di Szaro, anche *Un uomo forte* di Meyerhold era tratto dal romanzo di Stanisław Przybyszewski, modernista, *bon vivant* e filosofo polacco; questi era stato spesso interpellato per un adattamento del suo lavoro ma aveva sempre rifiutato fino a quando non gli giunse un'offerta dalla cosmopolita comunità dell'avanguardia teatrale russa. Przybyszewski ne conosceva bene l'opera, in particolare per quanto riguarda Meyerhold, che dieci anni prima aveva messo in scena uno dei suoi drammi a San Pietroburgo. Anche se purtroppo non ci è pervenuto, il film di Meyerhold costituisce comunque un importante parametro per la comprensione del successivo lungometraggio polacco.

Mocny człowiek narra la storia di Henryk Bielecki che, privo di talento letterario, uccide a tradimento un amico per attribuirsi la paternità di un dattiloscritto non pubblicato. L'unica persona che ne conosce il segreto è la sua compagna, Łucja. Il libro di cui egli si è appropriato, intitolato "L'uomo forte", ha enorme successo e reca al falso autore fama e fortuna. Bielecki conquista prestigio sociale, riceve offerte per un adattamento teatrale del volume e ha una relazione con una donna sposata, Nina Ligęza. La sua situazione diviene quindi sempre più complessa e intricata, egli è costretto a compiere via via sempre nuovi crimini: ciò risveglia la sua coscienza e conduce la vicenda a uno scioglimento drammatico.

Il film di Meyerhold e Szaro sono simili non solo per quel che riguarda il titolo e la trama, ma anche per l'interazione transnazionale di stili e troupe, così caratteristica dell'intero cinema polacco tra le due guerre. Si potrebbe perciò interpretare la versione di Szaro come un tentativo di realizzare con maggior accuratezza un'estetica cosmopolita nell'ambito del cinema polacco.

Lo stesso Szaro era stato allievo di Meyerhold e quindi conosceva bene non solo l'universo creativo dell'ambiente teatrale di San Pietroburgo, ma anche l'evoluzione più recente delle avanguardie artistiche in Germania e in Russia. Inoltre, alcuni componenti della troupe che realizzò *Mocny człowiek* erano profondamente coinvolti in questa nuova scuola di pensiero: tra questi, il direttore della fotografia Giovanni Vitrotti (1874-1966), che aveva iniziato con l'Ambrosio e aveva già girato centinaia di film in Italia e in Germania; lo scenografo Hans Rouc (1893-1963), collaboratore di Robert Wiene;

Like Szaro's film, Meyerhold's *Strong Man* was based on the novel by Polish modernist, *bon vivant*, and philosopher Stanisław Przybyszewski. The Polish writer had frequently been approached to adapt his story, but he held out until an offer came from the cosmopolitan community of Russian theatrical experimenters. Przybyszewski was well-acquainted with their work, specifically with Meyerhold, as ten years earlier the Russian had staged one of his dramas in St. Petersburg. While Meyerhold's film unfortunately doesn't survive, it still constitutes an important milestone for understanding the later Polish feature film.

A Strong Man is the story of Henryk Bielecki, lacking in literary talent, who treacherously murders his friend in order to appropriate the authorship of an unpublished typescript. The only person who knows his secret is his partner Łucja. The book that he's stolen, entitled *A Strong Man*, becomes a bestseller, thus bringing the false author fame and fortune. Bielecki acquires high social status, receives offers to adapt his book for the stage, and has an affair with a married woman,

Nina Ligęza. As his situation becomes increasingly complicated, Bielecki is forced to commit more and more crimes, which awakens his conscience, leading to a dramatic ending.

The films by Meyerhold and Szaro are similar not only in title and plot, but also because of the transnational interplay of styles and production crews, so emblematic of Polish cinema as a whole during the interwar period. This allows us to interpret Szaro's version as an effort to more accurately realize a cosmopolitan aesthetic within Polish cinema.

Szaro himself used to be Meyerhold's student, and was therefore very familiar not only with the creative world of the theatrical fringe in St. Petersburg, but with recent avant-garde artistic developments in both Germany and Russia. Moreover, some of the production team behind his *Strong Man* were also closely involved in this new school of thought. These include director of photography Giovanni Vitrotti (1874-1966), who began with Ambrosio and had already shot hundreds of movies in Italy and Germany; art director Hans Rouc (1893-1963), who worked with



Al lavoro in sala di montaggio per / In the editing room for *Mocny człowiek*.
(Filmoteka Narodowa)

e il protagonista Gregori Chmara (1878-1970), veterano del cinema di Weimar che aveva recitato, tra l'altro in *I.N.R.I.* e *Raskolnikow* di Wiene ed era stato allievo di Konstantin Stanislavski e Meyerhold (Chmara fu anche l'amante di Asta Nielsen). Molti di costoro girarono altri film in Polonia, a testimonianza di una certa apertura internazionale del cinema polacco, che spesso importava non solo personale, ma anche tendenze stilistiche.

La partecipazione di un team creativo così cosmopolita conferisce al film un sapore nettamente internazionale, che Szaro evidentemente coltivò. In numerose tecniche espressionistiche, come la doppia esposizione e un insistito uso del montaggio incrociato, si coglie l'estetica delle sinfonie di città, che emerge per esempio nella sequenza della prima teatrale. Si notano influenze straniere non solo nelle sperimentazioni visive, nei set e nel montaggio, ma anche nella stessa messinscena. Szaro era influenzato, in particolare, dall'estetica di Meyerhold, visibile nel misurato muoversi degli attori sul set. Ma questi insoliti mezzi espressivi non interferiscono con la classificazione di genere del film, che è del tutto tradizionale: nelle sale polacche *Mocny człowiek* venne proiettato come melodramma.

A parere di numerosi critici, il film aveva le potenzialità per uscire dai confini del mercato cinematografico polacco. Stefania Heymanowa, che rientrava nel novero dei critici più prestigiosi, scrisse su *Bluszcz* che il film "poteva facilmente arrivare su qualsiasi grande schermo europeo e trovare estimatori ovunque". Questo giudizio scaturisce non solo dal livello visivo "internazionale" del film, ma anche dalla sua sceneggiatura "non nazionale". L'adattamento del volume di Przybyszewski – completato da un altro modernista polacco, Andrzej Strug – prevedeva tra l'altro un aggiornamento della vicenda, con l'eliminazione di tutte le parti troppo strettamente riferite alla cultura nazionale polacca. Su queste premesse si decise di distribuire il film all'estero; resta però ancora da stabilire quale diffusione abbia effettivamente avuto.

Per molti anni il film fu considerato perduto. Nel 1997 presso la Cinémathèque Royale del Belgio fu scoperta una copia, che però rimane incompleta. – MICHAŁ PABIŚ-ORZESZYNA

Robert Wiene; and leading actor Gregori Chmara (1878-1970), veteran of Wiene's *I.N.R.I.* and *Raskolnikow*, among other Weimar titles, and a follower of both Konstantin Stanislavski and Meyerhold (Chmara was also Asta Nielsen's lover). Several of these figures made further films in Poland, attesting to a certain international characteristic of Polish cinema, which frequently imported not just personnel but stylistic developments.



Agnes Kuck in *Mocny człowiek*, Henryk Szaro, 1929.
(Filmoteka Narodowa)

The engagement of such a cosmopolitan creative team brought a distinctive international flavour to the film, which Szaro clearly fostered. Through numerous expressionistic techniques such as double exposure and a pronounced use of cross-cutting, one can recognize the aesthetics of the city symphony films, exemplified in the sequence showing a theatre premiere. Foreign influences can be seen not only in the visuals, sets, and editing, but also the staging itself. Szaro was notably inspired by Meyerhold's aesthetics, visible in the measured movement of actors across the sets. At the same time, these unusual means of expression don't interfere with the film's quite traditional genre classification, and in Polish cinemas it was screened as a melodrama.

A number of critics thought the movie had the potential to go beyond the Polish film market. Stefania Heymanowa, one of the more powerful critics, wrote in *Bluszcz*, "it could easily reach any European big screen and should find admirers everywhere." Such a judgment was due not only to the "international" visual layer of the movie, but also its "non-national" script. The adaptation of Przybyszewski's book – completed by another Polish modernist, Andrzej Strug – included updating the story and removing parts that strongly related to Polish national culture. On this basis it was decided to distribute the film abroad; however, its reach has yet to be established.

For many years the film was considered lost. A print was discovered in 1997 at the Cinémathèque Royale in Belgium, but it remains incomplete. – MICHAŁ PABIŚ-ORZESZYNA



Janko Muzykant, Ryszard Ordyński, 1930.
Foto di lavorazione / Production shot. (Filмотeka Narodowa)



Stefan Rogulski in *Janko Muzykant*, Ryszard Ordyński, 1930.
(Filмотeka Narodowa)

JANKO MUZYKANT [Janko il musicista / Janko the Musician] (PL 1930)

REGIA/DIR: Ryszard Ordyński. SCEN: Ferdynand Goetel, dal novella di/based on the novella by Henryk Sienkiewicz (1897). PHOTOG: Zbigniew Gniazdowski. SCG/DES: Jacek Weinreich. ASST DIR: Włodzimierz Ordyński. CAST: Witold Conti (*Janko*), Maria Malicka (*Ewa Korecka*, singer), Aleksander Żabczyński (*Ludwik Zaruba*), Adolf Dymśa (*Florek*), Kazimierz Krukowski (*Lopek*), Wiesław Gawlikowski (*Artur Horski*, l'insegnante di musica/music teacher), Tekla Trapszo (*la madre di Janko/Janko's mother*), Stefan Rogulski (*Janko da bambino/as child*), Antoni Bednarczyk (*maggiordomo/steward*), Stanisław Sielański (*cameriere/waiter*), Zygmunt Chmielewski (*proprietario della taverna/pub owner*), Michał Halicz, Stanisław Sielański. PROD: Blok-Muzafilm. USCITA/REL: 11.08.1930. COPIA/COPY: 35mm, 2561 m., 93' (18 fps); did./titles: POL, ENG. FONTE/SOURCE: Filмотeka Narodowa, Warszawa.

“Nella sinfonia visiva *Janko muzykant* risuona un elemento nuovo, che fino ad oggi non si era mai colto nei film polacchi: vi risuona la poesia”. Così inizia una recensione di Leon Brun apparsa sulla rivista *Kino* (n. 37, 1930) e scritta dopo la prima del film; altri critici si espressero analogamente in merito a quest'opera, che è il quinto lungometraggio di Ryszard Ordyński. Fu particolarmente apprezzata la fotografia (che si deve a un esperto come Zbigniew Gniazdowski), splendidamente sincronizzata con l'esecuzione musicale del giovane Janko, il cantastorie e violinista del villaggio. Fu elogiato anche il suono – il che non sorprende trattandosi di uno dei primi film sonori realizzati nel Paese. Tutto funzionava alla perfezione: i personaggi cantavano al momento opportuno, l'uccellino cinguettava nel modo giusto e a tempo debito, e i motivi del film erano collegati e intrecciati alla musica secondo un criterio denso di significato. Oggi purtroppo non possiamo verificare questi giudizi, perché sono sopravvissute solo copie mute. Secondo la concezione originale, i dialoghi erano resi tramite didascalie, mentre la colonna sonora conteneva musica e canzoni; fatto sta che i dischi Vitaphone del film sono andati perduti. Il copione elaborato da Ferdynand Goetel, romanziere e sceneggiatore,

“The visual symphony *Janko the Musician* resonates with something new, something that could not yet be sensed in Polish films. It resonates with poetry.” Those are the first words of a review by Leon Brun published in *Kino magazine* (no. 37, 1930) following the film's premiere; other critics wrote in a similar vein about this, Ryszard Ordyński's fifth feature. What especially found favour was the film's camerawork, by veteran cinematographer Zbigniew Gniazdowski, marvellously synchronized with the musical performance by young Janko, the village troubadour playing the violin. The sound was also lauded, unsurprising given that this was one of the first sound films made in the country. Everything worked: characters were singing when appropriate, the bird was chirping in the right way and time, and the film's motifs were linked to, and interspersed with, music in a way that was meaningful. Unfortunately, we can't verify those opinions today, because only silent copies survive. As conceived, dialogue was via intertitles, while the soundtrack contained music and songs; however, the film's Vitaphone discs are lost. The basis for novelist-screenwriter Ferdynand Goetel's script was

si basa su un cupo racconto scritto nel 1897 da Henryk Sienkiewicz, il premio Nobel noto soprattutto per il romanzo *Quo vadis?* La storia di *Janko il musicista*, un ragazzo di campagna dal grande talento musicale cui la povertà rende impossibile spiccare il volo, è ancor oggi notissima e rimane un classico del realismo polacco. Nella stesura originale il racconto traccia un quadro oscuro e deprimente delle campagne polacche nell'ultimo scorcio del diciannovesimo secolo: il protagonista sogna di possedere un violino, e quindi si introduce nella vicina casa padronale per rubare l'agognato strumento. Colto sul fatto, viene punito con la fustigazione e muore per le ferite. I cineasti decisero di modificare lo scritto di Sienkiewicz, in particolare concludendo la seconda parte della storia con un lieto fine.

Nel film *Janko* non muore ma viene spedito in un riformatorio, da cui qualche anno dopo riesce a fuggire. Diventa membro di una banda di strada, poi un professore lo fa ammettere al conservatorio; ben presto Janko giunge a esibirsi in sedi eleganti e si innamora di Ewa, cantante di cabaret. Il geloso aristocratico Zuba cerca di distruggere la felicità della coppia svelando i trascorsi criminali del musicista, che tuttavia viene scagionato grazie alla testimonianza degli amici.

Janko muzykant è un eccezionale esempio della creatività del cinema polacco alla fine dell'era del muto. Intreccia un racconto dai toni pensosi e ricco di impegno sociale ai modi di espressione del musical e della commedia romantica, e ne esce un esercizio di elementi eterogenei e apparentemente inconciliabili, che contro ogni previsione riescono ad armonizzarsi. La prosa cruda e naturalistica con cui Sienkiewicz descrive le arretrate province rurali è sostituita sullo schermo da magnifici, lirici paesaggi – un idillio rurale, ancorché impoverito. La seconda parte del film presenta il tipo di personaggi prediletti dalle commedie musicali polacche degli anni Trenta: nobili furfanti che vivono ai margini della legge ma seguono un codice d'onore. A tal fine *Janko* è arricchito dagli sketch di Adolf Dymśa (1900-1975) e Kazimierz Krukowski (1901-1984), popolarissimi attori del cabaret di Varsavia, che qui propongono sul grande schermo le proprie interpretazioni teatrali. Il mondo del film è pieno di campagnoli

a gloomy short story written in 1897 by Henryk Sienkiewicz, the Nobel Prize laureate best known for the novel Quo Vadis? The tale of Janko the Musician, about a musically talented country boy whose poverty makes it impossible for him to spread his wings, is still well-known, and the book remains a classic of Polish realism. As written, the story paints a depressing picture of the Polish countryside of the late 19th century: the protagonist dreams of owning a violin, so he sneaks up to a nearby manor house and steals the beloved instrument. Caught red-handed, he's punished by whipping and dies from his wounds. The filmmakers decided to change Sienkiewicz's prose, notably by concluding the second part of the story with a happy ending.

In the film Janko does not die but instead gets sent to a juvenile offenders' institution, from which he escapes a few years later. He becomes a member of a street band, is taken in by a professor at the music conservatory, and soon performs in elegant places, falling in love with Ewa, a cabaret singer. Zuba, a jealous aristocrat, attempts to ruin the couple's happiness by revealing the musician's criminal past, but Janko is acquitted thanks to the testimony of his friends. Janko the Musician is a stunning example of the creativity existing in Poland at the tail-end of the silent era. Combining a brooding, socially committed short story with the tropes



Stefan Rogulski in *Janko Muzykant*, Ryszard Ordyński, 1930. (Filmoteka Narodowa)

of a musical, and a romantic comedy to boot, is an exercise in mismatched elements that seemingly should not work together, but do. Sienkiewicz's naturalistic and unappealing prose depiction of the backward provinces was replaced on screen with lyrical and beautiful landscapes – a rural idyll, albeit an impoverished one. The second part of the film introduces the sort of characters beloved by Polish musical comedies of the 1930s: noble rogues, driven by an honourable code despite living on the edge of the law. To that end Janko was enriched with sketches by Adolf Dymśa (1900-1975) and Kazimierz Krukowski (1901-1984), enormously popular actors of the Warsaw cabaret scene, here reviving their

cordiali che trovano nella musica di Janko una fonte di svago, siano essi vagabondi disoccupati amanti delle cantate in compagnia o canaglie urbane dal cuore d'oro. Le scene finali del film mostrano come la solidarietà della gente comune trionfi sul rappresentante, palesemente traviato, della "classe agiata" che cerca di screditare Janko.

La contaminazione tra classici della letteratura nazionale e convenzioni popolari del cinema di genere era prassi comune nel cinema polacco di questo periodo, e i nomi degli autori più prestigiosi – Sienkiewicz, Stefan Żeromski, Władysław Reymont e Gabriela Zapolska – erano considerati di per sé un'attrattiva, benché gli sceneggiatori non esitassero ad alterare trame e significato delle opere originali: le versioni cinematografiche di *Chłopi* (I contadini) di Reymont, *Wiatr od morza* (Il vento dal mare) di Żeromski e *Moralność pani Dulskiej* (La moralità della signora Dulska) di Zapolska mettono in risalto soprattutto gli aspetti più drammatici e sensazionali. Per *Janko il musicista*, Goetel trasforma la vicenda, assimilandola allo stereotipo hollywoodiano del ragazzino che da lustrascarpe diventa milionario, e coopta nell'operazione il popolare protagonista di un classico della letteratura polacca. Il film guadagnò ulteriore lustro dalla partecipazione del compositore e direttore d'orchestra Grzegorz Fitelberg (1879-1953) e del compositore e scrittore Leon Schiller (1887-1954), cui si devono le musiche (ora perdute), con testi di Konrad Tom (1887-1957). Janko da adulto è impersonato dall'esordiente Witold Conti (1908-1944), scelto per il bell'aspetto non meno che per la formazione violinistica; egli divenne poi l'amante del compositore Karol Szymanowski e morì nel bombardamento di Nizza del 1944.

La versione qui presentata è giunta alla Filmoteka Narodowa nel 1956 dalla Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa di Łódź (la Scuola superiore nazionale di cinema, successivamente denominata, con l'aggiunta di televisione e teatro, Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna), che dopo la seconda guerra mondiale svolse le funzioni di archivio nazionale, raccogliendo tutto il materiale sopravvissuto al conflitto. La Filmoteka Narodowa possiede anche una copia nitrato con didascalie in lingua ceca; entrambe le copie sono attualmente in corso di digitalizzazione. La versione proiettata alle Giornate presenta alcune lacune nella trama, sono però di lieve entità e non compromettono il ritmo narrativo del film. – ADAM URYNIAK

Ryszard Ordyński (1878-1953) Si veda la biografia di Jay Weissberg abbinata alla scheda su *Pan Tadeusz* (1928).

stage impersonations on the big screen. The world of the film is full of kind countrymen finding relaxation in the music of the main character, be they unemployed wanderers who enjoy singing together, or kind-hearted urban rascals. The film's final scenes show the triumphant solidarity of the common people versus the visibly spoiled representative of "the leisure class" who tries to discredit Janko.

*Mixing classics of national literature with the popular conventions of genre cinema was common in Polish cinema of the era, and the names of acclaimed authors – Sienkiewicz, Stefan Żeromski, Władysław Reymont, and Gabriela Zapolska – were regarded as advertising slogans in their own right, even though scriptwriters felt at liberty to change the plots as well as the messages of the original novels: film versions of Reymont's *Chłopi* (The Peasants), Żeromski's *Wiatr od morza* (Wind from the Sea), and Zapolska's *Moralność pani Dulskiej* (The Morality of Mrs. Dulska) focused mainly around dramatic and sensational themes. For *Janko the Musician*, Goetel converted the story into more of a Hollywood "rags to riches, shoeshine boy becomes a millionaire" trope, co-opting a popular protagonist from a Polish literary classic. Additional cachet was gained by hiring conductor-composer Grzegorz Fitelberg (1879-1953) and writer-composer Leon Schiller (1887-1954) to write the music (now lost), with lyrics by Konrad Tom (1887-1957). *Janko* as an adult is played by newcomer Witold Conti (1908-1944), cast as much for his good looks as his violin training; later he was composer Karol Szymanowski's lover, and died during the bombing of Nice in 1944.*

The version presented here arrived at the Filmoteka Narodowa (National Film Archive) in 1956, from what was then the Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa (National Higher School of Film; now the Państwowa Wyższa Szkoła Filmowa, Telewizyjna i Teatralna, its name expanded to include Television and Theatre) in Łódź, which functioned as the national film archive after World War II, collecting whatever survived the conflagration. The Polish film archive also has a nitrate copy with Czech intertitles; both prints are currently being digitized. While a few plot holes exist in the version being screened, they are minor and don't compromise the film's narrative drive. – ADAM URYNIAK

Ryszard Ordyński (1878-1953) See the entry for *Pan Tadeusz* (1928) for this director's biography, by Jay Weissberg.



DET DANSKE FILMINSTITUT 75

I 75 anni del Danske Filminstitut

Celebriamo quest'anno il settantacinquesimo anniversario dell'ente oggi noto come Danske Filminstitut (Istituto Danese per il Cinema). Il DFI nacque come Filmmuseet (Museo del Cinema): venne fondato l'11 novembre 1941 dal consiglio di amministrazione dell'agenzia cinematografica statale della Danimarca, Dansk Kulturfilm. Fin dal 1937, però, Dansk Kulturfilm e Nordisk Film avevano cominciato a discutere l'idea di istituire un museo del cinema: fu quindi catalogata gran parte delle collezioni di foto di scena, programmi e film della Nordisk. Quest'ultima tuttavia abbandonò il progetto, poiché era disposta a partecipare solo se avesse potuto conservare le collezioni stesse e il nome "Nordisk Film" fosse stato incluso nell'intitolazione del museo. Il capitale di partenza del Museo del Cinema, 15.000 corone danesi, venne fornito dalla sola Dansk Kulturfilm, mentre uno stanziamento annuale all'incirca della stessa entità, proveniente dagli incassi del cinema Toftegaard (gestito dal fondatore e direttore di Dansk Kulturfilm), era destinato a finanziare il bilancio operativo del Museo. Ove Brusendorff (1909-1986; direttore del Museo del Cinema dal 1941 al 1960) venne assunto per raccogliere e catalogare i materiali, e stabilì la sua sede in un ufficio di Dansk Kulturfilm.

Nei primi anni il Museo del Cinema era essenzialmente interessato al cinema come una forma d'arte e come scienza e ne voleva documentare lo sviluppo artistico in patria e all'estero. Ciò significava innanzi tutto lungometraggi, ma non si trascurarono i documentari. Venne costituita una collezione di pellicole per consentire studi più approfonditi a tecnici e registi cinematografici, ricercatori e cineclub. Nel 1947 il Filmmuseet fu ufficialmente ribattezzato Det Danske Filmmuseum (Museo Danese del Cinema). Il suo statuto ribadiva solennemente l'esigenza di conservare il patrimonio cinematografico, l'importanza della raccolta dei documenti e dei materiali relativi,

The Danish Film Institute: A 75th Anniversary Tribute

This year we are celebrating the 75th anniversary of what is now known as the Danish Film Institute. The DFI began life as the Filmmuseet (Film Museum), founded on 11 November 1941 by the board of the Danish state film agency, Dansk Kulturfilm. But talks about creating a film museum had begun as early as 1937 by Dansk Kulturfilm and Nordisk Film, and large parts of Nordisk's collections of stills, programmes, and films were catalogued. However, Nordisk backed out of these plans, as they only wanted to participate if they were able to retain the collections themselves and the name "Nordisk Film" was included in the name of the museum.

The Film Museum's starting capital, 15,000 Danish Kroner, was provided solely by Dansk Kulturfilm, while an annual allocation of approximately the same amount from the box-office proceeds of the Toftegaard Cinema (run by the founder and head of Dansk Kulturfilm) was to fund the Museum's operating budget. Ove Brusendorff (1909-1986; director of the Film Museum 1941-1960) was hired to collect and catalogue materials, based in an office at Dansk Kulturfilm.

In the early years the Film Museum's main focus was film as an art and a science. Its goals were to document the artistic development of cinema at home and abroad; this meant primarily feature films, but documentaries were also included. A film collection was established to enable further study by film directors and technicians, serious researchers, and popular film clubs.

In 1947 the Filmmuseet was officially renamed Det Danske Filmmuseum (The Danish Film Museum). Its statutes emphatically highlighted the need for the preservation of cinema, the

nonché il principio dell'accesso pubblico:

“Per quanto riguarda la ricerca scientifica e l'informazione pubblica, gli scopi del Museo sono:

- garantire la preservazione di pellicole, fotografie e ogni altro materiale cinematografico;
- garantire la preservazione del materiale tecnico e storico inerente il cinema, come le attrezzature per la riproduzione ed esibizione di immagini e suono;
- raccogliere e rendere accessibile la letteratura cinematografica;
- promuovere la conoscenza dello sviluppo artistico e tecnico del cinema, per esempio con la proiezione di film a Copenaghen e nel resto del Paese.”

Nel 1950 il Museo Danese del Cinema divenne finalmente un'istituzione non profit indipendente, ma solo nel 1964 ricevette definitiva sanzione di legge, nell'ambito del nuovo ministero degli Affari culturali della Danimarca.

I nostri primi passi furono modesti. Nel 1946 il personale si accrebbe di tre unità. La collezione consisteva allora di 190 film, 160 volumi e 12.000 ritagli. Delle quattro maggiori case di produzione danesi, solo la Palladium Film aveva donato del materiale all'archivio. Nel 1948-49 il bilancio fu incrementato con uno stanziamento annuale di 200.000 corone erogato dal Fondo cinematografico (Filmsfonden) e le attività del Museo si svilupparono di conseguenza. Alla fine del 1958 le collezioni contavano 2450 film, 6500 volumi, 150.000 foto e 3000 manifesti; lo staff era composto in totale da 19 persone, direttore compreso.

Nei primi decenni il Museo cambiò più volte indirizzo, ma nel 1962 la collezione di film approdò a una sede permanente nella fortezza di Bagsværd nei pressi di Copenaghen. Negli anni 1966-1968 le strutture destinate all'amministrazione, alla biblioteca e alle proiezioni trovarono collocazione, insieme al Fondo cinematografico e alla scuola di cinema appena fondata, in città, sulla Store Søndervoldstræde nel quartiere di Christianshavn, che rimase la nostra sede centrale fino al 1995.

Nel 1997 il Museo del Cinema si fuse con altre due istituzioni cinematografiche governative danesi, la Statens Filmcentral e il Filminstituttet, per formare un unico ente cinematografico nazionale, Det Danske Filminstitut. I compiti di questo nuovo organismo comprendono l'erogazione di sussidi per la realizzazione di film a soggetto e cortometraggi, attività educative e destinate all'infanzia, nonché la distribuzione (streaming) e la proiezione di materiale d'archivio e di cineteca. Il DFI ha ora sede nel centro di Copenaghen, in Gothersgade 55, entro strutture costruite appositamente presso la Filmhuset (Casa del Cinema), che ospita anche la Bibliotek (Biblioteca) e la Cinemateket (Cineteca), con tre sale cinematografiche (Carl, Asta, e Benjamin) per una capienza complessiva di 360 posti. Nel 2015 alle nostre proiezioni hanno assistito in totale 105.500 spettatori, con un eccezionale incremento rispetto agli 8.300 del 1995, ultimo anno di permanenza a Christianshavn.

Anche la collezione di film del DFI è stata oggetto di aggiornamenti e migliorie: nel 2000 sono stati costruiti nel sobborgo di Glostrup nuovi cellari e laboratori per pellicola ininflammabile, cui nel 2007 si

importance of collecting documentation and related materials, and public access:

“The purposes of the Museum for both scientific research and public information are:

- To ensure the preservation of film, film stills, and other materials about film.*
- To ensure the preservation of technical and historical material regarding film, such as equipment for film and sound reproduction and display.*
- To collect and give access to film literature.*
- To promote knowledge about the artistic and technical development of cinema, for instance, through the screening of films in Copenhagen and the rest of the country.”*

In 1950 the Danish Film Museum finally became an independent non-profit institution, but it wasn't until 1964 that it was firmly established by law as such under the new Danish Ministry for Cultural Affairs.

Our first steps were small. In 1946 the staff was increased by three. The collection consisted of 190 films, 160 books, and 12,000 clippings. Of the four major Danish production companies, only Palladium Film had donated material to the film archive. As of 1948-49 the budget increased, with an annual allocation of 200,000 Kroner from the Film Fund (Filmsfonden), and activities grew accordingly. By the end of 1958 the collections had increased to 2,450 films, 6,500 books, 150,000 stills, and 3,000 posters, and the staff totalled 19, including the Director.

The Film Museum changed its address regularly in the first decades, but in 1962 the film collection found a permanent location, in Bagsværd Fort outside Copenhagen. In 1966-68 the administration, library, and projection facilities were established, together with the Film Fund and the newly founded film school, located in the city on Store Søndervoldstræde in the Christianshavn district, which remained our headquarters until 1995.

In 1997 the Film Museum was merged with the two other Danish government film institutions, Statens Filmcentral and the Filminstituttet, creating a single national film institution, Det Danske Filminstitut (English name: Danish Film Institute). The new institution's mission comprises feature and short film subsidies, children's and educational activities, and film distribution (streaming), as well as archival and cinemathèque screenings. The DFI is now housed in central Copenhagen, at Gothersgade 55, in custom-built facilities at the Filmhuset (Film House), including the Bibliotek (Library) and Cinemateket (Cinemathèque), with three cinema theatres (Carl, Asta, and Benjamin), with a total of 360 seats. In 2015 a total audience of 105,500 came to see our film programmes, a significant rise compared with 8,300 in 1995, the final year in Christianshavn.

The DFI's film collection also received an upgrade, with the

è aggiunto un nuovo modernissimo magazzino per pellicole nitrato in un vasto deposito sotterraneo nei pressi della cittadina di Hillerød, a nord di Copenhagen. Grazie alla costruzione di queste nuove strutture archivistiche, l'ambizione di garantire a tutte le nostre collezioni un'attesa di vita di 500 anni sta ormai per tradursi in realtà. Nel 2013 è stato introdotto un magazzino digitale che consente una valida preservazione dei reperti cinematografici digitali.

Le collezioni hanno conosciuto un notevole incremento, e comprendono adesso oltre 70.000 volumi, 1,2 milioni di ritagli, 2,5 milioni di fotografie, 20.000 manifesti e più di 40.000 film. Tra le nostre 95 collezioni speciali citiamo quelle di Carl Theodor Dreyer, Benjamin Christensen, Asta Nielsen e della Nordisk Films Kompagni. All'alba del ventunesimo secolo, il Danske Filminstitut ha colto le odierne opportunità digitali, attuando trasformazioni sia interne che esterne. Fin dal 1998 il database del cinema danese ha reso disponibile online la filmografia nazionale ed è diventato il nostro principale strumento di lavoro interno, oltre che il punto di accesso a una massa sempre più vasta di documentazione e contenuti online. L'iniziativa più recente è il varo della piattaforma online sulla Danimarca nel cinema, www.danmarkpaafilm.dk, che diffonde in streaming documentari sulla Danimarca degli anni tra il 1905 e il 1965, corredati di mappe interattive e altre informazioni, e offre così un accesso "geotaggato" a un tipo di materiale "orfano" che senza quest'ausilio ben difficilmente apparirebbe sugli schermi.

Se da un lato il DIF vuol essere un'istituzione moderna e popolare, dall'altro i film presentati nel programma delle Giornate di quest'anno testimoniano della multiforme ricchezza delle sue collezioni. La selezione che proponiamo non contiene i prevedibili capolavori del cinema muto danese, ma offre invece un variegato ventaglio di lungometraggi danesi e di altre nazionalità, provenienti dalle nostre collezioni e raramente proiettati, oltre a un piccolo numero di cortometraggi e ad alcuni frammenti. Questi film rispecchiano la natura internazionale della collezione di film muti del DFI, insieme alla varietà di soggetti che contraddistingueva gli albori del cinema. L'esatta provenienza di molti dei film da noi conservati è talvolta difficile da ricostruire, ma le buone relazioni esistenti, nell'ambito della FIAF, con i paesi dell'Est e dell'Ovest ci hanno frequentemente permesso di effettuare scambi di titoli. Il DIF detiene naturalmente la collezione più completa di film muti danesi, molti dei quali sono stati proiettati a Pordenone. Parecchie opere, tuttavia, passano inosservate per una ragione o per l'altra. Potremmo dire che i film proposti alle Giornate 2016 per celebrare i settantacinque anni del nostro istituto sono stati scelti proprio perché difficilmente classificabili.

Ci auguriamo che li possiate apprezzare perché sono nel contempo piacevoli e rari. Non saranno tutti capolavori, ma tutti sono per qualche aspetto unici e noi confidiamo che vi permettano di fare qualche bella scoperta e di trovare qualche gemma nascosta. Alcuni di essi brillano per la straordinaria bellezza dei colori e della fotografia, mentre altri sono semplicemente dei bei film. Godetevi lo spettacolo! – LISBETH RICHTER LARSEN, THOMAS CHRISTENSEN

building of new safety-film vaults and workplaces in the suburb of Glostrup in 2000, and new state-of-the-art nitrate film storage in 2007 in a large underground nitrate archive near the city of Hillerød, north of Copenhagen. With the building of these new archive facilities, our ambition to create a 500-year life expectancy for all our collections has come within reach. In 2013 a digital repository was established to enable robust preservation of digital cinema elements.

The collections have grown significantly, and now comprise more than 70,000 books, 1.2 million clippings files, 2.5 million still photos, 20,000 posters, and more than 40,000 films. Our 95 special collections include those of Carl Th. Dreyer, Benjamin Christensen, Asta Nielsen, and the Nordisk Films Kompagni.

At the dawn of the 21st century, the Danish Film Institute has embraced today's digital opportunities and has undergone both internal and external transitions. As early as 1998 the Danish Film Database made the National Filmography available online, and it has been under constant development as our central work tool internally, as well as an entry point to more and more online documentation and content. Most recently, the launch of the online platform "Denmark on Film", www.danmarkpaafilm.dk, streaming non-fiction footage about Denmark from 1905 to 1965, with interactive maps and other information, provides geotagged access to the kind of "orphan" material that typically would rarely find its way to the screen.

While the Danish Film Institute strives to be modern and popular, the films presented in this year's Giornate programme are a testament to the richness and diversity of our collections. Our selection does not consist of the expected masterpieces of Danish silent cinema, but is a potpourri of rarely seen Danish and international feature films from our collection, as well as a handful of short subjects and a few fragments. The films reflect the international character of the DFI's silent film collection and the variety of subjects in early cinema. While the exact provenance of many films in the DFI collection can be hard to trace, good relations in FIAF with both West and East meant that films and deals were often exchanged in collaboration with Copenhagen. The Danish Film Institute naturally holds the most complete collection of Danish silent cinema, of which many films have been shown in Pordenone. However, many films stay under the radar for one reason or another. The films programmed this year could be said to be curated based on exactly their lack of easy categorization.

We hope you find the films chosen to celebrate the 75 years of the Danish Film Institute both entertaining and rare. While we do not claim that they are masterpieces, they all hold something unique, and you will hopefully find a few discoveries and hidden gems among them. Some represent extraordinary beauty in colour and cinematography, while others are just good films. Enjoy the show! – LISBETH RICHTER LARSEN, THOMAS CHRISTENSEN



Min svigerinde fra Amerika, Lau Lauritzen Sr., 1917. (Det Danske Filminstitut)



Min svigerinde fra Amerika, Lau Lauritzen Sr., 1917. (Det Danske Filminstitut)

Cortometraggi / Short subjects

MIN SVIGERINDE FRA AMERIKA [La cognata americana/My Sister-in-law from America] (DK 1917)

REGIA/DIR: Lau Lauritzen Sr. CAST: Frederik Buch, Agnes Andersen, Bertel Krause, Kate Fabian, Gyda Aller. PROD: Nordisk Films Kompagni. COPIA/COPY: 35mm, 172 m., 9' (16 fps), col. (imibito/tinted); did./titles: DAN. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Lau Lauritzen Sr. è stato uno dei registi più produttivi del cinema danese. Meglio noto presso il grande pubblico come regista e creatore delle comiche di “Pat & Patachon”, egli iniziò la carriera con la Nordisk Film, ove esordì nel 1914: per tutti gli anni Dieci girò almeno un cortometraggio a soggetto alla settimana. *Min Svigerinde fra Amerika* è una tipica comica alla Lauritzen, in cui un piccolo dramma familiare si scatena quando il marito tenta di far passare la propria amante per la moglie di suo fratello. Il doppio inganno tentato alla fine, quando egli giunge a sostenere che il fratello è un mormone, può essere interessante per gli spettatori che studiano la rappresentazione umoristica delle differenze religiose e culturali. – THOMAS CHRISTENSEN

Lau Lauritzen Sr. was among the most productive film directors in Danish cinema. While he is best known by many as the director and creator of the “Pat & Patachon” comedy films, he started his career with Nordisk Film, where he began directing in 1914 and throughout the 1910s made almost one short subject every week. My Sister-in-law from America is a typical goofy Lauritzen comedy, where a small household drama unfolds as the husband tries to cover up an affair by presenting his mistress as his brother’s wife. The double cover-up at the end, where he claims his brother to be a Mormon, might interest viewers studying the representation of religious and cultural differences as humorous. – THOMAS CHRISTENSEN

POTTEMAGERI I DAHOMEY [Lavorazione della ceramica a Dahomey/Pottery in Dahomey] (FR, c. 1908)

REGIA/DIR: ?. PROD: Pathé. COPIA/COPY: 35mm, 94 m., 5' (16 fps), col. (colorazione a mano/hand-colouring); did./titles: DAN. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Splendido documentario che descrive i metodi di fabbricazione di grandi vasi di terraglia, nel paese che oggi corrisponde al Benin. Per il pubblico di cent’anni fa, le immagini di donne succintamente vestite rappresentavano senza dubbio un’attrazione non secondaria. L’originale titolo francese del film è ignoto. THOMAS CHRISTENSEN

A beautiful documentary, describing how large pots are made in what is now known as Benin. No doubt the scantily clad women were part of the attraction for audiences over a century ago. The film’s original French title is unknown. – THOMAS CHRISTENSEN

FOLKELIV I INDIEN [Vita di strada in India/Street Life in India] (FR, c. 1908)

REGIA/DIR: ?. PROD: Éclair. COPIA/COPY: 35mm, 63 m., 3'30" (16 fps), col. (colorazione a mano/hand-colouring); did./titles: DAN.
FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Documentario che mostra scene di strada in quella che è presumibilmente Saigon. Il fatto che il titolo danese sia *Vita di strada in India*, e non in Indocina, può dipendere dall'ignoranza del distributore oppure dalla convinzione che gli spettatori (poco sensibili alla differenza) avessero più probabilmente sentito parlare dell'India. L'originale titolo francese del film è ignoto. – THOMAS CHRISTENSEN

Documentary film, showing street scenes in what is presumably Saigon. The fact that the Danish title is Street Life in India, and not Indochina, might point either to ignorance on the part of the distributor, or the assumption that audiences wouldn't care about the difference, and were more likely to have heard of India. The film's original French title is unknown. – THOMAS CHRISTENSEN

STUMFILMENS STJERNER [Stelle del cinema muto/Stars of Silent Cinema] (DK, c. 1925)

REGIA/DIR: ?. COPIA/COPY: DCP, 22'; did./titles: DAN. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Raccolta di clip con star del cinema muto, sia danesi che internazionali. Tenete gli occhi ben aperti per nomi quali Valdemar Psilander, Clara Wieth/Pontoppidan, Greta Garbo, Pola Negri, Conrad Veidt e altri ancora. – THOMAS CHRISTENSEN

A compilation of clips with silent stars. Both Danish and international stars appear in this film. Keep your eyes peeled for Valdemar Psilander, Clara Wieth/Pontoppidan, Greta Garbo, Pola Negri, Conrad Veidt, and more. – THOMAS CHRISTENSEN

ILDFLUEN (The Firefly) [La lucciola] (DK 1913)

REGIA/DIR: Einar Zangenberg. SCEN: Rudolf Lange, H. C. Nielsen. CAST: Einar Zangenberg (Ralph [Rudij]), Alfi Zangenberg (la contessa/the Countess), Johanne Fritz-Petersen (Lilian, sua figlia/her daughter), Sophus Erhardt (il barone/Baron Silber), William Bewer (Michael, lo zingaro/the gypsy). PROD: Kinografen. USCITA/REL: 18.08.1913 (première). COPIA/COPY: DCP, 47', col. (imbitito/tinted); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København (restauro/restored 2014).

Una coppia di zingari che ha perduto la propria bimba rapisce Lilian, una ragazzina che si è intrufolata nel loro carro per giocare con le scimmie ammaestrate. Il compagno di giochi di Lilian, Ralph (il cui nome nel programma danese originale è Rudi), giura di liberare l'amica. Rintraccia i rapitori, ma non riesce a strappar loro Lilian; convince allora lo zingaro, Michael, a permettergli di unirsi a loro. Passano dodici anni, e Ralph e Lilian sono diventati adulti; un agente offre a Lilian e Michael la possibilità di esibirsi in una grande città. Ralph se ne va a cercare fortuna per conto proprio e trova lavoro come autista presso il barone Silber. Al circo, Lilian esegue il sensazionale numero della "lucciola": danza come una farfalla, sospesa a mezz'aria sotto la cupola del tendone. Silber ne è stregato e Michael, che è un vigliacco dedito all'alcol e al gioco, suggerisce a Lilian di accettare di buon grado le sue avances. Silber offre alla fanciulla una gita in automobile e cerca di usarle violenza, ma Ralph interviene e scaraventa giù il barone, che resta a imprecare nella polvere. Ralph conduce quindi Lilian a casa a riabbracciare la madre, da cui è separata da dodici anni. I tre vanno poi a visitare un'antica torre in rovina; Michael, assetato di vendetta, li chiude in trappola in cima alla torre e accende sotto di loro la miccia di una bomba, ma l'intrepido Ralph riesce a sventare il criminoso piano e a salvare tutti quanti.

La casa cinematografica Kinografen venne fondata dal proprietario di un cinema di Copenaghen che recava lo stesso nome; iniziò a produrre film nel 1910. Nel 1912 divenne direttore di produzione della società l'attore Einar Zangenberg (1882-1918), il quale prediligeva soggetti drammatici, sensazionali e vibranti d'azione, in cui quasi

When a gypsy couple lose their child, they abduct the girl Lilian, who has sneaked into their caravan to play with their performing monkeys. Lilian's playmate Ralph (named Rudi in the original Danish program booklet) swears to get her back. He finds the gypsies, but he cannot liberate Lilian. Instead, he convinces the gypsy Michael to let him come with them. Twelve years pass. Ralph and Lilian have grown to adulthood. An agent arranges for Lilian and Michael to travel to the big city to perform there. Ralph heads off on his own and gets a job as a chauffeur for Baron Silber. At the circus, Lilian gives a sensational performance as "The Firefly": a sort of butterfly dance, only performed while suspended from the circus dome. Silber is smitten, and Michael, a dastardly drunkard and gambler, suggests that she would willingly accept his entreaties. Silber takes her out motoring and tries to force himself on her, but Ralph intervenes and leaves the Baron cursing in the dust. Ralph brings Lilian home to be reunited with her mother after a separation of twelve years. Later, the three of them visit an old ruined tower nearby. The vengeful Michael traps them at the top of the tower and lights the fuse of a bomb below them, but the fearless Ralph saves the day.

The film company Kinografen was started by the proprietor of a Copenhagen cinema of the same name. It began producing films in 1910. In 1912, the actor Einar Zangenberg (1882-1918) became Kinografen's head of production, favoring action-packed sensation dramas, most often with himself in

sempre interpretava egli stesso il ruolo principale. Zangenberg si era formato come attore presso il Teatro Reale di Copenaghen, avendo come compagni di corso, tra gli altri, Clara Wieth, Poul Reumert e Benjamin Christensen. Uomo audacissimo, non si accontentava di andare a cavallo e guidare automobile sportive, ma si dedicò pure al volo aereo, iscrivendosi alla primissima scuola di aviazione danese, aperta nel 1911 (tra i cui allievi figurava anche Carl Theodor Dreyer). Prima di passare alla Kinografen, Zangenberg interpretò per la Nordisk numerosi film drammatici di argomento aviatorio. Fu popolarissimo nell'Europa centrale, e accettò anche l'offerta di una casa cinematografica tedesca, la Flora Films. Morì a Vienna nel 1918, colpito dall'influenza spagnola.

In *Ildfluen*, Zangenberg tiene in serbo le acrobazie per le sequenze finali, ma la scena in cui fugge dall'alta torre aggrappandosi ai fili del telefono e poi tuffandosi in un lago è eseguita in maniera impeccabile. Il vero punto culminante del film è però l'esibizione della "luciolina", in cui le luci colorate che dovrebbero illuminare l'artista dondolante dal soffitto del circo sono ricreate con l'imbibizione, producendo un rapido vortice di colori cangianti. Il film è stato restaurato da una copia nitrato che presentava spettacolari cambi di imbibizione nelle scene del circo. – CASPER TYBJERG

the lead. Zangenberg had been trained as an actor at the Royal Theater in Copenhagen, as part of a class which also included Clara Wieth, Poul Reumert, and Benjamin Christensen. A real daredevil, he was not content with horses and fast cars, but also took up aviation, enrolling in the very first Danish flying school set up in 1911, where Carl Th. Dreyer was also a student. Before moving to Kinografen, Zangenberg made several aviation dramas for Nordisk. He was very popular in Central Europe, taking up an offer from a German film company, Flora Films. He died in Vienna from the Spanish influenza in 1918.

In Ildfluen, Zangenberg saves the stunt work until the end, but his escape from a high tower by crawling along telephone wires and then jumping into a lake is quite nicely done. The real high point of the film, however, is the "firefly" performance, where the colored lights presumably illuminating the performer dangling under the circus roof are recreated with tinting, producing a riot of rapidly changing colors. The film was restored from a nitrate print with spectacular shifting tints in the circus scenes. – CASPER TYBJERG

L'ONORE RICONQUISTATO (Le Rachat de l'honneur / For Ærens Skyld) [For Honour's Sake] (IT 1913)

REGIA/DIR: ?. CAST: Ettore Berti (*Paolo Ermani*), Lola Visconti-Brignone (*Irene*), Guido Brignone (suo marito/her husband). PROD: Film d'Arte Italiana, Roma. DIST: Pathé. USCITA/REL: 05.10.1913 (FR: 28.11-04.12.1913, Série d'Art Pathé frères, no. 6255). DATA V.C./CENSOR DATE: 01.12.1913 (1091). COPIA/COPY: DCP (da/from 35mm, 785 m.), 41', col. (imbibito/tinted); did./titles: DAN. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Nell'agosto 1913 a dieci mesi circa dalla fine del conflitto Italo-turco e a pochi giorni dal termine della prima campagna contro la ribellione senussa, la "Rivista Pathé", nell'ambito dei programmi della 240a settimana, annuncia "il primo di ciò che potrebbe essere una serie di drammi coloniali". È una promessa mantenuta. Il film in questione, *Armi ed amori* di Girolamo Lo Savio ed Ugo Falena realizzato dalla Film d'Arte Italiana, consorziata della Pathé, si rivela in effetti il primo di una serie di cinque film narrativi tutti prodotti dalla ditta romana e tutti in qualche modo ambientati fra i combattimenti della Guerra Italo-Turca. Ravvicinatissime le uscite degli altri titoli della serie, che sono la "commedia drammatica" *L'onore riconquistato*, destinata ad uscire ad inizio ottobre nell'ambito del cartellone della 250a settimana; la "commedia sentimentale" tratta da un lavoro di Matteo Pierotti, *Il figurinaio*, uscita a fine ottobre durante la 253a settimana; il "cine-dramma militare" *L'ombra di un morto* e l'"avventura sospirata" scritta da Z. Rollini, *Il bacio della gloria*, questi ultimi due usciti insieme, per un ritardo di distribuzione del primo, tra fine novembre ed inizio dicembre, durante la 256a settimana.

L'onore riconquistato, film di 785 metri contrassegnato dal numero di catalogo 4996 e diviso in due parti (nella copia danese diventare poi tre), è dunque il secondo tassello di un progetto ampio ed ambizioso, destinato, sia ad immettere un tocco di novità nel catalogo della

In August 1913, about ten months after the end of the Italo-Turkish war and a few days after the end of the first campaign against the Senussi in Libya, the 240th issue of the Milan-based weekly film journal Rivista Pathé announced "the first of what could become a series of colonial dramas". The promise was kept. The film in question, Armi ed amori (Arms and Loves) by Girolamo Lo Savio and Ugo Falena, made by Pathé's Rome associate, the production company Film d'Arte Italiana (FAI), proved to be the first of a series of five narrative films released by FAI set during the Italo-Turkish conflict. It was followed in rapid succession by the release of other titles in the series (each covered in the pages of the Rivista Pathé): the "dramatic play" L'onore riconquistato (Honour Regained), released at the beginning of October; the "sentimental comedy" Il figurinaio (The Statuette Maker), based on a story by Matteo Pierotti, released at the end of October; the "military cine-drama" L'ombra di un morto (Dead Man's Shadow); and Z. Rollini's "melancholy adventure" Il bacio della gloria (Kiss of Glory). Owing to a delay in the distribution of L'ombra de un morto, these last two were released together, at the end of November 1913.

L'onore riconquistato, a 785-metre film bearing catalogue number 4996 and divided into two parts (three in the Danish copy being screened at this year's Giornate), was the second wedge of a



L'onore riconquistato, 1913. (Det Danske Filminstitut)

ditta, sia a celebrare nel segno della gloria l'appena conclusa guerra coloniale. I film di finzione dedicati a quel conflitto si erano rivelati infatti fino a luglio 1913 assai deboli, in parte perché troppo legati alle notizie (inventate o meno) provenienti dai giornali, in parte perché prodotti durante un periodo d'incertezza, in cui l'urgenza di una rappresentazione dell' "infamia araba" lasciava ancora spazio a quella dell' "onore italico". Anche per questo le produzioni di carattere bellico non erano ancora riuscite ad assumere quel tono epico che l'ambiente culturale italiano, segnato all'epoca dal crescere vertiginoso del nazionalismo, richiedeva.

Non che i film dedicati alla guerra non fossero usciti. Fra settembre 1911 e dicembre 1912 in Italia ne era usciti 18 (in gran parte comiche). Due inoltre erano stati realizzati all'estero (dalla Vitagraph), ed uno sempre realizzato all'estero (dalla Gaumont), era in realtà l'italianizzazione di un film straniero, ripensato e distribuito in Italia agendo su cartelli iniziali (*Bébé au Maroc/Bebé a Tripoli*). La prevalenza in realtà era stata dei dal vero. Il chiudersi dell'avventura bellica e la celebrazione della vittoria, segnata da ritorni trionfali ed elargizione di medaglie a militari e bandiere reggimentali, aiuta però il nuovo tentativo.

Particolarmente in linea con questo nuovo corso sembra essere appunto *L'onore riconquistato*. La vicenda, ambientata fra una Roma alto borghese e i campi di battaglia di Tripoli, ha per protagonista un militare di carriera, il capitano Paolo Ermani (Ettore Berti). L'uomo, immerso in un'atmosfera sofisticata, è inizialmente preda del vizio del gioco. Questo vizio lo porta in breve a contrarre un forte debito, per una somma di quattromila lire. È una cifra che Ermani non può onorare, almeno nelle canoniche ventiquattro ore concessegli per provvedere. Disperato, approfittando dell'assenza del suo colonnello,



L'onore riconquistato, 1913. (Det Danske Filminstitut)

broad and ambitious project destined to bring an air of novelty to the company catalogue and at the same time glorify the colonial war that had just ended. Until July 1913 the fiction films dealing with the conquest of Libya had been rather feeble, partly because they were too tied to news items (invented or not) derived from the press, and partly because they were produced during a period of uncertainty, in which the urgent need for a representation of "arab infamy" still left room for the portrayal of "Italian honour". Also, contemporary films dealing with the recent war were not yet able to assume the epic tone that the Italian cultural establishment, then marked by a dizzying rise in nationalism, demanded.

Not that there had been any lack of films about the war: eighteen were released between September 1911 and December 1912, most of which were comedies. Two others had been made abroad (by Vitagraph), and another was actually an Italianization of a French film (by Gaumont), transformed by changing the original opening title cards so that Bébé au Maroc became Bébé à Tripoli. But in reality the majority of productions were based on truth. The conclusion of Italy's military adventure and the celebration of victory, marked by triumphal returns and the awarding of medals and regimental colours, were conducive to a new heroic emphasis.

The story of L'onore riconquistato seems particularly suited to this new slant. Set in upper-class Rome and the battlefields of Tripoli, its protagonist is a career army captain, Paolo Ermani (Ettore Berti). In the sophisticated circles in which he moves, Ermani falls prey to a gambling habit which quickly leads him heavily into debt, to the tune of 4,000 lire. A sum which he cannot pay, at least in the prescribed 24 hours he is given to find the

che gli ha affidato per qualche giorno la custodia della casa del reggimento, Ermani sottrae allora a questo la cifra occorrente. I soldi vanno però rifiutati. Pena il disonore. Per compensare l'ammanco chiede quindi aiuto alla sorella Irene (Lola Visconti Brignone), che si propone di impegnare di nascosto al marito (Guido Brignone) le sue gioie. Le consegnerà al fratello nello stesso ristorante dove è avvenuta la partita fatale. Scorta da un'invida amica, la donna è però denunciata con una telefonata anonima al marito, che accorre infuriato, credendo che Irene sia lì per incontrare un amante. Facendo il nome del fratello, Irene si potrebbe salvare, ma ricusa di tradirlo, assumendo su di sé la colpa. Sospettando un tradimento coniugale il marito allora, la lascia, chiedendo la separazione legale e costringendola ad una vita misera, da operaia cucitrice. Intanto Ermani, trovatosi nell'impossibilità di coprire l'ammanco per tempo, è scoperto e costretto dal colonnello alle dimissioni. Mentre questo succede, l'Italia dichiara guerra alla Turchia. Non volendo mancare all'impresa, Ermani si arruola allora sotto falso nome, rientrando in incognito nei ranghi militari come soldato semplice. Imbarcatosi a Napoli, arriva a Tripoli. Qui, durante un turno di guardia, trova eroicamente la morte. Non prima però di aver scritto una lettera al marito della sorella, scagionandola e consentendo così a Irene di piangere la sua morte, insieme al marito, il quale da parte sua ha immediatamente ripreso con sé a casa la moglie innocente.

Da segnalare, la presenza nella seconda parte, secondo una tradizione già in uso nel 1912 (a iniziarla fu la Cines) di un nucleo di quadri tratti da film "dal vero", realizzati, durante il conflitto quasi sicuramente dalla Pathé (che seguì tutti gli eventi bellici e la cui presenza in Libia dall'ottobre 1911 al luglio 1912 fu costante). Si tratta di riprese relative a una manifestazione patriottica per le vie di Roma, alla partenza di una nave militare dal porto di Napoli, e alle operazioni di sbarco di truppe e materiali a Tripoli. – LUCA MAZZEI

money. Driven by desperation, he takes advantage of the absence of his colonel, who has sent him an envelope of money to deposit in the regimental safe; Ermani opens it and takes the sum he needs. But it must be replaced; the penalty is dishonour. Ermani asks his sister Irene (Lola Visconti Brignone) for help. Without telling her husband (Guido Brignone), Irene arranges to meet her brother in the private room of a restaurant. There she gives him her jewels to pawn. But a false friend has spotted Irene at the restaurant, and phones her husband, who rushes furiously to the scene thinking that she is there to meet a lover. Irene could save herself by naming her brother, but she refuses to betray him. Believing her unfaithful, Irene's husband casts her out, abandoning her to a life of poverty as a seamstress. Meanwhile, unable to replace the missing money in time, Ermani is found out and forced by his colonel to resign from the army. As these events unfold, Italy declares war on Turkey. Not wishing to miss the opportunity to fight for his country, Ermani enlists under a false name and joins the ranks as a private. He boards a troopship in Naples and disembarks in Tripoli. While on guard duty there, he dies a heroic death, leaving two letters. One is for Irene's husband, clearing his sister of any wrongdoing. The husband accompanies the officers bearing a companion letter to Irene, along with her brother's posthumous medal. The couple are reconciled, to mourn her brother's death together.

It is worth noting the presence in the second part of the film, following a practice already in use in 1912 (initiated by Cines), of a group of scenes shot "from life" during the war, almost certainly by Pathé (which covered all the events of the war and was working continuously in Libya from October 1911 to July 1912). This actuality footage shows a patriotic procession in the streets of Rome, the departure of a troopship from the port of Naples, and the landing of troops and equipment in Tripoli. – LUCA MAZZEI

MANDEN MED DE 9 FINGRE I (The Man with the Missing Finger I; or, The Murder in the Villa Falcon) [L'uomo dalle 9 dita I/The Man with Nine Fingers I] (DK 1915)

REGIA/DIR: A.W. Sandberg. SCEN: Hans Holten. PHOTOG: Einar Olsen. CAST: Alf Blütecher (*Sylvester Jackson*), Birger von Cotta-Schönberg (*George Warren*), Aage Hertel (*John Smith/Morton*). PROD: Nordisk Films Kompagni. USCITA/REL: 27.09.1915. COPIA/COPY: DCP, 28'; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

MANDEN MED DE 9 FINGRE IV. MYSTERIET I CITYBANKEN (The Man with the Missing Finger IV; or, The Lonely House) [L'uomo dalle 9 dita IV, o Il mistero della banca cittadina/The Man with Nine Fingers IV; or, The City Bank Mystery] (DK 1916)

REGIA/DIR: A.W. Sandberg. SCEN: Hans Holten, A.W. Sandberg. PHOTOG: Karl Storm Petersen. CAST: Aage Hertel (*John Smith*), Mrs. Asgar Meier (*Mia Chanton*), Frederik Jacobsen (*Penton, the banker*), Hugo Bruun (*Harry Lawson*), Henry Seemann (*Sylvester Jackson*). PROD: Nordisk Films Kompagni. USCITA/REL: 23.10.1916. COPIA/COPY: DCP, 36', col. (imbibito/tinted); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København. Restauro/Restored 1995, in collaborazione con/in collaboration with the Nederlands Filmmuseum, e con il sostegno di/funded by The LUMIERE Project.

Episodio I. Manca l'inizio. Il commissario Sylvester Jackson deve risolvere il caso del misterioso assassinio di una ricca vedova commesso a Villa Falcon. Sulla scena del delitto viene ritrovato un

Manden med de 9 Fingre (*The Man with Nine Fingers; British release title The Man with the Missing Finger*) was a crime serial consisting of five self-contained, feature-length episodes. Unfortunately, only

telegramma che getta i sospetti sul nipote della vittima, ma Jackson comprende che deve trattarsi di un falso indizio. Esaminandolo attentamente scopre l'impronta di una mano mancante di un dito. Jackson mette in allarme tutte le stazioni e, quando un uomo con nove dita compra un biglietto ferroviario, fa fermare il treno e si lancia all'inseguimento. L'astuto criminale John Smith (chiamato Morton nelle didascalie dell'edizione inglese) fugge dal treno. Le sequenze superstiti iniziano con la scena in cui Smith è braccato dai poliziotti in uno spericolato inseguimento lungo le strade. Il malvivente sfugge agli inseguitori e decide di colpire a sua volta: con un tranello attira Warren (l'aiutante di Jackson) a Villa Falcon, e minacciandolo con una pistola lo obbliga a far venire anche Jackson alla villa; colloca poi una bomba a orologeria per sbarazzarsi dei molesti detective, ma gli eroi sventano il suo piano all'ultimo minuto.

Episodio 2 (perduto). Smith evade dalla prigione segando le sbarre della finestra della cella. Riesce a salire su un treno, uccide un direttore di banca e ne assume l'identità, in modo da poter ritirare un'enorme somma di denaro dal ministero delle Finanze. Jackson e uno dei suoi aiutanti lo raggiungono, ma Smith rovescia la situazione e lega il malcapitato poliziotto alle rotaie mentre un treno sopraggiunge a tutta velocità, lasciando Jackson ad assistere alla morte del collega. I due scappano all'ultimo secondo. Smith rimane uccel di bosco.

Episodio 3 (perduto). Un industriale assolda Smith per sottrarre una formula segreta a un rivale. Nonostante le precauzioni di Sylvester Jackson, Smith riesce a impossessarsi dei documenti. Dopo una lotta su un treno in corsa, Smith si illude di essersi liberato del detective, ma Jackson è sopravvissuto e cattura i cattivi.

Episodio 4 (parzialmente perduto). Smith evade dal carcere e decide di rapinare la banca cittadina. La sua seducente complice Mia Chanton lo aiuta a sottrarre al giovane impiegato Lawson il documento d'identità che consente di entrare in banca durante la notte. Munito del documento, Smith si introduce in banca e nell'ufficio del direttore Penton. Non sappiamo ciò che avviene all'interno, ma più tardi vediamo Smith travestirsi da Penton e uscire. Ma dov'è finito Penton? Manca il secondo rullo dell'episodio, nel quale il giorno dopo tre complici di Smith, travestiti da operai, arrivano con documenti falsi per portare via la cassaforte del direttore (al cui interno, ben legato, c'è Penton). Nel frattempo Sylvester Jackson indaga sulla scomparsa del direttore, e conclude che Lawson, implicato poiché il suo documento di identità è stato usato per entrare in banca, deve essere in realtà innocente. La parte superstite del film riprende da questo punto: Jackson riceve un messaggio in cui si chiede un'ingente somma per liberare Penton, e consegna il denaro del riscatto. Assistiamo poi a un inseguimento attraverso le fogne; Jackson cattura il barbuto complice di Smith che però riesce a sfuggirgli. Scoprendo che il riscatto è stato pagato con banconote false, Smith invia un nuovo messaggio in cui esige sia il denaro che la liberazione del suo accolito. Proprio nel momento in cui Smith crede che le sue richieste siano state accettate, il complice si rivela essere lo stesso Jackson, travestito. Smith fugge, ma Jackson lo raggiunge in cima a un'alta scogliera a picco sul mare. I due lottano,

these two long fragments of Episodes 1 and 4 of the serial survive. Episode 1: The beginning is missing. Here, Sylvester Jackson, chief detective, must solve the mysterious murder of a rich widow at the Villa Falcon. A telegram found at the scene casts suspicion on the widow's nephew, but Jackson realizes it must be a plant. Examining it carefully, he discovers a handprint from a man missing a finger. Jackson puts out an all-stations alert. When a man with nine fingers buys a train ticket, Jackson has the train halted and sets off in pursuit. The wily criminal John Smith (called Morton in the English-language distribution titles) escapes from the train. The surviving footage begins with Smith leading the detectives on a breakneck chase through the streets. The criminal evades his pursuers and decides to strike back. He lures Jackson's sidekick Warren to the Villa Falcon, and forces him at gunpoint to summon Jackson there. Smith sets a time bomb to get rid of the pesky detectives, but the heroes foil his plan at the last second.

In Episode 2 (now lost), Smith escapes from prison by filing through the bars of his window. He climbs aboard a train, and murders a bank director and assumes his identity, withdrawing an immense sum of money from the ministry of finance. Jackson and one of his helpers catch up with him, but Smith turns the tables on them, tying the helper to the tracks before an onrushing train and leaving Jackson to watch his death. They escape at the last second. Smith remains at large.

In Episode 3 (also lost), an industrialist hires Smith to steal a secret formula from a rival. Despite the precautions of Sylvester Jackson, Smith obtains the documents. After a fight aboard a moving train, Smith believes he has gotten rid of the detective, but Jackson has survived, and captures the villains.

In Episode 4 (partially lost), Smith escapes from prison and decides to burgle the city bank. His seductive associate Mia Chanton helps him steal an ID badge allowing nighttime entry to the bank from a young clerk, Lawson. With the badge, Smith sneaks into the bank and into the office of Penton, the bank director. We are not shown what happens inside. A little later, we see Smith disguise himself as Penton and leave. But where is Penton? Reel 2 of this episode is missing; in this, three of Smith's associates, disguised as laborers, arrive the next day with forged documents allowing them to take away the bank director's safe. Penton is trussed up inside. Meanwhile, Sylvester Jackson is investigating Penton's disappearance. He concludes that Lawson, implicated by the use of his ID badge to gain access to the bank, must be innocent. The existing film material resumes at this point: Jackson receives a ransom note demanding a large sum for the release of Penton, and he delivers the ransom money. A chase through the sewers follows; Jackson catches Smith's bearded accomplice, but Smith himself escapes. When Smith discovers the ransom payment consists of forged bills, he sends a new note demanding both the money and the freeing of his accomplice. Just when Smith thinks his demands have been met, the accomplice reveals himself to be Jackson in disguise. Smith flees, but Jackson catches up with him on the top



Manden med de 9 fingre I, A.W. Sandberg, 1915. (Det Danske Filminstitut)

e Smith precipita, destinato a morte certa.

Episodio 5 (perduto). Apprendiamo che Smith è sopravvissuto al terribile volo. Egli architetta un piano per rubare una serie di matrici per la stampa di banconote. L'astuto disegno va a buon fine, ma Sylvester Jackson è ancora sulle tracce del criminale, e malgrado Smith abbia catturato il suo assistente Warren, Jackson riesce finalmente ad arrestare Smith con tutta la sua banda.

Manden med de 9 Fingre ha tutti gli ingredienti che un appassionato dei serial negli anni Dieci poteva desiderare: inseguimenti, bombe a orologeria, travestimenti, passaggi segreti, complotti inverosimili e salvataggi all'ultimo secondo. Il ritmo è serrato e alcune inquadrature sono composte con eleganza. La vicenda inoltre si impernia su un cattivo di grande carisma: Aage Hertel (1873-1944), che interpretò pure l'avvelenatore orientale eponimo nel primo serial della Nordisk dedicato a un genio del male, *Dr. Gar-el-Hama* (cinque episodi, 1911-18), eccelle nel ruolo di grande criminale con un dito in meno.

Il regista, Anders Wilhelm Sandberg (1887-1938), era stato uno dei primi fotografi d'attualità danesi. Fu assistente di Benjamin Christensen in *Det hemmelighedsfulde* (L'X misterioso) del 1914 e ben presto iniziò a dirigere film con la Nordisk. Subito notato per il suo talento, egli fu, insieme a Carl Theodor Dreyer, uno dei giovani registi su cui nel 1918, quando mutò strategia produttiva, la Nordisk decise di puntare. Sandberg ebbe maggior successo, sia con i dirigenti che presso i critici, e mentre Dreyer lasciò la casa di produzione, Sandberg ne divenne il direttore artistico e il principale regista per tutti gli anni Venti, realizzando quattro adattamenti da Dickens (proiettati alle Giornate nel 2012) e film suggestivi e prestigiosi come *Fra Piazza del Popolo* (Da Piazza del Popolo) del 1925 e *Klovnene* (*La maschera della vita*) del 1926



Manden med de 9 fingre I, A.W. Sandberg, 1915. (Det Danske Filminstitut)

of a high cliff overlooking the sea. They tussle, and Smith plunges to his death.

In Episode 5 (lost), it is revealed that Smith survived his terrible fall. He sets a plot in motion to steal a set of matrices for the printing of banknotes. His clever plan succeeds, but Sylvester Jackson is still on his trail, and even though Smith captures Jackson's assistant Warren, Jackson finally manages to arrest Smith and his gang.

Manden med de 9 Fingre has all the elements a fan of 1910s serials could wish for: chases, time bombs, disguises, hidden passageways, preposterous plotting, and hair's-breadth escapes. It is briskly paced and includes some nicely composed shots. It also has a charismatic villain at its center: Aage Hertel (1873-1944), who also played the titular oriental poisoner in Nordisk's first criminal-mastermind serial, *Dr. Gar-el-Hama* (5 episodes, 1911-18), is excellent as the evil mastermind with the missing finger.

The director, Anders Wilhelm Sandberg (1887-1938), had been one of the first full-time news photographers in Denmark. He worked as an assistant for Benjamin Christensen on *The Mysterious X* (Det hemmelighedsfulde X/Sealed Orders, 1914) and soon after began directing films at Nordisk. Impressing the Nordisk management with his talent, he was, together with Carl Th. Dreyer, one of the young directors Nordisk decided to bet on when the company changed its production policies in 1918. Sandberg proved more successful, both with management and with critics, and while Dreyer left the company, Sandberg became its artistic head and top director during the 1920s, making four adaptations of Dickens (shown at the 2012 Giornate) and handsome prestige pictures like *Fra Piazza del Popolo* (*Mists of the Past*, 1925, screened in 1999) and *Klovnene* (*The Golden Clown*, 1926, shown in 2006).



Manden med de 9 fingre IV, A.W. Sandberg, 1915. (Det Danske Filminstitut)



Manden med de 9 fingre IV, A.W. Sandberg, 1915. (Det Danske Filminstitut)

(proiettati alle Giornate rispettivamente nel 1999 e nel 2006). *Manden med de 9 Fingre* non è uno spettacolo d'alta classe. Dopo i primi due episodi, il divo norvegese Alf Blütecher (1880-1959) riuscì a passare a ruoli più prestigiosi in produzioni Nordisk di maggiore importanza, e venne sostituito, nel ruolo del detective Sylvester Jackson, da Henry Seemann (1875-1948), protagonista per lo più di film secondari. Per tutti gli episodi, la prima a Copenaghen ebbe luogo presso il Vesterbros Teater. Questo cinema, situato in un quartiere proletario vicino alla stazione, fu costruito come teatro popolare intorno al 1870 e trasformato in cinematografo nel 1913. Sotto la gestione di Eduard Schnedler-Sørensen, che diresse i primi due film della serie di *Gar-el-Hama* e altre storie avventurose e dense di azione, il Vesterbros Teater acquisì presto la fama di luogo turbolento, degna cornice di film di banditi – reputazione che manteneva ancora dopo il 1980. – CASPER TYBJERG

Manden med de 9 Fingre was not a high-class piece of entertainment. After the first two episodes, the Norwegian star Alf Blütecher (1880-1959) was able to move to more prestigious roles in bigger Nordisk productions, and was replaced in the part of detective Sylvester Jackson by Henry Seemann (1875-1948), who otherwise mostly played secondary leads. All the episodes had their Copenhagen premiere at the Vesterbros Teater. This cinema, located in a lower-class neighborhood close to the central station, was built as a popular theatre in the 1870s and converted to a picture house in 1913. Under the management of Eduard Schnedler-Sørensen, who directed the first two *Gar-el-Hama* films and other action-packed entertainments, Vesterbros Teater swiftly acquired a reputation as a rough-and-tumble place with tough-guy movies, a reputation it retained even into the 1980s. – CASPER TYBJERG

LIUDI GIBNUT ZA METALL (Prodannaia dusha) (DE: Das verkaufte Leben) [La gente muore per il metallo (Anima venduta) / People Die for Metal (The Bartered Soul)] (RU 1919)

REGIA/DIR: Alexander Volkov?, Yakov Protozanov?. CAST: Mara Krogh [Z.V. Karabanova] (the ballerina Ilona), I. [Ilona] Talanov (Gornostaiev, il milionario/a millionaire), Yuri Yurievski (Belinski, il suo amico/his friend), Nikolai Rimski (Alexei, un giovane operaio/a young workman), Zoya E. Valevskaia (Manja, la sua fidanzata/his girlfriend), Olga A. Kondorova, N. Klein, Popov. PROD: Yermoliev, Yalta. COPIA/COPY: 35mm, 1579 m., 69' (20 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

Ecco una vicenda ispirata al mito di Faust, ma priva di risvolti soprannaturali. Il mefistofelico milionario Gornostaiev fa una scommessa con la celebre ballerina Ilona: il fascino della ricchezza sarà sempre più forte di quello dell'amore e della gioventù. Per dimostrare

A non-supernatural Faust-inspired story. The Mephistophelean millionaire Gornostaiev makes a bet with the celebrated dancer Ilona: the allure of wealth will always be stronger than that of love and youth. To prove his point, Gornostaiev entices the young

la sua tesi, egli seduce il giovane artista Alexei con la promessa di enormi ricchezze, inducendolo ad abbandonare la fidanzata per seguirlo in un viaggio all'estero. Al ritorno, Alexei incontra Ilona e i due si innamorano; Gornostaiev toglie allora ogni sostegno finanziario ad Alexei, e Ilona comprende di non poter amare uno squattrinato. In una taverna Alexei incontra la sua antica fidanzata, che è diventata una prostituta; torna allora a casa di Gornostaiev e si vendica dell'uomo che gli ha rovinato la vita.

Il film fu realizzato dalla casa di produzione Yermoliev durante la sua permanenza a Yalta, dopo il trasferimento da Mosca ma prima di spostarsi in Europa. Le elaborate scenografie in tardo stile Art Nouveau, caratteristiche della Yermoliev, sono qui impiegate a profusione. Il film è ancora saldamente ancorato al mondo del cinema russo prerivoluzionario, popolato da milionari, artisti miseri e affamati e affascinanti danzatrici. Il sapore simbolista della vicenda (il malvagio Gornostaiev ostenta persino, a una parete di casa, un ritratto di Lucifero) rientra anch'esso a pieno titolo nella medesima tradizione cinematografica.

Di questo film esistono due sole recensioni russe d'epoca: una attribuisce la regia a Volkov, l'altra a Yakov Protozanov. Quest'ultimo ha sicuramente avuto qualche legame col film: dieci anni dopo avrebbe scritto una sceneggiatura che ne riproponeva la trama (ma con un lieto fine sovietico) e cinque anni più tardi ancora l'avrebbe riscritta per una versione sonora. I due progetti non furono mai realizzati.

Il film si basa largamente sullo stile tableau che era stato di gran moda negli anni Dieci, anche se Alexander Volkov introduce talora delle inquadrature più ravvicinate. Egli ama anche collocare una figura vicinissima alla cinepresa, ottenendo così composizioni di carattere piuttosto barocco, in cui un personaggio sembra assai più grande degli altri. Volkov crea anche effetti di rara suggestione utilizzando gli specchi: pone un grande specchio sulla parete di fondo di un palco a teatro; abbiamo così in primo piano dei signori che osservano la ballerina sul palcoscenico, e dietro di loro, riflesso nello specchio, l'affascinante spettacolo che stanno guardando. Nella scena successiva, ci troviamo nel camerino della danzatrice e vediamo un uomo entrare attraverso una porta in quella che pensiamo essere la stanza vicina, visibile attraverso quella che sembra la cornice di un uscio sul lato sinistro dell'inquadratura. Avvicinandosi, però, egli entra nell'inquadratura da destra, e a questo punto comprendiamo di aver osservato la sua immagine riflessa in uno specchio.

Alexander Volkov (1885-1942) fu uno dei promettenti registi della Yermoliev. Quando all'inizio degli anni Venti, Josef Yermoliev trasferì tutta la sua squadra in Francia, Volkov lo seguì per divenire ben presto uno dei più prestigiosi cineasti russi in esilio: diresse capolavori quali *La Maison du mystère* (1923), *Kean* (1924) e *Casanova* (1927) (tutti proiettati alle Giornate del 2003). Lo sventurato eroe è interpretato da Nicolai Rimski, che si stabilì anch'egli in Francia e divenne (col nome di Nicolas Rimsky) un affermato characterista, dirigendo anche occasionalmente interessanti film come *Le Chasseur de chez Maxim's* (1927; proiettato alle Giornate del 2009). – CASPER TYBJERG

workman Alexei with the promise of vast wealth, forcing him to abandon his girlfriend Manja and travel abroad with him. When they return, Alexei meets Ilona, and they fall in love. Gornostaiev cuts Alexei off, and Ilona realizes that she cannot love a penniless man. In a bar, Alexei meets Manja, now a prostitute. Alexei returns to Gornostaiev's house and avenges himself on the man who has destroyed his life.

The film was made by the Yermoliev company during its stay in Yalta, after its relocation from Moscow but before its move to Europe. The ornate, late Art Nouveau sets characteristic of the company appear in profusion. The film remains entirely within the world of the pre-revolutionary Russian cinema, peopled by millionaires, bohemians, and alluring dancers. The symbolist flavor of the story (the wicked Gornostaiev even has a painting of Lucifer displayed on his wall) is also very much of a piece with that film-making tradition.

There are only two contemporary Russian reviews for this film; one credits Volkov as director, the other, Yakov Protozanov. Protozanov definitely had some connection to the film: ten years later he wrote a screenplay which repeats this plot (but with a Soviet happy ending), and five years after that he re-wrote it as a sound film. Neither project was filmed.

*In terms of style, the film relies largely on the tableau style favored during the 1910s, although the director will occasionally cut in to closer shots. He also likes to place one of the figures quite close to the camera, resulting in some rather baroque compositions where one character appears much bigger than the others. There are two particularly choice mirror effects. The first involves the placement of a large mirror on the rear wall of a box in a theatre. In the foreground, we have the gentlemen staring at the dancer on the stage, and behind them, reflected in the mirror, we see the alluring spectacle they are watching. In the next scene, we are in the dancer's dressing room, and we see a man enter through a door in what we take to be the next room, visible through what appears to be a door-frame on the left side of the image. But as he approaches, he steps into the image from the right, and we realize that we have been looking at his reflection in a mirror. It is more than likely the director took these mirror effects from Vsevolod Meyerhold's *The Picture of Dorian Gray* (Portrait Dorian Greya, 1915), which is described in many books, yet given the film's status as one of Russian cinema history's lost Holy Grails, direct comparisons are impossible to make. Alexander Volkov (1885-1942) was an up-and-coming director at the Yermoliev company. When Josef Yermoliev took the whole company to France in early 1920, Volkov came along, becoming one of the most prominent Russian exile filmmakers, directing masterpieces like *La Maison du mystère* (1923), *Kean* (1924), and *Casanova* (1927) (all shown at the 2003 Giornate). The unfortunate hero is played by Nicolai Rimski, who also went to France and became (as Nicolas Rimsky) an established character actor as well as an occasional director of interesting films like *Le Chasseur de chez Maxim's* (1927; shown at the 2009 Giornate). – CASPER TYBJERG*

DER ADJUTANT DES ZAREN (Zarens Adjutant / L'aiutante dello zar) [The Adjutant of the Czar] (DE 1929)

REGIA/DIR, SCEN: Vladimir Strizhevsky. PHOTOG: Nikolai Toporkov. SCG/DES: Hans Sohnle, Otto Erdmann. CAST: Ivan Mozhukhin (*principe/Prince Boris Kurbsky*), Eugen Burg (*barone/Baron Korff*), Carmen Boni (*Helena di Armore*), George Serov (*generale/General Kolobov*), Fritz Alberti (*generale/General Trunov*), Daniel Dolski (*Feodor, attendente/Boris's orderly*), Alexander Polonski (*domestico/servant*), Alexander Granach (*uomo misterioso/the mystery man*). PROD: Georg Witt, Greenbaum-Film GmbH, Berlin. DATA V.C./CENSOR DATE: 28.12.1928. USCITA/REL: 11.02.1929 (première, Berlin). COPIA/COPY: 35mm, 2709 m., 98' (24 fps); did./titles: DAN. FONTE/SOURCE: Det Danske Filminstitut, København.

1912. Il nobiluomo russo Boris Kurbsky sta tornando in patria col cuore a pezzi perché all'ultimo momento la promessa sposa ci ha ripensato. In treno incontra Helena, una giovane donna cui, presso il confine tedesco, un individuo sinistro e misterioso ha sottratto il passaporto. Kurbsky, che dai documenti risulta essere accompagnato dalla moglie, fa passare Helena per la propria sposa. Malauguratamente, viene riconosciuto da un ufficiale suo collega, con un seguito di situazioni tanto imbarazzanti quanto divertenti. Ben presto Kurbsky si innamora veramente di Helena, che accetta di sposarlo. Tornato anzitempo dal servizio di guardia, egli la vede allontanarsi furtivamente da casa e la segue in un misero rione della città, ove Helena partecipa a una riunione di rivoluzionari, diretta dal misterioso personaggio comparso sul treno all'inizio della vicenda. Costui si congratula con Helena per il matrimonio con Kurbsky (che faceva parte del piano architettato dai congiurati) e le ordina di procedere alla fase finale del complotto. Boris sente tutto di nascosto e comprende che i rivoluzionari stanno tramando per assassinare lo Zar in occasione di un'imminente festa da ballo. Egli dispone quindi l'immediata partenza di Helena per l'estero, suscitando i sospetti del generale Trunov, capo della polizia. Ma il fosco capo rivoluzionario minaccia Helena: se ella non perpetrerà l'assassinio, Boris verrà ucciso. Helena quindi si reca al ballo, ma Boris le impedisce di attendere alla vita dello Zar. Trunov arresta Boris, mentre i rivoluzionari rapiscono Helena e si dirigono alla frontiera con la Finlandia. Boris e Trunov li inseguono, e alla fine il generale permette a Boris di condurre Helena oltre il confine, ove i due si separano – forse per sempre. *Der Adjutant des Zaren* è caratterizzato da alcuni sorprendenti cambiamenti di tono. Il primo terzo del film è essenzialmente una commedia romantica. L'incontro tra Mozhukhin e Carmen Boni è casuale ma preannuncia conseguenze sentimentali: i due sono costretti a condividere lo scompartimento di un vagone letto, e devono continuare a fingere di fronte all'entusiastico benvenuto dei sogghignanti compagni d'arme di Boris. In queste scene Mozhukhin assume con efficacia i toni della commedia, e il fanciullesco entusiasmo da cui è preso quando Carmen accetta di sposarlo è particolarmente tenero e suggestivo; la solleva prendendola tra le braccia, volteggia come un

1912. Boris Kurbsky, a Russian nobleman, is returning to Russia, heartbroken after his fiancée broke off their engagement at the last minute. On the train he encounters Helena, a young woman, whose passport is stolen at the German border by a sinister and mysterious figure. Kurbsky's papers indicate that he is accompanied by his wife, and he passes Helena off as his bride. Unfortunately, Kurbsky is recognized by a brother officer, and a number of amusingly awkward situations follow. Kurbsky soon falls in love with Helena for



Ivan Mozhukhin in *Der Adjutant des Zaren*, Vladimir Strizhevsky, 1928. (David Robinson Collection).

real, and she agrees to marry him. Returning early from guard duty, he sees her sneaking out of the house and follows her to a gloomy part of town, where she takes part in a meeting of revolutionaries, headed by the mystery man. He compliments her on having married Kurbsky just as they had planned and orders her to proceed with the final task. Kurbsky overhears everything and realizes that they are plotting to assassinate the Czar at an upcoming ball. He arranges for Helena to leave the country immediately, arousing the suspicions of General Trunov, the chief of police. But the sinister leader of the revolutionaries tells Helena that Boris will be killed if she does not go through with the assassination plot. She goes to the ball, but Boris prevents her from going through with the attempt on the Czar's life. Trunov arrests Boris, while the revolutionaries abduct Helena, heading for the Finnish

border. Boris and Trunov give chase, and Trunov allows Boris to bring Helena across the border, where they separate – perhaps forever. *Der Adjutant des Zaren* is a film that is able to carry off some rather surprising shifts in tone. The first third of the film is basically a romantic comedy. Mozhukhin and Boni “meet cute” and are forced to share a sleeping-car compartment, and they must keep up the pretense when given an enthusiastic welcome by Boris's smirking fellow officers. Mozhukhin does an effective comedy turn in these scenes, and his boyish elation

derviscio e alla fine crolla a terra tenendola in grembo. Quando la vicenda è giunta a un terzo circa del suo svolgimento, entrano in scena i rivoluzionari e allora il film cambia marcia, diventando un dramma. A Mozhukhin viene dedicato un penetrante primo piano di straordinaria lunghezza, nella scena in cui lo vediamo seduto mentre guarda fisso la moglie, che ha messo di fronte ai suoi inganni, e medita sul da farsi. Più avanti, nel corso del gran ballo, egli sventa il tentativo di assassinio col semplice potere del suo sguardo magnetico: dopo un primo piano ravvicinato degli occhi di fuoco di Mozhukhin, vediamo Helena quasi paralizzata, incapace di estrarre la pistola dalla borsetta. Il regista Vladimir Strizhevsky infonde energia alla scena con una serie di rapide carrellate; altri due episodi, la prima riunione dei rivoluzionari e il momento in cui Boris cerca Helena nella casa deserta, sono analogamente posti in risalto da grintosi, benché un po' traballanti, movimenti di macchina. Anche se siamo già alla fine degli anni Venti, Strizhevsky, come parecchi altri cineasti europei, non padroneggia perfettamente la regia e ciò rende un po' goffe alcune scene; nell'insieme, tuttavia, il film è di solida fattura.

Der Adjutant des Zaren non è un capolavoro come *Der weisse Teufel* di Alexandre Volkoff (1930), ma al pari di questo è fortemente segnato dal trauma dell'esilio (come il suo notevole film sonoro del 1932, pure con Mozhukhin, *Le Sergeant X*), che lo rende particolarmente toccante. La figura dello Zar è descritta con reverenza quasi mistica (a differenza di quanto avviene in *Der weisse Teufel*); come Gesù in *Ben-Hur*, lo Zar è vistosamente collocato appena al di fuori dell'inquadratura oppure è ripreso di spalle. Tuttavia, la politica della Russia zarista finisce fatalmente per distruggere il vero amore, e a causa della sua tenace lealtà il personaggio interpretato da Mozhukhin si trova infine solo, su una buia piattaforma ferroviaria, a fissare con gli occhi pieni di lacrime un treno che scompare tra sbuffi di fumo nero, portando via nella notte sua moglie. Molti tra i partecipanti al film erano già esuli all'epoca; altri sarebbero stati presto costretti ad abbandonare la patria, come Alexander Granach (è lui il commerciante Knock di *Nosferatu* e il compagno Kopalsky di *Ninotchka*), che qui interpreta il malvagio capo bolscevico. Qualcuno, come il regista, dovette sperimentare un duplice esilio: Strizhevsky (1892-1977) era nato in Ucraina, a Yekaterinoslav (ribattezzata poi Dnipropetrovsk e infine, nel maggio 2016, Dnipro). Fu attore cinematografico in Russia e in Francia, interpretando fra l'altro il figlio del rivoluzionario in *Revolutsioner* (1917) di Yevgeni Bauer e Pascal in *La Maison du mystère* (1923) di Alexandre Volkoff. Negli anni Venti diresse film in Germania e in Francia, continuando poi la carriera di regista anche negli anni Trenta, soprattutto in Francia per la casa di produzione di Yermoliev. Durante la seconda guerra mondiale realizzò in Italia *La carne e l'anima* (1943, uscito nel 1945) e in seguito si trasferì a Hollywood. Secondo il sito web russinitalia.it, divenne un collezionista di registrazioni sonore di carattere storico, e sino alla fine dei suoi giorni nutrì una profonda nostalgia per l'Italia. Questo film si può considerare anch'esso in qualche modo un esule, poiché ne sopravvive un'unica copia, distribuita in Danimarca nel 1929. – CASPER TYBJERG

when Boni agrees to marry him is particularly endearing; he sweeps her up in his arms and whirls around like a dervish, ending up in a pratfall with her on his lap.

About a third of the way through, when the revolutionaries enter the story, the film shifts gears and becomes a melodrama. Mozhukhin is allowed a strikingly long, searching close-up, where he sits staring at his wife, having confronted her with her deceptions and pondering what to do. Later, during the grand ball, he thwarts the assassination attempt through the power of his piercing stare alone: after a tight close-up of Mozhukhin's burning eyes, Helena is unable to pull out the pistol in her handbag. Director Vladimir Strizhevsky energizes the scene with a series of rapid dolly shots; two other scenes, the first meeting of the revolutionaries and Boris's search for Helena in their empty house, are similarly given emphasis with aggressive (if slightly bumpy) camera movements. Like quite a few European filmmakers even at the end of the 1920s, Strizhevsky's grasp of screen direction is not entirely assured, making some sequences feel a bit awkward; but overall, the film is solidly made.

Der Adjutant des Zaren is not a masterpiece like Alexander Volkoff's *Der weisse Teufel* (1930), but like it, Strizhevsky's film is infused with the trauma of exile (as is his impressive Mozhukhin talkie *Le Sergeant X*, 1932), giving it a particular poignancy. The figure of the Czar is treated with almost mystical reverence (unlike *Der weisse Teufel*); like Christ in *Ben-Hur*, the Czar is conspicuously placed just outside of the frame or with his back turned. Even so, the politics of Czarist Russia are ultimately destructive of true love, and the loyalty of Mozhukhin's character leaves him stranded on a darkened railway platform, staring tearily after a disappearing train, billowing black smoke as it carries his wife away into the night.

Many of those involved in making the film were already exiles, and others would soon be forced from their homes, like Alexander Granach (Knock in *Nosferatu*, comrade Kopalsky in *Ninotchka*), who plays the villainous Bolshevik leader. Some, like the director, were exiles twice over. Strizhevsky (1892-1977) was born in Yekaterinoslav (subsequently Dnipropetrovsk, renamed Dnipro in May 2016, in Ukraine). He worked as a movie actor in both Russia and France, appearing as the revolutionary's son in Yevgeni Bauer's *The Revolutionary* (*Revolutsioner*, 1917) and as Pascal in Alexander Volkoff's *La Maison du mystère* (1923). In the 1920s he directed films in both Germany and France. He continued directing during the 1930s, mostly for Yermoliev's company in France. During World War II, he made *La carne e l'anima* (1943, released 1945) in Italy, and afterwards made his way to Hollywood. According to the website russinitalia.it, he became a collector of historical voice recordings, pining to the end of his life with nostalgia for Italy. The film itself can be regarded as an émigré of sorts, as it survives only in this single print from its 1929 distribution in Denmark. – CASPER TYBJERG



JOHN H. COLLINS

John H. Collins e Viola Dana, una partnership ideale

Nel campo della storia del cinema è sempre opportuno usare il condizionale con estrema cautela, ma è impossibile non pensare a quale sarebbe stata l'evoluzione dello stile cinematografico se John Hancock Collins (1889-1918) non fosse morto a New York due mesi prima di compiere 29 anni, stroncato dalla pandemia di influenza che mieté milioni di vittime in tutto il mondo. Collins aveva qualcosa di speciale: sfogliate la copia di *Motography* del 22 aprile 1916 e a pagina 914 troverete le foto di quattro registi della Edison: Richard Ridgely, Collins, Burton George e Benjamin J. Turbett. L'immagine di Collins balza agli occhi, e non solo perché era almeno otto anni più giovane di tutti gli altri. Mentre i suoi tre colleghi sono rigidamente in posa, girati verso la nostra destra e impettiti nell'abito scuro, con i capelli imbrillantinati e l'espressione opaca e impassibile, Collins ci guarda quasi di fronte, col volto lievemente rivolto a sinistra, e nella bocca e nei grandi occhi brilla l'inconfondibile accenno di un sorriso. Il vestito a quadri, l'audace cravatta a righe un po' sghemba e soprattutto la folta capigliatura spettinata (che non sarebbero affatto fuori moda neppure oggi) rivelano una spigliata e coraggiosa freschezza che fa di lui una figura decisamente eccezionale.

La carriera cinematografica di Collins ebbe inizio alla Edison, ove nel giro di tre o quattro anni egli ricoprì incarichi di ogni tipo, da bibliotecario a direttore del casting, da scenografo a direttore di scena, per diventare infine aiuto regista di J. Searle Dawley, Oscar Apfel, Ashley Miller e altri. Come scrisse il *Moving Picture World*, "[Collins] ha disegnato scene e costumi per ogni tribù conosciuta, a eccezione degli eschimesi". A metà del 1914 ebbe finalmente l'opportunità di condividere con Richard Ridgely la regia di *The Southerners* (Collins diresse le scene di mare e di battaglia); all'inizio di agosto di quell'anno ottenne finalmente dalla Edison un contratto come regista a pieno

John H. Collins and Viola Dana: A Marriage Made in Heaven

It is always good to be careful in using the conditional when it comes to film history, but one can't help thinking how cinematic style would have unfolded if John Hancock Collins (1889-1918) had not died in New York City two months before turning 29, during the influenza pandemic that killed millions of people worldwide. There was something different about Collins: take a look at the 22 April 1916 issue of Motography, and on page 914 you'll find portrait photos of four Edison directors: Richard Ridgely, Collins, Burton George, and Benjamin J. Turbett. The image of Collins jumps out, and not just because he was eight years younger than any of the others. Where the other three are stiffly turned to our right, stern in their dark suits, slicked-down hair, and emotionless miens, Collins is more full-faced, tilted to the left, his mouth and wide-open, light-colored eyes exhibiting the unmistakable beginnings of a smile. His checked suit, boldly striped tie slightly askew, and, most of all, unruly tufts of hair (which wouldn't look remotely out of place today) have a freshness that boldly announces him as a figure somehow set apart.

Collins began his screen career with Edison, where for three or four years he worked as everything from librarian to casting director, set designer, stage manager, and assistant director to, among others, J. Searle Dawley, Oscar Apfel, and Ashley Miller; in the words of Moving Picture World, "He has designed sets and costumes for every known tribe except the Esquimaux [sic]." In mid-1914 he finally got a chance to co-direct, collaborating with Richard Ridgely on The Southerners (Collins directed the battle and sea scenes), and then in early August that year was given a contract as a full-fledged Edison director. (Jack Lodge,

titolo. (Jack Lodge, nel saggio, peraltro eccellente, che ha dedicato a Collins all'interno del volume delle Giornate 1988, *Sulla via di Hollywood, 1911-1920*, e che costituisce uno dei pochissimi contributi in materia, indica Collins come co-regista, assieme a Bannister Merwin, di *While John Bolt Slept*, 1913. Sembra trattarsi di un errore, poiché la stampa specializzata coeva attribuisce la regia a Charles Brabin e la sceneggiatura a Merwin, mentre non menziona Collins). In un brevissimo arco di tempo, il Collins regista si affermò come una delle forze più creative di quell'industria in fortissima espansione. Lavorò subito con Viola Dana (nome d'arte di Virginia Flugrath, 1897-1987) in *The Stone Heart*, che uscì nel febbraio 1915; l'anno successivo John e Viola si sposarono, ed ella divenne per lui l'unica e insostituibile musa ispiratrice, dimostrando costantemente un talento di attrice straordinariamente versatile. Nel maggio del 1916 Collins e Dana firmarono un contratto a lungo termine con la Metro; essi ritornarono alla Edison per portare a termine il contratto relativo a *The Cossack Whip*, ma tutto il resto della loro attività comune si svolse alla Metro. La feconda e prolifica collaborazione tra Viola e John esaltò la robustezza e l'ampio respiro dei rispettivi talenti. Ne è un ottimo esempio *The Cossack Whip*, che ancor oggi sbalordisce gli spettatori per la scatenata modernità dello stile. Il montaggio di questo film brilla per un'eleganza e un ritmo che avrebbero fatto invidia a Eisenstein, e vien da supporre che Collins abbia acquisito tale padronanza del mezzo di espressione in maniera del tutto indipendente dall'influenza di Griffith. Si tratta ovviamente di congetture, ma è impossibile non chiedersi quale contributo il percorso artistico di questo cineasta avrebbe potuto recare alla formazione dello stile classico di Hollywood, se egli non fosse scomparso così prematuramente. Alla sua morte, avvenuta il 23 ottobre 1918 dopo una malattia di meno di una settimana, il *Moving Picture World* lo commemorò in questi termini: "John Collins era amato da tutti i collaboratori della Metro, attori, registi, funzionari. Era considerato un giovane lungimirante e di rara capacità professionale; è una grave, dolorosa perdita. La moglie era al suo capezzale al momento del trapasso." L'attrice rimase vedova all'età di 21 anni. Nei film che realizzarono insieme, Collins e Viola Dana portarono l'arte del melodramma a vette di eccellenza paragonabili solo ai migliori risultati raggiunti da Griffith nello stesso periodo. Eppure in tutti questi anni se ne sono visti ben pochi nelle sedi specializzate. Consapevole della necessità di valorizzare una tale produzione, nel 1988 Davide Turconi, primo direttore delle Giornate, volle proporre a Pordenone, nell'ambito della rassegna "Sulla via di Hollywood", i titoli all'epoca disponibili. Ma troppo tempo è passato da allora ed è ormai giunto il momento di un riesame più sistematico. La nostra personale comprende quattro dei cortometraggi girati da Collins alla Edison e raramente proiettati, accanto a tre dei suoi classici più celebrati – *The Cossack Whip* (1916), *The Girl Without a Soul* (1917) e *Blue Jeans* (1917) – oltre a *Riders of the Night* (1918), pellicola recentemente preservata proveniente dall'EYE. Ma almeno altri 15 film sono presenti in musei e cineteche di varie parti del mondo, tra cui *The Last of the Hargroves*,

in his otherwise excellent essay on Collins – one of the very few – for the Giornate's 1988 volume Sulla Via di Hollywood, 1911-1920, credits Collins as co-director with Bannister Merwin on While John Bolt Slept, 1913. This appears to be an error, as trade papers of the time credit Charles Brabin as director, and Merwin as scenario writer, with no mention of Collins.) Within a very short time the director established himself as one of the most creative forces in the burgeoning industry. He first worked with Viola Dana (born Virginia Flugrath, 1897-1987) in The Stone Heart, released in February 1915; they married later that year, and she became his undisputed muse, consistently proving her talents as an extraordinarily versatile actress. In May 1916 Collins signed a long-term contract with Metro, together with Dana, and while they returned to Edison to complete their contract with The Cossack Whip, the remainder of their joint output was with Metro. Their fruitful and prolific collaboration revealed the depth and scope of their respective talents.

A fine example of this is The Cossack Whip, which can still astonish the modern viewer for the unbridled modernity of its style. The film is edited with an elegance and rhythm that could have made Eisenstein envious, and there is reason to suspect that Collins' grasp of the medium flourished quite independently from Griffith's influence. This is of course a matter of conjecture, and yet one cannot help wondering how much the filmmaker's artistic trajectory would have contributed to the rise of the classical Hollywood style, had he not disappeared so prematurely. Following his death on 23 October 1918, after an illness of less than one week, Moving Picture World wrote, "John Collins was beloved by all the members of the Metro staff of players, directors, and officials. He was considered a young man of vision and rare ability, and his loss is keenly felt. His wife was with him at the end." Dana was a widow at 21. In the films they made together, Collins and Dana elevated the art of melodrama to a level of excellence that can be compared only to Griffith's best achievements of the same period. For many years, only a handful of their films have been shown at specialized venues. Davide Turconi recognized the need to direct attention to the director's distinctive output, organizing an important series at the 1988 Giornate; too many years have passed since then, and it is high time to revive Turconi's interest and reassess the work of Collins and Dana in a more systematic manner. Our program features four of his rarely screened Edison shorts, along with three of his most acclaimed classics – The Cossack Whip (1916), The Girl Without a Soul (1917), and Blue Jeans (1917) – plus Riders of the Night (1918), a recently preserved title from EYE; at least 15 more, however, are known to be extant in film archives and museums worldwide, including The Last of the Hargroves, Making a Convert, The Man in the Dark, What Could She Do? (1914); Children of Eve,



John H. Collins, Viola Dana, c.1917. (Courtesy of Museum of Modern Art, New York)

Making a Convert, The Man in the Dark, What Could She Do? (1914); *Children of Eve, The Man Who Could Not Sleep, The Portrait in the Attic, The Slavery Student* (1915); *The Innocence of Ruth* (1916); *Opportunity* (1918); oltre al postumo *Satan Junior*, portato a termine da Herbert Blaché (1919).

Speriamo vivamente che questa breve rassegna serva da stimolo per uno studio esaustivo, e da tempo atteso, di due delle più grandi “stelle cadute” del muto. – JAY WEISSBERG, PAOLO CHERCHI USAI

The Man Who Could Not Sleep, The Portrait in the Attic, The Slavery Student (1915); *The Innocence of Ruth* (1916); *and Opportunity* (1918); plus the posthumous *Satan Junior*, completed by Herbert Blaché (1919).

It is our heartfelt hope that this brief monograph series will prompt a long-overdue comprehensive study of two of the greatest “fallen stars” of the silent era.

JAY WEISSBERG, PAOLO CHERCHI USAI

Prog. I: I primi anni alla Edison / John H. Collins: The Early Edison Years

THE MAN IN THE DARK (US 1914)

REGIA/DIR, SCEN: John H. Collins. CAST: Frank McGlynn (*Silver Joe/Joe Raymond*), Mabel Dwight (*Flora Van Dyke*), Yale Benner (*suo fratello/brother of bride-to-be*), Robert Kegerreis (*l'amico/Jake Holmes, Joe Raymond's friend*), William West (*Potter, il maggiordomo/the butler*). PROD: Edison. USCITA/REL: 20.10.1914. COPIA/COPY: 35mm, 1099 ft., 18' (16 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: The Museum of Modern Art, New York. Preservation funded by the National Endowment for the Arts and the Celeste Bartos Fund For Film Preservation.

Nel maggio 1914 l'uscita di *The Southerners*, primo tentativo registico di John H. Collins (condiviso con il più affermato Richard Ridgely) fu accolta da ottime critiche; all'inizio di agosto egli fu promosso regista a pieno titolo e realizzò in rapida successione *Making a Convert* e *Jim's Vindication* (usciti entrambi alla metà di settembre, a quattro giorni di distanza l'uno dall'altro). *The Man in the Dark*, prodotto il mese successivo, è un ambizioso cortometraggio di un rullo di sorprendente densità, fondato su una struttura a flashback: un vecchio che vive in povertà (Frank McGlynn) trova una lettera tra la spazzatura e torna con la memoria all'agiata giovinezza, quando, alla cena del proprio addio al celibato, sospettò la fidanzata (Mabel Dwight) di avere un amante. La lettera che ora ha ritrovato, e che non aveva mai aperto, rivela però che l'uomo di cui egli era geloso era l'inetto fratello della fidanzata (Yale Benner), non il corteggiatore di lei.

Con eccezionale economia di mezzi Collins riesce a offrire una conclusione di grande forza emotiva a quello che poteva essere un banale melodramma. Alla raffinata messinscena, inoltre, si aggiungono tocchi registici di grande efficacia, come la scena ripresa attraverso un triplice specchio e una dissolvenza a iride a forma di cuore. Su *Moving Picture World* Louis Reeves Harrison sottolineò ripetutamente la perizia stilistica di Collins, con queste parole, “Non mi dilungo sulla trama – sono sicuro che quest'omissione mi sarà perdonata – ma il modo in cui Collins la tratta dimostra i risultati cui si può giungere con materiali di tal genere e fa chiaramente presagire i grandi traguardi cui egli giungerà col tempo”. Altri critici notavano già la cura del nostro regista per gli effetti di illuminazione - un aspetto del suo stile posto in particolare rilievo, dieci mesi più tardi, da *Motion Picture News*: “Una delle caratteristiche più originali di questo regista è l'abilità di cui dà prova negli effetti di illuminazione, i quali tuttavia non si impongono mai teatralmente ma sono sempre funzionali al potenziamento della scena.”

Frank McGlynn (1866-1951) unì a un'intensa carriera di attore

Reviews were strong following the May 1914 release of *The Southerners*, John H. Collins' first directorial effort, shared with the more established Richard Ridgely; by early August he was promoted to full-blown director, turning out in quick succession *Making a Convert* and *Jim's Vindication* (both released in mid-September, within four days of each other). *The Man in the Dark*, issued the following month, is an ambitious, surprisingly dense one-reeler with a flashback structure, about a destitute old man (Frank McGlynn) who finds a letter in a rubbish heap and is mentally transported back to his prosperous youth, when, at his bachelor supper, he suspected his fiancée (Mabel Dwight) had a lover. The letter he's just found, never opened until now, explains that the man he was jealous of was his fiancée's ne'er-do-well brother (Yale Benner), rather than her sweetheart.

With impressive economy of means, Collins succeeds in giving a stark, emotional ending to what could easily have been a run-of-the-mill melodrama. In addition, his staging is sophisticated, and there are notable directorial touches, such as a striking three-way mirror scene and a heart-shaped iris shot. Louis Reeves Harrison in *Moving Picture World* mentioned Collins' stylistic strengths several times, writing, “Without comment on the story – I am sure I will be excused for not making any – the treatment given it by Mr. Collins shows what can be done with such material and indicates that he will come to his own in due time.” Already critics were remarking on the director's attention to lighting effects, a feature of his work especially singled out ten months later in *Motion Picture News*: “Perhaps one of the most distinctive features of this director's work is his ingenuity in lighting effects which, however, never intrude themselves in a theatrical manner but always serve to strengthen the scene.”

presso la Edison alcune prove come regista; può aspirare alla fama soprattutto per aver incarnato Abraham Lincoln sullo schermo per almeno tredici volte, tra il 1915 e il 1939. – JAY WEISSBERG

Frank McGlynn (1866-1951) was a busy Edison player who also dipped into directing; his chief claim to fame is that he played Abraham Lincoln at least 13 times on screen, from 1915 to 1939. – JAY WEISSBERG

THE EVERLASTING TRIANGLE (US 1914)

REGIA/DIR: John H. Collins. SCEN: Charles M. Seay. CAST: Frank McGlynn (*Santley, of the West*), Mabel Trunnelle (*Kate*), Robert Kegerreis (*Philbin, of the East*). PROD: Edison. USCITA/REL: 14.11.1914. COPIA/COPY: 35mm, 100 ft., 17' (16 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: The Museum of Modern Art, New York. Preservation funded by the National Endowment for the Arts and the Celeste Bartos Fund For Film Preservation.

Dopo *The Man in the Dark* John Collins realizzò un singolare film, *The Everlasting Triangle*, uno dei suoi pochi titoli la cui sceneggiatura è firmata da altri. È "singolare" perché si ha la sensazione che la Edison cercasse in ogni modo di fare economia, anche a scapito della qualità: nel ruolo della sofisticata Kate, Mabel Trunnelle ostenta un incongruo abito di stile europeo, completo di un colletto apparentemente acquistato in Ruritania, che è un evidente scarto riciclato del guardaroba, mentre il primitivo sfondo della scena d'apertura ha un'apparenza invero misera. Furono verosimilmente tali dettagli a motivare la lapidaria stroncatura di *Variety*: "Un dramma poveramente prodotto ma ben recitato." Se si considera la pluriennale esperienza di Collins come scenografo, maturata con opere tra loro fortemente eterogenee come *The Robbers* (regia di Walter Edwin, 1913), *Frederick the Great* (regia di Walter Edwin, 1914), e *The Story of the Willow Pattern* (regista sconosciuto, 1915), tanta sciatteria sorprende, ma rispecchia con ogni probabilità la parsimonia dello studio.

D'altra parte, la vicenda inizialmente trita della rivalità tra Santley, l'onesto uomo del West (Frank McGlynn), e Philbin, l'imbroglione venuto dall'Est (Robert Kegerreis), che si contendono l'amore di Kate, giunge a uno scioglimento imprevedibilmente sinistro allorché la donna, divenuta moglie di Santley, fugge nel deserto con Philbin. Santley, assetato di vendetta, insegue e raggiunge la coppia, abbatte due cavalli, permette a Kate di galoppare via sull'animale superstite, e infine uccide Philbin e poi si toglie la vita. Non è proprio la scena finale di *Greed*, ma è comunque una conclusione cruda e potente, e la Edison si concesse anzi il lusso di far girare le scene ambientate nel deserto sulle spiagge sabbiose di West Hampton Beach, nello Stato di New York.

Lo sceneggiatore Charles M. Seay (1879-?) era stato attore di prosa e artista di vaudeville prima di entrare alla Edison, ove giunse nel 1910, se non prima, e lavorò come attore, sceneggiatore e regista. Secondo il *New York Dramatic Mirror*, egli diresse tutti i "soggetti speciali" dello Home Kinetoscope della Edison fin dalla sua introduzione nel 1912, e successivamente passò alle produzioni regolari dello studio. La sua carriera cinematografica, a quanto risulta, si concluse nel 1922. Mabel Trunnelle (1879-1981) entrò nel mondo del cinema ancor prima, insieme al marito Herbert Prior; la sua carriera si svolse quasi completamente alla Edison, ma ella collaborò anche con Biograph, Majestic, Vitagraph e Famous Players-Lasky. Benché il suo talento di attrice fosse generalmente assai apprezzato, in questo film il suo modo di rivolgersi alla macchina da presa appare alquanto artificioso. – JAY WEISSBERG

Collins followed up *The Man in the Dark* with a peculiar film, *The Everlasting Triangle*, one of the director's few titles written by someone else. "Peculiar" in that one senses Edison was cutting corners wherever it could: Mabel Trunnelle as Kate, the sophisticated woman, sports an incongruously continental gown complete with modified Ruritanian collar in what must surely have been repurposed from the wardrobe department, and the primitive backdrop in the opening scene looks rather shoddy. Details such as these likely led to *Variety's* one-line dismissal, "A poorly-produced but well-acted drama." Given Collins' work of several years as a set designer, including productions as varied as *The Robbers* (dir. Walter Edwin, 1913), *Frederick the Great* (dir. Walter Edwin, 1914), and *The Story of the Willow Pattern* (dir. unknown, 1915), this sort of sloppiness is surprising, though likely reflects studio economizing.

On the other hand, the initially commonplace story, about the rivalry for Kate's affection between Santley the honest Westerner (Frank McGlynn) and Philbin the cheating Easterner (Robert Kegerreis) has an unpredictably dark denouement when the lonely woman, now Santley's wife, runs off with Philbin into the desert. The vengeful Santley pursues the fleeing couple, shoots two horses, and lets Kate ride off on the surviving animal while he kills Philbin and then commits suicide. Not exactly the final scene of *Greed*, but still, a powerfully stark ending, and Edison splurged a little by having the desert scenes shot on the sands of West Hampton Beach, New York.

Writer Charles M. Seay (1879-?) was a stock player and vaudeville performer before arriving at Edison at least as early as 1910, taking on the roles of actor, writer, and director. According to the *New York Dramatic Mirror*, he directed all the "special subjects" for the Edison Home Kinetoscope upon its introduction in 1912, and then at some stage moved on to the studio's regular productions. His film career seems to have ended in 1922. Mabel Trunnelle (1879-1981) entered the movie business even earlier, together with her husband Herbert Prior; the majority of her career was spent at Edison, though she also worked at Biograph, Majestic, Vitagraph, and Famous Players-Lasky. While generally admired as an actress, she oddly plays to the camera here. – JAY WEISSBERG

THE MISSION OF MR. FOO (US 1915)

REGIA/DIR: John H. Collins. SOGG/STORY: Helen Chandler, CAST: Carlton S. King (*Mr. Foo, the Mandarin*), Bigelow Cooper (*uomo addentro l'ambiente diplomatico/A man high in diplomatic circles*), Mrs. William Bechtel (*moglie del diplomatico/The diplomat's wife*), Gladys Hulette (*Florence, la figlia/the diplomat's daughter*), T. Tamamoto (*l'ambasciatore cinese/Tu Sing, the Chinese ambassador*), Otto Kobe (*segretario dell'ambasciatore/The ambassador's secretary*). PROD: Edison. USCITA/REL: 08.03.1915. COPIA/COPY: 35mm, 1060 ft. (orig. 1135 ft.), 18' (16 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: The Museum of Modern Art, New York. Preservation funded by the National Endowment for the Arts and the Celeste Bartos Fund For Film Preservation.

Un convincente esempio della grande abilità con cui Collins riusciva a condensare trame complesse e folte schiere di personaggi nel breve spazio dei cortometraggi da un rullo ci è offerto da *The Mission of Mr. Foo*, un dramma sapientemente costruito che narra di un intrigo internazionale, in cui l'integerrimo campione della nuova Repubblica cinese, nella persona dell'ambasciatore cinese a Washington, si oppone a Mr. Foo, bieco fautore della dinastia Qing appena detronizzata. Il film intreccia sagacemente il subdolo stereotipo del "pericolo giallo" – Sax Rohmer aveva pubblicato *The Mystery of Dr. Fu Manchu* appena tre anni prima, e la scelta del nome "Foo" non può essere casuale – a una raffigurazione ben più positiva dei nobili rappresentanti della nuova Repubblica. Il soggetto, scritto dall'ignota Helen Chandler (da non confondersi con l'omonima attrice cinematografica degli anni Trenta), sfrutta le consuete ansietà suscitate dagli incroci razziali insieme agli altrettanto ancestrali timori di una fantomatica quinta colonna, una società segreta cinese la cui rete di covi clandestini trama un'insurrezione proprio nel sottosuolo della capitale nazionale. Fortunatamente per Collins, ciò gli offrì l'occasione di rituffarsi nel suo antico ruolo di scenografo: la pubblicità della Edison segnalava che il regista aveva bloccato la lavorazione del film per sei mesi, mentre setacciava le botteghe di antiquariato cinesi per acquistare tutti gli elementi decorativi necessari. Si può ipotizzare che Collins abbia disegnato anche i meravigliosi set, con le loro botole e gli elementi girevoli, ma per il momento non ne abbiamo la certezza.

Quelli che attualmente vengono considerati gli aspetti razzistici dei personaggi cinesi sono in realtà attenuati dalla rappresentazione dell'ambasciatore Tu Sing (T. Tamamoto) e del suo segretario (Otto Kobe) come uomini retti e di saldi principi: il modo in cui l'ambasciatore, alla fine, costringe Foo a bere il veleno può sembrare medievale, ma viene presentato come un'azione onorevole, anche se frutto di una cultura esotica. L'adesione di Tu Sing alla Repubblica, considerata senza dubbio più democratica, contrapposta alla fedeltà di Foo a una monarchia aliena dai valori americani, sembra il criterio fondamentale in base al quale sono costruiti entrambi i personaggi. Se Fu Manchu, esplicitamente, non fa parte né della "vecchia" né della "giovane Cina", Foo – che invoca da Buddha il ritorno della dinastia imperiale – è invece fino in fondo un esponente della parte antica del suo paese, (mentre Tu Sing rende omaggio alla bandiera a strisce della prima Repubblica). Tu Sing esprime però qualche forma di rispetto per Foo, e dichiara a Florence (Gladys Hulette) che il suo implacabile nemico è "un grande soldato, ma un traditore".

All'epoca fece molto scalpore la presenza di attori asiatici nel cast (benché King abbia tratti inconfondibilmente occidentali), fatti passare tutti quanti per cinesi, mentre Tamamoto e Kobe erano ovviamente

Collins' pronounced ability to squeeze a complex plot and a broad range of characters into a one-reel film is epitomized by The Mission of Mr. Foo, a handsomely staged drama of international intrigue pitting the upstanding guardian of the new Chinese Republic, in the form of the Chinese Ambassador in Washington, DC, against Mr. Foo, the nefarious defender of the recently toppled Qing dynasty. The film deftly blends stereotypical "Yellow Peril" deviousness – Sax Rohmer's The Mystery of Dr. Fu Manchu was published just three years earlier, and the name "Foo" can't be accidental – with a more positive depiction of the noble champions of the new Republic. The story, written by the unknown Helen Chandler (not to be confused with the actress of the same name in 1930s films), plays on usual miscegenation anxieties together with equally archetypal Fifth Column fears, in which a secret Chinese society plots rebellion in their network of underground dens just below the nation's capital. Fortunately for Collins, this gave him scope to enthusiastically engage his art-director side: Edison advertisements reported that the director held up production for six months while he scoured Chinese curio shops, acquiring all the requisite decorative elements. It's tempting to think that he also designed the marvelous sets, with their trap doors and secret turning elements, but for now we can't be certain. What are currently recognized as racist elements in the Chinese roles are tempered by the conception of Ambassador Tu Sing (T. Tamamoto) and his secretary (Otto Kobe) as upright, principled figures, and while the manner in which the Ambassador makes Foo drink poison at the end may seem medieval, it's presented as an honorable, if culturally exotic, act. His affiliation with the Republic, no doubt viewed as more democratic, versus Foo's loyalty to the un-American monarchy, seems to be the guiding factor in both characters' construction. Where Fu Manchu was pointedly neither part of "old China" nor "young China," Foo is very much a representative of the old, praying to Buddha for the restoration of the Imperial house (while Tu Sing pays respects to the striped flag of the first Republic). Yet Tu Sing expresses some respect for Foo, telling Florence (Gladys Hulette) that his nemesis is "a great soldier, but a traitor."

Much was made at the time of the Asians in the cast (though King is unmistakably Caucasian), all lumped together as Chinese when of course Tamamoto and Kobe were Japanese. While little is known of the latter, Tamamoto (1879-1924) is a

giapponesi. Di Kobe sappiamo pochissimo; Tamamoto (1879-1924) è una figura affascinante, che esigerebbe al più presto uno studio approfondito. Il suo vero nome era Tsunetaro Sugimoto, e i suoi primi anni sono avvolti nell'incertezza – secondo quanto risulta dalla stampa in lingua inglese – a meno che egli non abbia effettivamente iniziato a recitare a Nagoya all'età di 12 anni. Giunse negli Stati Uniti nella prima metà degli anni Novanta dell'Ottocento (dagli elenchi passeggeri delle navi in arrivo risulta che una persona con questo nome sbarcò a San Francisco nel 1894, proveniente da Yokohama), e il primo ruolo teatrale che, a quanto sappiamo, gli venne accreditato, come T. (ossia Thomas) Tamamoto, risale al 1904, quando recitò a Broadway in *The White Tigress of Japan* di Charles A. Taylor. Si guadagnò elogi particolari già nel 1905 per *The Heir to the Hoorah* di Paul Armstrong, che fu forse il primo dei molti ruoli di servitore da lui interpretati. L'anno successivo era attivo nel vaudeville come produttore e attore di *Children of Japan*, e poco dopo salì sul palcoscenico insieme a Maxine Elliott, Otis Skinner, Pauline Frederick e Minnie Maddern Fiske – la *crème de la crème* degli artisti americani. La carriera cinematografica di Tamamoto si svolse, a quanto ne sappiamo, dal 1914 al 1919, quasi esclusivamente presso la Edison (recitò anche in *The Innocence of Ruth* di Collins, prima di tornare al palcoscenico, ove gli fu affidata una parte nella prima mondiale di *Gold* di Eugene O'Neill (1921)). L'anno seguente, intervistato dal *New York Evening Post*, lamentò di trovarsi sempre confinato ai ruoli di domestico: “Mi fanno sempre fare il cameriere... Non mi ricordo più quanti maggiordomi inglesi, a teatro, sono stati trasformati in camerieri giapponesi per adattarli a me.” Il suo ideale era la commedia, ma non ebbe quasi la possibilità di recitarvi: morì nel settembre del 1924, lasciando un figlio in giovane età. È sepolto nella zona riservata all'Actors' Fund dell'Evergreens Cemetery di Brooklyn. Se Tamamoto è più interessante agli occhi degli spettatori odierni, *The Mission of Mr. Foo* fa ogni sforzo per esaltare la celebrità di Carlton S. King (1881-1932), attore, baritono leggero e saltuariamente regista. Iniziò la carriera artistica da bambino ed entrò nel mondo del cinema forse già nel 1910 con la Selig; svolse gran parte della sua carriera cinematografica alla Edison, passò poi a Vitagraph, Universal e altri studios, e girò infine alcuni western a basso costo durante i primi anni del sonoro. Qui Collins ci presenta visivamente King, all'inizio del film, sia nei panni di se stesso che in quelli di Foo, richiamando l'attenzione non solo sulla fama e la versatilità dell'attore, ma anche sulla sua reputazione di maestro del make-up. – JAY WEISSBERG

*fascinating figure crying out for in-depth study. Born Tsunetaro Sugimoto, his early years are murky – at least as reported in the English-speaking press – unless he really did begin acting, aged 12, in Nagoya. He came to the U.S. in the first half of the 1890s (ship records list someone with that name arriving in San Francisco in 1894 from Yokohama), and his first known credited stage role, as T. (for Thomas) Tamamoto, was on Broadway in *The White Tigress of Japan* by Charles A. Taylor, in 1904. He was already singled out for praise in 1905 in Paul Armstrong's *The Heir to the Hoorah*, possibly the first of many servant roles. The following year he was in vaudeville as producer and actor in *Children of Japan*, and soon after was appearing on stage with Maxine Elliott, Otis Skinner, Pauline Frederick, and Minnie Maddern Fiske – the *crème de la crème* of American performers. Tamamoto's screen career seems to have lasted between 1914 and 1919, almost exclusively with Edison (including Collins' *The Innocence of Ruth*), before he returned to the stage, where he had a role in the world premiere of Eugene O'Neill's *Gold* (1921). One year later he was interviewed in the *New York Evening Post*, bemoaning his typecasting in servant roles: “They kept me busy playing valets... I don't know how many English butlers in plays were changed to Japanese valets to fit me.” His ideal was to play in comedies, but he had little opportunity: he died in September 1924, leaving a young son. He is buried in the Actors' Fund plot of the Evergreens Cemetery in Brooklyn.*

*While Tamamoto is more interesting to today's viewers, *The Mission of Mr. Foo* goes out of its way to emphasize the celebrity of Carlton S. King (1881-1932), actor, light baritone, and occasional director. Beginning his performing life as a child, he entered films possibly as early as 1910 with Selig, spending most of his screen career at Edison before moving on to Vitagraph, Universal, and other studios, until winding up in a few low-budget Westerns during the early sound era. Collins here introduces King visually at the start of the film both as himself and as Foo, calling attention not just to the actor's fame and versatility but also his reputation as a master of make-up. – JAY WEISSBERG*

ON THE STROKE OF TWELVE (US 1915)

REGIA/DIR: John H. Collins. SCEN: Gertrude Lyon. CAST: Gertrude McCoy (*Irene Bromley*), Mrs. William Bechtel (*Her Aunt*), Richard Tucker (*Arthur Colby*), Bigelow Cooper (*Sidney Villon*), William West (*il cameriere/his valet*), John Sturgeon (*Henry Holden, il segretario/Villon's Secretary*), Duncan McRae (*Rupert Hazard, inventore squattrinato/a penniless inventor*), William Bice (*Giudice/The Judge*), Robert Brower (*Procuratore distrettuale/The District Attorney*), Robert Kegerreis (*Arthur Holmes, avvocato difensore/Counsel for the Defense*), George Wright (*A Detective*), William Bechtel (*John Goodman, il gioielliere/the Jeweler*), Yale Boss (*fattorino/office boy*). PROD: Edison. USCITA/REL: 12.03.1915. COPIA/COPY: 35mm, 3058 ft., 41' (20 fps), col. (imbibito/partially tinted); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: The Museum of Modern Art, New York. Preservation funded by the National Endowment for the Arts and the Celeste Bartos Fund For Film Preservation.

Benché avesse iniziato a realizzare saltuariamente film da tre rulli fin dal 1911, solo nel marzo 1915 la Edison avviò un regolare programma di produzione, che partì all'inizio di quello stesso mese con *In Spite of All* (regista Ashley Miller), seguito da *On the Stroke of Twelve*. Quest'ultimo era il secondo film da tre rulli di Collins, dopo *What Could She Do?*, uscito il 20 novembre 1914. La sceneggiatura di entrambi i film si deve all'attrice Gertrude McCoy, che si firmò Gertrude Lyon (ci occuperemo di lei più avanti), ed entrambi hanno per protagonista una detective donna; in *What Could She Do?* McCoy interpreta però un'investigatrice professionista, mentre in *On the Stroke of Twelve* impersona una dilettante, costretta dalle circostanze a scoprire il vero assassino per provare l'innocenza del proprio fidanzato.

Già affermato come narratore di elevata qualità, Collins riesce ancora una volta ad amalgamare abilmente episodi melodrammatici e toni più sfumati, prefigurando i brillanti esiti cui sarebbe giunto due anni dopo con *Blue Jeans*. Inoltre egli comprende perfettamente le esigenze di ritmo di un buon film giallo, che si adattano al formato più lungo e che è possibile valorizzare sviluppando adeguatamente lo spessore dei personaggi. Irene Bromley (Gertrude McCoy) è un'ereditiera orfana e viziosa il cui patrimonio è amministrato da Sidney Villon (Bigelow Cooper). Bramoso di mettere le mani sul patrimonio della ragazza, Villon le fa una proposta di matrimonio, ma Irene, che ha un debole per Arthur Colby (Richard Tucker), lo respinge. Quando Villon viene trovato cadavere accanto all'esanime Arthur, tutti ritengono che il colpevole sia quest'ultimo.

Le scene del processo nell'aula del tribunale iniziano verso la fine del secondo rullo e continuano nel terzo (gli attori che impersonano i membri della giuria vennero prelevati, a quanto si disse, dalla messinscena del dramma di Elmer Rice *On Trial*, che si rappresentava a Broadway): assistiamo qui alla metamorfosi di Irene da sciocchina vanesia a lucida detective dilettante, che si batte per dimostrare l'innocenza di Arthur. Nella seconda metà del film Collins dispiega tutto il suo talento registico, ricorrendo a primi piani e angolazioni dinamiche oltre che a un raffinato montaggio. Il particolare più notevole è però il modo in cui egli rappresenta lo scoccare della mezzanotte all'orologio, con dodici lampi di luce, dando così forma visiva al suono. È ormai tempo, evidentemente, di ripensare il consolidato giudizio negativo che grava sui film Edison di questo periodo. I critici coevi furono certo più generosi e la scuderia di attori dello studio ricevette caldi elogi, ben sintetizzati da Louis Reeves Harrison su *Moving Picture World*: "La cosa più bella della Edison Company è probabilmente costituita dai suoi attori e dalle sue attrici." Harrison si riferiva, in generale, alla natura collettiva della troupe Edison, ma vale la pena di soffermarsi sulla figura di Gertrude McCoy (1890-1967), che attende con impazienza di trovare il suo spazio nel sito web *Women Film Pioneers*. Dopo aver esordito come modella per Charles Dana Gibson e Howard Chandler Christy, McCoy passò al cinema entrando alla Edison non più tardi del 1911; vi rimase fino al 1916, realizzando sette film con Collins. In questo periodo si dedicò anche alla stesura di sceneggiature, usando il suo vero cognome (Lyon), poiché la Edison

Although Edison had been making occasional three-reelers since 1911, it was only in March 1915 that they started a regular release schedule, beginning early that month with In Spite of All (dir. Ashley Miller), followed by On the Stroke of Twelve. The latter was Collins' second three-reeler, after What Could She Do?, released 20 November 1914. Both films were written by the actress Gertrude McCoy under the name Gertrude Lyon (about whom see below), and both have a female detective theme, though in What Could She Do? McCoy plays a professional investigator, whereas in On the Stroke of Twelve she's an amateur forced by circumstances to discover the real murderer in order to prove her sweetheart's innocence.

Already a master storyteller, Collins again skillfully combines melodramatic incidents with more nuanced tones, prefiguring what he would achieve so brilliantly two years later with Blue Jeans. In addition, he understands the pacing requirements of a good mystery, well-suited to the longer format, and how that can be enhanced by true character development. Irene Bromley (Gertrude McCoy) is a spoiled, orphaned heiress whose inheritance is in a trust administered by Sidney Villon (Bigelow Cooper). Eager to get his hands on her money, Villon proposes marriage, but Bromley is sweet on Arthur Colby (Richard Tucker) and rejects his advances. When Villon is found shot dead, with an unconscious Colby lying next to him, everyone assumes Colby must be the guilty party.

The courtroom scenes begin towards the end of the second reel and continue into the third (actors playing jury members were reportedly borrowed from the Broadway production of Elmer Rice's On Trial), when Bromley goes from being a flibbertigibbet to a level-headed amateur detective as she sets out to prove Colby's innocence. It's in the film's second half that Collins displays his directorial acumen, through dynamic angles and close-ups as well as very fine editing. But most remarkable is the way he signals the striking of the midnight clock with a dozen flashes of light, rendering sound as visual form.

Clearly it's time to reassess the standard dismissal of Edison films of the period. Contemporary critics were certainly more appreciative, and the studio's roster of actors often received high praise, nicely encapsulated by Louis Reeves Harrison in Moving Picture World: "Probably the most delightful thing about the Edison Company is the Edison Company of ladies and gentlemen." Harrison was generally remarking on the ensemble nature of the Edison troupe, but it's worth singling out Gertrude McCoy (1890-1967), a figure impatiently waiting for a write-up on the Women Film Pioneers website. Starting her career as a model for Charles Dana Gibson and Howard Chandler Christy, McCoy entered films with Edison at least as early as 1911, where she remained until 1916, making 7 films with Collins. In that time she branched out into script writing, using her real name Lyon, as Edison wouldn't allow actors to be credited in

non consentiva agli attori di comparire nei credits in ruoli diversi dalla recitazione. Ricorda oggi soprattutto per la sua interpretazione di Light (la Luce) in *The Blue Bird* di Maurice Tourneur (1918), Gertrude si trasferì in Inghilterra nel 1919 insieme al marito Duncan McRae (che era nato in Gran Bretagna, aveva recitato con lei alla Edison e in questo film è Rupert Hazard, l'inventore squattrinato); apparve poi in lungometraggi diretti da McRae, Donald Crisp e altri. Nel 1925 recitò in Germania, nel film di Einar Bruun *Verborgene Gluten*, e concluse la propria carriera cinematografica in Gran Bretagna un anno più tardi. Il suo necrologio pubblicato da *Variety* afferma che McCoy e McRae "realizzarono numerosi film in Inghilterra, Germania e Sudamerica", ma non vi sono riscontri di una loro attività in America meridionale.

JAY WEISSBERG

Prog. 2

THE COSSACK WHIP (US 1916)

REGIA/DIR: John H. Collins. SOGG/STORY: James Oppenheim. SCEN: Paul Sloane. PHOTOG: John Arnold. CAST: Viola Dana (*Darya Orlinsky*), Grace Williams (*Katerina Orlinsky*), Robert (Bob) Walker (*Alexis*), Frank Farrington (*Ivan Turov, ufficiale cosacco/Cossack officer*), Richard Tucker (*Sergius Kordkin*), Sally Crute (*Mme. Alla Pojeska*), William Wadsworth (*Sasha Orlinsky, padre di Darya/Darya's father*), Robert Brower (*Andre Lukovsky*), Saul Harrison (*Misha, figlio di Andre/Andre's son*), Franklyn Hanna (*Prefetto di polizia/Police prefect Feodor Turov*). PROD: Thomas A. Edison, Inc. DIST: K-E-S-E Service. USCITA/REL: 13.11.1916. COPIA/COPY: 35mm, 4926 ft. (orig. 4921 ft.), 73' (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Non è arte di eccelso livello ma un melodramma, godibile come melodramma. Benché nel 1916 il collasso dell'esercito russo, praticamente inerme di fronte agli attacchi dei tedeschi, fosse ormai ben noto in America, il soggettista James Oppenheim e lo sceneggiatore Paul Sloane ripropongono qui il quadro di una Russia in preda al malgoverno e a una crudele autocrazia, che già aveva fornito lo sfondo a numerosi drammi teatrali della tarda età vittoriana. La banale e risaputa trama insiste poi sul dispotismo arbitrario e la turpitudine morale della polizia segreta zarista. Tuttavia, dando spazio ad alcuni elementi contemporanei, gli autori e il regista John H. Collins evocano il clima di sovversione e trame insurrezionali che precedette la rivoluzione del 1905-06. In ogni caso, e nonostante l'approssimativa ambientazione storica, i tre realizzano un dramma intenso e coinvolgente, sostenuto in primo luogo dalla duttile interpretazione di Viola Dana e valorizzato anche da un ottimo cast nei ruoli secondari, da movimenti di camera eleganti e ricchi di inventiva e da un montaggio che ha momenti di meditata raffinatezza. Le prime inquadrature ci mostrano un tetro paesaggio innevato, che potrebbe trovarsi dovunque; in realtà si tratta della cima di una collina presso il villaggio in cui vive la famiglia di Darya. Vediamo stagliarsi sullo sfondo il profilo di una pattuglia di cosacchi; il numero dei cavalieri aumenta e le loro silhouette si fondono; dapprima un pugno di soldati, poi una squadra, un plotone, un'intera compagnia, e le singole figure romantiche si trasformano in un'oscura massa di predoni armati che incombe sempre più da vicino sui paesani ignari. A queste immagini il montaggio alterna scene di vita nel villaggio: Darya celebra il fidanzamento della sorella Katerina ballando con entusiasmo

non-performing roles. Best known today for her role as Light in Maurice Tourneur's The Blue Bird (1918), McCoy moved to England in 1919 with her British-born husband and fellow Edison player Duncan McRae (seen here as Rupert Hazard, a penniless inventor), appearing in features directed by McRae, Donald Crisp, and others. In 1925 she was in Germany, in Einar Bruun's Verborgene Gluten, ending her screen career back in Britain one year later. Her obituary in Variety says that McCoy and McRae "made many films in England, Germany and South America," though their work in South America is unconfirmed.

JAY WEISSBERG

Not high art, but a melodrama to be enjoyed – as melodrama. Although the collapse of the Russian army, virtually helpless under German attack, was well known in America in 1916, writer James Oppenheim and scenarist Paul Sloane fell back on a misgoverned, cruel, and autocratic representation of Russia that had been the subject of numerous late-Victorian stage melodramas. In addition, the hoary plot emphasized the arbitrary despotism and licentiousness of the Imperial secret police. Allowing however for some contemporary elements, the authors together with director John H. Collins invoked the subversion and revolutionary plotting that preceded the revolution of 1905-06. Nonetheless, and despite some shaky historicity, the trio achieved an intense, engaging drama that's carried by Viola Dana's versatile performance, abetted by a strong supporting cast, fine – indeed inventive – camera work, and moments of thoughtful editing.

The film begins against a bleak, snow-covered landscape that might be anywhere, but is a hilltop outside Darya's family's hamlet. A Cossack patrol is seen in silhouette. The number of riders increases and the silhouettes merge: a handful, a squad, a platoon, a full company who mutate from single romantic figures to an armed dark predatory mass growing ever closer to the unaware villagers. Intercut are village scenes: Darya celebrates her sister Katerina's betrothal with exuberant gopak dancing; villagers eat; a few would-be conspirators huddle around a plank table. Suddenly the Cossacks and the villagers fuse. People are killed, beaten,

il gopak; gli abitanti del villaggio banchettano; un gruppetto di aspiranti cospiratori confabula intorno a un tavolaccio. All'improvviso cosacchi e paesani si confondono tra loro. Alcuni vengono uccisi, picchiati, terrorizzati; altri, ammassati in una colonna sempre più lunga, arrancano prigionieri nella neve.

Successivamente, l'azione ci trasporta nel teatro in cui Darya si è rifugiata: non vediamo però il teatro dalla platea, bensì tramite inquadrature angolate, che ci mostrano dall'alto il palcoscenico affollato, oppure scrutano tra le quinte attraverso fondali forati e un finto fogliame ritagliato nella stoffa. Se le inquadrature delle attrezzature e delle macchine di scena sono ricche di significato e di eleganza visiva, lo stesso non si può dire delle sequenze riservate alla danza – attori la cui preparazione professionale in fatto di danza è praticamente nulla eseguono goffamente passi e posizioni che riescono solo a metà. La prestazione di Darya è così scadente che la farebbe cacciar via da un odierno talent show, mentre Sergius (che per di più ha i piedi piatti), abbigliato come Nijinsky in *L'après-midi d'un faune*, sembra un incrocio fra Tarzan e Fred Flintstone. La vendetta finale di Darya su Turov, il sadico ufficiale cosacco, è invece il momento migliore e il punto culminante dell'azione, in cui Collins può dimostrare tutta la propria maestria professionale; ma ovviamente egli è troppo innamorato di Viola, sua moglie e sua prima attrice, e troppo indulgente con le sue qualità di ballerina, per riuscire a imporsi. *The Cossack Whip* fu il secondo film a cinque rulli della Edison distribuito dal gruppo Kleine-Edison-Selig-Essanay appena costituito; rappresentò complessivamente un successo per la compagnia, ma non riuscì ad arrestare il declino dello studio. Fu anche l'ultimo lavoro di Collins con questa casa: nel maggio del 1916, sei mesi prima dell'uscita del film, il regista firmò un contratto a lungo termine con la Metro. È curioso notare che, secondo le fonti, nell'aprile del 1917 *The Cossack Whip* batté il record delle nuove prenotazioni, grazie al rinnovato, vivissimo interesse del pubblico per i temi legati alla Russia, dopo l'abdicazione di Nicola II; in Australia veniva ancora proiettato nel 1923. – HELEN DAY-MAYER, DAVID MAYER

Sinossi Un pacifico villaggio russo viene attaccato dai cosacchi, che sono alla ricerca di potenziali rivoluzionari. Darya riesce a nascondersi, ma suo padre Sasha, sua sorella Katerina e il fidanzato di questa, Alexis, vengono catturati e trascinati nella sede della polizia segreta. Qui, sotto il comando di Ivan Turov, Alexis viene torturato e fustigato in una cella scavata nella roccia. Katerina scongiura Turov di non ucciderlo, e il malvagio le offre una terribile scelta: si conceda a lui in cambio della vita di Alexis. Dopo aver violato e umiliato Katerina, Turov si rimangia la promessa e fa battere a morte Alexis; poco dopo anche Katerina viene fustigata nella stessa cella. Recando con sé la sferza che è stata strumento del supplizio, Katerina torna al villaggio per morirvi. Tanta indicibile crudeltà accende in Darya la sete di vendetta.

Ella fugge dapprima a Mosca, ove trova accoglienza in un teatro, nella cui compagnia di ballo riesce a entrare; qui incontra Sergius, danzatore e coreografo che diventa suo protettore e amante. Darya ripara poi a Parigi, ove si impiega come domestica presso la famiglia della famosa

terrorized; others are gathered into a lengthening column forced to trudge captive through the snow.

*Later, we're taken into the theatre where Darya hides out: it's not a theatre we see from an auditorium but via high-angled views looking down on a busy stage, or peering into the wings through pierced flats and cut-cloth foliage. If the shots of the stage machinery and scenic devices are insightful and visually delightful, the dance sequences we witness are less so – actors with little or no professional dance training ineptly executing steps and striking poses they only half-realize. Darya's audition is so poor that it would be buzzed-off one of today's talent shows, while flat-footed Sergius, costumed as Nijinsky in *L'après-midi d'un faune*, falls somewhere between Tarzan and Fred Flintstone. At its best, it's Darya's eventual revenge against the sadistic Cossack officer Turov which drives the action and shows Collins mastering his craft, but he is obviously too much in love with his actress-wife and too tolerant of her dancing to put his foot down.*

*The Cossack Whip was the second Edison five-reeler released by the newly constituted Kleine-Edison-Selig-Essanay combination, and while overall a success for the company, it could not stop the studio's decline. The film also marked Collins' last movie with the company: in May 1916, six months before its release, the director signed a long-term contract with Metro. Curiously, in April 1917 *The Cossack Whip* reportedly broke a re-booking record thanks to the public's clamoring for Russian-themed subjects in the wake of Nicholas II's abdication, and it was still playing in Australia as late as 1923. – HELEN DAY-MAYER, DAVID MAYER*

Plot synopsis *A peaceful Russian hamlet is attacked by Cossacks searching for potential revolutionaries. Although Darya remains concealed, her father Sasha, sister Katerina, and Katerina's fiancé Alexis are seized and herded to secret police headquarters. There, under the supervision of Ivan Turov, Alexis is tortured in a stone cell and beaten with a heavy whip. Katerina pleads with Turov not to kill him, and is given a choice: Alexis' life in exchange for sex. After violating and humiliating Katerina, Turov goes back on his promise and has Alexis beaten to death; shortly after Katerina is beaten in the same cell. Bringing with her the whip with which she was flogged, Katerina returns to the village to die. These cruel acts set in motion Darya's thirst for revenge.*

She flees first to Moscow, where she seeks refuge in a ballet theatre as a member of the troupe. There she meets Sergius, a dancer and choreographer who will become her protector and lover. Escaping next to Paris, she becomes a maid in a household dominated by the famed ballerina Mme. Pojeska, who recognizes Darya's talent and furthers her career so that Darya becomes a featured dancer in the Imperial Ballet. When the company returns to Russia, the lascivious Turov

ballerina Mme. Pojeska, che nota il talento di Darya e ne incoraggia la carriera, fino a farle ottenere una scrittura presso il Balletto imperiale. Quando la compagnia ritorna in Russia, il lussurioso Turov invia un biglietto a Darya. Ella acconsente a incontrarlo, e lo accompagna alla sede della polizia segreta, ove gli chiede con civetteria di visitare la cella fatale. Qui Darya, in un malizioso gioco, infila le mani nei ceppi che avevano già incatenato la sorella; Turov le chiede un bacio, e Darya lo induce con l'inganno a scambiarsi di posto, poi serra i ceppi, estrae da sotto il mantello la sferza cosacca e lo percuote spietatamente fino all'arrivo di una guardia. Davanti allo sguardo sbalordito di Darya la guardia, che in realtà è un rivoluzionario sotto copertura, uccide Turov. Sergius e Darya fuggono dalla Russia in una troika, e il film si conclude mostrandoci la coppia a bordo di una nave che passa dinanzi alla Statua della Libertà, preannuncio di una nuova libera vita in comune. — HELEN DAY-MAYER, DAVID MAYER

sends Darya a note. She agrees to meet him, accompanying him to police headquarters. There she flirtatiously asks to see the fateful stone cell. Once inside, Darya teasingly places her hands in the manacles that had chained her sister; when Turov begs for a kiss, Darya tricks him into changing places with her. She locks the manacles, pulls the Cossack whip out from under her cloak, and beats him relentlessly until a guard arrives. Darya is astonished when the guard turns out to be a covert revolutionary, who shoots Turov dead. Sergius and Darya flee Russia in a troika, and the film ends with the pair on a ship passing the Statue of Liberty, with its promise of freedom and a new life together.

HELEN DAY-MAYER, DAVID MAYER

Prog. 3

THE GIRL WITHOUT A SOUL (US 1917)

REGIA/DIR, SCEN: John H. Collins. EXEC PROD: B. A. Rolfe. PHOTOG: John Arnold. CAST: Viola Dana (*Unity Beaumont / Priscilla Beaumont*), Robert Walker (*Hiram Miller*), Fred C. Jones (*Ivor*), Henry Hallam (*Dominic Beaumont*), Margaret Seddon (*Henrietta Hateman*), Margaret Vaughan (*Louise*), Russell Simpson (*Giudice/Judge*). PROD, DIST: Metro Pictures Corp. USCITA/REL: 13.08.1917. COPIA/COPY: DCP (da/from 35mm, 4625 ft.), 69' (trascritto a/transferred at 17 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY. *Digital transfer by Film Preservation Services, George Eastman Museum, funded by the Louis B. Mayer Foundation.*

Con un po' di cinismo potremmo affermare che *The Girl Without a Soul* è essenzialmente un tentativo, da parte di Collins, di esaltare il talento di attrice della moglie. Questo godibile film giustifica però pienamente la scelta di Viola Dana per un doppio ruolo: ella riesce a incarnare due personaggi differenti ricorrendo semplicemente a due diverse pettinature e a sfumate differenze nell'espressione e nella gestualità: glaciale concentrazione ed egoismo per Priscilla, calda allegria e fiducia per Unity, che ama teneramente i suoi cani. Il personaggio di Unity consente a Dana di mostrare un lato emotivo e vulnerabile e, allo stesso tempo, una reale attitudine per la commedia. Come protagonista, ella è adeguatamente sostenuta dai membri di quella che ormai conosciamo come la compagnia di repertorio di Collins.

Da spettatori, ammiriamo alcuni abili ed efficaci effetti split-screen, che definiscono con maggior precisione le due gemelle e permettono alla versatile Viola di recitare direttamente di fronte a se stessa. Il regista Collins e il direttore della fotografia John Arnold collaborano inoltre a inquadrature e sequenze che descrivono l'ambiente rurale in cui la vicenda si svolge: il romantico idillio di Unity e Hiram sulle rive folte di vegetazione di un fiume dalla pigra corrente, accanto a un affollato tribunale di contea, evocato non da coloro che vi accorrono ma dalle file di calessi e carri fermi sotto l'ombra screziata dal sole dei fronzuti sicomori, con i cavalli e i muli che masticano pazienti nelle musette – tranquilla scena clamorosamente sconvolta dall'irruzione dell'equivoco Ivor in fuga dalla giustizia.

We might take a cynical view of The Girl Without a Soul and describe it as primarily an attempt by John Collins to showcase his wife's acting skills. But this enjoyable film fully justifies the casting of versatile Viola Dana in double roles, in which she achieves two distinct characters with a simple alteration of contrasting hair styles and nuanced changes of expression and body language: a steely-eyed icy concentration and selfishness as Priscilla, and a warmth, joy, and trust as dog-loving Unity. The character of Unity allows Dana to show an emotionally vulnerable side and, equally, a flair for comedy. As a leading actress, she is well-supported by the members of what we've come to know as Collins' repertory company.

As spectators, we are treated to some clever and effective split-screen effects, which further delineate the twins and allow the multi-faceted Dana to play directly opposite herself. We also find director Collins and cinematographer John Arnold collaborating on shots and sequences that define the rural environment in which this narrative unfolds: the romantic idyll Unity and Hiram share on a slow-moving river overhung with vegetation alongside a packed country courthouse evoked, not by those in attendance, but by rows of buggies and spring wagons and their patient horses and mules, noses in feedbags, parked under the leafy, sun-dappled sycamores – a tranquil scene sensationally disrupted by the shady Ivor's flight from justice. Identical twins Priscilla and Unity Beaumont have wholly

Priscilla e Unity Beaumont, gemelle identiche, sono totalmente differenti per carattere. L'ambiziosa Priscilla è una violinista di talento che aspira alla fama, ed è adorata e aiutata in tutti i modi dal padre, di professione liutaio; all'opposto, la gentile e affettuosa Unity, trascurata perché ritenuta priva di talento, è colei che in famiglia lavora più duramente. Ivor, musicista mosso dall'opportunismo, mette gli occhi su Priscilla e la corteggia cinicamente. L'onesto Hiram, invece, il maniscalco del villaggio, ama sinceramente Unity e mette pazientemente da parte i propri risparmi in una cassaforte: una parte è destinata agli studi di Unity e al loro futuro matrimonio, un'altra (conteggiata separatamente) all'acquisto di un organo per la chiesa. Quando le gemelle tornano a casa - Priscilla da una tournée, e Unity da scuola - l'infido Ivor chiede insistentemente denaro a Priscilla. Unity accenna alla cassaforte di Hiram, e Priscilla ne sottrae i contanti; Ivor assiste però al furto. Allorché l'organo viene consegnato alla chiesa del villaggio, Hiram non tarda a scoprire che il denaro è stato rubato; gli abitanti infuriati lo accusano, ed egli viene processato per furto. Priscilla confessa la sua malefatta a Unity; questa, determinata a smascherare Ivor, impersona la sorella e affronta il furfante, e poi svela a Priscilla la doppiezza del suo ex innamorato. Priscilla infine crolla e confessa di aver rubato il denaro su istigazione di Ivor, il quale allora si precipita fuori dall'aula del tribunale, ruba un'automobile e fugge; Hiram lo insegue a cavallo, raggiunge l'automobile e riporta il briccone in aula. Unity e Priscilla si riconciliano: il padre elogia la prima e conforta la seconda, che si era allontanata dalla retta via.

HELEN DAY-MAYER, DAVID MAYER

different characters. Driven Priscilla is a gifted violinist who aspires to fame and has the adoration and support of their violin-maker father, while in contrast, a kind and affectionate Unity, dismissed as being without talent, has become the household drudge. Ivor, an opportunistic musician, targets and cynically courts Priscilla. In contrast, Unity is honestly loved by Hiram, the village farrier, who quietly saves money in his strongbox, some destined for Unity's education and their eventual marriage, while more is kept in a separate fund to purchase a church organ.

Priscilla returns from touring and Unity arrives back from school; at this point duplicitous Ivor presses Priscilla for money. Unity mentions Hiram's strongbox, and Priscilla steals the cash, but her theft is witnessed by Ivor. When the church organ is delivered to the village, Hiram soon discovers that the money to pay for it has been stolen. Outraged villagers accuse Hiram, and he's put on trial for theft. Unity learns from Priscilla that she stole the cash; determined to expose Ivor as the instigator, she impersonates her sister and confronts Ivor, then informs Priscilla of her erstwhile lover's duplicity. Finally Priscilla breaks down and confesses she took the money, at Ivor's instigation. Ivor bolts from court and steals an automobile, but Hiram follows on horseback, overtakes the auto, and brings him back to the courtroom. Unity and Priscilla are reconciled, and Unity is praised by her father, who then comforts his errant daughter Priscilla. – HELEN DAY-MAYER, DAVID MAYER

Prog. 4

BLUE JEANS (US 1917)

REGIA/DIR: John H. Collins. EXEC PROD: B. A. Rolfe. SCEN: June Mathis, Charles A. Taylor, dalla commedia di/based on the play by Joseph Arthur (1890). PHOTOG: John Arnold, William H. Tuers. CAST: Viola Dana (*June*), Robert Walker (*Perry Bascom*), Sally Crute (*Sue Eudaly*), Clifford Bruce (*Ben Boone*), Henry Hallam (*Colonel Henry Clay Risener*), Russell Simpson (*Jacob Tutwiler*), Margaret McWade (*Cindy Tutwiler*), Augustus Philips (*Jack Bascom*). PROD, DIST: Metro Pictures Corp. USCITA/REL: 10.12.1917. COPIA/COPY: 35mm, 5639 ft. (orig. 6890 ft.), 84' (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Nell'ottobre del 1890, quando fu rappresentato al Fourteenth Street Theatre di Manhattan, *Blue Jeans* di Joseph Arthur venne definito "commedia drammatica". Questo lavoro, una "combinazione" concepita per girare in località che avevano perduto il proprio teatro di varietà, fu costruita dall'autore in modo da offrire al pubblico una gradevole miscela di pathos, suspense e impetuosa azione, alternati a generosi intermezzi di intrattenimento più lieve e leggero. Era arricchito da scenette e battute comiche sui rozzi campagnoli, balli campestri, danze da vaudeville e numeri musicali eseguiti da un coro misto di undici membri, un quartetto vocale che si esibiva anche alle ocarine, e una stridula banda di paese. Il dramma (o melodramma) sotteso a tutto questo riemerge però con prepotenza nell'adattamento cinematografico proposto nel 1917 dal regista John Collins. Forse su suggerimento degli sceneggiatori June Mathis e Charles Taylor, i

In October 1890, when Joseph Arthur's play Blue Jeans was presented at Manhattan's Fourteenth Street Theatre, it was billed as a "comedy drama". The play, a "combination" designed for touring to communities which had lost their variety theatres, was shaped by its author to give audiences a pleasing mixture of pathos, suspense, and bold action interspersed with generous intervals of light entertainment. It was padded out with yokel comic turns and quips, country dances, vaudeville buck-and-wings, and musical numbers from an 11-member mixed singing group, a vocal quartet (who doubled on ocarinas), and a raucous village band. However, the underlying drama (or melodrama) vigorously reemerges as we view director John Collins' 1917 film adaptation. Quite possibly at the instigation of writers June Mathis and Charles Taylor, the play's rube comic roles and

rustici personaggi comici sono qui in gran parte eliminati, insieme agli elementari dialoghi umoristici; la trama è snellita e modificata per dare luogo a un robusto dramma d'amore, ambizione, sciagure familiari ed eroismo femminile ambientato nel sud-est rurale del bucolico Stato dell'Indiana, sulle rive del fiume Ohio, il "distretto dei blue jeans" che dà il titolo al dramma. Con un cruciale intervento che destabilizza il melodramma "tradizionale" Collins, Mathis e Taylor riducono la precedente prevalenza del protagonista maschile e riformulano la narrazione in modo da imperniarla sul coraggio, l'abnegazione e l'intraprendenza dell'eroina June, offrendo così un ruolo di primo piano alla moglie di Collins, l'attrice Viola Dana. Nel testo teatrale la trama più importante è costituita dal ritorno di Perry Bascom al villaggio di Rising Sun e dalle vicissitudini che egli deve affrontare successivamente. Perseguitato dall'intrigante avventuriera Sue Eudaly, Perry deve lottare contro il bravaccio locale Ben Boone ed è costretto a competere per un incarico politico e a giustificare il suo matrimonio con June, ragazzina abbandonata dalle oscure origini. June, la protagonista femminile, cresciuta in un orfanotrofio della contea, incompresa e oggetto di incredulità, rappresenta essenzialmente un ulteriore problema. Collins rovescia l'equilibrio tra i personaggi principali, e trasforma June in un'eroina femminista segnata dalle sofferenze ma piena di coraggio, che con le azioni e la devozione si guadagna abbondantemente l'amore, il rispetto e la riaffermazione cui aspira (il ritratto della madre di lei, che era stato rivolto verso la parete a simboleggiare la vergogna che ella aveva recato sul nome della famiglia, viene ora nuovamente girato verso l'esterno in segno di riabilitazione).

Per il pubblico teatrale, il momento culminante della riabilitazione di June era costituito dalla sensazionale scena della segheria collocata da Joseph Arthur nel terzo atto del suo lavoro (un episodio tanto melodrammatico, emozionante ed emblematico da essere poi ripreso nelle scene finali di numerosi film di James Bond, quando l'agente 007, catturato dall'ultimo folle megalomane della serie, giace inerme sul lettuccio di qualche macchinario infernale). Qui June, non più umiliata e perseguitata, assume un ruolo attivo, esce con la forza da un ufficio chiuso a chiave per strappare Perry dal piano mobile della sega da

broad comic dialogue were stripped away, the musical interludes largely expunged, and the narrative reshaped and smoothed out to create a taut drama of love, ambition, family woe, and female heroism in the rural south-east corner of bucolic Indiana bordering the Ohio River, "the Blue Jeans District," which gives the drama its title. Crucially, in an act destabilizing "traditional" melodrama, Collins, Mathis, and Taylor have diminished the former dominance of the male lead, reshaping the narrative to focus on the bravery, self-abnegation, and resourcefulness of the heroine June, providing a major role for Collins' wife, the actress Viola Dana.



Viola Dana, Robert Walker in *Blue Jeans*, John H. Collins, 1917.
(New York Public Library for the Performing Arts)

In the stage play, it is the return to the hamlet of Rising Sun and subsequent vicissitudes met by Perry Bascom that constitutes the major plot line. He is hounded by the scheming adventuress Sue Eudaly, opposed by the local bully Ben Boone, compelled to compete for political office, and forced to justify his marriage to June, a waif whose parentage is obscure. June, the principal female character, once an infant reared in the county's orphanage, misunderstood and disbelieved, is introduced as one more problem to solve. Collins reverses the balance between the

principal characters, turning June into a suffering-but-courageous feminist heroine whose deeds and devotion more than justify the love, respect, and vindication she seeks (her mother's portrait, once turned to the wall, emblematic of the shame she brought upon the family name, now turned outward – rehabilitated).

Audiences of the play recognized the apogee of June's rehabilitation in Joseph Arthur's famous third-act sawmill "sensation scene" (a melodramatic episode so stirringly iconic that it's reprised in the final reel of numerous 007 James Bond films, in which Bond, menaced by the latest in screen megalomaniacs, lies helpless on the bed of an infernal machine). There June, no longer imposed upon and victimized, became an active agent, bashing her way out of a locked office to drag Perry from the moving saw-table and fall protectively across his unconscious body then, half-rising, turn her wrath

banco, ricade sul corpo esanime di lui, quasi a proteggerlo, e infine si leva e rivolge il proprio furore contro chi lo aveva accusato e assalito. Collins, comprensibilmente, conserva questa scena d'azione, la sposta al rullo finale, scarta la contorta trama basata sulla bigamia e permette a Boone, il nemico di Perry, di fuggire incolume da Rising Sun insieme a Sue Eudaly - presumibilmente per affrontare la giustizia altrove. Nel testo teatrale, invece (anche se solo in una pantomima muta) Boone veniva catturato dai cittadini inferociti, trascinato fuori e minacciato di linciaggio. L'idea più geniale di Collins è però l'aggiunta della sequenza nella chiesa, che regge il confronto con la scena in cui Lillian Gish battezza il figlioletto morente in *Way Down East* di Griffith (film posteriore di quattro anni a *Blue Jeans* di Collins). Qui, allorché June chiede il battesimo per il bambino che ha appena avuto ed è respinta da un vicario bigotto che mette in dubbio la legittimità del suo matrimonio, vediamo i nonni di lei insorgere in sua difesa, affrontare il vicario e affermare i valori della tolleranza e del dovere morale a nome della comunità di Rising Sun. In quest'episodio, inoltre, la virtù di June rifulge, circondata da un'aura di martirio, permettendoci di apprezzare la forza e la raffinatezza della recitazione di Viola Dana. – DAVID MAYER

Sinossi Giunto nel villaggio di Rising Sun per dirigere la segheria di famiglia, Perry Bascom (alias Jim Nelson) incontra June, ragazza abbandonata e vagabonda; tra i due nasce immediatamente una forte amicizia. Perry è costretto a difendere June dalle turpi attenzioni di Ben Boone, bravaccio locale nonché politico senza scrupoli: ne segue un alterco che procura a Perry la perenne ostilità di Boone. June trova alloggio presso un'anziana coppia, Cindy e Jacob Tutwiler, la cui figlia Lucy, fuggendo di casa diciott'anni prima, ha gettato sulla famiglia un tale disonore che il suo "ritratto è stato girato verso la parete". June trova il ritratto e ne scopre la somiglianza con la propria defunta madre. Perry e June si innamorano e si sposano segretamente, ma la loro felicità è turbata dall'arrivo dell'avventuriera Sue Eudaly, che afferma mentendo di essere la moglie di Perry. Ella inoltre suscita e incoraggia le attenzioni di Ben Boone, che ora è rivale politico di Perry. In occasione di una riunione politica, Sue rende pubbliche le sue false accuse. Perry lascia allora Rising Sun per cercare le prove delle menzogne di Sue e della legittimità del suo matrimonio con June. Allontanata dai Tutwiler e rimasta sola, June dà alla luce un bambino. Si reca in chiesa per farlo battezzare, e i Tutwiler si schierano al suo fianco, rimproverando severamente il vicario e i fedeli allorché l'altezzoso e ipocrita ministro di Dio rifiuta il battesimo perché il piccolo sarebbe frutto di un'unione illegittima. Perry fa ritorno, con le prove dell'inganno di Sue Eudaly, la quale chiede allora a Ben, che dirige adesso la segheria, di uccidere Perry. Al ritorno di quest'ultimo scoppia una rissa: servendosi di un uncino da boscaiolo, Ben mette fuori combattimento Perry e lo trascina sul piano di una sega circolare in funzione. June irrompe nella segheria ma viene chiusa a chiave nell'ufficio; ne esce fracassando il vetro della finestra, ferma la sega e mette in salvo Perry. Sue e Ben fuggono, mentre June, il bambino, Perry e i Tutwiler si ricongiungono felicemente. – DAVID MAYER

against his accusers and assailant.

Collins, understandably, keeps that action scene, shifting it to the final reel, dismisses the convoluted bigamy plot, and allows Perry's assailant Boone together with Sue Eudaly to flee unscathed from Rising Sun, presumably to meet justice elsewhere, whereas in the stage play (and only in wordless pantomime) Boone is caught by outraged townsfolk, dragged outside, and threatened with lynching. But where Collins triumphs is in adding the church sequence, which warrants comparison to Lillian Gish's baptism of her dying child in Griffith's Way Down East (which followed Collins' Blue Jeans a full four years later). Here, where June pleads for baptism for her newborn child and is rebuffed by a sanctimonious vicar who doubts the legality of her marriage, we witness her grandparents rising to defend her, to face down the vicar and speak tolerance and moral duty on behalf of the Rising Sun community. Moreover, we have an episode in which June's virtue and martyrdom shine, enabling us to witness the power of Dana's exquisite acting. – DAVID MAYER

Plot synopsis Arriving in the hamlet of Rising Sun to manage the family sawmill, Perry Bascom (aka Jim Nelson) encounters the homeless waif June. They immediately form a close friendship. Perry is compelled to defend June from the lecherous grasp of local bully and unscrupulous politician Ben Boone, resulting in a scuffle that assures his never-ending animosity towards Perry. June finds a home with an elderly couple, Cindy and Jacob Tutwiler, whose eloping daughter Lucy had so disgraced the family 18 years earlier that her "picture is turned toward the wall". June will find this picture and recognize the similarity of the image to that of her dead mother. Perry and June fall in love and secretly marry, but their happiness is spoiled by the arrival of adventuress Sue Eudaly, falsely claiming an existing marriage to Perry. She also attracts Ben Boone, now a political rival to Perry, and encourages his attentions. At a political rally, Sue makes public her false claim. Perry leaves Rising Sun to seek proof that Sue is lying and that he and June are legally wed. Shunned by the Tutwilers, June, now alone, gives birth to a baby boy. When she goes to have her baby baptized, the Tutwilers stand by her in church, reprimanding the minister and the congregation when the smug, self-righteous vicar refuses baptism on the grounds that the infant is the product of an illegitimate union. Perry returns with proof of Sue Eudaly's falsehood, prompting Sue to demand that Ben, now in control of the sawmill, kill Perry. When Perry comes back, a fight breaks out in which Ben, seizing a logger's cant hook, knocks Perry unconscious and drags his body onto the bed of a whirring circular buzz saw. June manages to force her way into the sawmill but is locked in the office. Breaking windows, she escapes, stops the saw, and pulls Perry to safety. Sue and Ben flee, and June, her baby, Perry, and the Tutwilers are happily reunited. – DAVID MAYER

RIDERS OF THE NIGHT (Ridders der duisternis) (US 1918)

REGIA/DIR, SCEN: John H. Collins. SOGG/STORY: Albert Shelby Le Vino. PHOTOG: John Arnold. TECH. DIR: costruzione set/set construction: Ralph C. Godfrey [non accreditato/uncredited]. ASST DIR: Albert H. Kelley [non accreditato/uncredited]. CAST: Viola Dana (Sally Castleton), George Chesebro (Milt Derr), Clifford Bruce (John Derr), Russell Simpson (nonno/Sally's grandfather), Mabel Van Buren (zia/Sally's aunt), Monte Blue ("The Killer", Jed). PROD: Metro Pictures Corp. USCITA/REL: 29.04.1918. COPIA/COPY: 35mm, 3983 ft. (orig. 5 rl.), 44' (18 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: NLD. Incomp., missing RI. I. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Le riprese di *Riders of the Night* - che sarebbe rimasto l'ultimo dei tre film girati da Collins allo studio di Hollywood della Metro - iniziarono nel marzo 1918. Gli scenari rurali erano da lungo tempo la specialità del nostro regista; questo film non fa eccezione, ed è infatti ambientato durante le cosiddette "guerre dei pedaggi" che si verificarono in Kentucky tra il 1896 e il 1898, allorché gli abitanti inferociti distrussero con la violenza le barriere per il pagamento dei pedaggi erette quasi ovunque, sulle strade di quello Stato, da società private per arricchire i propri azionisti (questa "guerra" fu seguita con grande attenzione dalla stampa, e per esempio il *Sydney Morning Herald* vi dedicò parecchi paragrafi della rubrica "Our American Letter" del 24 giugno 1897). La lavorazione del film, intitolato dapprima *The Night Riders* e poi *The Heart of Kentucky*, non fu priva di disavventure: George Chesebro e Monte Blue (sul punto di assurgere al rango di protagonista) si scontrarono mentre erano a cavallo, e a quanto sembra precipitarono da un dirupo; Blue dovette anzi essere ricoverato all'ospedale.

Lo studioso di Collins Jack Lodge, che non ha potuto vedere il film, è rimasto perplesso di fronte alla recensione non univoca scritta da C.S. Sewell per *Moving Picture World*, e ipotizza che *Riders of the Night* sia stato il primo insuccesso di Collins o, "cosa altrettanto possibile, un capolavoro". Siamo lieti di confermare che si tratta di una pellicola di eccezionale vigore, che esalta il talento del regista così come quello della star, Viola Dana. Non fu assolutamente un insuccesso, anche se (al pari di Sewell) alcuni spettatori ed esercenti rimasero turbati da certi particolari "macabri" presenti verso la fine, quando Sally Castleton (l'eroina interpretata da Viola Dana) sta per essere impiccata per un omicidio che non ha commesso: la censura di Chicago eliminò tutta una serie di inquadrature, tra cui quella del collaudo del capestro, insieme alle

Shooting got underway on Riders of the Night in March 1918, in what was to be the last of three films Collins made at Metro's Hollywood studio. Rural settings had long been the director's forte, and this is no exception, taking place during Kentucky's "Tollgate Wars" of 1896-98, when angry locals violently destroyed the state's ubiquitous tollgates erected by private companies to enrich their stockholders (so well-reported was this "War" that several paragraphs are devoted to it in the Sydney Morning Herald's "Our American Letter" of 24 June 1897).

The production, at first titled The Night Riders and then The Heart of Kentucky, was not without mishap: George Chesebro and Monte Blue (on the cusp of leading man status) collided on horseback and were reportedly thrown over a precipice, with Blue requiring hospitalization.

Collins scholar Jack Lodge, who was unable to view the film, was troubled by C.S. Sewell's mixed review in Moving Picture World, and suggested that perhaps Riders of the Night was either Collins' first flop, or "equally possibly, a masterpiece." Happily, we can confirm that the film is an exceptionally strong feature, showcasing

the talents of both the director and its star, Viola Dana. Neither was it a flop, though, like Sewell, some audiences and exhibitors were perturbed by certain "gruesome" elements towards the end, when Dana's character Sally Castleton is about to be hanged for a murder she didn't commit – the Chicago censors eliminated a number of shots, including testing the noose, along with scenes of her on the scaffold. Photoplay called it "the best Dana picture since Blue Jeans," but one exhibitor complained, "Too sensational for our patrons."



Clifford Bruce, Mabel Van Buren, Viola Dana in *Riders of the Night*, John H. Collins, 1918. (Courtesy of Museum of Modern Art, New York)

scene di Sally sul patibolo. *Photoplay* lo giudicò “il miglior film di Viola Dana dall’epoca di *Blue Jeans*”, ma un esercente lamentò che esso era “troppo sensazionalistico” per il suo pubblico.

La reputazione di Collins, quale maestro dell’illuminazione artistica, ne esce ancora una volta rafforzata, anche grazie alla splendida imbibizione; l’uso delle dissolvenze è poi particolarmente efficace. I tratti più antiquati della trama passano inosservati, di fronte allo straordinario montaggio, al clima di tensione sapientemente costruita a mano a mano che la vicenda procede, sempre più veloce, verso il culmine drammatico (Collins aveva un debole per i protagonisti salvati all’ultimo secondo). I primi piani di eccezionale potenza (altra caratteristica peculiare dello stile del regista) meritano un elogio speciale: l’immagine del pugno serrato di Viola, con le unghie che penetrano nella carne fino a farla sanguinare, è davvero difficile da dimenticare. Questo film rappresenta la tredicesima collaborazione (su un totale di diciassette) tra Collins e l’operatore John Arnold (1889-1964), che esordì nella sezione tecnica della Edison, passò alla sezione operatori della Metro nel 1915 e si ritirò nel 1957.

La copia dell’EYE Filmmuseum manca del primo rullo, ma la trama è comunque abbastanza chiara, e quindi bastano pochissime informazioni per integrarla. Sally (Viola Dana) è un’orfana, che vive con un nonno mite e gentile (Russell Simpson), veterano della Confederazione, e una vecchia zia bisbetica (Mabel Van Buren). John Derr (Clifford Bruce), brutale proprietario delle locali barriere per il pagamento dei pedaggi, vorrebbe sposare Sally, che però ama il cugino di John, Milt (George Chesebro), che il parente ha frodato della sua parte di eredità. I “riders of the night” (cavalieri della notte) che danno il titolo al film sono gli uomini che, con il favore delle tenebre, distruggevano le odiate barriere a pedaggio disseminate sulle strade del Kentucky. L’eliminazione di tali pedaggi fu generalmente considerata uno sviluppo positivo, ma Lowell H. Harrison e James C. Klotter, nel loro volume *A New History of Kentucky* (2009), individuano in quest’episodio un inquietante primo caso, nella storia dello Stato, di uso della violenza che ha poi condotto a esiti apparentemente positivi.

Riders of the Night fu scritto da Albert Shelby Le Vino (1878-1947), ex giornalista di quotidiani e riviste che esordì in campo cinematografico nel 1913 come assistente di Frank L. Dyer presso la General Film. Svolse poi attività pubblicitaria per la Mutual e la Arrow, trovandosi presto a lavorare contemporaneamente anche come sceneggiatore; in una bella prova di sincronicità, Le Vino fu uno degli sceneggiatori, oltre che agente pubblicitario, della serie *Who’s Guilty?*, pure inclusa nel programma di quest’anno. Nel marzo 1917 lasciò la sezione notiziari della Vitagraph per diventare direttore delle sceneggiature alla B. A. Rolfe Photoplays, distribuita attraverso la Metro. Personalità poliedrica, alla fine degli anni Venti Le Vino fu direttore della produzione dei western di Zane Grey alla Paramount, continuando l’attività di sceneggiatore fino al 1942. Benché il titolo e l’ambientazione nel Kentucky coincidano, il film *Riders of the Night* non ha alcun rapporto con il racconto di Edwin Bliss pubblicato a puntate su *Gunter’s Magazine* e poi su *The New Magazine* nell’autunno del 1910. — JAY WEISSBERG

Collins’ reputation for artistic lighting is once again reinforced, made even more attractive by the print’s beautiful tinting, and the use of fades is particularly effective. The story’s old-fashioned elements are soon forgotten thanks to terrific editing, expertly building tension as the plot speeds towards its dramatic climax (Collins had a penchant for protagonists saved in the nick of time). Striking close-ups, another hallmark of the director’s style, deserve special praise, and the image of Dana’s clenched fist, her nails biting into her skin to the point of drawing blood, is unlikely to be forgotten. This was the thirteenth of Collins’ seventeen collaborations with cameraman John Arnold (1889-1964), who started in Edison’s engineering department, joined Metro’s camera department in 1915, and retired in 1957.

*The EYE Filmmuseum’s print is missing the first reel, but the story is clear enough so that only a minimum of information is required. Sally (Dana) is an orphan, living with her kindly grandfather (Russell Simpson), a veteran of the Confederacy, and her harridan of an aunt (Mabel Van Buren). John Derr (Clifford Bruce), brutish owner of the local tollgates, wants Sally as his bride, but she’s in love with John’s cousin Milt (George Chesebro), cheated out of his inheritance by his relative. The title’s “riders of the night” are the men who, under cover of darkness, destroyed the much-hated Kentucky tollgates. While the elimination of these tolls was generally seen as a positive development, Lowell H. Harrison and James C. Klotter, in *A New History of Kentucky* (2009), say this was a troubling first instance in the state of violence leading to a seemingly progressive outcome.*

Riders of the Night was written by Albert Shelby Le Vino (1878-1947), a former newspaper and magazine writer who entered the film business in 1913 as assistant to Frank L. Dyer at General Film. He moved on to publicity for Mutual and Arrow, soon working simultaneously as a script writer; in a nice bit of synchronicity, Le Vino was one of the scenarists, as well as the publicity agent, for the series *Who’s Guilty?*, also screening in this year’s Giornate. In March 1917 he moved from Vitagraph’s news department to become scenario editor of B. A. Rolfe Photoplays, releasing through Metro. A true jack-of-all-trades, Le Vino was production supervisor in the late 1920s for Paramount’s Zane Grey Westerns, and continued as a scriptwriter as late as 1942. Although sharing the same title and Kentucky location, the film *Riders of the Night* has nothing to do with the short story by Edwin Bliss serialized in *Gunter’s Magazine* and then *The New Magazine* in autumn 1910. — JAY WEISSBERG



LUCA COMERIO – 2

Dalla pietà all'amore: l'anteguerra di Luca Comerio

Essendo questo programma la seconda delle tre parti di un progetto Comerio iniziato alle Giornate 2015 e da concludersi nel 2017, rinvio per un'introduzione alla figura di Comerio al mio testo nel precedente catalogo (oltre che al mio saggio "Cocciutelli va in guerra, o dello sguardo feroce di Luca Comerio" nel volume *L'Europa in guerra. Tracce del secolo breve*, a cura di Piero Del Giudice, II ed. ampliata, Trieste-Trento 2015). In questo testo mi soffermerò solo su alcuni film in programma, premettendo che essi riguardano prevalentemente l'opera cinematografica di Comerio dagli inizi all'ingresso dell'Italia nella prima guerra mondiale (1915), pertanto con un "flashback" rispetto al programma precedente, dedicato ad alcuni film sulla grande guerra, mentre il programma conclusivo si proporrà di trattare il passaggio dalla guerra italo-turca alla prima guerra mondiale, fino al successivo dopoguerra.

Si vedranno dunque quest'anno i film dell'anteguerra, all'interno dei quali si rivelano molteplici segni di morte e di distruzione che trovano poi compimento nella prima guerra mondiale. Sulla quale il programma del prossimo anno recupererà anche *Les annales de la guerre no. 8*, già annunciato l'anno scorso ma per un errato invio dell'archivio di provenienza sostituito da un altro film, interessante ma non del regista. A conferma di come sia la conservazione dei film di Comerio sia il loro studio scontino ritardi e insufficienze, cui è possibile porre rimedio il che è tra gli obiettivi del nostro progetto triennale. Per segnalare in positivo l'odierna conservazione a largo raggio dell'opera del regista, il presente programma include (oltre a un titolo proveniente da un archivio estero) film provenienti da pressoché tutti gli archivi italiani, maggiori e minori, nei quali siano presenti opere di Comerio.

Compassion and Love: The Pre-War Films of Luca Comerio

Since this programme is the second of three parts of the Comerio project launched last year, which will conclude in 2017, for an introduction to Comerio's work I refer the reader to last year's *Giornate catalogue*, and to my essay "Cocciutelli va in guerra, o dello sguardo feroce di Luca Comerio" [*Cocciutelli Goes to War, or the Ferocious Gaze of Luca Comerio*], in the book *L'Europa in guerra. Tracce del secolo breve [Europe at War. Traces of the Short Century]*, edited by Piero Del Giudice, 2nd extended edition, Trieste-Trento, 2015). I shall therefore confine my discussion here to the films in this programme, which mainly represent Comerio's cinematic career from its beginnings up to Italy's entry into the First World War (1915). It thus constitutes a kind of flashback from last year's focus on films on the Great War, while the third and final part of the project next year will trace the passage from the Italo-Turkish War to the First World War and its aftermath.

This year we are featuring Comerio's pre-war films, which contain a number of signs of the death and destruction which were subsequently played out in the Great War. Next year's programme will include *Les annales de la guerre no. 8*, a film we hoped to show last year, but which ended up being replaced (owing to the erroneous delivery from its archive) by a film that was interesting in its own right but was by a different director. This is an instance of how the conservation and study of Comerio's work has been beset by delays and shortcomings. Rectifying this situation is one of the aims of our three-year project. To put the broad range of the director's work now being preserved in a more positive light, this year's programme includes (in addition to one title coming from a foreign archive) films from nearly all the Italian archives, great and small, in which Comerio's work is held. Rather than being strictly chronological, the order followed in this



Cocciutelli in guerra, Luca Comerio, 1912. (La Cineteca del Friuli)

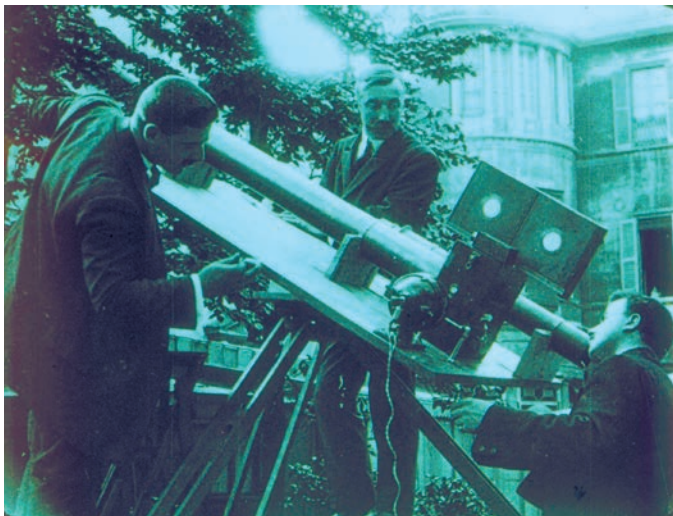
Il programma di quest'anno segue volutamente un ordine non strettamente cronologico, ma vuole in qualche modo riecheggiare quelle antologie che nel dopoguerra Comerio dedicherà al proprio cinema, montandovi precedenti brevi film nel momento in cui avrà difficoltà a realizzarne altri (come accennammo l'anno scorso e approfondiremo il prossimo). Inoltre si vuole contraddire la separazione nella sua opera tra "film dal vero" e "a soggetto". Il titolo che abbiamo scelto per il programma proviene da un film di Comerio del 1909, purtroppo perduto, in cui egli montava una vicenda di finzione con le sue riprese documentaristiche del terremoto. Ci sembra un titolo perfetto e commovente per il nostro programma, che rivela come in tutta la sua opera lo sguardo pietoso sulle vicende storiche umane (sguardo che, come in Lumière, le illumina già d'amore) si sposta spesso anche direttamente su una domanda d'amore. Il programma si conclude con quella ripresa privata di un bacio che Comerio scambia con la sua donna, con gioiosi e giocosi sguardi in macchina. Non siamo a una replica del primitivo *The Rice-Irwin Kiss*, scena primaria del cinema che troverà echi fino a Warhol e Makavejev, ma a qualcosa che oggi ci può rammentare piuttosto un *selfie*, a conferma di come tutta l'opera di Comerio si offra a una straordinaria "modernità". Questa opera resterà isolata, anche perché milanese in un contesto di cinema italiano sempre più romanizzato, ma oggi sarebbe il colmo dell'ingiustizia prolungarne l'isolamento verso il restante cinema italiano, anziché coglierne i fili verso figure marcanti che vanno da Gallone (per la cui diva suprema Lyda Borelli Comerio realizzò foto) a Genina a Camerini, superando anche la cecità storiografica che condanna il cinema alle sue matrici ideologiche,



Cocciutelli in guerra, Luca Comerio, 1912. (La Cineteca del Friuli)

year's programme is designed to echo the anthologies of his work that Comerio constructed after the war, editing previously made short films when he found himself unable to shoot others (a practice that was mentioned last year, and which will be further explored next year). It is also intended to counteract the separation of his films into documentaries and fiction. The title chosen for this year's programme comes from a film made in 1909, unfortunately now lost, in which Comerio put together a fictional story using documentary footage of the Messina earthquake. It is a touching title, which seems perfectly suited to our programme, showing how in all his work his compassionate gaze on human history (a gaze which, like the Lumière's, illuminates it with love) often turns directly towards a need for love. The programme concludes with a private film of a kiss Comerio shared with his wife, complete with his happy and playful glances towards the camera. This is no replica of Edison's primitive Rice-Irwin Kiss, a cinematic first whose echoes can be found all the way to Warhol and Makavejev, but something which resembles a modern-day "selfie" – a demonstration of the remarkable modernity of all Comerio's work.

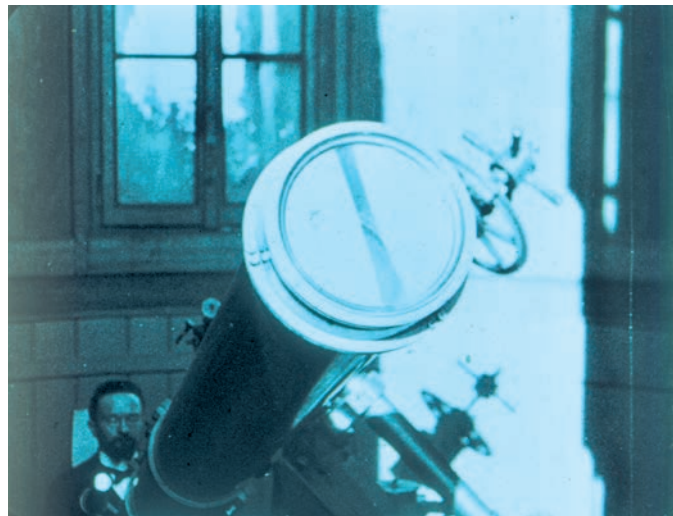
Since his work was Milanese at a time when Italian cinema was increasingly Roman, it was fated to remain isolated, but now it would be the height of injustice to prolong its isolation from the rest of the country's production. Instead, attention should be given to understanding its links to major figures such as Gallone (for whose supreme diva, Lyda Borelli, Comerio was a photographer), Genina, and Camerini, overcoming the historical blindness which confines cinema to its ideological origins. And to how even when it was used for propaganda (from Comerio to Giovacchino Forzano and Francesco



L'eclisse parziale di sole del 7 aprile 1912, Luca Comerio, 1912.
(Cineteca di Bologna)

anziché cogliere come persino nei momenti generati dalla propaganda (e qui da Comerio si va fino a Giovacchino Forzano e Francesco De Robertis) il cinema abbia potuto contraddirla con la flagranza del reale, superando costantemente anche i recinti tra finzione e documentario.

Il nostro programma parte da un film sul terremoto di Messina anche per estenderne lo sguardo pietoso a tutte le vittime dei terremoti e delle catastrofi, naturali e storiche. Sorprende in quel film che i carrelli sulle distruzioni si interrompano per inquadrare lungamente la lapide danneggiata dedicata a Goethe: e qui è impossibile non cogliere, al di là della consapevolezza di Comerio, come il «mehr Licht!» goethiano sia la richiesta di fondo del cinema. E a rivelare come il cinema comeriano resti più volte segnato dalle immagini fondanti del cinema (uscite di fabbrica, arrivi e partenze di treni...): la parte finale di *Il terremoto di Messina* è centrata sulla partenza di un treno addobbato carico di folle a tratti sorridenti che vogliono contraddire nella vita gli esiti mortali del terremoto. Le folle, la molteplicità di presenze, che ritroveremo con stupore e impossibilità di dominio nelle immagini che vanno fino alle scene dell'India in *Bhowani Junction* di Cukor e di tutto il pianeta in *A Question of People* di Rossellini per arrivare alle odierne registrazioni impotenti di stragi e distruzioni, trova quindi in Comerio il più compiuto sviluppo dello sguardo vergine di Lumière. Da cui il film *Le officine della "Fiat"* prolunga nel finale un'uscita dalla fabbrica, fino a riempire di folla l'inquadratura. Il precedente film sull'inaugurazione dello Zuccherificio di Casalmaggiore reca invece traccia nel finale di uno dei più violenti atti classisti di messinscena, in cui a dei



L'eclisse parziale di sole del 7 aprile 1912, Luca Comerio, 1912.
(Cineteca di Bologna)

De Robertis), cinema was able to contradict that propaganda with a flagrant reality, constantly going beyond the barriers between fiction and documentary.

*Our programme starts with a film on the Messina earthquake – one reason is to extend its compassionate gaze to all the victims of earthquakes and catastrophes, natural and historical. Particularly striking in this film is how the travelling shots of scenes of destruction are interrupted for a lingering look at the damaged memorial dedicated to Goethe. Comerio's awareness aside, it is impossible not to grasp that the Goethian cry "mehr Licht!" ["More light!"] is cinema's most basic demand. Or to note that Comerio's film-making is frequently marked by images that are from the origins of cinema (exits from factories, arrivals and departures of trains...): the final sequence in *Il terremoto di Messina* features the departure of a decorated train crowded with smiling people who want to defy in life the mortal blows dealt by the earthquake. The crowds and variegated masses – which later provoked astonishment and a feeling of helplessness in images ranging from the scenes of India in Cukor's *Bhowani Junction* and of the entire planet in Rossellini's *A Question of People*, to the impotent present-day footage of massacres and destruction – find in Comerio the ultimate development of Lumière's virginal gaze. Hence the final scene of *Le officine della "Fiat"* (1911), where the camera lingers on the workers leaving the FIAT factory until the frame is filled with the crowd. The closing scene of the film which precedes it, about the opening of the Casalmaggiore sugar refinery, bears the mark of one of the most violent class-conscious acts of film direction: having been ordered to doff their hats for the shot, a group of peasants*



La grande giornata storica italiana: 20 maggio 1915, Luca Comerio, 1915.
(La Cineteca del Friuli)

contadini viene imposto di togliersi il cappello per la ripresa, ed essi si aggrappano vulnerabilmente a quel loro piccolo bene e segno di decoro: un'azione che, in anticipo di decenni sulle profezie pasoliniane del mondo contadino distrutto dallo sviluppo industriale, appartiene a un Comerio in cui l'esigenza di filmare non è ancora illuminata dalla pietà.

S'inseriscono perfettamente nel programma alcuni film comici, che sono tra i capolavori di tutto il cinema comico italiano, da *L'avventura galante di un provinciale* con il suo impossibile incontro d'amore con un corpo che non solo muta l'apparenza sessuale ma si disarticola come in un Méliès (o un Fregoli, di cui Comerio riprese foto e forse collaborò ai suoi film, come a quelli con Ferravilla e altri comici), «film di cattivo gusto» secondo una recensione d'epoca, fino a *Cocciutelli in guerra* che si fa beffe dell'impresa coloniale italiana, fino al film conservatosi con il titolo tedesco *Man soll den Tag nicht vor den Abend loben* in cui c'è una straordinaria "uscita da una sala cinematografica" con caduta in un mucchio di letame, ad anticipare e contraddire quanti poi resero l'umanità concime nei campi di battaglia. Come introduzione alla grande guerra il film *La grande giornata storica italiana* in cui si registra la proclamazione della guerra diventa ai nostri occhi comico e insieme tragico nella solennità con cui statisti, ministri, parlamentari posano in attesa della strage che avverrà.

Ma Comerio fu anche fotografo del Re d'Italia, ciò che gli consentirà di diventare poi fotografo dell'esercito, dalle esercitazioni alle trincee. In questa veste egli riprende l'incontro con il Kaiser a Venezia in una splendida serie di viaggi acquatici nella città lagunare, di cui si presentano nel programma segmenti ricostruiti da diverse



La grande giornata storica italiana: 20 maggio 1915, Luca Comerio, 1915.
(La Cineteca del Friuli)

cling vulnerably to that modest possession and mark of decorum. Decades before Pasolini's prophecies on the destruction of the peasant class by industrialization, this act belonged to a time when Comerio's drive to film was not yet enlightened by compassion.

Fittingly included in the programme are a number of films which stand among the masterpieces of Italian comic cinema. L'avventura galante di un provinciale features an impossible amorous encounter with a body that not only changes its sexual appearance but comes apart as if in a scene by Méliès (or Fregoli, whom Comerio photographed; he also worked with Ferravilla and other comic actors); a reviewer of the time wrote it off as "a film in bad taste". Cocciutelli in guerra makes a mockery of Italy's colonial adventures, and the German-titled Man soll den Tag nicht vor den Abend loben features a memorable "exit from a cinema theatre" with a fall into a heap of manure, an anticipation and contradiction of those who were to turn men into fertiliser on the battlefield. As an introduction to the Great War, La grande giornata storica italiana, documenting Italy's declaration of war, is to modern-day eyes both comical and tragic in the solemnity with which statesmen, ministers, and parliamentarians posed in expectation of the massacres to come.

Comerio was also the King of Italy's photographer, a position which led to his appointment as Italian army photographer, documenting army manoeuvres and later trench warfare. As royal photographer he filmed the King's meeting with the Kaiser in Venice in a splendid series of journeys on the city's canals. Segments of these films are presented here in a reconstruction from a number of archive sources, accomplished thanks to a joint appeal with the Associazione culturale Hommelette for their restoration. A few years before the



L'arrivo di Guglielmo II a Venezia, Luca Comerio, 1908.
(Associazione culturale Hommelette, Trieste)

cineteche, anche per lanciare con l'Associazione Hommelette un appello a compiere il restauro. Pochi anni prima della guerra che li troverà nemici, i due sovrani recitano un'amicizia, che singolarmente il *Giornale LUCE* per la morte di Comerio replicherà nel 1940, a inaugurare un'altra fatale amicizia italo-tedesca. Non c'è pace per Comerio, qui usato in una falsa profezia. Precede nel programma un funerale ripreso da Comerio dell'aviatore Chavez, e un film su un'eclisse solare in cui il cinema sfida l'invisibilità nella minaccia di un'assenza di luce. Ma questa torna dopo l'eclisse parziale, il film può soffermarsi, con Comerio in campo, sull'apparato tecnico che ha consentito la ripresa. Comerio non è stato propriamente inventore, egli si è servito delle invenzioni inclusa quella del cinema (iniziò infatti acquisendo una cinepresa da Lumière). Ciò che però si rivela come una sua invenzione è la capacità di contraddire la condanna a uno sguardo raggelato con l'irrompere nell'immagine delle presenze, con la loro talvolta accolta domanda d'amore.

SERGIO M. GERMANI



L'arrivo di Guglielmo II a Venezia, Luca Comerio, 1908.
(Associazione culturale Hommelette, Trieste)

war which would make them enemies, the two sovereigns here acted out a friendship which was re-evoked by the Giornale LUCE newsreel on the occasion of Comerio's death in 1940, to mark the inauguration of another fatal Italo-German friendship. There was no peace for Comerio, used here in a false prophecy. Coming just before that in our programme is Comerio's coverage of the funeral of pioneering aviator Jorge Chavez, who died trying to be the first to fly over the Alps, and a film of a solar eclipse in which the cinema defies the invisibility contained in the threat of an absence of light. But as light returns after the partial eclipse, the film pauses to show the technical equipment used for the film, with Comerio in the shot. He was not a cinema inventor, but the inventions he used included the cinema – he started out by purchasing a Lumière cine-camera. But what did prove to be his invention was the capacity to contradict the condemnation to an icy stare with the bursting into his images of human presences, with their demand for love – a demand to which cinema can on occasion respond with compassion.

SERGIO M. GERMANI

IL TERREMOTO DI MESSINA (Messina im Gegenwertigen Zustande) (IT 1909)

COPIA/COPY: 35mm, 138 m., 7' (16 fps); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano.

L'AVVENTURA GALANTE DI UN PROVINCIALE (IT 1908)

COPIA/COPY: 35mm, 63 m., 3' (16 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris.

IL CARNEVALE DI MILANO DEL 1908 (IT 1908)

COPIA/COPY: 35mm, 55 m., 3' (16 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

GRANDE CERIMONIA PER LA POSA DELLA PRIMA PIETRA DELLO ZUCCHERIFICIO A CASALMAGGIORE
(IT 1910)

COPIA/COPY: 35mm, 146 m., 8' (16 fps); did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

LE OFFICINE DELLA "FIAT" (IT 1911)

COPIA/COPY: DCP (da/from 35mm, 230 m.), 12' (trascritto a/transferred at 18 fps); did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Fondazione CSC - Archivio Nazionale Cinema d'Impresa, Ivrea.

[INCONTRO DEI REALI A VENEZIA, I]: INCONTRO DELLE LL. MM. IL RE D'ITALIA E L'IMPERATORE DI GERMANIA IL 25 MARZO 1908 (IT 1908)

COPIA/COPY: 35mm, 132 m., 7' (16 fps); did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano.

[INCONTRO DEI REALI A VENEZIA, III]: L'ARRIVO DI GUGLIELMO II A VENEZIA (IT 1908)

COPIA/COPY: DCP, 4'; did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Associazione culturale Hommelette, Trieste.

RESIDENCE ROYALE A SANT'ANNA DI VALDIERI (IT 1910)

COPIA/COPY: 35mm, 110 m., 6' (16 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

EXCELSIOR! (IT 1913)

COPIA/COPY: 35mm, 350 m., 17' (18 fps); did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Fondazione CSC - Cineteca Nazionale, Roma.

GARE DI PALLONE ALL'ARENA DI MILANO (IT 1912)

COPIA/COPY: 35mm, 25 m., 1' (16 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano.

IDROPLANO FORLANINI (IT 1911)

COPIA/COPY: 35mm, 180 m., 10' (16 fps); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano.

COCCIUTELLI IN GUERRA (Kelly in Battle) (IT 1912)

COPIA/COPY: 35mm, 117 m., 6' (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

LA GRANDE GIORNATA STORICA ITALIANA: 20 MAGGIO 1915 (La grande journée historique italienne: 20 mai 1915) (IT 1915)

COPIA/COPY: 35mm, 175 m., 9' (16 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: La Cineteca del Friuli, Gemona.

[MAN SOLL DEN TAG NICHT VOR ABEND LOBEN] (IT 191?)

COPIA/COPY: DCP (da/from 35mm, c.100 m.), 4' (trascritto a/transferred at 16 fps); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano.

L'ECLISSE PARZIALE DI SOLE DEL 7 APRILE 1912 (IT 1912)

COPIA/COPY: 35mm, 91 m., 5' (16 fps); did./titles: ITA. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna.

I SOLENNI FUNERALI DELL'AVIATORE CHAVEZ (IT 1910)

COPIA/COPY: 35mm, 100 m., 5' (16 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano.

[GIORNALE LUCE C0057 DEL 15 LUGLIO 1940]: LA MORTE DI LUCA COMERIO FOTOGRAFO DEL RE D'ITALIA (IT 1940) (estratto/extract)

COPIA/COPY: DCP, 2', sd.; narr. ITA. FONTE/SOURCE: Istituto Luce, Roma.

Comprendente brano da / Newsreel item, including footage from [Incontro dei reali a Venezia], 1908.

[IL BACIO DI LUCA COMERIO] (IT 1910?)

COPIA/COPY: DCP, 50"; senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Cineteca Italiana, Milano.



AL CHRISTIE

Al Christie: il magnate dimenticato del cinema comico

Produttore e regista, Al Christie fu uno dei nomi più importanti del cinema comico all'epoca del muto, anche se oggi egli è assai meno noto di Mack Sennett o Hal Roach. Come questi ultimi, però, fu uno dei pionieri del genere, e per un trentennio realizzò comiche di elevata qualità. Nel corso degli anni, fra le star di Christie si avvicendarono alcuni degli interpreti più popolari dell'epoca: Bobby Vernon, Dorothy Devore, Neal Burns, Billie Rhodes, Betty Compson, Billy Dooley, Jimmie Adams e il duo formato da Eddie Lyons e Lee Moran.

Nato a London, nell'Ontario, nel 1879, Christie esordì come impresario teatrale per numerose compagnie, approdando alla fine a New York. Nel 1907 era il direttore generale della Centaur Film Company di David Horsley; quando questi, nel 1910, fondò la Nestor Films, Christie ne divenne il direttore, avviando una costante e ricca produzione di western e comiche. Il successo gli arrise per la prima volta nel 1911 con una serie di cortometraggi live-action di "Mutt and Jeff". Per sfuggire ai controlli del Motion Picture Patents Trust la società si spostò ben presto da Bayonne, nel New Jersey, alla California e divenne il primo studio di Hollywood quando rilevò la Blondeau's Tavern, ove girò il proprio film d'esordio sulla West Coast, *The Best Man Wins* (1911).

La distribuzione tramite la Universal costrinse Christie a produrre in media due film da un rullo ogni settimana e gli consentì di radunare una serie di collaboratori di tutto rispetto che sarebbero rimasti con lui per molti anni: è il caso dell'operatore Anton Nagy, che fu il suo supervisore alla fotografia sino ai tardi anni Venti. Con la regia di Christie, Eddie Lyons e Lee Moran divennero il più popolare duo comico degli esordi del cinema prima di Laurel e Hardy; nel 1915, quando la Universal assorbì la Nestor, Christie fu messo a capo della troupe comica. Nonostante tale successo, egli tagliò i ponti con

Al Christie: Comedy's Forgotten Mogul

Producer/director Al Christie was one of the biggest names in silent comedy, although today it doesn't have quite the same ring as Mack Sennett or Hal Roach. But like them he was one of the genre's pioneers, and for 30 years he turned out high-quality comedies. Over the years Christie's stars included some of the most popular of the era: Bobby Vernon, Dorothy Devore, Neal Burns, Billie Rhodes, Betty Compson, Billy Dooley, Jimmie Adams, and the team of Eddie Lyons & Lee Moran.

*Born in London, Ontario, in 1879, Christie began his career as a stage manager for various companies, which eventually brought him to New York. By 1907 he was working as general manager of David Horsley's Centaur Film Company, and when Horsley organized Nestor Films in 1910 Christie became its director, turning out a steady stream of westerns and comedies, having his first success with a 1911 series of live-action "Mutt and Jeff" shorts. In order to fly under the radar of the Motion Picture Patents Trust the company soon moved from Bayonne, New Jersey, to California, and became Hollywood's first studio when they took over Blondeau's Tavern and turned out their initial West Coast film, *The Best Man Wins* (1911).*

Distribution through Universal kept Christie busy turning out an average of two one-reelers a week, and enabled him to amass an important staff who would work with him for many years, such as cameraman Anton Nagy, who remained his photography supervisor into the late 1920s. Under Christie's direction Eddie Lyons and Lee Moran became the early screen's most popular comedy team before Laurel & Hardy, and when Universal took over Nestor in 1915 they named him head of their comedy



Al Christie e le sue ragazze / Al Christie and a bevy of Christie Girls, c.1920. (Photofest, New York)

la “Big U” e insieme al fratello minore Charles fondò una propria compagnia indipendente. Il trascurato Charles Christie, uomo d'affari canadese di successo, fu per Al quello che Roy Disney fu per Walt, e ricoprì le funzioni di tesoriere e direttore generale per tutto l'arco di vita della loro impresa.

Dopo il modesto esordio nel 1916, i Christie allargarono rapidamente la propria attività – oltre al marchio che recava il loro nome crearono Strand, Cub e Supreme Comedies, e nel 1919 fecero il gran salto ai film da due rulli con una serie di special di Fay Tincher. Nel 1920 guidavano ormai un'efficiente catena di montaggio di film comici e, grazie ai solidi contratti di distribuzione con l'Educational Pictures e la Paramount, gli anni Venti segnarono l'apice della loro carriera. Benché siano ricordati soprattutto per i cortometraggi, anch'essi, come Sennett, realizzarono una serie di popolari lungometraggi, tra cui *So Long Letty* (1920), *Hold Your Breath* (1924), *Charley's Aunt* (1925), e *Up in Mabel's Room* (1926).

All'avvento del sonoro Christie colse la palla al balzo – presentò una

unit. In spite of this success Christie severed his connection with “Big U” and with his younger brother Charles set up his own independent company. The overlooked Charles Christie, a successful Canadian businessman, was the Roy Disney to Al's Walt, filling the roles of treasurer and general manager throughout their organization's lifetime.

*After starting small in 1916, the Christies quickly expanded – in addition to their name brand they also turned out Strand, Cub, and Supreme Comedies, as well as making the jump to 2-reel films with a 1919 series of Fay Tincher specials. By 1920 they were a well-oiled comedy assembly line, and strong distribution deals with Educational Pictures and Paramount made the 1920s the peak of their career. Although remembered for their shorts, like Sennett they also made a number of popular features, which included *So Long Letty* (1920), *Hold Your Breath* (1924), *Charley's Aunt* (1925), and *Up in Mabel's Room* (1926).*

When sound arrived Christie jumped right in – forging ahead

serie di cortometraggi interpretati da attori neri, tratti dai racconti di Octavus Roy Cohen, e due lungometraggi con Douglas MacLean, *The Carnation Kid* (1929) e *Divorce Made Easy* (1929) – ma il nuovo mezzo espressivo non ricompensò i suoi sforzi. L'intreccio tra la depressione economica e i mutamenti che rivoluzionarono l'industria cinematografica trascinò i fratelli Christie al fallimento. Charles abbandonò il cinema per entrare nel settore immobiliare, mentre Al continuò a lavorare per l'Educational Pictures, dirigendone l'attività sulla East Coast: curò la realizzazione di cortometraggi interpretati da stelle del palcoscenico newyorkese come Joe Cook, Bert Lahr e Danny Kaye. Alla fine degli anni Trenta, quando la Educational chiuse i battenti, Al stentò a trovare lavoro e dopo 35 anni, nel 1941, dovette lasciare il mondo del cinema per passare alla Douglas Aircraft Company fino alla sua morte, che avvenne nel 1951.

Nel momento di massima popolarità i film Christie furono apprezzati per la sagace combinazione tra la raffinatezza della trama e la tradizionale dose di slapstick, ma in seguito la loro popolarità è stata messa in ombra da figure leggendarie quali quelle di Chaplin, Keaton, Sennett e Roach. Come per i suoi concorrenti, Henry Lehrman e Jack White, anche per la carriera e il contributo al cinema comico di Al Christie si impone urgentemente un riesame. Fortunatamente, a differenza di quanto è avvenuto per molti altri studi del cinema comico muto come Fox Sunshine Comedies o i marchi della Universal Sterling, L-KO, Joker e Century, è sopravvissuta (anche se spesso non nella forma originale) ed è disponibile una porzione significativa di Christie Comedies: è giunta dunque l'ora di riscoprirle! – STEVE MASSA

with a series of all-black shorts based on stories by Octavus Roy Cohen, and the Douglas MacLean features The Carnation Kid (1929) and Divorce Made Easy (1929) – but the new medium didn't treat him very well. The combination of changes in the industry plus the Depression drove the brothers into bankruptcy. Charles Christie left films at this point for real estate, but Al went on to work for Educational Pictures, becoming supervisor for their East Coast productions, overseeing shorts with New York stage stars like Joe Cook, Bert Lahr, and Danny Kaye. When Educational closed at the end of the 1930s he had trouble finding work, and after 35 years he finally retired from films in 1941 to work for the Douglas Aircraft Company until his death in 1951.

At the apex of their popularity the Christie films were considered to have joined more sophisticated plot elements with the required slapstick, but since then their reputation has taken a backseat to the legends of Chaplin, Keaton, Sennett, and Roach. Like his competitors Henry Lehrman and Jack White, Al Christie's career and contributions to film comedy are in dire need of re-examination. The good news is that unlike many silent comedy studios such as Fox Sunshine Comedies, or the Universal brands Sterling, L-KO, Joker, and Century, a representative selection of Christie Comedies have survived (although often not in their original form) and are available, making them ripe for rediscovery. – STEVE MASSA

Tutte le schede dei film che seguono sono di Steve Massa.

All film notes by Steve Massa.

I registi di Christie / Christie Directors

Al Christie

MUTT AND JEFF JOIN THE OPERA (US 1911)

REGIA/DIR: Al Christie. CAST: Sam Drane, Gus Alexander. PROD: Nestor Films. USCITA/REL: 21.10.1911. COPIA/COPY: DCP, 7' (trascritto *al/transferred at 18 fps*); *did./titles*: ENG. FONTE/SOURCE: The Museum of Modern Art, New York.

MUTT AND JEFF DISCOVER A WONDERFUL REMEDY (US 1911)

REGIA/DIR: Al Christie. CAST: Sam Drane, Gus Alexander. PROD: Nestor Films. USCITA/REL: 28.10.1911. COPIA/COPY: DCP, 9' (trascritto *al/transferred at 18 fps*); *did./titles*: ENG. FONTE/SOURCE: The Museum of Modern Art, New York.

HIS FRIEND THE ELEPHANT (US 1916)

REGIA/DIR: Al Christie. SCEN: Tom Gibson. CAST: Harry Hamm, Billie Rhodes, Harry Rattenberry, Eddie Barry, George French, Gus Alexander. PROD: Christie Film Co. USCITA/REL: 13.11.1916. COPIA/COPY: 35mm, 935 ft., 14' (18 fps); *did./titles*: ENG. FONTE/SOURCE: Nga Taonga Sound & Vision, Wellington, New Zealand (*from a 35mm nitrate print deposited by Len Southward, preserved in exchange by the Museum of Modern Art, New York*).

Promosso da direttore generale della Centaur a principale regista della Nestor, prima di specializzarsi definitivamente nel genere comico Al Christie sfornò una prodigiosa quantità di cortometraggi comici e western. Poiché scriveva le sceneggiature sia delle proprie regie, sia di quelle altrui, nel periodo passato alla Nestor egli

Having graduated from being Centaur's general manager to Nestor's main director, Al Christie supplied a prodigious stream of Western and comedy shorts, before finally specializing in comedies. Writing his own directorial efforts as well as for others, he turned out a vast amount of films during his

realizzò un folto numero di film. Quest'intenso sforzo produttivo continuò con la fondazione delle Christie Comedies nel 1916: Al prese allora ad alternarsi dietro la macchina da presa con Horace Davey. A differenza di Mack Sennett, che dopo il 1914 fece sostanzialmente un passo indietro, controllando dall'ufficio direttivo la produzione complessiva del proprio studio, Christie sedette regolarmente sulla sedia del regista sino a tutto il 1923. Quindi per i rimanenti anni del muto si occupò degli affari aziendali. Chiusa all'inizio degli anni Trenta la sua società ed entrato a far parte dello staff dell'Educational Pictures, egli riprese a dirigere e fino alla fine del decennio curò la realizzazione dei film di una schiera di esordienti quali Bob Hope, Danny Kaye, Joe Cook, i Ritz Brothers, condividendo con loro la sua pluriennale esperienza.



Harry Hamm in *His Friend the Elephant*, Al Christie, 1916. (Nga Taonga Sound & Vision, New Zealand)

time at Nestor. The output continued when Christie Comedies was founded in 1916, with Christie alternating being behind the camera with Horace Davey. Unlike Mack Sennett, who essentially stepped back and stayed in the front office overseeing the overall production of his studio after 1914, Christie kept his hand in, and regularly sat in the director's chair through 1923. After that he looked after business for the rest of the silent era. The closing of his own company in the early 1930s, and his joining the staff of Educational Pictures, saw him return to

being "hands on" as he piloted the films of, and shared his years of experience with, film newcomers such as Bob Hope, Danny Kaye, Joe Cook, and the Ritz Brothers, until the end of the 1930s.

Horace Davey

OPERATING ON CUPID (US 1915)

REGIA/DIR: Horace Davey. SCEN: Al Christie. CAST: Neal Burns, Billie Rhodes, Ray Gallagher. PROD: Nestor Films. USCITA/REL: 29.11.1915 (1,000 ft.). DIST: Universal. COPIA/COPY: 35mm, 633 ft., 9' (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Uno dei primi collaboratori di Al Christie fu Horace Davey, il quale, a differenza di quasi tutti gli altri soci e dipendenti di Christie, non proveniva dal teatro. Nato a Bayonne, nel New Jersey, nel 1889, Davey iniziò come apprendista tipografo, ma in seguito divenne un operatore del "David Horsley's Nicolodium," che probabilmente costituiva una filiazione dell'Ideal Billiards Parlor, la sala da biliardo gestita da Horsley. Nel 1907 quest'ultimo intraprese la carriera di produttore cinematografico fondando la Centaur Films e Davey lo seguì in qualità di trovarobe per diventare assistente di Christie quando nel 1915 la Centaur si trasformò nella Nestor. In quello stesso anno, cominciò a dirigere la seconda unità della Nestor. Ne nacquero film come *Kids and Corsets*, *A Looney Love Affair* (entrambi del 1915) e *His Wooden Leg* (1916), interpretati da un ensemble costituito da Eddie Lyons, Lee Moran, Victoria Forde, Billie Rhodes, Neal Burns e Ray Gallagher.

Quando i fratelli Christie lasciarono la Universal per fondare la propria casa di produzione, Davey si unì a loro per dirigere numerosi titoli delle loro etichette Christie e Cub. Aveva però mantenuto

One of Al Christie's earliest collaborators was Horace Davey, who unlike most of Christie's associates and employees did not have a theatrical background. Born in Bayonne, New Jersey, in 1889, Davey started his working career there as a printer's apprentice, but at some point became an operator at "David Horsley's Nicolodium," which was likely an offshoot of Horsley's Ideal Billiards Parlor. Horsley went into film production by organizing Centaur Films in 1907, and Davey came along as property man. Centaur eventually morphed into Nestor, with Davey becoming Christie's assistant, and in 1915 he began directing Nestor's second unit. Titles such as *Kids and Corsets*, *A Looney Love Affair* (both 1915), and *His Wooden Leg* (1916) followed, with the usual ensemble of Eddie Lyons, Lee Moran, Victoria Forde, Billie Rhodes, Neal Burns, and Ray Gallagher.

When the Christie brothers left Universal to establish their own company, Davey came with them to helm numerous entries of their Christie and Cub brands. Having remained close to

stretti contatti con il produttore David Horsley (che era il marito di sua sorella) e nel 1917 lasciò lo studio Christie per dirigere la serie delle Selburn Comedies prodotte dallo stesso Horsley e interpretate da Gertrude Selby e Neal Burns (i quali fornirono il “Sel” e il “Burn” che formavano la parola Selburn). Dopo la realizzazione di alcuni film come *Too Much Elephant*, *Hubby's Hobbies*, *His College Proxy* (tutti del 1917), Davey, suo fratello Allen, che faceva l'operatore, e la star Neal Burns furono chiamati alle armi, essendo gli Stati Uniti entrati in guerra. Davey combatté in Francia e fu ferito nella foresta delle Argonne. Tornato a Hollywood nel 1919, entrò alla Universal, dove diresse la serie delle Star Comedies, film da un rullo basati su pasticci matrimoniali e interpretati, nel ruolo dell'ingenua, da Bartine Burkett (nota soprattutto come partner di Buster Keaton in *The High Sign*, 1921). L'attrice faceva spesso coppia con Austin Howard, ma qualche volta recitava anche Davey, ad esempio in *Thru the Keyhole* e *His Mis-Step* (entrambi del 1920). Benché ancora negli anni Trenta la stampa specializzata segnalasse di quando in quando suoi potenziali progetti, la fine, nel 1920, della serie delle Star Comedies segnò la fine anche per la carriera di Davey. Egli visse ancora cinquant'anni e si spense a Los Angeles nel 1970.

Scott Sidney

SOMEBODY'S WIDOW (De dertiende man / Een ware comédie) (US 1918)

REGIA/DIR: Scott Sidney. CAST: Billie Rhodes (*Mary*), Cullen Landis (*Jack*), Billy Bevan. PROD: Strand Comedies/Caulfield Photoplay Co. USCITA/REL: 29.01.1918 (1 rl.). DIST: Mutual. COPIA/COPY: 35mm, 888 ft., 13' (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Scott Sidney fu la punta di diamante della squadra di registi di Al Christie: non solo il più prolifico, ma quello cui venivano affidati i lungometraggi. Nato nel 1874 e il suo vero nome era Harry Siggins. Lavorò per vent'anni in numerose compagnie teatrali e di vaudeville. Nel 1913 Thomas Ince lo notò nello spettacolo *The Inspector* e lo ingaggiò come attore per i film dei propri marchi Broncho, Domino e Kay-Bee. nel 1914 passò alla regia, realizzando un gran numero di drammi e western in uno o due rulli, oltre che qualche commedia. È lui a dirigere i primi lungometraggi di Ince, interpretati da attori come Bessie Barriscale e William Desmond, prima di passare alle Morosco Photoplays e poi al serial d'azione della Kalem *A Daughter of the Daring* (1917), con Helen Gibson. Il punto culminante di questa prima fase della sua carriera cinematografica fu, nel 1918, la regia del lungometraggio *Tarzan of the Apes*. Prodotto da William “Smiling Bill” Parsons e interpretato da Elmo Lincoln, questo film fu un successo sensazionale e consolidò la fama di Sidney come regista emergente. Proprio alla vigilia dell'uscita di *Tarzan*, Sidney fu ingaggiato da Christie per le Strand Comedies interpretate da Billie Rhodes, Jay Belasco e Cullen Landis. Oltre a *Somebody's Widow*, citiamo tra gli altri titoli *Her Rustic Romeo*, *Beware of Blondes* e *She Almost Proposed* (tutti del 1918). Presto passò a dirigere l'intera squadra degli attori Christie da Fay Tincher a Dorothy Devore, Bobby Vernon e Walter Hiers. Nel

producer David Horsley (in fact, his sister was Mrs. Horsley), in 1917 he left Christie to direct Horsley's series of Selburn Comedies, starring Gertrude Selby and Neal Burns (where the “Sel” and “Burn” for Selburn came from). A few releases such as Too Much Elephant, Hubby's Hobbies, and His College Proxy (all 1917) were made before Davey, his cameraman brother Allen, and star Neal Burns were all drafted to serve in World War I. Davey fought in France, and was wounded in the Argonne Forest before returning to Hollywood in 1919. Setting up shop at Universal, he helmed their series of Star Comedies, which starred comedy ingénue Bartine Burkett (best known as Buster Keaton's leading lady in 1921's The High Sign), and were one-reel marital mix-ups. Ms. Burkett was most frequently paired with Austin Howard, but Mr. Davey himself took roles in entries such as Thru the Keyhole and His Mis-Step (both 1920). Despite occasional mentions of potential projects in the trade papers into the 1930s, the 1920 end of the Star Comedies series saw the end of Davey's career as well. He lived another 50 years before passing away in Los Angeles in 1970.

Scott Sidney was the valedictorian of Al Christie's class of directors: he was not only the most prolific, but was also entrusted with the producer's feature films. Born in 1874 as Harry Siggins, he spent 20 years on the stage in a variety of stock and vaudeville engagements. Spotted by Thomas Ince in 1913 in a show entitled The Inspector, he was engaged to act in the producer's Broncho, Domino, and Kay-Bee brand films, and by 1914 had graduated to directing. Numerous one and two-reel dramas, Westerns, and a few comedies followed, and he was soon helming early Ince features starring the likes of Bessie Barriscale and William Desmond before moving on to working for Morosco Photoplays and on Kalem's action serial A Daughter of the Daring (1917), with Helen Gibson. The highlight of this early stage of his film career was directing the 1918 feature Tarzan of the Apes. Produced by William “Smiling Bill” Parsons and starring Elmo Lincoln, the picture was a huge hit, and solidified Sidney's name as an up-and-coming director. Just before the release of Tarzan, Sidney was hired by Christie and put to work on the Strand Comedies starring Billie Rhodes, Jay Belasco, and Cullen Landis. Besides Somebody's Widow, other examples include Her Rustic Romeo, Beware of Blondes, and She Almost Proposed (all 1918). Soon he moved on to the full range of Christie performers, such as Fay Tincher, Dorothy Devore, Bobby Vernon,

1920, pur intento a realizzare numerosi cortometraggi, girò anche, per Christie, il lungometraggio *813* (una storia di Arsène Lupin), e a partire dal 1924 diresse lo studio una valanga di commedie di lungometraggio, tra cui *Hold Your Breath* (1924), *Charley's Aunt*, *Stop Flirting*, *Seven Days*, *Madame Behave* (tutti del 1925) e *The Nervous Wreck* (1926). A parte il sequel *The Adventures of Tarzan* (1921) e i suoi ultimi lungometraggi, *The Wrong Mr. Wright* e *No Control* (entrambi del 1927), lavorò per tutti gli anni Venti per Christie. Al momento della sua morte, nel 1928, deteneva il 25 per cento della società. Fu stroncato da un attacco cardiaco all'età di 56 anni, mentre si trovava in Inghilterra per girare un lungometraggio con Pat e Patachon.

Reggie Morris

FATHER'S CLOSE SHAVE (US 1920)

REGIA/DIR: Reggie Morris. CAST: Johnny Ray, Margaret Cullington, Laura La Plante, Phil Dunham, Edgar Blue, Gene Corey [Gino Corrado], Ward Caulfield, Eddie Baker, Helen Gilmore, Claire Lopez. PROD: Christie Film Co. USCITA/REL: 16.05.1920 (2 rl.). DIST: Pathe. COPIA/COPY: 35mm, 1803 ft., 24' (20 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA (preserved 1999).

Nel 1920 Al Christie intraprese la prima versione live-action di *Bringing Up Father*, la popolare striscia di George McManus che fin dal 1913 narra le vicende del povero immigrato irlandese Jiggs e dei suoi famigliari diventati ricchi grazie a una vincita alla lotteria. Nel 1916-1917 era uscito un gruppo di cartoni animati diretti da Gregory la Cava attraverso l'International Film Service di William Randolph Hearst, ma Christie, riallacciandosi all'esperienza accumulata con Mutt e Jeff, portò a vera vita Jiggs e Maggie, incarnandoli nelle persone degli attori Johnny Ray e Margaret Cullington, in cortometraggi con scenografie, costumi e trucco estremamente stilizzati in modo da riprodurre l'effetto visivo della striscia. Suntuosamente realizzati e molto pubblicizzati, i film furono distribuiti dalla Pathé ed è probabilmente per questo che i costi risultarono superiori ai profitti e all'interesse per il progetto, tanto che furono realizzati solo tre episodi.

Regista della serie è Reggie Morris, sottovalutato specialista del cinema comico che aveva iniziato come giovane primo attore con la Edison e la Biograph intorno al 1913. La sua formazione comica maturò nell'ambito della troupe delle L-KO Comedies, ove lavorò

and Walter Hiers. *Busy with numerous shorts in 1920, he directed the Christie feature 813, which was an Arsène Lupin mystery, and starting in 1924 directed a spate of the studio's full-length comedies, including Hold Your Breath (1924), Charley's Aunt, Stop Flirting, Seven Days, Madame Behave (all 1925), and The Nervous Wreck (1926). Outside of the sequel The Adventures of Tarzan (1921), and his last features The Wrong Mr. Wright and No Control (both 1927), the entirety of his 1920s work was done for Christie, and at the time of his death in 1928 he owned 25 percent of the company. He died of a heart attack at age 56, while in England to make a feature with Pat and Patachon.*

In 1920 Al Christie embarked on the first live-action version of George McManus's popular and long-running comic strip Bringing Up Father. Since 1913 the strip had chronicled the poor Irish immigrant Jiggs and his family, who become rich by winning the Irish Sweepstakes. A 1916-1917 group of cartoons directed by Gregory La Cava had come out through William Randolph Hearst's International Film Service studio, but harking back to his experience with Mutt and Jeff, Christie brought Jiggs and Maggie to life in the persons of Johnny Ray and Margaret Cullington, in shorts where the sets, costumes, and make-ups were very stylized to capture the look of the comic strip. They were done on a lavish scale, and with much publicity. Setting up distribution through Pathe, the costs may have outweighed the profits and interest, as only three entries were made.



Laura La Plante, Margaret Cullington, Johnny Ray in un film della serie "Bringing Up Father" / in one of the "Bringing Up Father" films directed by Reggie Morris, 1920. (Steve Massa Collection)

who began his film career as a young leading man with Edison and Biograph around 1913. His comedy education came as part of the ensemble at L-KO Comedies, where he worked with

con Henry Lehrman, Billie Ritchie, Alice Howell, John G. Blystone e Mack Swain. Passato alla Keystone, collaborò alle Triangle Komedies, cimentandosi anche nella regia. Dopo aver brevemente lavorato per le Fox Sunshine Comedies, Christie e le Special Comedies, nel 1921 tentò l'avventura come produttore/regista/sceneggiatore con una serie distribuita dalla Arrow, le Speed Comedies, in cui figuravano cortometraggi come *Papa's Night Out* e *The Janitor's Wife* (entrambi del 1922). La serie ebbe vita breve, ma Morris continuò a dirigere cortometraggi per la Universal e per Sennett, oltre alle comiche "Beauty Parlor" della FBO. Assai richiesto anche come sceneggiatore di lungometraggi – tra cui *Hands Up!* (1925), *Wet Paint* (1926) e *A Girl in Every Port* (1928) – avrebbe senza dubbio continuato la carriera nell'epoca del sonoro se non fosse stato stroncato da un attacco cardiaco nel 1928, a 41 anni di età.

Frederic Sullivan

A PAIR OF SEXES (US 1921)

REGIA/DIR: Frederic Sullivan. SCEN: Sam Taylor. CAST: Neal Burns, Viora Daniel, Henry Murdock, Lillian Biron, Ward Caulfield, Earle Rodney, Dagmar Dahlgren. PROD: Christie Film Co. USCITA/REL: 10.09.1921 (2 rl.). DIST: Educational Pictures. COPIA/COPY: DCP, 20'; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

In quanto nipote di Sir Arthur Sullivan, componente della famosa coppia Gilbert e Sullivan, quando entrò nella troupe di Christie Frederic Sullivan poteva vantare prestigiose ascendenze teatrali e una notevole esperienza cinematografica. Nato a Londra nel 1872, era sbarcato in America come giornalista, ma nel 1897 iniziò una carriera teatrale di attore e regista. In questo periodo partecipò a spettacoli quali *The Two Mr. Weatherbees*, *The Candy Man* e *The Reckoning*. Esordì nel cinema con la *Reliance* nel 1912, ma ben presto si spostò alla *Thanouser*, ove diresse numerosi cortometraggi drammatici con star quali Florence La Badie, James Cruze e Marguerite Snow, oltre al serial avventuroso *Zudora* (1914). Insieme a Florence La Badie passò poi alla realizzazione di lungometraggi come *The Pillory*, *Divorce and the Daughter* (entrambi del 1916), *Her Life and His* e *When Love Was Blind* (entrambi del 1917). Dopo la morte della La Badie nel 1917 in seguito a un incidente d'auto, Sullivan lasciò la *Thanouser* e girò, come free-lance, film indipendenti come *The Cove of Missing Men* (1918) e *The Solitary Sin* (1919).

Alla fine del 1919 Al Christie annunciò che avrebbe inserito Sullivan nella sua scuderia di registi. Egli si trovò subito impegnatissimo nell'arduo compito di coordinare il lavoro di Dorothy Devore, Neal Burns, Bobby Vernon e Teddy Sampson per *His Bitter Half*, *Assault and Flattery*, *Exit Quietly*, e *A Pair of Sexes* (tutti del 1921). In seguito, la sua carriera registica naufragò a causa della sciagurata versione cinematografica di *The Courtship of Myles Standish* (1923) interpretata da Charles Ray. Questa fastosa produzione (per cui fu approntata anche una replica a grandezza naturale del *Mayflower*) si risolse in un fiasco colossale, che provocò il fallimento del produttore e del divo (Ray) e stroncò la carriera registica di Sullivan. Nei quindici anni successivi, questi lavorò come caratterista, interpretando ruoli

Henry Lehrman, Billie Ritchie, Alice Howell, John G. Blystone, and Mack Swain. After moving over to Keystone, he stayed to work for Triangle Komedies, where he began directing, and after short stints with Fox Sunshine Comedies, Christie, and Special Comedies, he launched himself as a producer/director/writer in 1921 with a series of Speed Comedies for release by Arrow. Although his Speed Comedies venture, which included shorts like Papa's Night Out and The Janitor's Wife (both 1922), was short-lived, Morris continued directing shorts for Universal, Sennett, and FBO's "Beauty Parlor" comedies. Also in demand as a writer on features that included Hands Up! (1925), Wet Paint (1926), and A Girl in Every Port (1928), he no doubt would have continued his activities into the sound era if he hadn't been felled by a fatal heart attack at age 41 in 1928.

As the nephew of Sir Arthur Sullivan, of Gilbert and Sullivan fame, Frederic Sullivan had a strong theatrical pedigree and much film experience on joining the Christie unit. Born in London in 1872, he came to America as a newspaper man, but began a stage career as an actor and director in 1897. During that time he was involved in productions such as The Two Mr. Weatherbees, The Candy Man, and The Reckoning. His start in films came with Reliance in 1912, but he soon transferred to Thanouser, where he directed numerous dramatic shorts with stars such as Florence La Badie, James Cruze, and Marguerite Snow, as well as their adventure serial Zudora (1914). Moving into features with Ms. La Badie, some of their full-length titles included The Pillory, Divorce and the Daughter (both 1916), Her Life and His, and When Love Was Blind (both 1917). Following La Badie's death in a car accident in 1917, Sullivan left Thanouser and freelanced on independent features such as The Cove of Missing Men (1918) and The Solitary Sin (1919).

At the end of 1919 Al Christie announced he was adding Sullivan to his stable of directors. Sullivan was soon very busy putting Dorothy Devore, Neal Burns, Bobby Vernon, and Teddy Sampson through their paces in His Bitter Half, Assault and Flattery, Exit Quietly, and A Pair of Sexes (all 1921). Moving on, his directorial career hit a dead end with the infamous Charles Ray production of The Courtship of Myles Standish (1923). This elaborate production (which included a full replica of the Mayflower) was a legendary flop, bankrupting producer and star Ray and putting the kibosh on Sullivan's directing. He spent the next 15 years as a character actor, providing support in comedy shorts such as Dizzy Dancers, The Steeplechaser (both 1926), and The Bathing Suitor (1927), in

di ricalzo in comiche come *Dizzy Dancers*, *The Steeplechaser* (tutt'e due del 1926), e *The Bathing Suitor* (1927), oltre a partecine non accreditate in lungometraggi quali *The Black Watch* (1929), *If I Had a Million* (1932), *Duck Soup* (1933), e *The Florentine Dagger* (1935), fino alla morte che lo colse nel 1937.

Harold Beaudine & William Beaudine

NAVY BLUES (US 1923)

REGIA/DIR: Harold Beaudine. SCEN: M.B. Hageman. CAST: Dorothy Devore, Jimmy Harrison, William Irving, Ogden Crane, Ward Caulfield. PROD: Christie Film Co. USCITA/REL: 01.09.1923 (1,000 ft.). DIST: Educational Pictures. COPIA/COPY: incomp., DCP, 11' (trascritto a/transferred at 24 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Negli anni Venti Harold Beaudine fu praticamente il pilastro dello studio Christie: per quasi un decennio, egli sfornò con infallibile costanza una serie ininterrotta di film da due rulli. Nato nel 1894 a New York, dove esordì nel mondo del cinema come trovarobe per la Biograph, approdò infine alla West Coast insieme a quella compagnia cinematografica, in cui svolgeva ora il ruolo di assistente alla produzione. Dopo aver lavorato anche come aiuto regista, entrò alla Christie nel 1920, e già nel 1923 spettava sostanzialmente a lui la responsabilità di garantire che i film uscissero regolarmente alle scadenze previste. Lavorò con tutte le star della casa e tra i film da lui diretti troviamo *Hokus Pokus* (1922), *Plumb Crazy* (1923), *Safe and Sane* (1924), *Be Careful* (1925), *Beauty a la Mud* (1926) e *Oh Mummy* (1927). Nel 1928 lasciò Christie e svolse un'intensa attività nel primo periodo del sonoro: diresse per la Universal i cortometraggi della serie "Sunny Jim", versione parlata delle precedenti commedie mute "Newlyweds and Their Baby", interpretata dal diabolico attore bambino "Sunny Jim" McKeen; ritornò poi sulla costa orientale nel 1930 per dirigere cortometraggi Vitaphone come *Seeing Things* e *Stepping Out* (entrambi del 1930), con divi del palcoscenico quali William Demarest e la coppia formata da Helen Broderick e da suo marito Lester Crawford. Il suo canto del cigno fu il ritorno alla Christie per la realizzazione dei film da due rulli *A Happy Little Honeymoon* e *A College Racket* (entrambi del 1931), interpretati da Glenn Tryon. Lasciò poi il mondo del cinema, e si spense nel 1949 dopo una lunga malattia.

Harold Beaudine non fu il primo membro della famiglia a lavorare per Christie: il suo fratello maggiore William esordì come regista per lo studio nel 1919, e non fu probabilmente estraneo all'ingresso di Harold alla Christie. Anche William aveva iniziato la carriera nella Biograph, ma presto era passato a dirigere film per Kalem e Triangle, e dopo aver realizzato una cospicua quantità di cortometraggi per Christie e Hal Roach fece il gran salto ai lungometraggi. La sua carriera passò dalle luminose vette di *Sparrows* (1926), *The Canadian* (1926), *The Old-Fashioned Way* (1934), e *Windbag the Sailor* (1936) agli oscuri abissi di *The Ape Man* (1943), *Bela Lugosi Meets a Brooklyn Gorilla* (1952) e *Billy the Kid Versus Dracula* (1966). Noto col soprannome di "One-Shot Beaudine" ("Beaudine Buona-la-Prima"), fu anche prolifico regista televisivo e diresse una serie di lunga durata come *Lassie*, prima di spegnersi nel 1970.

addition to playing uncredited bit parts in features like The Black Watch (1929), *If I Had a Million* (1932), *Duck Soup* (1933), and *The Florentine Dagger* (1935), until his death in 1937.

(Note: He was born Frederic Richard Sullivan; over the years his first name was spelled both with and without a "k".)

In the 1920s Harold Beaudine was something of a workhorse for the Christie unit, turning out a steady release of two-reelers for almost a decade. Born in 1894 in New York City, where he began his career as a prop boy for the Biograph studio, he eventually came to the West Coast with the company, serving as a production assistant. After working as an assistant director he joined Christie in 1920, and by 1923 was a mainstay in sustaining the regular schedule of releases. Working with all the studio's stars, his titles include Hokus Pokus (1922), Plumb Crazy (1923), Safe and Sane (1924), Be Careful (1925), Beauty a la Mud (1926), and Oh Mummy (1927). On leaving Christie in 1928 he was busy in the early days of sound – directing Universal's "Sunny Jim" shorts, a talking version of their silent "Newlyweds and Their Baby" comedies starring demonic child actor "Sunny Jim" McKeen, and returning to the East Coast in 1930 to direct Vitaphone shorts like Seeing Things and Stepping Out (both 1930), with stage stars on the order of William Demarest and the married team of Helen Broderick & Lester Crawford. His last work was a return to Christie for the Glenn Tryon-starring two-reelers A Happy Little Honeymoon and A College Racket (both 1931). Leaving films, he died in 1949 after a long illness.

Harold Beaudine was not the first member of his family to work for Christie – his older brother William began directing for the studio in 1919, and may have had something to do with his younger sibling joining the organization. William had also begun his career with Biograph, but quickly became a director for Kalem and Triangle, and after a steady output of shorts for Christie and Hal Roach made the jump to features. His career went from the heights of Sparrows (1926), The Canadian (1926), The Old-Fashioned Way (1934), and Windbag the Sailor (1936) to the lows of The Ape Man (1943), Bela Lugosi Meets a Brooklyn Gorilla (1952), and Billy the Kid Versus Dracula (1966). Acquiring the nickname "One-Shot Beaudine," he was also prolific in television and helmed the long-running Lassie series, before passing away in 1970.

William Watson

LONG HOSE (US 1928)

REGIA/DIR: William Watson. SCEN: Sig Herzig. DID./TITLES: Al Martin. CAST: Jack Duffy, Gale Henry, Jimmy Harrison, Gayle Lloyd, Eddie Baker. PROD: Christie Film Co. USCITA/REL: 17.03.1928 (2 r.l.).DIST: Paramount Pictures. COPIA/COPY: incom., DCP, 10' (trascritto a transferred at 24 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Quando arrivò da Christie nel 1925, William Watson era già un esperto e prolifico artigiano del cinema comico. Nato in Canada, a Montreal, nel 1896, era cresciuto a Los Angeles e aveva esordito nell'industria cinematografica presso lo studio che nel 1912 la Keystone aveva aperto proprio nel quartiere in cui lui abitava. I primi stabilimenti di Hollywood erano a conduzione praticamente familiare, estremamente informali, con dipendenti provenienti in gran parte dalla comunità locale: ad esempio, il fratello di William, Coy, lavorava per Sennett in qualità di factotum, e suo figlio Coy Watson Jr. era un richiestissimo bambino prodigio. Addetto in un primo tempo alla stampa e allo sviluppo della pellicola, William Watson fu poi incaricato del montaggio, per essere infine nominato aiuto regista. Divenne regista a pieno titolo nel 1918, quando si trasferì alle Fox Sunshine Comedies e girò film a due rulli come *A Waiter's Wasted Life* e *A Tight Squeeze* (entrambi del 1918). Nei primi anni Venti lavorò prevalentemente alla Universal, sceneggiando e dirigendo numerosi film delle varie etichette di questa casa (L-KO, Star, Rainbow, Century e Hysterical History Comedies), con protagonisti come Alice Howell, Harry Sweet, Neely Edwards, Bert Roach, Wanda Wiley, Brownie the Wonder Dog e i Century Lions, ma realizzando anche un paio di lungometraggi indipendenti: *Up in Mary's Attic* (1920) e *Up in the Air about Mary* (1922).

Nel 1925 Watson portò la sua esperienza professionale a Christie con cui lavorò, in maniera intermittente ma abbastanza assidua, per i tredici anni successivi. Nel periodo del muto diresse Bobby Vernon (*Watch Out*, 1925; *Page Me*, 1926), Neal Burns (*Soup to Nuts*, 1925; *Papa's Pest*, 1926), Jimmie Adams (*Fair but Foolish*, 1925; *Chase Yourself*, 1926), e soprattutto "Goofy Gob" Billy Dooley (*A Salty Sap*, 1926; *Sailor Beware*, 1927; *Water Bugs*, 1928). Con l'arrivo del sonoro la sua attività rimase assai intensa: diresse infatti alcuni dei primi film parlanti di Lloyd Hamilton, il duo formato da Marie Dressler e Polly Moran, nonché Louise Fazenda. Negli anni Trenta lavorò essenzialmente per la Educational Pictures: in un primo tempo operò in California, ma nel 1934 raggiunse Al Christie a New York, ove diresse film a due rulli interpretati da stelle del palcoscenico come Bert Lahr, Imogene Coca e Danny Kaye. Dopo la chiusura dell'Educational alla fine di quel decennio anche la sua carriera cinematografica si avviò gradualmente alla conclusione: gli ultimi film a lui accreditati sono i lungometraggi a basso costo *Heroes in Blue* (1939) e *And Now Tomorrow* (1952). Morì a Los Angeles nel 1967.

Altri registi di Christie

Oltre agli artisti citati, tra i registi fissi di Christie troviamo Archie Mayo, Gilbert Pratt, Walter Graham, Robert Kerr e Arvid Gillstrom;

By the time that William Watson joined the Christie organization in 1925, he was a veteran and extremely prolific comedy craftsman. Born in Montreal, Canada, in 1896, he grew up in Los Angeles, and got his start in the film industry at his neighborhood Keystone Studio soon after it opened there in 1912. The very first Hollywood studios were informal "mom and pop" type of operations, with much of the production staffs coming from the local community, so Watson's brother Coy also worked for Sennett as a jack-of-all-trades, and his son Coy Watson Jr. was a busy child performer. From printing and developing film, William Watson worked his way up to being an editor, and then finally an assistant director. He became a full director with a move to Fox Sunshine Comedies in 1918, where he made two-reelers such as A Waiter's Wasted Life and A Tight Squeeze (both 1918). Most of the early 1920s he spent at Universal, where he wrote and directed many films of their various brands (L-KO, Star, Rainbow, Century, and Hysterical History Comedies), with headliners like Alice Howell, Harry Sweet, Neely Edwards, Bert Roach, Wanda Wiley, Brownie the Wonder Dog, and the Century Lions, as well as a couple of independent features, Up in Mary's Attic (1920) and Up in the Air about Mary (1922).

Watson brought his expertise to Christie in 1925, and worked on and off, but mostly on, with the producer for the next 13 years. In the silent era he directed Bobby Vernon (Watch Out, 1925; Page Me, 1926), Neal Burns (Soup to Nuts, 1925; Papa's Pest, 1926), Jimmie Adams (Fair but Foolish, 1925; Chase Yourself, 1926), and especially "goofy gob" Billy Dooley (A Salty Sap, 1926; Sailor Beware, 1927; Water Bugs, 1928). The arrival of sound saw him remain very busy, handling some of the first talking films of Lloyd Hamilton, the team of Marie Dressler & Polly Moran, and Louise Fazenda. Most of his 1930s work was for Educational Pictures, first in California, but in 1934 he joined Al Christie in New York, where he directed the two-reelers of stage stars like Bert Lahr, Imogene Coca, and Danny Kaye. After Educational closed at the end of the decade his film work tapered off, with his last credits being the low-budget features Heroes in Blue (1939) and And Now Tomorrow (1952). He passed away in Los Angeles in 1967.

Other Christie Directors

In addition to the artists above, other regular Christie directors included Archie Mayo, Gilbert Pratt, Walter Graham, Robert Kerr, Arvid Gillstrom,

anche gli attori Earl Rodney, Neal Burns e Eddie Baker dedicarono una parte del proprio tempo a dirigere i propri colleghi. Negli anni Venti Norman Z. McLeod lavorò per lo studio in qualità di gagman e disegnatore: sono opera sua i disegni umoristici che adornavano il materiale pubblicitario e le didascalie originali. Nel periodo del sonoro McLeod diresse classici comici quali *Horse Feathers* (1932), *It's a Gift* (1934), *Topper* (1937) e *The Paleface* (1948).

Le ragazze di Christie

Le bellezze al bagno di Mack Sennett sono un indimenticato ingrediente del cinema comico muto, ma le attrici di Al Christie conosciute come "Christie Girls" cominciarono prima. Molte di loro erano state scoperte nell'ambiente della commedia musicale o negli spettacoli di cabaret (la prima, nel 1912, fu Victoria Forde, che poi sposò Tom Mix). Negli anni Dieci, le più popolari leading ladies di Christie furono Billie Rhodes e Betty Compson.

Billie Rhodes

WALTZING AROUND (Kind, jij kunt dansen!) (US 1918)

REGIA/DIR: Scott Sidney. CAST: Billie Rhodes, Cullen Landis, Billy Bevan. PROD: Strand Comedies/Caulfield Photoplay Co. USCITA/REL: 05.03.1918 (1 r.l.). DIST: Mutual. COPIA/COPY: 35mm, 702 ft., 10' (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Billie Rhodes, il cui vero nome era Levita Axelrod, nacque a San Francisco nel 1894, ed esordì nella sua città come cantante, ad appena 11 anni di età, nell'Orpheum Circuit. Lavorò per qualche tempo in compagnie teatrali e partecipò alla tournée sulla West Coast dell'operetta di Victor Herbert *Babes in Toyland*, per entrare infine nel mondo del cinema nel 1913 con la Kalem, che la tenne impegnata con film western e d'azione. Si esibiva ancora come cantante nei nightclub e qui fu notata da Al Christie, che la ingaggiò per la troupe delle Nestor Comedies. A partire da *A Maid by Proxy* (1915), Billie recitò costantemente nella parte della giovane eroina ingenua; benché somigliasse a Mabel Normand – essendo piccolina, con gli occhi e i capelli scuri – si affrettava a precisare che il suo "genere era la commedia leggera, non le comiche chiassose e grossolane che faceva Sennett".

Quando Christie fondò la propria casa di produzione nel 1916, Billie lo seguì: apparve nei film dell'allora nuovo marchio Christie e successivamente nelle Cub e Strand Comedies, tipo *Her Rustic Romeo* e *Waltzing Around*, tutt'e due del 1918. Come Billie

and even the actors Earl Rodney, Neal Burns, and Eddie Baker spent some time putting their colleagues through their paces. Norman Z. McLeod worked for the studio in the 1920s as a gagman and cartoonist, responsible for the humorous stick-figure characters that adorned the original title cards and publicity materials. In the sound era McLeod directed comedy classics such as Horse Feathers (1932), It's a Gift (1934), Topper (1937), and The Paleface (1948).

Christie Girls

Mack Sennett's Bathing Beauties are a well-remembered silent comedy staple, but before them Al Christie was specializing in leading ladies who became known as "Christie Girls." Many of them were discovered in musical comedy or cabaret shows (the first, in 1912, was Victoria Forde, later Mrs. Tom Mix), but his most popular ladies of the 1910s were Billie Rhodes and Betty Compson.

Rhodes was born Levita Axelrod in San Francisco in 1894, and started singing there on the Orpheum Circuit when she was only



Billie Rhodes. (Steve Massa Collection)

11 years old. After some time spent in stock companies and the West Coast run of the Victor Herbert operetta Babes in Toyland, she made her film debut in 1913 for Kalem, who kept her busy in action and Western pictures. Still singing in nightclubs, she was seen by Al Christie and hired for his ensemble at Nestor Comedies. Starting with A Maid by Proxy (1915), Billie was always the young ingénue and heroine, and although she had a resemblance to Mabel Normand – being small with dark hair and eyes – Billie was quick to point out that "the kind of comedy I did was light comedy, not the knockabout comedy that Sennett did."

When Christie set up his own studio in 1916 Billie came along, and appeared in films for his then-new Christie brand, as well as his later Cub and Strand Comedies, such as Her Rustic Romeo and Waltzing

ricorderà in seguito, i Christie erano afflitti da molteplici problemi finanziari e spesso non riuscivano a pagare lo stipendio a tutti; così alla fine ella accettò l'offerta di lavoro (e di matrimonio) del comico e produttore William "Smiling Bill" Parsons, che la impiegò come protagonista di lungometraggi tra cui *The Girl of My Dreams* (1918), *Hoopla* e *The Blue Bonnet* (entrambi del 1919). La morte nel 1919 di William interruppe la carriera di Billie. L'attrice girò ancora alcuni lungometraggi indipendenti distribuiti su base territoriale e apparve come spalla del comico Joe Rock in cortometraggi quali *Little Red Robin Hood* (1922) e *Laughing Gas* (1923). Nel 1925 lasciò definitivamente lo schermo per tornare ai nightclub. Avendo saggiamente risparmiato i propri soldi, poté permettersi di fare quel che voleva fino alla morte, che la colse a 93 anni nel 1988.

Betty Compson

INOCULATING HUBBY (US 1916)

REGIA/DIR., SCEN.: Al Christie. PRES: Horace Davey. CAST: Betty Compson, Neal Burns, David Morris, Stella Adams, George B. French, Harry Rattenberry. PROD: Cub Comedies, Christie Film Co. USCITA/REL: 13.10.1916 (1 r.). DIST: Mutual. COPIA/COPY: 35mm, 945 ft., 14' (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA (printed 1979).

La carriera di Betty Compson cominciò grazie al suo talento di violinista. Accompagnava i film muti presentati nei locali di vaudeville, quando un giorno gli artisti di un numero dal vero andarono a fare bisboccia e lei dovette salire sul palcoscenico, scalza e vestita di stracci, a fare la monella che suona il violino per strada. Dopo aver girato tutta la California, approdò alla fine a Hollywood e, presentata ad Al Christie (a parere del quale il vero nome di lei, Eleanor Luicime, sembrava quello di una verdura), col suo nuovo nome Betty fu invitata a recarsi a Universal City. Come per Billie Rhodes, anche per Betty le prime apparizioni cinematografiche furono in gran parte legate a Eddie Lyons e Lee Moran. Il suo primo film fu *Wanted: A Leading Lady* (Cercasi primattrice; 1915), che lei riteneva la versione romanzata del suo arrivo allo studio. Avendo suscitato un'impressione estremamente positiva, fu scritturata e ben presto si trovò indaffarata a interpretare cortometraggi. Avrebbe in seguito raccontato al *New York Sunday Mirror Magazine Section*:

"Ci si alzava alle sei e si cominciava a lavorare alle sette del mattino, in modo che il regista potesse sfruttare il più possibile la luce del sole. I teatri di posa non avevano tetto, e quindi dipendevamo completamente dal sole ... Ero giovane, allegra, ambiziosa, avevo molte dure esperienze alle spalle e il lavoro faticoso non mi spaventava. Le comiche Christie prevedevano in quantità capitolomboli, pugni, schiaffoni, finte risse in cui si lanciavano oggetti da ogni parte. Qualche volta si lavorava sotto la pioggia, fino a diventare bagnati fradici. Non si sa perché, i registi sceglievano sempre le giornate più fredde dell'inverno per girare le scene in cui dovevamo cadere in piscine o cisterne, o nell'oceano."

Al pari (ancora una volta) di Billie Rhodes, anche Betty seguì Christie nella sua avventura indipendente; vennero allestite due unità di produzione per realizzare i film di cui esse sarebbero state protagoniste.

Around (both 1918). Billie later remembered that the Christies had numerous financial problems and often couldn't pay everyone's salaries, so she ended up working for (and marrying) comedian and producer William "Smiling Bill" Parsons, who moved her into starring features that included The Girl of My Dreams (1918), Hoopla, and The Blue Bonnet (both 1919). Parson's death in 1919 ended the trajectory of Billie's career, and after a few independent features for the State's Rights market, in addition to supporting comic Joe Rock in shorts like Little Red Robin Hood (1922) and Laughing Gas (1923), she left the screen in 1925, returning to nightclubs. She had wisely saved her money, and kept busy doing what she liked until her death at age 93 in 1988.

Betty Compson's career began thanks to her talent on the violin. At first accompanying silent films on the bill in vaudeville houses, one day when one of the acts went on a binge she was put on stage, barefoot and with raggedy clothes, as a violin-playing street urchin. After touring all over California, she eventually hit Hollywood, and after an introduction to Al Christie (who said her real name of Eleanor Luicime sounded like a vegetable) the re-named Betty was told to report to Universal City. Like Billie Rhodes, much of her early screen time was spent with Eddie Lyons and Lee Moran. Her first film was Wanted: A Leading Lady (1915), which she said was a fictionalized version of her coming to the studio. Making an extremely positive impression, she was set, and was soon busy making shorts. She later told the New York Sunday Mirror Magazine Section:

"Up at six, work at seven, so the director might use all the sunshine. The sets had no roof for we depended entirely on the sun ... I was young, had plenty of fun and ambition in me, had lots of hard experiences and didn't mind the aching work. Those Christie comedy roles demanded plenty of trick falls, punchings, slappings, rough-houses, in which they hurled bric-a-brac. Sometimes they worked in the rain, soaked to the skin. For some reason directors always chose the coldest winter days for making scenes in which we had to fall into swimming pools, tanks or the ocean."

Again like Billie Rhodes, Betty came along when Christie went independent, and two production units were set up for each of them to headline. Betty was paired with Neal Burns in

Betty fece coppia con Neal Burns in molte delle Cub Comedies che il produttore distribuì tramite la Mutual, e in cui rientravano titoli come *Inoculating Hubby*, *Those Primitive Days* (entrambi del 1916), *Love and Locksmiths* (1917), e *Betty's Adventure* (1918); ma alla fine del 1918 ella lasciò la compagnia. Per questo divorzio sono stati addotti molti motivi – secondo una versione, il produttore la licenziò perché si era rifiutata di apparire personalmente in pubblico a scopo promozionale; un'altra fonte cita i cronici problemi di denaro di Christie; Betty, da parte sua, affermò che le sue ambizioni andavano al di là dello slapstick. Rimasta indipendente, ella si mosse in altre direzioni – interpretò cortometraggi, serial western e lungometraggi – ma il film che diede la spinta decisiva alla sua carriera nel campo dei lungometraggi e fece di lei una star fu *The Miracle Man* (1919) di George Loane Tucker, con Lon Chaney. Per un certo periodo ebbe una propria casa di produzione, che realizzò film come *Ladies Must Live* (1921) e *The Little Minister* (1922); fu molto attiva per tutti gli anni Venti, e fece anche una puntata in Inghilterra realizzando lungometraggi quali *The Royal Oak*, *Woman to Woman* (entrambi del 1923), e *The White Shadow* (1924), riscoperto qualche anno fa. Tra i suoi film, quelli ancor oggi più noti sono *Paths to Paradise*, *The Pony Express* (entrambi del 1925), *The Docks of New York* e *The Barker* (entrambi del 1928). Il passaggio al cinema sonoro avvenne per lei senza traumi, ma quasi tutti i film parlati di cui fu protagonista furono semplici opere di routine: a metà degli anni Trenta recitava in ruoli di ricalzo. Si ritirò nel 1948, fece qualche apparizione teatrale, gestì un'azienda di cosmetici, e infine fondò *Ashtrays Unlimited*, impresa che forniva portacenere personalizzati ad alberghi e ristoranti, attività in cui continuò fino alla morte, che la colse nel 1974.

many of the Cub Comedies that the producer released through Mutual, which included titles like Inoculating Hubby, Those Primitive Days (both 1916), Love and Locksmiths (1917), and Betty's Adventure (1918), but in late 1918 she left the company. Many reasons have been given for the split – one version has the producer firing her for refusing to make a personal appearance, another cites Christie's perennial money problems; Betty herself said she wanted to do more than slapstick. On her own she moved around – doing other shorts, Western serials, and features – but what really set her feature career on course and made her a star was George Loane Tucker's The Miracle Man (1919), with Lon Chaney. For a while she had her own production company, for items such as Ladies Must Live (1921) and The Little Minister (1922), and was very busy in the 1920s. She even went to England and made features such as The Royal Oak, Woman to Woman (both 1923), and the recently rediscovered The White Shadow (1924). Her best-remembered films are Paths to Paradise, The Pony Express (both 1925), The Docks of New York, and The Barker (both 1928). Although she made a smooth transition to talking pictures the bulk of her starring sound films were routine, and by the mid-1930s she was playing supporting roles. She retired in 1948, and made a few stage appearances, ran a cosmetics business, and started Ashtrays Unlimited, a company that supplied personalized ashtrays to hotels and restaurants, which kept her busy until her death in 1974.

Vera Steadman

WHY WILD MEN GO WILD (US 1919)

REGIA/DIR: William Beaudine. SCEN: W. Scott Darling. PHOTOG: E. G. Ulman. CAST: Bobby Vernon, Vera Steadman, Jimmie Harrison, George B. French, Gus Leonard. PROD: Christie Film Co. COPIA/COPY: DCP (dal/ from 16mm, 381 ft.), 12' (trascritto a/ transferred at 21 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Undercrank Productions/Ben Model, New York.

Molte delle “ragazze in costume” delle comiche mute costituivano un elemento essenzialmente decorativo, ed esistono persino delle riprese scartate in cui le ragazze di Sennett si lamentano perché costrette a tuffarsi nell'acqua gelida; Vera Steadman, però, era una campionessa di nuoto e tuffi del Los Angeles Athletic Club. Nata a Monterey nel 1900, quando entrò alla Keystone nel 1915 era priva di qualsiasi esperienza teatrale o cinematografica: furono la bellezza e l'impegno negli sport acquatici a segnalarla all'attenzione di Sennett. In film come *Those College Girls* (1915), *The Surf Girl* (1916) e *Her Native Dance* (1917), a volte esibisce la propria abilità natatoria, altre volte è il “bel bocconcino”. Nel 1918 ha già il ruolo dell'ingenua in *Her Blighted Love* e *The Summer Girls*. Ricevette altre offerte e per qualche tempo passò da una compagnia all'altra, Universal e Fox Sunshine Comedies comprese, e infine divenne elegante coprotagonista dell'indivoltato Larry Semon in *Traps and*

Many of the “beach girls” in silent comedies were basically decorative, and outtakes even exist of the Sennett girls complaining about going into water that was too cold, but Vera Steadman was a record-holding diver and swimmer from the Los Angeles Athletic Club. Born in Monterey in 1900, she had no previous experience on stage or screen when she joined Keystone in 1915 – it was her devotion to water sports and her good looks that brought her to Sennett's attention. In films such as Those College Girls (1915), The Surf Girl (1916), and Her Native Dance (1917), she alternated showing off her swimming prowess with being “eye candy,” and by 1918 she graduated to leading ingénue in Her Blighted Love and The Summer Girls. Other offers came her way, and she spent time making the rounds of the various comedy units, such as Universal and Fox Sunshine Comedies, and became an elegant



Vera Steadman, Bobby Vernon in *Why Wild Men Go Wild*, William Beaudine, 1919. (Courtesy of Museum of Modern Art, New York)

Tangles e *Scamps and Scandals* (entrambi del 1919). La sua prima interpretazione per Christie fu quella di *A Rustic Romeo* (1919); eccezion fatta per la partecipazione a *Scrap Iron* (1921) e *Meet the Prince* (1924), sarebbe rimasta di casa presso lo studio fino al 1931. Nel corso degli anni Venti ella interpretò più di settanta film comici come partner di tutti i protagonisti maschi della casa – Bobby Vernon, Jimmie Adams, Neal Burns e soprattutto “goofy gob” Billy Dooley. Tra i suoi altri cortometraggi ricordiamo *Back from the Front* (1920), *Exit Quietly* (1921), *Fool Proof* (1923), *Getting*

leading lady for madcap Larry Semon in *Traps and Tangles* and *Scamps and Scandals* (both 1919). Her first appearance for Christie was in *A Rustic Romeo* (1919), and outside her roles in the features *Scrap Iron* (1921) and *Meet the Prince* (1924), the Christie studio would be her screen home until 1931. Through the 1920s she made more than 70 comedies, and supported every male comic on the lot – Bobby Vernon, Jimmie Adams, Neal Burns, and especially “goofy gob” Billy Dooley. A few of her other shorts include *Back from the Front* (1920),

Gertie's Goat (1924), *Run Tin Can* (1926), *A Moony Mariner* (1927) e *Sappy Service* (1929), oltre ai lungometraggi *Christie 813* (1920), *Stop Flirting* (1925) e *The Nervous Wreck* (1926). Il suo personaggio di base era quello della fidanzata in un contesto comico: ella ne interpretò molteplici variazioni, che talvolta le offrivano l'opportunità di comparire ai bordi di una piscina o su una spiaggia. Negli anni Venti continuò a praticare il nuoto a livello agonistico e a fare incetta di record, e le sue apparizioni acquatiche erano spesso prive di qualsiasi logica narrativa, come si nota nelle ultimissime sequenze di *Why Wild Men Go Wild* (1919). L'avvento del sonoro segnò il progressivo declinare della sua carriera. Nel 1931 girò ancora un paio di cortometraggi per Christie, ma in seguito apparve solamente in particine non accreditate in film come *Morning Glory* (1933), *A Star Is Born* (1937) e *Meet John Doe* (1941). Le sue apparizioni sullo schermo finirono bruscamente nel 1941, quando fu investita da un'automobile; sembrò allora che dovesse rimanere paralizzata ma, con la tenacia tipica di chi pratica il nuoto agonistico, nel giro di un paio d'anni riuscì a camminare di nuovo. Pur avendo lasciato il mondo del cinema, era sempre pronta a partecipare alle rimpatriate dello studio Sennett. Mori nel 1966.

Helen Darling

NO PARKING (Theo zoekt een woning) (US 1921)

REGIA/DIR: Scott Sidney. SCEN: Frank Roland Conklin. CAST: Neal Burns, Helen Darling, Jane Hart. PROD: Christie Film Co. USCITA/REL: 25.12.1921 (2 rl.). DIST: Educational Pictures. COPIA/COPY: DCP (da/from 35mm, 1588 ft.), 26'; did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Insieme a Viora Daniel, Gayle Lloyd, Josephine Hill, Ann Christy e Doris Dawson, Helen Darling fu una delle molte "Christie Girls" il cui compito principale era quello di fare da spalla ai comici dello studio: ragazze belle e affascinanti che suscitavano l'interesse amoroso dei protagonisti. Nativa dell'Oregon, la Darling, il cui vero nome era Helen Mitchell MacCorquodale, faceva la ballerina nei locali notturni quando, nel 1919, Christie la introdusse nel mondo del cinema. Tra il 1919 e il 1922 recitò come spalla di Bobby Vernon, Earle Rodney, Eddie Barry e Neal Burns in numerosi cortometraggi, tipo *Love in a Hurry* (1919), *A Bashful Bigamist* (1920), *Falling for Fanny*, *No Parking* (entrambi del 1921) e *The Son of a Sheik* (1922). Trovò anche il tempo di interpretare cortometraggi della Universal, tra cui *Single and Double* e *Twin Husbands* (entrambi del 1921), nonché alcune Arrow Broadway Comedies prodotte da Morris Schrank e interpretate da Harry Gribbon e Eddie Barry. Abbandonò lo schermo nel 1922. A quanto risulta, l'ultima volta che il suo nome compare nei credits è per il soggetto del cortometraggio western della Universal, *Hearts of the West* (1926).

Exit Quietly (1921), *Fool Proof* (1923), *Getting Gertie's Goat* (1924), *Run Tin Can* (1926), *A Moony Mariner* (1927), and *Sappy Service* (1929), *not to mention the Christie features 813* (1920), *Stop Flirting* (1925), and *The Nervous Wreck* (1926). *Playing multiple variations on the basic comic sweetheart, from time to time the opportunity arose to have her poolside or at the beach. Having continued her competitive swimming in the 1920s and racking up more records, often no narrative logic had her in the water, as you'll see at the very end of Why Wild Men Go Wild* (1919). *The arrival of sound saw her career drop off. After a couple of 1931 talking shorts for Christie, the rest of her screen work consisted of uncredited bits in features, such as Morning Glory* (1933), *A Star Is Born* (1937), and *Meet John Doe* (1941). *Her film appearances came to an abrupt end when she was hit by a car in 1941, and was told that she would never walk again. But in keeping with the spirit of her competitive swimming, within two years she did indeed walk again, and although she left the movie business she was on hand for many of the Sennett studio reunions, before her death in 1966.*

Helen Darling was one of the many "Christie Girls," along with Viora Daniel, Gayle Lloyd, Josephine Hill, Ann Christy, and Doris Dawson, whose main job was to be "straight women" for the studio's male comics, and were charming and attractive as they provided love interest for their leading men. Darling was born Helen Mitchell MacCorquodale in Oregon, and was a café dancer when she was brought to films by Christie in 1919. Between 1919 and 1922 she supported Bobby Vernon, Earle Rodney, Eddie Barry, and Neal Burns in numerous shorts, on the order of Love in a Hurry (1919), *A Bashful Bigamist* (1920), *Falling for Fanny*, *No Parking* (both 1921), and *The Son of a Sheik* (1922). *She also found the time to appear in shorts like Single and Double and Twin Husbands* (both 1921) *for Universal, as well as some Arrow Broadway Comedies produced by Morris Schrank featuring Harry Gribbon and Eddie Barry, before leaving the screen in 1922. Her last known credit is for the story of the Universal Western short Hearts of the West* (1926).



Al Christie, Vera Steadman, Dorothy Devore. (Courtesy of Museum of Modern Art, New York)

Dorothy Devore

SAVING SISTER SUSIE (US 1921)

REGIA/DIR: Scott Sidney. SCEN: Walter Graham. CAST: Dorothy Devore, Earle Rodney, Katherine Lewis, Eugenie Forde. PROD: Christie Film Co. USCITA/REL: 13.11.1921. DIST: Educational Pictures. COPIA/COPY: DCP, 22'; did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

La più popolare tra le attrice comiche di Christie fu Dorothy Devore, che trascorse presso lo studio cinque anni estremamente proficui. Il suo vero nome era Alma Innez Williams. Nata a Fort Worth, in Texas, si trasferì da bambina a Los Angeles dove si esibì come

The most popular of Christie's star comedienne was Dorothy Devore, who spent five extremely fruitful years with the producer. Born Alma Inez Williams, in Fort Worth, Texas, after moving to Los Angeles as a child she sang and danced in amateur revues

cantante e ballerina con compagnie di rivista amatoriali e nei locali notturni. Esordì nel cinema alla fine degli anni Dieci, nei film da un rullo di Eddie Lyons e Lee Moran prodotti dalla Universal, nei quali interpretava di solito la giovane moglie o la fidanzata di Lyons: per esempio, in cortometraggi come *House Cleaning Horrors* (1918) e *Marry My Wife* (1919). Si trasferì poi alla Christie, dove presto figurò come protagonista, nel ruolo della ragazza coraggiosa che si mette nei pasticci e deve poi sudare sette camicie per cavarsela. Nel 1972, intervistata da Anthony Slide per *The Silent Picture*, dichiarava:

“Al Christie era meraviglioso. Erano due fratelli, Charles e Al. Charles si occupava dell’amministrazione, e stava più o meno in secondo piano. Al, naturalmente, faceva il produttore e il regista, e diresse molti dei miei film. Lo studio era piccolo, e insomma era come una famiglia, ci si conosceva tutti. Naturalmente poi crebbe sempre di più, di giorno in giorno o almeno di anno in anno. Ma quando avevo cominciato io, era veramente piccolissimo, stava sull’angolo tra Gower e Sunset Boulevard, la Paramount era dall’altra parte della strada, tra Vine e Sunset.”

Le sue avventure cinematografiche in *Saving Sister Susie* (1922), *Kidding Kate*, *Navy Blues* (entrambi del 1923), *Stay Single* e *Getting Gertie’s Goat* (entrambi del 1924) la promossero al rango di star comica: gli anni trascorsi alla Christie culminarono nel lungometraggio *Hold Your Breath* (1924), in cui ella sfidò Harold Lloyd sul suo campo, scalando e poi penzolando da un grattacielo. Tanta popolarità le offrì l’occasione di spaziare in ogni genere di film, dai drammi gialli come *Money to Burn* (1925) alle commedie come *Mountains of Manhattan* (1927). Verso la fine degli anni Venti tornò ai due rulli con le Jack White Comedies: per esempio, *Up in Arms* (1927), *Cutie* (1928) e *Auntie’s Mistake* (1929). Giunta così alla fine dell’epoca del muto, si ritirò dopo un paio di apparizioni in film sonori. Trascorse i suoi ultimi anni presso la Motion Picture Country Home, dove morì nel 1976.

and L.A. nightclubs. She made her film debut in the late 1910s in the Universal one-reelers of Eddie Lyons and Lee Moran, usually playing Lyons’ young wife or girlfriend in shorts like *House Cleaning Horrors* (1918) and *Marry My Wife* (1919). From

there she settled on the Christie lot, and was soon headlined as a plucky girl who always gets into hot water and has to go to great lengths to get herself out of it. In 1972 she told Anthony Slide in *The Silent Picture*:

“Al Christie was wonderful. There were two brothers, Charles and Al. Charles handled all the business; he was in the background more or less. And Al, of course, was producing and directing; he directed many of my films. The studios were small, and, well, it was like a family, and you knew everyone. Of course, naturally, daily or at least yearly, it grew and grew and grew. But when I first started in 1919, it was just very small; it was on the corner of Gower and Sunset Boulevard, Paramount was on the other side, adjoining on Vine and Sunset.”

Her screen adventures in *Saving Sister Susie* (1922), *Kidding Kate*, *Navy Blues* (both 1923), *Stay Single*, and *Getting Gertie’s Goat* (both 1924) made her a comedy star, and her years with Christie culminated in the feature *Hold Your Breath* (1924), where she staked her claim on Harold Lloyd territory by climbing and dangling off a tall building. All this popularity led her to move out and star in all types of features, such as crime dramas like *Money*

to *Burn* (1925) or the society story *Mountains of Manhattan* (1927). At the end of the 1920s she returned to two-reelers, for Jack White Comedies like *Up in Arms* (1927), *Cutie* (1928), and *Auntie’s Mistake* (1929), which took her to the end of the silent era, when she retired after only a couple of appearances in talkies. In her later years she became a resident of the Motion Picture Country Home, where she died in 1976.



Dorothy Devore. (Steve Massa Collection)

Babe London

A HULA HONEYMOON (US 1923)

REGIA/DIR: Al Christie. SCEN: Walter Graham. CAST: Babe London, Henry Murdock, Dorothy Vernon, William Irving. PROD: Christie Film Co. USCITA/REL: 18.02.1923 (2 rl.). DIST: Educational Pictures. COPIA/COPY: DCP, 20' (trascritto a/transferred at 24 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Babe London fu una presenza fissa del cinema comico muto: a dir poco corpulenta (pesava più di 110 chili), era destinata a interpretare il ruolo della buffa ragazza grassa. Decisa fin da giovanissima a diventare attrice cinematografica, convinse la famiglia a trasferirsi da Oakland (nella California settentrionale) a Los Angeles, per essere più vicina agli studios. Come Dorothy Devore, anche Babe cominciò con le comiche Universal di Eddie Lyons e Lee Moran. Esordì appena diciottenne nel 1919, e nello stesso anno la sua carriera ebbe una spinta decisiva grazie all'apparizione, in un ruolo di rilievo, in *A Day's Pleasure* di Charlie Chaplin. Ben presto si trovò a lavorare con artisti quali Joe Rock ed Earle Montgomery, George Bunny e Stan Laurel, oltre ad apparire in lungometraggi tra cui *When the Clouds Roll By* (1919), *Merely Mary Ann* (1920) e *When Romance Rides* (1922). Nel 1923 passò a interpretare importanti ruoli di rincarzo nelle Christie Comedies: "Vi ho recitato per molto tempo come attrice comica fissa. Ho lavorato praticamente in tutti i film che Al Christie ha diretto durante la mia permanenza nello studio; a quanto pare gli piacevo. Lo ispiravo, vedeva in me una specie di brutta copia di Mary Pickford. Mi metteva una parrucca alla Mary Pickford, coi riccioli e tutto il resto." (Intervista a cura di Anthony Slide, *The Silent Picture*, n. 15, estate 1972.)

Babe recitò come partner di tutti gli attori della scuderia Christie: è l'insopportabile ragazzina per la quale Bobby Vernon, travestito da bambino, è il compagno di giochi ideale in *Second Childhood* (1923); si prende una cotta per Jimmie Adams in *Done in Oil* (1923), nella parte della cuoca di una tavola calda; mentre in *Kidding Kate* (1923) è la sorella maggiore grassa di Dorothy Devore: Babe riceve la visita di un corteggiatore che non ha mai incontrato, per cui, insieme alla mamma, convince Dorothy a fingersi una bambina per non farle concorrenza. Christie le assegnò il ruolo di protagonista nel film comico *A Hula Honeymoon* (1923), in cui Babe e il suo fidanzato campagnolo, Henry Murdock, vincono in un concorso a premi un viaggio di nozze alle Hawaii. Durante la luna di miele Henry ha un flirt con una ragazza hawaiana, e Babe apprende l'arte della hula per riconquistarlo. Caratteristica pressoché unica, questo film fu effettivamente girato in esterni a Honolulu e a bordo della nave che vi trasportava la troupe.

Scaduto il contratto con la Christie, Babe passò alla Educational e alle Jack White Comedies, ove fu la partner di Lloyd Hamilton, Al St. John e Lige Conley, interpretando anche, come protagonista, alcune Cameo Comedies da un rullo tipo *Scrambled Eggs* (1925). Recitò anche in lungometraggi come *Go West* (1925), *The Fortune Hunter*, *All Aboard* (entrambi del 1927) e *Tillie's Punctured Romance* (1928). Dopo il 1929 le sue apparizioni cinematografiche divennero più saltuarie, ma nel 1931

*A silent comedy character fixture who was typecast as the funny fat girl because she was more than plump at 250+ pounds was Babe London. Determined to get into movies at a young age, she talked her family into moving from Oakland in Northern California to Los Angeles so she'd be near the studios. Like Dorothy Devore, she got her foot in the cinematic door in comedies with Eddie Lyons and Lee Moran at Universal. She was only 18 when she made her debut in 1919, and that same year she got a career boost with a good role in Charlie Chaplin's A Day's Pleasure. Soon she was working with the likes of Joe Rock and Earle Montgomery, George Bunny, and Stan Laurel, in addition to appearing in features such as When the Clouds Roll By (1919), Merely Mary Ann (1920), and When Romance Rides (1922). In 1923 she became important support in Christie Comedies: "I was there for a long time as a featured comedienne. I worked in practically every picture Al Christie directed while I was there. He seemed to like me. He got a kick out of me as a bum Mary Pickford. He put a Mary Pickford wig on me, you know, with curls and all that." (Interview with Anthony Slide, *The Silent Picture*, no.15, Summer 1972)*

She supported everyone on the Christie lot – she was an annoying little girl who thought Bobby Vernon in disguise as a child was a great playmate in Second Childhood (1923), had a yen for Jimmie Adams in Done in Oil (1923) as a lunch-counter cook, and in Kidding Kate (1923) she's Dorothy Devore's fat older sister who is having a beau she's never met before come to visit, so Babe and mom make Dorothy pretend to be a little girl so she'll be no competition for Babe. Christie did star her in one comedy, A Hula Honeymoon (1923), where she and country sweetheart Henry Murdock win a contest for a honeymoon in Hawaii. While there Henry starts a flirtation with a Hawaiian girl, so Babe learns how to hula to win him back. A unique angle for this picture is that it was actually shot on location in Honolulu and on board ship going over.

When her Christie contract ran out, Babe segued to Educational and Jack White Comedies, where she supported Lloyd Hamilton, Al St. John, Lige Conley, and even starred in some one-reel Cameo Comedies, such as Scrambled Eggs (1925). Features like Go West (1925), The Fortune Hunter, All Aboard (both 1927), and Tillie's Punctured Romance (1928) also kept her busy. After 1929 her screen appearances became more sporadic, although in 1931 she returned for one of the best roles of her

interpretò uno dei ruoli più importanti di tutta la sua carriera: Dulcy, la prosperosa fidanzata di Ollio, in *Our Wife* di Laurel e Hardy. Trascorsi quasi tutti gli anni Trenta sulla costa orientale, tornò a Hollywood all'inizio degli anni Quaranta per interpretare un gran numero di eterogenee partecine non accreditate in cortometraggi come *Six Lessons from Madame La Zonga* (1941), *Jackass Mail* (1942), *The Paleface* (1948), e *The Good Humor Man* (1950). Come la sua vecchia collega Dorothy Devore, anche Babe London si stabilì presso la Motion Picture Country Home, dove trascorse i suoi ultimi anni dipingendo ritratti di divi e località del cinema muto, fino alla morte avvenuta nel 1980.

Altre “Christie Girls”

Le attrici che abbiamo citato rappresentano un significativo spaccato delle Christie Girls, ma i limiti di tempo e l'indisponibilità delle pellicole ci hanno costretto ad alcune omissioni. Tra le altre vedette dello studio citiamo Fay Tincher, Elinor Field (si veda, nella parte dedicata agli attori, *Beans for Two*, 1918), Anne Cornwall e Frances Lee, oltre a comprimarie come Lorraine Eddy, Patricia Palmer, Stella Adams e una giovane Laura La Plante – tutte artiste di grande serietà e talento che meritano una riscoperta.

Gli attori di Christie / Christie Men

Eddie Lyons & Lee Moran

BEHIND THE SCREEN (US 1915)

REGIA/DIR: Al Christie. SCEN: Al Christie. CAST: Eddie Lyons, Lee Moran, Victoria Forde, Stella Adams, Harry Rattenberry, George French, Anton Nagy. PROD: Nestor Films. USCITA/REL: 23.07.1915 DIST: Universal. COPIA/COPY: DCP, 12"26" (trascritto a/transferred at 18 fps); did./titles: ENG. Incomp. (orig. 2 rl.; solo/only rl. 1). FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Center for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Se le “Christie Girls” erano un soggetto bell’è pronto per la pubblicità dello studio, la scuderia dei Christie poteva contare anche su un folto numero di comici maschi. Questo programma presenta uno spaccato di alcuni dei più popolari – e anche dei più trascurati – tra loro.

Fra gli interpreti fissi della scuderia di Al Christie, i primi ad assurgere al rango di star furono Eddie Lyons e Lee Moran, che sotto la guida di Christie divennero il più popolare duo del cinema comico muto prima di Laurel e Hardy. Entrambi provenivano dal teatro, e in particolare dal vaudeville e dalla commedia musicale. Lyons esordì nel cinema nel 1911 allo studio Biograph di New York; ben presto entrò alla Imp, e poi alla Nestor Films di David Horsley. Lee Moran debuttò alla Nestor nel 1912, e i due lavorarono insieme per la prima volta all'interno della troupe di cui facevano parte anche Victoria Forde, Billie Rhodes, Harry Rattenberry, Stella Adams, Neal Burns, Jane Waller, Betty Compson, Ray Gallagher, George French e il piccolo Gus Alexander. Dopo aver girato insieme innumerevoli comiche da un rullo, i due instaurarono spontaneamente una costante collaborazione scenica, e Christie li unì ufficialmente in un duo nel 1915. *Behind the Screen* risale appunto a quell'anno e ci offre un impareggiabile scorcio del metodo con cui venivano realizzate le comiche Nestor: i tecnici e gli attori

career playing Oliver Hardy’s chubby fiancée Dulcy in Laurel & Hardy’s Our Wife. After spending most of the 1930s on the East Coast, she returned to Hollywood in the early 1940s and did all kinds of uncredited bits in features, such as Six Lessons from Madame La Zonga (1941), Jackass Mail (1942), The Paleface (1948), and The Good Humor Man (1950). Like her old co-star Dorothy Devore, Babe London took up residence at the Motion Picture Country Home, and spent her last years painting portraits of stars and locations from the silent era, before her death in 1980.

More Christie Girls

All the above women are a solid cross-section of the Christie Girls, but time and availability of films caused certain omissions. Other studio headliners included Fay Tincher, Elinor Field (see Beans for Two, 1918, in the “Christie Men” program), Anne Cornwall, and Frances Lee, not to mention supporting players like Lorraine Eddy, Patricia Palmer, Stella Adams, and a young Laura La Plante – all talented and hard-working ladies deserving of rediscovery.

While the “Christie Girls” were a ready subject for studio publicity, there were also plenty of male comics on the Christie roster. This program is a cross-section of some of their most popular – as well as the most neglected.

The first of Al Christie’s regular performers to become stars were Eddie Lyons and Lee Moran. Under Christie’s guidance they became the most popular team in silent comedy before Laurel & Hardy. They both came from stage backgrounds of vaudeville and musical comedy. Lyons hit movies first in 1911 at the Biograph Studio in New York and he soon joined Imp, which led to David Horsley’s Nestor Films. Lee Moran debuted at Nestor in 1912, and the pair first worked together as part of the ensemble with Victoria Forde, Billie Rhodes, Harry Rattenberry, Stella Adams, Neal Burns, Jane Waller, Betty Compson, Ray Gallagher, George French, and little Gus Alexander. After countless comedy one-reelers they came to be naturally working opposite each other all the time, and were made an official team by Christie in 1915. Behind the Screen comes from this year and is a unique look at how Nestor comedies were made, with the technicians as well as

interpretano se stessi, compreso lo stesso Al Christie che dirige e indica a ciascuno il proprio compito.

Nel 1916, quando Christie lasciò la Nestor e la Universal per fondare la propria casa di produzione, gli attori della Nestor, compresi Eddie e Lee, lo seguirono in blocco, ma non per molto tempo. La Universal si affrettò a fare una controfferta ai due, fornendo loro una troupe specifica che avrebbero diretto nei film di cui sarebbero stati protagonisti. Tornati alla Universal, continuarono a lavorare con l'etichetta Nestor; nel 1918 le loro comiche furono denominate Star Comedies. Si trattava di cortometraggi basati su situazioni più articolate, in cui essi interpretavano di solito una coppia di amici cacciatisi nei pasticci con le rispettive mogli. Eddie Lyons aveva l'aria del ragazzo della porta accanto, mentre Lee Moran, alto e dinoccolato, era più goffo e pasticcione. Spesso Lyons era la spalla, mentre Moran era il personaggio comico, come in *House*

Cleaning Horrors (1918), in cui Eddie e Dorothy Devore, nei panni di una coppia di sposini novelli, affidano a Lee, artigiano di singolare inettitudine, l'incarico di tappezzare e tingere il loro nido d'amore, con risultati ovviamente catastrofici.

Nel 1920 iniziarono a girare popolari cortometraggi a cinque rulli, come *Everything But the Truth* e *La La Lucille*, ma all'inizio del 1921 il duo si sciolse. Nessun motivo venne mai addotto per il divorzio - forse era semplicemente venuto il momento di cambiare. Eddie Lyons si spostò alla Arrow Film Corp. ove produsse una serie di cortometraggi per sé, e un'altra per Bobby Dunn. Quest'attività lo impegnò fino al 1924; in seguito interpreterà ruoli di rincalzo in lungometraggi drammatici come *Déclassé* (1925) e *The Lodge in the Wilderness* (1926), fino alla morte che lo colse improvvisamente nell'agosto 1926, e che le fonti attribuiscono variamente a un'appendicite, a un esaurimento nervoso oppure a un tumore al cervello. Dopo il divorzio, Lee Moran rimase alla Universal, e per un certo periodo interpretò ruoli di spicco nelle Century Comedies; in seguito realizzò cortometraggi Educational, Standard e Fox. Alla metà degli anni Venti anch'egli passò a interpretare parti secondarie in lungometraggi, ma la sua carriera iniziò ad arenarsi con l'avvento del sonoro, concludendosi del tutto nel 1935. Morì nel 1961 alla Motion Picture Country Home.



Eddie Lyons & Lee Moran. (Steve Massa Collection)

actors playing themselves, including Al Christie directing and putting everyone through their respective duties.

When Christie left Nestor and Universal in 1916 for his own company, the Nestor players, including Eddie and Lee, all came with him, but not for long. Universal quickly made the boys a

counter-offer to direct and star for their own unit. Returning to Universal, they continued under the Nestor brand and in 1918 their releases became Star Comedies. Their shorts were more situational, with them frequently playing buddies who were in hot water with their wives. Eddie Lyons looked like the boy next door, while Lee Moran was goofier - tall and gangly. Often Lyons would play the straight man with Moran supplying the character comedy, as in *House Cleaning Horrors* (1918), where

newlyweds Eddie and Dorothy Devore hire inept handyman Lee to repaper and paint their love nest, with, of course, disastrous results.

In 1920 they began making popular five-reel features, such as *Everything But the Truth* and *La La Lucille*, but in early 1921 they dissolved their partnership. No reason has been quoted for the split, so it may have just been time for a change. Eddie Lyons moved over to the Arrow Film Corp. and produced a series of shorts for himself, and another for Bobby Dunn. These lasted to 1924, and from there Eddie took supporting roles in dramatic features like *Déclassé* (1925) and *The Lodge in the Wilderness* (1926), before his sudden death (which has variously been reported as due to appendicitis, a nervous breakdown, and a brain tumor) in August of 1926. Lee Moran remained at Universal after the split, and for a while headlined in their Century Comedies before going on to shorts for Educational, Standard, and Fox. He also made the leap to supporting roles in mid-1920s features, but his career petered out with the coming of sound. It ended in 1935, and he died at the Motion Picture Country Home in 1961.

Harry Depp

BEANS FOR TWO (US 1918)

REGIA/DIR: ?. CAST: Harry Depp (*Jimmy*), Elinor Field (*Betty*), George B. French. PROD: Strand Comedies / Caulfield Photoplay Co. USCITA/REL: 22.12.1919 (1 r.l.). DIST: Mutual. COPIA/COPY: 35mm, 770 ft., 11' (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam.

Oggi dimenticato, Harry Depp fu uno dei protagonisti delle comiche Christie dei tardi anni Dieci. Lavorò intensamente come spalla di Fay Tincher in cortometraggi quali *Rowdy Ann* (1919) oppure in coppia con Elinor Field in Strand Comedies come questa e *Easy Payments* (1919). Depp proveniva dal teatro, dove aveva accumulato una multiforme esperienza in varie compagnie, come spalla della star della commedia Else Janis e in otto anni di lavoro per i produttori Klaw & Erlanger, in spettacoli quali *The Pink Lady* e *The Little Café*. Esordì nel cinema nel 1916 con la Universal, recitando in alcuni cortometraggi e lungometraggi per i marchi Nestor e Victor. Nel 1917 passò alla Triangle Comedies, ove comparve tra i protagonisti di numerosi film da un rullo accanto a Reggie Morris, Claire Anderson, Lillian Biron e Raymond Griffith. Snello, non troppo alto, dai lineamenti delicati, Depp era particolarmente efficace nei travestimenti da “altra donna” – una caratteristica preziosa per le farse da due rulli. Depp rimase con Christie dal 1918 a tutto il 1920, poi la sua somiglianza con Bobby Vernon, star di quella casa, lo indusse a spostarsi alla Fox Sunshine Comedy Company per una serie di cortometraggi comici; interpretò anche ruoli di rincalzo in lungometraggi tipo *Quincy Adams Sawyer* (1922) e *Inez from Hollywood* (1924). Lasciò il cinema nel 1926 per farvi ritorno all’inizio degli anni Trenta, aparendo regolarmente fino al 1947 in partecine non accreditate.

The now-forgotten Harry Depp was a comic lead for Christie in the late 1910s, and was very busy supporting Fay Tincher in shorts like Rowdy Ann (1919) or being teamed with Elinor Field in Strand Comedies like this and Easy Payments (1919). Depp came from the stage, where he had a varied background in stock companies, as support for star comedienne Else Janis, and spending eight years working for producers Klaw & Erlanger in shows such as The Pink Lady and The Little Café. He entered films in 1916 at Universal, appearing in some features and shorts for their Nestor and Victor brands. 1917 saw him shift to Triangle Comedies, where he headlined in numerous one-reelers alongside Reggie Morris, Claire Anderson, Lillian Biron, and Raymond Griffith. Short and slight, with very refined features, Depp made a convincing “other woman” in drag – a handy skill for two-reel farces. With Christie from 1918 through 1920, his resemblance to Christie star Bobby Vernon led him to move on to Fox Sunshine Comedies for a number of comedy shorts, as well as supporting roles in features on the order of Quincy Adams Sawyer (1922) and Inez from Hollywood (1924). After leaving films in 1926, he returned in the early 1930s, regularly playing uncredited bit parts until 1947.

Eddie Barry & Neal Burns

MONKEY SHINES (US 1920)

REGIA/DIR: Frederic Sullivan. SCEN: Scott Darling. CAST: Eddie Barry, Earle Rodney, Helen Darling. PROD: Christie Film Co. COPIA/COPY: 35mm, 965 ft., 13' (20 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA (*printed* 1994).

Quasi nello stesso oblio di Harry Depp è caduta la figura di Eddie Barry, che per 14 anni lavorò a intermittenza con Christie, non solo come star comica ma anche come versatile caratterista. Il suo vero nome era George Joseph Burns; nato nel 1887, fratello maggiore del comico Neal Burns (su cui ci soffermeremo tra poco), poteva vantare una vasta esperienza teatrale, che comprendeva la commedia con la compagnia di giro *Madame Sherry*, la partecipazione stabile ai teatri Keith e Proctor, e infine il vaudeville nei Lasky's Hoboes. Nel 1916 Christie lo introdusse nel mondo del cinema e fino al 1930 egli interpretò ogni tipo di ruolo accanto al fratello Neal e a Betty Compson, Fay Tincher, Billie Rhodes, Jack Duffy, Billy Dooley e Frances Lee. Alto e dinoccolato, non era un primo attore e veniva utilizzato soprattutto come caratterista; all’inizio degli anni Venti, tuttavia, Christie gli affidò parti da protagonista in film

Almost as neglected as Harry Depp is Eddie Barry, who spent 14 years on and off working for Christie, not only as a star comic but also as a versatile character man. Born George Joseph Burns in 1887, he was the older brother of comedian Neal Burns (more on him in a moment), and had extensive theatrical experience which included playing comedy with the Madame Sherry touring company, stock for the Keith and Proctor theatres, and vaudeville as part of Lasky's Hoboes. Christie brought him to films in 1916, and until 1930 he took on all kinds of roles with Betty Compson, his brother Neal, Fay Tincher, Billie Rhodes, Jack Duffy, Billy Dooley, and Frances Lee. Tall and gangly, he wasn't a leading man and was best used as character support, although in the early 1920s Christie headlined him in his own starring vehicles, such as

ideati appositamente per lui, come *Monkey Shines*, *Home*, *James* e *Mr. Fatima* (tutti del 1920). Pur essendo di casa allo studio Christie, lavorò anche con la L-K-O e le Century Comedies, fece coppia con Vera Reynolds in una serie di film da due rulli per la Arrow, e a metà degli anni Venti recitò in ruoli secondari in lungometraggi d'azione e western come *Red Blood*, *Sagebrush Lady* (entrambi del 1925) e *That Girl from Oklahoma* (1926). Dopo alcune apparizioni in film sonori lasciò il cinema nel 1930 e morì nel 1966.

Come si è detto, Barry era il fratello di Neal Burns (si veda, in altre parti del programma Christie, *No Parking* e *A Pair of Sexes*), il quale insieme a Bobby Vernon, fu uno dei più maggiori divi Christie degli anni Venti. Nato nel 1892, esordì a teatro nel 1907 e per alcuni si specializzò in ruoli da commedia leggera che avrebbe poi trasferito sullo schermo. Con *Nellie the Pride of the Firehouse* (1915) iniziò la sua collaborazione con la Nestor Company, che continuò fino al 1916, quando Christie si mise in proprio. Come il fratello, Neal iniziò come free lance nel 1918, lavorando con L-K-O, Nestor (recitò nei primi film di Stan Laurel), Sennett e Century, ma dal 1921 in poi rimase esclusivamente fedele a Christie. Bello e affascinante, alla fine del film Neal riusciva sempre a conquistare l'amore dell'eroina, tuttavia nel 1924 con Christie volle caratterizzare in maniera più decisa il suo personaggio cinematografico, aggiungendo un paio di occhiali con la montatura in tartaruga. Ciò gli conferì un'aria vagamente intellettuale e pignola che lo distingueva dalla folla dei primi attori di bell'aspetto ma di scialba personalità. Fino a tutto il 1929 Neal continuò a sfornare film a due rulli di elevatissima qualità, trovando persino il tempo di dirigere Jack Duffy e Frances Lee, suoi colleghi alla Christie. L'avvento del sonoro non fu positivo per Burns, che perse il suo status di star, mentre il crollo della borsa spazzò via il patrimonio che aveva accumulato negli anni Venti. Relegato a partecine non accreditate, continuò a lavorare nel cinema fino al 1946; morì a Los Angeles nel 1969.

Bobby Vernon

SECOND CHILDHOOD (US 1923)

REGIA/DIR: Harold Beaudine. SCEN: Frank Roland Conklin. CAST: Bobby Vernon, Babe London, Earle Rodney, Charlotte Stevens, Lincoln Plumer. PROD: Christie Film Co. DIST: Educational Pictures (orig. 2 rl.). COPIA/COPY: DCP, 20' (trascritto a/transferred at 24 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

La più importante di tutte le star, maschili e femminili, di Al Christie fu sicuramente Bobby Vernon: piccolo di statura, incarnazione del tipo ansioso di piacere, divenne il “ragazzino” della slapstick comedy. Benché quasi tutti i suoi film fossero imperniati su una storia d'amore e sui suoi tentativi di conquistare la protagonista, egli qualche volta sembrava troppo giovane per sapere perché stava corteggiando la ragazza e cosa avrebbe dovuto fare dopo averla acchiappata. Bobby, il cui vero nome era Sylvion de Jardin, iniziò la carriera sul palcoscenico con Kolb & Dill (la compagnia della West Coast corrispondente a Weber & Fields). Ancora adolescente esordì nel cinema alla

Monkey Shines, *Home*, *James*, and *Mr. Fatima* (all 1920). *Although the Christie lot was his home base, he also worked in L-K-O and Century Comedies, was teamed with Vera Reynolds in a series of two-reelers for Arrow, and in the mid-1920s was a sidekick in action and Western features on the order of Red Blood, Sagebrush Lady (both 1925), and That Girl from Oklahoma (1926). After a few sound appearances he left movies in 1930, and died in 1966.*

As mentioned above, Barry was the brother of Neal Burns (see No Parking and A Pair of Sexes, in other Christie programs at this year's Giornate), who along with Bobby Vernon was one of the Christie's biggest stars of the 1920s. Born in 1892, he made his stage debut in 1907 and spent the next few years specializing in light comedy roles, which he continued on film. He began working with the Nestor Company with Nellie the Pride of the Firehouse (1915), and stayed with them until Christie set up his own shop in 1916. Like his brother he began freelancing in 1918, with appearances at L-KO, Nestor (appearing in Stan Laurel's first films), Sennett, and Century, but by 1921 he was exclusively with Christie. Handsome and charming, Neal always got the girl by the end of a picture, but in 1924 he and Christie took a more character approach to his screen persona by adding a pair of horn-rimmed glasses. This gave Neal a bookish, persnickety personality that set him apart from the crowd of good-looking but bland leading men. Through 1929 Neal turned out top-notch two-reelers, and even found time to direct his Christie contemporaries Jack Duffy and Frances Lee. The arrival of sound was not kind to Burns, as he lost his star status, and the stock market crash wiped out the fortune he had amassed in the 1920s. Relegated to uncredited extra work, he kept busy in films until 1946, and passed away in Los Angeles in 1969.

Al Christie's biggest star, male or female, was Bobby Vernon, who with his diminutive size and eager-to-please personality was the “little boy” of slapstick comedy. Although practically all of his films centered around romance and the pursuit of the leading lady, he sometimes seemed too young to know why he was pursuing her or what he should finally do if he caught her. Born Sylvion de Jardin, his career began on stage with Kolb & Dill (the West Coast version of Weber & Fields). While still a teenager he entered films at Universal, and became part of the ensemble in their Joker Comedies. After a couple of years he

Universal, entrando nella troupe delle Joker Comedies. Dopo un paio d'anni passò a Mack Sennett, dove con l'attraente e minuta Gloria Swanson formò il mini-duo comico di cortometraggi come *The Danger Girl* (1916), *Teddy at the Throttle* e *The Sultan's Wife* (entrambi del 1917).

Nel 1918 entrò nell'organizzazione di Christie, stringendo con il produttore un sodalizio destinato a durare per undici anni. Gli anni Venti segnarono l'apice della carriera di Bobby, che in questo periodo fu il protagonista di una serie di commedie confezionate su misura per lui, come *A Barnyard Cavalier* (1922), *Ride 'Em Cowboy* (1924), e *Why Gorillas Leave Home* (1929). Nonostante la voce gradevole di cui diede prova in alcuni film parlati come *Sheer Luck* (1931), Vernon non continuò la carriera nell'epoca del sonoro. Ormai troppo vecchio per interpretare i suoi consueti personaggi giovanili – all'incipiente calvizie si accompagnava una certa pinguedine – decise di passare dall'altra parte della macchina da presa e, firmandosi Robert Vernon, lavorò all'Educational e alla Paramount come sceneggiatore e supervisore del settore comico fino al 1939, anno della sua prematura morte.



Bobby Vernon. (Steve Massa Collection)

switched to Mack Sennett, where he made a miniature comedy team with the petite Gloria Swanson in shorts such as *The Danger Girl* (1916), *Teddy at the Throttle*, and *The Sultan's Wife* (both 1917).

In 1918 he joined the Christie organization, and began an 11-year association with the producer. The 1920s were the peak of his career, as he headlined in tailor-made comedies on the order of *A Barnyard Cavalier* (1922), *Ride 'Em Cowboy* (1924), and *Why Gorillas Leave Home* (1929). Although his voice was fine in talkie appearances like *Sheer Luck* (1931), Vernon didn't go over in sound. Getting too old to play his regular youthful character – his hairline was visibly receding and he was getting stocky – he opted to move behind the camera, and as Robert Vernon worked for Educational and Paramount as a writer and comedy supervisor, before his early death in 1939.

Jack Duffy

GRANDPA'S GIRL (US 1924)

REGIA/DIR: Gilbert Pratt. DID./TITLES (orig.): Norman Z. McLeod (illustrazione cartelli/title-card artwork). CAST: Kathleen Clifford, Jack Duffy, Eddie Barry, Margaret Cullington, Jimmie Harrison, Lila Leslie, Babe London, Eddie Baker, Budd Fine, George B. French. PROD: Christie Film Co. USCITA/REL: 15.06.1924 (2 rl.). DIST: Educational Pictures. COPIA/COPY: DCP (da/from 35mm, orig. 376 m.), 23'40" (trascritto a/transferred at 20 fps), b&w + col. (imbibito/tinted); did./titles: ITA (in rima). Titolo di testa mancante/missing main title. FONTE/SOURCE: Fondazione CSC - Cineteca Nazionale, Roma (materiale digitalizzato e restaurato a 4K/Digitized and restored in 4K, 2016; with thanks to Library and Archives Canada, Ottawa).

Noto come il "nonno volpone" delle comiche mute, Jack Duffy era in realtà di circa 30 anni più giovane del suo popolare personaggio cinematografico. Nato nel 1882, era il fratello minore della caratterista irlandese Kate Price e lavorò per anni con compagnie di repertorio, nella commedia musicale e nel vaudeville. La sua prima apparizione cinematografica documentata è per la Universal nel 1916; lo notiamo poi in partecine in cortometraggi come *A Dog's Life* di Chaplin (1918) e *Misfits and Matrimony* (pure 1918) con Earl Montgomery e Joe Rock. Intorno al 1920, grazie al trucco e all'eliminazione della dentiera, creò il personaggio di anziano che gli diede un posto riconosciuto nel mondo del cinema. Di colpo divenne popolarissimo; entrò nella troupe stabile della Fox e delle Speed Comedies, e inoltre recitò

Known as the "foxy grandpa" of silent comedy, Jack Duffy was actually some 30 years younger than his popular screen persona. Born in 1882, he was the younger brother of Irish character actress Kate Price, and spent years in stock companies, musical comedy, and vaudeville. His first documented movie work is for Universal in 1916, and he can be spotted in bit parts in shorts such as Chaplin's *A Dog's Life* (1918), and *Misfits and Matrimony* (also 1918) with Earl Montgomery and Joe Rock. Around 1920, with the use of make-up and the discarding of his dentures, he hit upon his senior-citizen character and found his niche. Overnight he was everywhere, working as a regular player at Fox and Speed Comedies, plus supporting Larry Semon, Louise Fazenda, and



Ann Christy, Jimmie Adams, William Irving in *No Sparking*, Robert Kerr, 1927. (Courtesy of Robert Arkus).

quale spalla di Larry Semon, Louise Fazenda e Monty Banks in film come *The Hick, A Rural Cinderella* (entrambi del 1921), *The Fast Male*, *The Counter Jumper* (entrambi del 1922), e *Jungle Pals* (1923).

Nel 1924 entrò nella compagnia fissa delle Christie Comedies; due anni più tardi ne divenne una delle star. Disavventure comiche come *Hold Still* (1926), *Chicken Feathers*, *Hot Papa* e *Queer Ducks* (tutti del 1927) segnano le tappe della sua divertente scalata. Raggiunse l'apice della

Monty Banks in titles like The Hick, A Rural Cinderella (both 1921), The Fast Male, The Counter Jumper (both 1922), and Jungle Pals (1923).

In 1924 he became part of the stock company in Christie Comedies and two years later became one of their stars. Through comedy misadventures such as Hold Still (1926), Chicken Feathers, Hot Papa, and Queer Ducks (all 1927), Duffy gummed his way with

carriera alla fine degli anni Venti, con i cortometraggi costruiti intorno al personaggio di "Sandy McDuff", un bisbetico taccagno scozzese; gli vennero inoltre affidati interessanti ruoli secondari in lungometraggi come *Ella Cinders* (1926) e *Harold Teen* (1928). Cominciò l'epoca del sonoro recitando in cortometraggi e facendo una spassosa partecina nel lungometraggio di Marilyn Miller *Sally* (1929), ma presto le sue apparizioni cominciarono a diradersi, ed egli intraprese una seconda carriera, quella di truccatore. Purtroppo non raggiunse mai l'età del suo alter ego cinematografico: si spense infatti nel 1939, a 57 anni di età.

Jimmie Adams

NO SPARKING (US 1927)

REGIA/DIR: Robert Kerr. SCEN: Frank Roland Conklin. CAST: Jimmie Adams, Ann Christy, William Irving, Billy Engle, Cliff Lancaster, Stella Adams. PROD: Christie Film Co. USCITA/REL: 22.05.1927 (2 rl.). DIST: Educational Pictures. COPIA/COPY: incomp., DCP, 12'26" (trascritto *altransferred* at 24 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Lobster Films, Paris.

Oltre a figurare tra le star di Al Christie, Jimmie Adams fu per oltre un decennio un popolare clown cinematografico. Nato nel 1888 a Paterson, nel New Jersey, lavorò a teatro per esordire nel cinema nel 1917. Recitò dapprima nelle Fox Sunshine Comedies, nella troupe che comprendeva Lloyd Hamilton, Billie Ritchie e Hugh Fay; passò poi alla Century, ove fece da spalla ad animali attori come Joe Martin l'orango e i Century Lions. In questo periodo trovò anche il tempo per scrivere, insieme a Charles Parrott (Charley Chase), alcune canzoni dedicate alla prima guerra mondiale. Il momento d'oro di Jimmie giunse nel 1920, quando il produttore Jack White lo promosse a protagonista di una serie di folli e frenetici cortometraggi come *A Fresh Start*, *Nonsense* e *Bang!* (1921), in cui recitava assieme a Lige Conley o Sid Smith.

Si spostò poi alle Hallroom Boys Comedies e ritornò in seguito per un breve periodo a Jack White prima di firmare per Christie nel 1923. Negli anni successivi realizzò i suoi film migliori; pur non essendo un comico particolarmente originale, Jimmie faceva tutto con gioviale disinvoltura e cortometraggi come *Safe and Sane* (1924), *Be Careful* (1925), *Whoa, Emma* (1926), *Oh, Mummy* (1927) sono uno spasso. All'intensa attività per Christie riuscì ad affiancare ruoli di caratterista comico nei lungometraggi *Triumph* (1924) e *Her Man O'War* (1926). La sua carriera divistica si interruppe bruscamente nel 1928, a causa di una malattia dovuta forse alla predilezione per i pessimi liquori di contrabbando. Dopo un anno circa di pausa tornò a recitare in alcune partecine, quasi sempre in film sonori del suo vecchio amico Charley Chase come, ad esempio, *Arabian Tights* e *Luncheon at Twelve* (entrambi del 1933), in cui faceva parte del gruppo canoro *The Ranch Boys*. Si spense nel 1933, all'età di 45 anni.

Altri attori Christie

Oltre agli attori che abbiamo menzionato, tra gli abituali "Christie men" possiamo citare i primi attori Jimmie Harrison, Earle Rodney e Jay Belasco, gli onnipresenti caratteristi George B. French e Harry Rattenberry e infine, in parti da protagonista, Billy Dooley.

relish. The peak of his career was the late 1920s, when his shorts were built around the character of "Sandy McDuff," a cranky Scottish skinflint, plus he had juicy supporting roles in features like Ella Cinders (1926) and Harold Teen (1928). He began the sound era in shorts, and had a hilarious bit in the Marilyn Miller feature Sally (1929), but his appearances soon dwindled, and he embarked on a second career as a studio make-up man. Sadly, Duffy never reached the age of his movie alter ego, as he passed away at 57 in 1939.

In addition to being one of Al Christie's stars, Jimmie Adams was a popular screen clown for more than a decade. Born in 1888 in Paterson, New Jersey, he spent time on the stage and entered films in 1917. His early work was in Fox Sunshine Comedies, where he was part of the ensemble with Lloyd Hamilton, Billie Ritchie, and Hugh Fay, and then he moved to Century, where he played second fiddle to animal actors such as Joe Martin the orangutan and the Century Lions. During this time he even wrote World War I songs with Charles Parrott (Charley Chase). Jimmie's big break came in 1920, when producer Jack White headlined him in a series of wild and crazy shorts like A Fresh Start, Nonsense, and Bang! (1921), in which he was teamed with Lige Conley or Sid Smith.

From there he moved over to Hallroom Boys Comedies and briefly back to Jack White before signing with Christie in 1923. The next few years saw his best films, and although not a particularly inventive comic Jimmie did everything with a breezy nonchalance, and shorts such as Safe and Sane (1924), Be Careful (1925), Whoa, Emma (1926), and Oh, Mummy (1927) were fast and funny. In addition to his busy schedule for Christie, he found time to appear as comic relief in the features Triumph (1924) and Her Man O'War (1926). His starring career came to an abrupt end in 1928, due to illness that may have been caused by drinking bad bootleg booze. A year or so later he returned to the screen in small bits, mostly in his old pal Charley Chase's talkies, like Arabian Tights and Luncheon at Twelve (both 1933), where he was part of the singing group The Ranch Boys. He died in 1933 at age 45.

More Christie Men

In addition to the above players, other regular Christie men included the leads Jimmie Harrison, Earle Rodney, and Jay Belasco, ubiquitous supporting characters George B. French and Harry Rattenberry, and headliner Billy Dooley.



WHO'S GUILTY?

La riscoperta di una serie perduta

Nel 1915 i serial erano già una chiave della popolarità della Pathé Exchange, il nuovo ramo americano della Pathé. Quando di successo, i serial e le serie assicuravano profitti estremamente alti e l'enorme notorietà delle star Pathé e dei suoi titoli d'azione diedero alla compagnia la possibilità di sviluppare ambizioni anche più serie, al fine di dare al genere una più grande legittimazione. A partire proprio dal 1915, la Pathé distribuì almeno quattro di queste serie: *Who Pays?* (1915), *Who's Guilty?* (1915-1916), *The Grip of Evil* (1916), e *The Price of Folly* (o *Who Wins?*, 1916-1918).

Interpretato da Henry King e Ruth Roland e prodotto dalla Balboa Amusement Producing Company, *Who Pays?* (1915) fu dunque la prima di queste produzioni 'engagé' e, all'epoca, una delle pochissime serie a sviluppare una forte critica sociale attraverso episodi individuali, ciascuno incentrato su specifici vizi e con due attori principali sempre in ruoli differenti. Il 13 agosto 1915, poco dopo l'uscita dell'ultimo capitolo, *Variety* annunciò che Pathé avrebbe prodotto un'altra serie dal titolo *Who Is Guilty? or, The Struggle for Life*, "il tema alquanto simile alla sua serie 'Who Pays?'". Con il titolo scritto come *Who Is Guilty?*, la sua distribuzione fu annunciata come conseguenza della richiesta esplicita del pubblico e degli esercenti di una serie sulla falsariga della precedente. Ma rispetto a *Who Pays?*, in cui le trame erano incentrate sulla cattiva condotta dei personaggi principali, nella nuova serie i protagonisti erano le vittime stesse e il loro tragico destino di fronte a un "crimine" familiare, sociale o istituzionale.

Inizialmente, il progetto doveva seguire lo stesso schema di *Who Pays?*: dodici episodi da tre rulli ciascuno, scritti dallo stesso autore e capo scenario editor della Balboa Will M. Ritchey insieme a George B. Seitz (*The Perils of Pauline*, *The Exploits of Elaine*).

Ma tutti questi dettagli non confermati obbligarono la Pathé a

A Lost Series Rediscovered

In 1915 serials were already a key to the success of Pathé Exchange, Pathé's new American subsidiary. Serials and series ensured extremely high profits when successful, and the huge popularity of Pathé's stars and action-packed titles gave the company the chance to develop also more serious ambitions, in order to give a greater legitimacy to the genre. Starting in 1915, Pathé distributed at least four of this kind of series: Who Pays? (1915), Who's Guilty? (1915-1916), The Grip of Evil (1916), and The Price of Folly (or Who Wins?, 1916-1918).

Starring Henry King and Ruth Roland and produced by the Balboa Amusement Producing Company, Who Pays? (1915) was thus the first of these engagé productions, and, at the time, one of the very few series to develop a strong social critique through individual episodes, each focused on specific vices and with two main actors always in different roles. On 13 August 1915, soon after the release of the last chapter, Variety reported that Pathé would produce another series, titled Who Is Guilty? or, The Struggle for Life, "the theme being somewhat similar to its 'Who Pays?' series". With the title style Who Is Guilty?, its distribution was announced as a consequence of the explicit request from audiences and exhibitors for a series along the same lines as the preceding one. But in comparison to Who Pays?, whose plots focused on the bad behaviour of the main characters, in the new series the protagonists were the victims themselves, with their tragic destiny set against a family, social, or institutional "crime".

Initially, the project was to follow the same structure as Who Pays?: twelve 3-reel episodes written by the same author and Balboa's chief scenario editor Will M. Ritchey together with George B. Seitz (The Perils of Pauline, The Exploits of Elaine).

But all these unconfirmed details forced Pathé to issue an official

MOTION PICTURE NEWS

WHO'S GUILTY?

PATHE'S NEW SERIES featuring
EMMY WEHLEN & HOWARD ESTABROOK




stories by **MRS. WILSON WOODROW**
THE GREATEST NEWSPAPER
PUBLICITY EVER GIVEN
• MOTION PICTURES •

14 weekly episodes of two parts each: each drama complete in itself
FIRST RELEASE DEC. 11th.

produced by the **ARROW FILM CORPORATION** under the direction of **Howell Hansel**

THE PATHE EXCHANGE, INC.
 EXECUTIVE OFFICES
 25 WEST 43rd STREET
 • NEW YORK

Who's Guilty? (*Motion Picture News*, 20.11.1915)


rilasciare una dichiarazione ufficiale. Fu annunciato che le storie (anche per la newspaper syndication) sarebbero state scritte da Nancy Mann Waddel Woodrow, alias Mrs. Wilson Woodrow (un'intelligente donna dell'alta società ed ex-moglie di un lontano cugino del presidente Woodrow Wilson); che Pathé stava lavorando sul progetto con una nuova società di produzione, la Arrow Film Corporation; e che gli episodi sarebbero stati diretti da Howell Hansel (regista capo della Arrow, che aveva recentemente diretto i serial *The Million Dollar Mystery* e *Zudora* della Thanhouser). Anche l'impianto della serie fu modificato, comprendendo ora quattordici episodi da due rulli ciascuno, mentre Emmy Wehlen e Howard Estabrook furono scelti come protagonisti.

Le riprese ebbero luogo nell'ottobre e novembre 1915 negli studios della Arrow a Yonkers, New York. La serie doveva iniziare l'11 dicembre 1915 con il titolo finale *Who's Guilty?*, ma all'improvviso essa fu temporaneamente ritirata. *Variety* scrisse: "Dopo incontri tra rappresentanti della Pathé Exchange, Inc., e della Arrow Film Corporation, ... è stato deciso che le storie che erano la base di questi due-rulli e la loro interpretazione non corrispondevano alla qualità desiderata sia dalla Pathé che dalla Arrow. È divenuto evidente che sceneggiature differenti dovrebbero essere consegnate al fine di rendere operativa questa nuova serie." Le cause reali di tutto ciò non sono chiare, ma potrebbero essere state collegate alle prestazioni degli attori, alla qualità delle storie consegnate da Mrs. Wilson Woodrow, a cambiamenti nelle strategie aziendali o a tutti questi elementi. L'autore Kalton C. Lahue ha tuttavia affermato che la serie fu vittima di una decisione presa dal severo Pathé Film Committee, che espresse un voto di "Non buono" dopo aver visto in anteprima i primi capitoli. Ad ogni modo, *Who's Guilty?* fu sospeso.

Il progetto fu ripreso nel febbraio 1916 con un cast totalmente nuovo: Wehlen e Estabrook erano infatti stati sostituiti con l'attrice di origini svedesi Anna Q. Nilsson (già in *Regeneration* di Walsh) e l'irlandese

THE MOVING PICTURE WORLD

PATHE announces for release on May
two-part ultra-dramatic photo-




WHO'S GUILTY?

featuring the eminent
ANNA NILSSON

Your audiences will be judge and jury to decide "WHO'S GUILTY?" In these fascinating dramas of real life every phase of society, both high and low, is revealed under the searching light of truth.

Produced by Arrow
The PATHE EXCHANGE inc.

8th the strikingly original series of 14 novels, each complete in itself



GUILTY?

photo-play stars
 and **TOM MOORE**

The wonderful list of newspapers cooperating with **PATHE** to give the very greatest publicity to **PATHE** serials and series will publish the **WHO'S GUILTY?** stories which are written by Mrs. Wilson Woodrow. This insures the strongest backing to each exhibitor.

Film Corporation
 EXECUTIVE OFFICES
 25 WEST 43rd ST. NEW YORK

Who's Guilty? (*Moving Picture World*, 13.05.1916)

statement. It was announced that the stories (also for newspaper syndication) were to be written by Nancy Mann Waddel Woodrow, also known as Mrs. Wilson Woodrow (a clever socialite and the ex-wife of a distant cousin of President Woodrow Wilson); that Pathé was working on the project with a new production company, the Arrow Film Corporation; and that the episodes were to be directed by Howell Hansel (director-in-chief of Arrow, who had recently directed the Thanhouser serials *The Million Dollar Mystery* and *Zudora*). Also the structure of the series was changed, now comprising fourteen 2-reel episodes, while Emmy Wehlen and Howard Estabrook were selected as the leads.

Filming took place in October and November 1915 at the Arrow studios in Yonkers, New York. The series was due to start being released on 11 December 1915, with the final title style *Who's Guilty?*, but suddenly it was temporarily withdrawn. *Variety* wrote: "After conferences between representatives of the Pathé Exchange, Inc., and the Arrow Film Corporation, ... it was decided that the stories which were the base of these two-reelers and their interpretation were not in accord with the quality desired both by Pathé and Arrow. It became evident that different scenarios would have to be provided in order to make this new series effective." The true causes for all this are unclear, but they could have been connected to the performances of the actors, to the quality of the stories provided by Mrs. Wilson Woodrow, to changes in corporate strategies, or to all these elements. Author Kalton C. Lahue has however argued that the series was the victim of a decision taken by the strict Pathé Film Committee, which expressed a vote of "No good" upon previewing the early chapters. Whatever the reason, *Who's Guilty?* was put on hiatus.

The project was resumed in February 1916 with an entirely new cast: Wehlen and Estabrook were indeed substituted for Swedish-born actress Anna Q. Nilsson (already in Walsh's *Regeneration*)

Tom Moore. Fu anche annunciato che un nuovo regista, Lawrence B. McGill, avrebbe lavorato alla serie con Hansel (McGill aveva iniziato la sua carriera in produzioni Reliance, All-Star e Metro, senza particolare successo). McGill e Hansel si sarebbero alternati come registi, McGill dirigendo il primo episodio, Hansel il secondo e così via, ma questa suddivisione non fu sempre rispettata con regolarità.

Le storie per la nuova versione vennero da diversi scrittori, sempre con Mrs. Woodrow autrice delle puntate a episodi nei giornali così come di almeno sei episodi (altri autori furono il segretario della Arrow Albert Shelby LeVino, lo scenario editor Edfrid A. Bingham, il giornalista Harvey F. Thew, l'avvocato della Arrow Warren H. Small e il direttore pubblicitario della Pathé P. A. Parsons). Tuttavia, è quasi impossibile identificare gli autori di ciascun episodio perché le fonti sono spesso discordanti.

Le riprese iniziarono il 21 febbraio 1916 e durarono fino a luglio, ancora una volta presso gli studios di Yonkers della Arrow. I primi episodi furono ripresi da Eugene J. Cugnet, i successivi da Henry Cronjager.

Tutti i capitoli furono programmati per una distribuzione settimanale, ogni lunedì, con il primo previsto per l'8 maggio. In quelle stesse settimane, i cinema erano già inondati da serial della Universal, Kalem, Essanay, Mutual, Kleine, Vitagraph e della stessa Pathé ma, ciononostante, il numero di prenotazioni delle pellicole da parte degli esercenti fu buono.

La serie fu accolta molto bene dal pubblico, dai critici e da personalità religiose e il suo successo durò almeno fino a ottobre, con pochi casi riportati di censura. In particolare, la mancanza di lieti fine, assieme alla provocatoria domanda finale "Who's Guilty?", fu lodata come mezzo per rafforzare la portata drammatica delle immagini, specialmente rispetto alla maggior parte delle produzioni americane. Comunque sia, nonostante la calda accoglienza riservata a *Who's Guilty?*, la sua memoria andò rapidamente perduta. La serie fu esportata all'estero e ci sono prove che alcuni o tutti i capitoli furono mostrati in India nel 1917, in Francia nel 1918-1919 e in Russia. Nella Russia post-rivoluzionaria, la serie fu approvata perché essa era chiaramente strumentale alla descrizione di una società americana corrotta e immorale che opprimeva le masse, rappresentando dunque un'accusa contro la società capitalista.

Oggi, i restanti episodi di *Who's Guilty?* (dalle collezioni della Gosfilmofond of Russia) danno una buona idea dell'impatto che la serie ebbe sul pubblico americano di un secolo fa. Come nel 1916, i capitoli conservano ancora una narrazione omogenea e chiara delle vicissitudini dei personaggi, muovendo progressivamente da situazioni tranquille ad altre tese, che culminano in imprevedibili conclusioni. L'originale equilibrio tra problemi spinosi e ambientazioni quotidiane segue un modello dinamico fatto di antinomie visive e narrative: innocente/colpevole, giustizia/ingiustizia, giovane/vecchio, etc. In questo senso, la regia imparziale e coerente ma ciononostante emozionale e melodrammatica di Hansel e McGill rende la serie una scoperta particolarmente affascinante per il pubblico moderno. — FEDERICO STRIULI

and Irish-born actor Tom Moore. It was also announced that a new director, Lawrence B. McGill, would work with Hansel on the series (McGill had started his career with Reliance, All-Star and Metro productions, without achieving great success). McGill and Hansel were going to alternate as directors, with McGill handling the first episode, Hansel the second, and so on, but this scheme did not always follow a regular pattern.

The stories for the new version came from various writers, with Mrs. Woodrow continuing as author of the serialized newspaper tie-ins as well as the writer of at least six plotlines (other authors were Arrow secretary Albert Shelby LeVino, scenario editor Edfrid A. Bingham, newspaperman Harvey F. Thew, Arrow lawyer Warren H. Small, and Pathé advertising manager P. A. Parsons). However, it is almost impossible to identify the authors of every episode, because sources are often conflicting.

Principal photography started on 21 February 1916 and lasted until July, once again at Arrow's Yonkers studio. Early episodes were photographed by Eugene J. Cugnet, later ones by Henry Cronjager.

All chapters were scheduled for a weekly release, every Monday, with the first appearing on 8 May 1916. In those same weeks, theatres were already flooded with other serials, by Universal, Kalem, Essanay, Mutual, Kleine, Vitagraph, and Pathé itself, but, despite this, bookings were good.

The series was very well received by audiences, critics, and religious representatives, and its success lasted until October, with very few cases of censorship reported. Particularly, the lack of happy endings, together with the final provocative question, "Who's Guilty?", was praised as a way to strengthen the dramatic scope of the pictures, especially in comparison with the bulk of American productions.

However, despite the warm reception given to Who's Guilty?, it quickly faded from memory. The series was exported abroad, and there is proof that several or all the chapters were screened in India in 1917, in France in 1918-1919, and in Russia. In post-revolution Russia, the series was clearly approved because of its depiction of a corrupt and immoral American society which oppressed the masses, thus representing an indictment against capitalist society.

Today, the surviving episodes of Who's Guilty?, from the collections of Gosfilmofond of Russia, give a good idea about the impact the series had on the American audience of a century ago. As in 1916, its chapters still enjoy a smooth, straightforward narration of the characters' vicissitudes, progressively moving from peaceful situations to tense ones, culminating in unpredictable endings. The original balance between thorny issues and commonplace settings follows a dynamic pattern made of visual and narrative opposites: innocent/guilty, justice/injustice, young/old, etc. In this respect, the unbiased and cohesive but nonetheless emotional and melodramatic direction of Hansel and McGill makes the series a particularly fascinating find for modern audiences. — FEDERICO STRIULI

WHO'S GUILTY? NO. 1. PUPPETS OF FATE (Kto Vinovat? – Igrushka Sudbyi) (US 1916)

(Titolo di lavorazione/*Working title*: **The Stroke of the Scalpel**)

REGIA/DIR: Lawrence B. McGill? Howell Hansel? SCEN: Mrs. Wilson Woodrow [Nancy Mann Waddel Woodrow], Edfrid A. Bingham, Albert Shelby LeVino. PHOTOG: Eugene J. Cugnet. CAST: Tom Moore (*Dr. George Bullard*), Anna Q. Nilsson (*Esther, moglie di Bullard/Bullard's wife*), Octavia Handworth (*Sylvia Sands*). PROD: William Edgar Shallenberger, Arrow Film Corporation. RIPRESE/FILMED: Arrow Film Corporation Studios, Yonkers, New York. DIST: Pathé Exchange, Inc. USCITA/REL: 08.05.1916. COPIA/COPY: 35mm, 252 m. (orig. 2 rl.; incomp., solo/only rl. 2), 11' (20 fps); did./titles: RUS.

Il primo episodio della serie è incentrato sul diritto morale di un chirurgo di effettuare un'operazione importante su un membro della sua stessa famiglia. Il giovane Dott. George Bullard è sempre più ossessionato dalla ricca vedova Sylvia Sands, che ne ha sostenuto la carriera e che cerca di distruggerne il matrimonio. Quando la moglie Esther si ammala, il dottore cede alla sua richiesta di operarla personalmente, violando così l'etica professionale. Nel primo rullo, oggi mancante, veniva raccontato come la carriera del dottore era avanzata grazie a sua moglie, fino all'incontro con l'altra donna. La scena dell'operazione è stata girata al St. John's Hospital di Yonkers, New York, con vero personale medico. I giornali attribuirono confusamente questo episodio di volta in volta sia a Lawrence B. McGill che a Howell Hansel.

The first episode of the series focuses on the moral right of a surgeon to perform a serious operation on a member of his own family. Young Dr. George Bullard is increasingly obsessed by the rich widow Sylvia Sands, who supported his career and tries to break up his marriage. When his wife Esther falls ill, the doctor grants her wish to perform the operation himself, thus infringing professional ethics. In the now-missing first reel, it was shown how the doctor had advanced his career thanks to his wife, up until he met the other woman. The operation scene was filmed in St. John's Hospital in Yonkers, New York, with actual medical staff. Newspapers inconsistently gave the credit for this episode to both Lawrence B. McGill and Howell Hansel in turn.

WHO'S GUILTY? NO. 2. THE TIGHT REIN (Kto Vinovat? – Natyanuti'e Strunyi) (US 1916)

REGIA/DIR: Howell Hansel. SCEN: Mrs. Wilson Woodrow [Nancy Mann Waddel Woodrow], Edfrid A. Bingham, Albert Shelby LeVino, Harvey F. Thew. PHOTOG: Eugene J. Cugnet. CAST: Tom Moore (*Jack McCall*), Anna Q. Nilsson (*Amy Prentice*), Arthur Donaldson (*Jeremiah McCall, padre di Jack/Jack's father*). PROD: William Edgar Shallenberger, Arrow Film Corporation. RIPRESE/FILMED: Arrow Film Corporation Studios, Yonkers, New York. DIST: Pathé Exchange, Inc. USCITA/REL: 15.05.1916. COPIA/COPY: 35mm, 525 m. (orig. 2 rl.), 23' (20 fps); did./titles: RUS; titolo di testa mancante/main title missing.

Le conseguenze nefaste di un amore ostacolato sono l'argomento di questo episodio. Assieme a un amico e collega col quale spera di unire la propria fortuna, l'industriale Jeremiah McCall ("Jeremiah Call" nella versione russa) fa di tutto per tenere il figlio Jack lontano da Amy, una sua operaia. L'episodio contiene alcuni accenni sessuali che lo portarono ad essere proibito o pesantemente censurato in diversi territori, risultando in numerosi rimaneggiamenti che sembrano essere confermati dalle sinossi discordanti nei giornali. Tuttavia, la presente copia sembra non contenere tagli di rilievo.

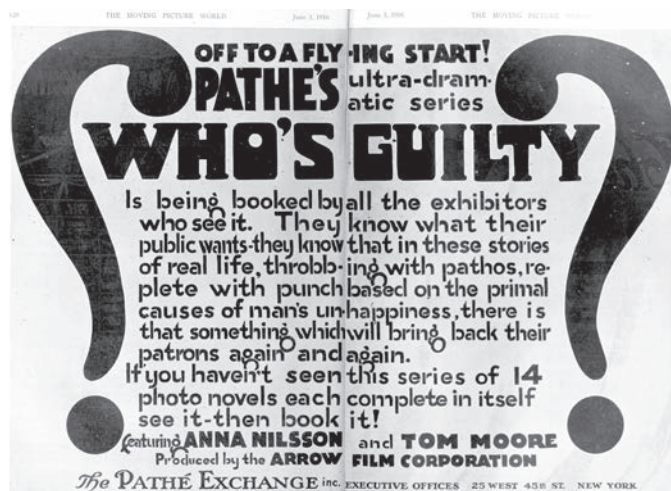
This episode deals with the disastrous consequences of a thwarted love. Together with a friend and colleague with whom he hopes to weld his own fortune, mill-owner Jeremiah McCall ("Jeremiah Call" in the Russian version) does everything he can to keep his son Jack away from Amy, one of his workers. The episode contains some sexual implications that caused it to be banned or heavily cut in several states, resulting in many alternate versions, which seem to be confirmed by conflicting synopses in journals. However, this print does not seem to have significant cuts.

WHO'S GUILTY? NO. 4. THE SILENT SHAME (Kto Vinovat? – Tainstvenno'e Molchani'e) (US 1916)

REGIA/DIR: Howell Hansel. SCEN: Mrs. Wilson Woodrow [Nancy Mann Waddel Woodrow]. PHOTOG: Eugene J. Cugnet. CAST: Tom Moore (*Bruce Kingston*), Anna Q. Nilsson (*Mrs. Eunice Hilliard; sua figlia Ardath Hilliard da adulta/her daughter Ardath Hilliard as an adult*), Edward Davis (*Duncan Hilliard*). PROD: William Edgar Shallenberger, Arrow Film Corporation. RIPRESE/FILMED: Arrow Film Corporation Studios, Yonkers, New York. DIST: Pathé Exchange, Inc. USCITA/REL: 29.05.1916. COPIA/COPY: 35mm, 565 m. (orig. 2 rl.), 25' (20 fps); did./titles: RUS.

Questo capitolo melodrammatico mette in evidenza il problema delle leggi sul divorzio negli Stati Uniti. Il cattivo marito Duncan

This melodramatic chapter highlights the problem of divorce laws in the United States. Bad husband Duncan Hilliard



Who's Guilty? (Moving Picture World, 3.06.1916)

Hilliard fa credere a sua moglie Eunice (“Amy” nella versione russa) di avere ottenuto il divorzio mentre, in realtà, non è vero. Per via di ciò, la Sig.ra Hilliard sposa illegittimamente il drammaturgo Bruce Kingston, ma quando scopre la verità, è costretta a lasciarlo. Anni dopo, Kingston sposa inconsapevolmente la figlia adulta di Eunice, Ardath (“Ardas” nella versione russa), prima che la verità venga scoperta. Anna Q. Nilsson recita qui sia il ruolo della madre che della figlia.



Who's Guilty? (Moving Picture World, 17.06.1916)

makes his wife Eunice (“Amy” in the Russian version) believe he has obtained a divorce when he has not. Due to this, Mrs. Hilliard illegitimately marries playwright Bruce Kingston, but when she finds out the truth, she must break up with him. Years later, Kingston unknowingly marries the adult daughter of Eunice, Ardath (“Ardas” in the Russian version), before the truth is uncovered. Anna Q. Nilsson plays both the mother and daughter.

WHO'S GUILTY? NO. 6. SOWING THE WIND (Kto Vinovat? – Sluchainaia Zhertva) (US 1916)

REGIA/DIR: Lawrence B. McGill? Howell Hansel? SCEN: Mrs. Wilson Woodrow [Nancy Mann Waddel Woodrow]. PHOTOG: Eugene J. Cugnet. CAST: Tom Moore (*Hugh Scott*), Anna Q. Nilsson (*Marjorie Turnbull*), Bradley Barker (*Henry Scott*), Octavia Handworth (*la domestica/the housekeeper*). PROD: William Edgar Shallenberger, Arrow Film Corporation. RIPRESE/FILMED: Arrow Film Corporation Studios, Yonkers, New York. DIST: Pathé Exchange, Inc. USCITA/REL: 12.06.1916. COPIA/COPY: 35mm, 278 m. (orig. 2 rl.; incomp., solo/only rl. 2), 12' (20 fps); did./titles: RUS.

False accuse e macchinazioni sono i temi di questo episodio. Il giovane Hugh Scott smarrisce alcuni titoli di valore il giorno del suo matrimonio segreto con Marjorie Turnbull, la figlia del suo capo Cyrus Turnbull (“Marguerite e Cyrus Coole” nella versione russa). L'opinione comune è che egli abbia rubato i titoli e quindi simula un suicidio, all'insaputa sia di Marjorie che del suo stesso fratello Henry. Ma quando il denaro viene ritrovato ed egli può ritornare, la situazione familiare è nel frattempo cambiata. Il primo rullo, oggi mancante, mostrava la storia di Hugh e Marjorie e la scomparsa dei titoli. Una fonte indica che questo episodio potrebbe essere stato diretto da Lawrence B. McGill.

False accusations and scheming are the themes of this episode. Young Hugh Scott misplaces some valuable bonds on the day of his secret marriage to Marjorie Turnbull, the daughter of his boss Cyrus Turnbull (“Marguerite and Cyrus Coole” in the Russian version). The general belief is that he stole the bonds, so he feigns suicide, unbeknown to both Marjorie and his own brother Henry. But when the money is found and he is able to come back, the family situation has meanwhile changed. The now-missing first reel showed the affair of Hugh and Marjorie and the misplacing of the bonds. One source suggests that this episode was directed by Lawrence B. McGill.



Who's Guilty? (Motion Picture News, 24.06.1916)



Who's Guilty? (Moving Picture World, 12.08.1916)

WHO'S GUILTY? NO. 8. BEYOND RECALL (Kto Vinovat? – Daliokii Prizyv) (US 1916)

REGIA/DIR: Howell Hansel. SCEN: Louis Reeves Harrison, Mrs. Wilson Woodrow [Nancy Mann Waddel Woodrow]. PHOTOG: Henry Cronjager. CAST: Tom Moore (*Edwin Martel*), Anna Q. Nilsson (*Margaret Graeme, la fidanzata di John Leonard/John Leonard's girlfriend*), William "Billy" Sherwood (*John Leonard*). PROD: William Edgar Shallenberger, Arrow Film Corporation. RIPRESE/FILMED: Arrow Film Corporation Studios, Yonkers, New York. DIST: Pathé Exchange, Inc. USCITA/REL: 26.06.1916. COPIA/COPY: 35mm, 517 m. (orig. 2 rl.), 22' (20 fps); did./titles: RUS.

Questo episodio è incentrato sul "pericolo di amministrare la pena di morte su prove indiziarie" ma, più in generale, può essere visto come un atto di accusa contro l'intero sistema legale. Edwin Martel e John Leonard stanno per partire per il Sud America ma, per una serie di coincidenze, Martel è accusato dell'omicidio della sua ragazza Elsie Drayton, mentre Leonard, che potrebbe provare l'innocenza del suo amico, è già partito. Margaret Graeme ("Margaret Mason" nella versione russa), ragazza di Leonard e assistente del procuratore distrettuale, istruisce il caso contro Martel.

This episode focuses on the "danger of administering [the] death penalty on circumstantial evidence", but it can be seen more as an indictment against the whole legal system. Edwin Martel and John Leonard are about to leave for South America, but due to a series of coincidences, Martel is accused of the murder of his girlfriend Elsie Drayton, while Leonard, who could prove his friend's innocence, has already left. Leonard's girlfriend Margaret Graeme ("Margaret Mason" in the Russian version), an assistant of the district attorney, pushes the case against Martel.

WHO'S GUILTY? NO. 10. A TRIAL OF SOULS (Kto Vinovat? – Razbitaya Skazka) (US 1916)

REGIA/DIR: Howell Hansel. SCEN: Mrs. Wilson Woodrow [Nancy Mann Waddel Woodrow]. PHOTOG: Henry Cronjager. CAST: Tom Moore (*Tom Fletcher*), Anna Q. Nilsson (*Rose Mason*), Octavia Handworth (*la madre di Rose/Rose's mother*). PROD: William Edgar Shallenberger, Arrow Film Corporation. RIPRESE/FILMED: Arrow Film Corporation Studios, Yonkers, New York. DIST: Pathé Exchange, Inc. USCITA/REL: 10.07.1916. COPIA/COPY: 35mm, 524 m. (orig. 2 rl.), 23' (20 fps); did./titles: RUS.

Questo capitolo affronta il comportamento di genitori che non hanno riguardo per la felicità dei propri figli. Rose Mason è la figlia di un Senatore; Tom Fletcher è il figlio di un giornalista. I loro padri sono avversari politici e quando il padre di Rose viene informato che la coppia si è segretamente sposata, egli decide di denunciare suo genero per rapimento, essendo la ragazza minorenne.

This chapter criticizes the behaviour of parents who have no regard for the happiness of their own children. Rose Mason is the daughter of a Senator; Tom Fletcher is the son of a journalist. Their fathers are political enemies, and when Rose's father learns that the couple has secretly married, he decides to sue his son-in-law for abduction, as the girl is under age.

July 22, 1916 THE MOVING PICTURE WORLD 599

"Never such wonderful pictures!"
That's what a live theatre manager says of

PATHÉ'S
ULTRA-DRAMATIC SERIES
WHO'S GUILTY?

Here's his letter:

J. F. Woodruff's
Chemical Opticians
EXPOSURE, 24 frames per second

Dr. R. E. Shallenberger
President Arrow Film Co. YONKERS, N. Y.
Times Building, New York.

Dear Mr. Shallenberger:-

Having played five chapters of your new series "Who's Guilty?" with Anna Nilsson and Tom Moore co-starring, I cannot help to express my feeling in telling you that never in my career have I seen such wonderful pictures that have been so consistent in their general excellence, each chapter being a complete story in itself and all pertaining to "Who's Guilty?".

Their artistic value, their quality and everything about them have given to Proctor's Palace Yonkers solidity and have created a standard that I know will be impossible to duplicate with any other series now before the American public.

I cannot make my appreciation too strong.

Very truly yours,
R. E. Shallenberger

Be guided by the experience of successful exhibitors like the above - Show **WHO'S GUILTY?**

Produced by Arrow Film Corporation.


The PATHE EXCHANGE inc.
EXECUTIVE OFFICES
25 WEST 45th ST. NEW YORK




Who's Guilty? (Moving Picture World, 22.07.1916)

July 29, 1916 THE MOVING PICTURE WORLD 731

"PATHE'S
WHO'S GUILTY?
PICTURES ARE A KNOCK-OUT"
Pittsburg (Pa.) Press.



ANNA NILSSON TOM MOORE

¶ The Newburg (N.Y.) Times says: "Who's Guilty" is the finest production we have ever seen in Newburg."
¶ San Bernardino (Cal) Sun says: "Who's Guilty" is the most interesting series of stories yet conceived and produced in pictures."
¶ Scores of newspapers have spoken in a similar vein of this great series.

If you aren't showing it get it NOW!

PRODUCED BY ARROW

The PATHE EXCHANGE inc.
EXECUTIVE OFFICES
25 WEST 45th ST. NEW YORK

Who's Guilty? (Moving Picture World, 29.07.1916)

WHO'S GUILTY? NO. II. THE LOST PARADISE (Branding the Innocent) (Kto Vinovat? – Poteriannyi Ra'i) (US 1916)

REGIA/DIR: Lawrence B. McGill. SCEN: William Hamilton Osborne, Warren H. Small, Albert Shelby LeVino, Mrs. Wilson Woodrow [Nancy Mann Waddel Woodrow]. FOTOG: Henry Cronjager. CAST: Tom Moore (Tom Mercer), Anna Q. Nilsson (Janet Gordon), Mary Moore (sorella di Tom/Tom's sister). PROD: William Edgar Shallenberger, Arrow Film Corporation. RIPRESE/FILMED: Arrow Film Corporation Studios, Yonkers, New York. DIST: Pathé Exchange, Inc. USCITA/REL: 17.07.1916. COPIA/COPY: 35mm, 550 m. (orig. 2 rl.), 24' (20 fps); did./titles: RUS; titolo di testa mancante/main title missing.

Le complesse leggi americane sul divorzio sono ancora una volta l'argomento. Janet Gordon sposa il violento Marc Lander ("Max Lender" nella versione russa) nello stato di New York, poi ottiene il divorzio nello stato del Connecticut e in seguito sposa il suo primo amore Tom Mercer nuovamente nello stato di New York. Il suo primo marito, allora, la denuncia per bigamia. L'episodio fu scritto da William Hamilton Osborne, un avvocato di New York, in collaborazione con Warren H. Small, all'epoca avvocato della Arrow Film Corporation.

The entangled American divorce laws are once again the subject. Janet Gordon gets married to the brutal Marc Lander ("Max Lender" in the Russian version) in the state of New York. She is granted a divorce in Connecticut, and then marries her first love Tom Mercer in the state of New York. Her first husband sues her for bigamy. The episode was written by William Hamilton Osborne, a New York lawyer, with Warren H. Small, at the time a lawyer for the Arrow Film Corporation.

WHO'S GUILTY? NO. 12. WEIGHED IN THE BALANCE (Kto Vinovat? – Nevinnaya Zhertva) (US 1916)

REGIA/DIR: Howell Hansel. SCEN: P. A. Parsons, Mrs. Wilson Woodrow [Nancy Mann Waddel Woodrow]. PHOTOG: Henry Cronjager. CAST: Tom Moore (*Tom Clark*), Anna Q. Nilsson (*Edna Carr*), Mary Moore (*sorella di Tom/Tom's sister*), Mathilde Brundage (*madre di Tom/Tom's mother*). PROD: William Edgar Shallenberger, Arrow Film Corporation. RIPRESE/FILMED: Arrow Film Corporation Studios, Yonkers, New York. DIST: Pathé Exchange, Inc. USCITA/REL: 24.07.1916. COPIA/COPY: 35mm, 575 m. (orig. 2 rl.), 25' (20 fps); did./titles: RUS.

Questo episodio rappresenta un ritorno al melodramma. La vita agiata di Tom Clark finisce quando suo padre muore improvvisamente. Rimboccandosi le maniche, Tom riesce a trovare lavoro proprio nella stessa fabbrica che suo padre aveva gestito e li incontra Edna Carr. Quando il geloso manager Graham licenzia Tom, i lavoratori si mobilitano in sciopero per lui. Questo capitolo fu scritto da P. A. Parsons, direttore pubblicitario della Pathé Exchange.

This episode represents a return to melodrama. Tom Clark's comfortable life ends when his father suddenly dies. Rolling up his sleeves, Tom manages to find a job in the same mill his father had run, and there he meets Edna Carr. When Tom's jealous boss Graham fires him, his fellow workers go on strike in support. This chapter was written by P. A. Parsons, the advertising manager of Pathé Exchange.

WHO'S GUILTY? NO. 13. THE GOAD OF JEALOUSY (Kto Vinovat? – Revnost') (US 1916)

REGIA/DIR: Lawrence B. McGill. SCEN: Mrs. Wilson Woodrow [Nancy Mann Waddel Woodrow]. PHOTOG: Henry Cronjager. CAST: Tom Moore (*Tom Olcott*), Anna Q. Nilsson (*Olive Hale*), Margaret Prussing (*Minna Blair*). PROD: William Edgar Shallenberger, Arrow Film Corporation. RIPRESE/FILMED: Arrow Film Corporation Studios, Yonkers, New York. DIST: Pathé Exchange, Inc. USCITA/REL: 31.07.1916. COPIA/COPY: 35mm, 545 m. (orig. 2 rl.), 24' (20 fps); did./titles: RUS.

La gelosia è il tema principale di questo episodio. Il proprietario di palestra e allenatore Tom Olcott si infortuna durante un allenamento e conosce così l'infermiera Olive Hale. Anche dopo il loro matrimonio, Olive continua a mostrare un'insana gelosia che la porta al punto di nascondere un registratore nell'ufficio di suo marito.

Jealousy is the principal theme of this episode. Gym owner and trainer Tom Olcott is injured during a training session, and he thus meets nurse Olive Hale. Even after their wedding, Olive continues to display an obsessive jealousy, which leads her to hide a voice recorder in her husband's office.

WHO'S GUILTY? NO. 14. THE IRONY OF JUSTICE (The Crime of Misfortune) (Kto Vinovat? – Oshibka Pravosudya) (US 1916)

REGIA/DIR: Lawrence B. McGill? Howell Hansel? SCEN: Mrs. Wilson Woodrow [Nancy Mann Waddel Woodrow]. PHOTOG: Henry Cronjager. CAST: Tom Moore (*Tom Morrissey*), Anna Q. Nilsson (*Mabel Morrissey*), Warner Richmond (*Henry Rokeson*). PROD: William Edgar Shallenberger, Arrow Film Corporation. RIPRESE/FILMED: Arrow Film Corporation Studios, Yonkers, New York. DIST: Pathé Exchange, Inc. USCITA/REL: 07.08.1916. COPIA/COPY: 35mm, 273 m. (orig. 2 rl.; incomp., solo/only rl. 1), 12' (20 fps); did./titles: RUS.

L'episodio finale della serie mette in luce le conseguenze dell'ingiustizia e della corruzione. Il giovane Tom Morrissey ("Tom Morris" nella versione russa) viene arrestato per un crimine minore che non ha commesso. Quattro anni dopo, Tom viene fatto arrestare nuovamente, con accuse false ed esagerate, dai suoi vicini Hinkle Rokeson ("Philip Rokeson" nella versione russa) e suo figlio Henry. Questa volta Tom finisce in prigione per tre anni. Nel secondo rullo, oggi mancante, dopo la morte della madre, Tom difende la sorella da Henry e si assume tutta la colpa dell'aggressione per non danneggiarne il nome, venendo condannato infine a vent'anni. È interessante notare che nel tie-in di questo episodio pubblicato sui giornali, il primo arresto di Tom avviene per falsa testimonianza del giovane Henry Rokeson, ma non vi è traccia di ciò né nella presente copia né nelle sinossi pubblicate. Una fonte indica che questo episodio potrebbe essere stato diretto da Lawrence B. McGill.

The final episode of the series highlights the consequences of injustice and corruption. Young Tom Morrissey ("Tom Morris" in the Russian version) is arrested for a misdemeanor he did not commit. Four years later, Tom is again arrested on the basis of the false and exaggerated accusations of his neighbours Hinkle Rokeson ("Philip Rokeson" in the Russian version) and his son Henry. This time Tom spends three years in prison. In the now-missing second reel, Tom, after his mother's death, protects his sister from Henry, and takes all the blame for the attack so as not to harm her name, resulting in his being sentenced eventually to twenty years. It is worth noting that in the serialized newspaper tie-in that appeared for this episode, Tom is arrested the first time because of the perjury of young Henry Rokeson, but there is no mention of this in this print or in any published synopsis. One source suggests that this episode was directed by Lawrence B. McGill.



ELEZIONI PRESIDENZIALI AMERICANE

U.S. PRESIDENTIAL ELECTION FILMS

1896-1924

Benché, durante l'epoca del muto, il cinema non abbia avuto negli Stati Uniti un ruolo decisivo nella politica presidenziale, i film erano diventati parte integrante delle campagne elettorali già pochi mesi dopo l'introduzione commerciale del Vitascope al Koster & Bial's Music Hall di New York, avvenuta con successo il 23 aprile 1896. I film non furono forse un elemento decisivo, ma trasformarono rapidamente il processo politico. Per decenni, il teatro delle elezioni si era trovato ai ferri corti con la cultura teatrale: nel periodo della campagna elettorale, infatti, le vendite di biglietti crollavano verticalmente. Fin dai primissimi tempi, la proiezione di vari film connessi alla campagna nei vaudeville e in altre sedi iniziò a incrinare questa tenace opposizione. Da questo punto di vista, il ruolo di leader spettò all'American Mutoscope Company con il suo proiettore Biograph (che diede alla società l'altro suo nome, appunto Biograph Company). Negli ultimissimi anni del diciannovesimo secolo la Biograph divenne, sia pure per brevissimo tempo, l'azienda cinematografica di maggior successo a livello mondiale e anche in seguito rimase un importante soggetto nella prima fase dell'industria del cinema

Tra gli investitori iniziali della Biograph figuravano l'ex Presidente repubblicano Benjamin Harrison, che nel 1896 meditava di ricandidarsi, e Abner McKinley, fratello di colui che poi ottenne la nomination repubblicana, l'ex governatore dell'Ohio William McKinley. Abner fece in modo che l'esordio ufficiale della Biograph consistesse in un efficace programma, presentato sotto gli auspici del Comitato nazionale repubblicano, in cui compariva suo fratello Bill. All'opposto, le aziende rivali, Edison e Vitascope, erano impigliate in un doppio legame. Anch'esse simpatizzavano per McKinley (Norman Raff, uno dei proprietari della Vitascope, proveniva anzi dalla città natale di McKinley, Canton nell'Ohio), ma il gruppo Vitascope doveva rifornire concessionari che proiettavano film in territori favorevoli al candidato

Although cinema in the United States did not play a decisive role in presidential politicking during the silent era, motion pictures had become an integral part of presidential campaigning within months of the successful commercial introduction of Edison's Vitascope at Koster & Bial's Music Hall in New York on 23 April 1896. Decisive – perhaps not, but film quickly transformed the political process. The political theater of electioneering had been at odds with theatrical culture for decades, as ticket sales fell off precipitously during the campaign season. From the very beginning, the screening of various campaign-related films in vaudeville and elsewhere began to break down this strong opposition. The leader in this respect was the American Mutoscope Company with its Biograph projector (the origin of its other name, the Biograph company), which became, if only briefly, the world's most successful motion picture company in the late 1890s, and remained an important factor in the early film business thereafter.

The Biograph's initial investors included former Republican President Benjamin Harrison, who was considering another run for office in 1896, and Abner McKinley, the brother of the Republicans' eventual nominee, former Ohio Governor William McKinley. Abner made sure that the Biograph's official debut was an effective program featuring his brother Bill, presented under the auspices of the Republican National Committee. In contrast, the rival Edison and Vitascope companies were caught in a double bind. Their political sentiments were likewise pro-McKinley (Norman Raff, one of the Vitascope Company's owners, was even from McKinley's hometown of Canton, Ohio), but the Vitascope group had to cater to licensees showing film in territories that favored the Democratic candidate, William

democratico, William Jennings Bryan. I democratici organizzarono persino un viaggio in treno di Bryan alla città natale di Edison, West Orange nel New Jersey, ove l'azienda di quest'ultimo girò *Bryan Train Scene at Orange, NJ* il 23 settembre 1896 – appena cinque giorni dopo la realizzazione del film *McKinley at Home, Canton, Ohio* da parte di Abner e del produttore della Biograph W. K. L. Dickson. Gli imprenditori della Vitascope sarebbero facilmente riusciti a giungere nelle sale prima del film della Biograph su McKinley, potendo così vantare la proiezione del primo film di un candidato alla presidenza, ma in questo caso gli interessi politici prevalsero su quelli imprenditoriali, e la Vitascope rimandò l'esordio del proprio film su Bryan fino alla settimana successiva alla prima del film di McKinley (*Bryan Train Scene at Orange, NJ* non è sopravvissuto, e quindi non è stato possibile inserirlo in questo programma). Proiettato per la prima volta all'Hammerstein's Olympia Music Hall a metà di ottobre del 1896, il programma su McKinley ottenne un successo straordinario. La politica aveva fatto irruzione nel mondo del cinema, e non l'avrebbe più lasciato.

McKinley e Bryan furono nuovamente i candidati rivali nel 1900 e questa volta sia la Biograph che William Selig filmarono Bryan. Dovevano rifornire sale di vaudeville che in genere preferivano proiettare film di entrambi i candidati, per non perdere clienti di nessuna delle due tendenze politiche. All'opposto, molti ambulanti e conferenzieri presentavano programmi favorevoli all'intervento attivo degli Stati Uniti a Cuba e alla conquista imperialistica delle Filippine. Spesso combinavano assieme film e lastre: da questo punto di vista è esemplare *Manila*, la conferenza di viaggio tenuta da Burton Holmes nella stagione 1899-1900. Poiché il tema cruciale della campagna del 1900 era l'imperialismo, con i repubblicani che propugnavano l'espansione coloniale e Bryan che vi si opponeva, questi programmi erano favorevoli a McKinley, e spesso a promuoverli erano il Ministero della Guerra e quello della Marina, anziché i tradizionali militanti repubblicani.

Theodore Roosevelt divenne presidente degli Stati Uniti nel settembre 1901 dopo l'assassinio di McKinley da parte dell'anarchico Leon Czolgosz. Roosevelt rimase un soggetto popolare nei cinegiornali, ma le elezioni del 1904 posero dei problemi particolari, in quanto le sale di vaudeville cercavano di offrire programmi equilibrati, con film di entrambi i candidati. Pellicole come *President Roosevelt's Homecoming* (Biograph, 1904) e *Judge Parker Receiving the Notification of His Nomination for the Presidency* (Edison, 1904) erano perfettamente adatte a tale scopo. Questa prassi continuò anche nell'era dei nickelodeon, quando gli esercenti affiancarono i film di Bryan, che nel 1908 si candidò per una terza volta, a quelli del suo rivale repubblicano, William Howard Taft. Nel 1912 i cinegiornali continuarono a mantenere questo tipo di equilibrio, ma il mondo del cinema era diventato più eclettico ed era possibile proiettare i film elettoralistici in un'ampia varietà di sedi. Inoltre, il sistema bipartitico era in uno stato di momentanea confusione.

Benché nel 1912 Theodore Roosevelt avesse vinto gran parte delle primarie repubblicane, perse comunque la nomination a vantaggio

Jennings Bryan. The Democrats even arranged for Bryan to travel by train to Edison's hometown of West Orange, New Jersey, where his company filmed Bryan Train Scene at Orange, NJ, on 23 September 1896 – a mere five days after Abner and Biograph producer W. K. L. Dickson had filmed McKinley at Home, Canton, Ohio. The Vitascope entrepreneurs could have easily beaten Biograph's McKinley film into theaters and claimed credit for showing the first film of a presidential candidate, but politics trumped entrepreneurship in this instance, and the Vitascope Company delayed the debut of its Bryan film until a week after the McKinley film's premiere. (Bryan Train Scene at Orange, NJ does not survive, so it cannot be included in this program.) The McKinley program was a huge success when it was first shown at Hammerstein's Olympia Music Hall in mid-October 1896. Politicking had moved into the theatrical world, and would never leave.

McKinley and Bryan ran against each other again in 1900, and this time both the Biograph company and William Selig filmed Bryan. They needed to cater to vaudeville houses that generally wanted to show films of both candidates, so as not to alienate patrons of either political persuasion. In contrast, many traveling exhibitors and illustrated lecturers presented programs that favored the active intervention of the United States in Cuba and its imperial conquest of the Philippines. Not infrequently they combined slides and films: Burton Holmes's travel lecture Manila for the 1899-1900 season was exemplary in this regard. Since the "paramount issue" of the 1900 campaign was imperialism, with the Republicans embracing colonial expansion and Bryan opposing it, these programs advocated for McKinley – often fostered by the Department of War and the Department of the Navy rather than traditional Republican operatives.

Theodore Roosevelt became President of the United States in September 1901 after McKinley was assassinated by the anarchist Leon Czolgosz. Although Roosevelt remained a popular subject for short news films, the 1904 election season posed specific challenges, as vaudeville theaters sought to offer balanced programming, with films of both major candidates. Films such as President Roosevelt's Homecoming (Biograph, 1904) and Judge Parker Receiving the Notification of His Nomination for the Presidency (Edison, 1904) were perfectly suited for such a purpose. This practice continued into the nickelodeon era, as exhibitors paired films of Bryan, who ran for a third time in 1908, with those of his Republican rival, William Howard Taft. Although newsreels continued to offer this kind of balance in 1912, the motion picture world had become more eclectic, and opportunities arose to feature campaign films in a wide range of venues. Moreover, the two-party system was in temporary disarray.

Although Theodore Roosevelt had won the vast majority of

del presidente uscente Taft. Theodore Roosevelt decise allora di presentarsi come candidato indipendente o di un terzo partito, dando vita in tal modo a una corsa a quattro, tra il presidente repubblicano Taft, il socialista Eugene V. Debs, il democratico Woodrow Wilson e Roosevelt, quale candidato del partito progressista che aveva un alce come simbolo. La competizione rimase così frammentata fino alla fine, anche se Wilson e Roosevelt erano in testa al gruppo. Roosevelt dovette quindi sfruttare il più possibile qualsiasi risorsa mediatica. Il carismatico "T.R." era diventato quasi un divo del cinema con il suo safari africano del 1909 – ai film di attualità dedicati da Cherry Kearton ai viaggi di Roosevelt si era affiancata la ricostruzione più fantasiosa ambientata da William Selig in California – e quindi il cinema gli offriva una ghiotta occasione. All'inizio di ottobre del 1912 la Pathé fece uscire un film da un rullo in cui il candidato compariva nella sua casa di Sagamore Hill a Long Island; la General Film Publicity & Sales Co. presentò invece Roosevelt (noto anche con il titolo *Roosevelt: Man of the Hour*), pellicola da due rulli della durata di circa 30 minuti. Anche i democratici, che non vincevano un'elezione presidenziale da vent'anni, si cimentarono nel campo del cinema con *The Old Way and the New* (Universal, 1912), film a soggetto che proponeva un chiaro messaggio politico. La presenza cinematografica di Taft e dell'establishment repubblicano fu assai meno energica e le conseguenze risultarono evidenti: Roosevelt ricevette più voti rispetto a Taft e prevalse in un numero assai maggiore di stati, ma la loro lotta intestina spaccò il campo repubblicano, spalancando la strada della presidenza a Woodrow Wilson.

Sotto certi aspetti, le elezioni del 1912 segnarono un punto culminante per i film elettoralistici nell'era del muto. L'insuccesso di Roosevelt alle urne potrebbe aver incoraggiato i partiti politici a considerare il cinema poco importante. Nel 1916, quando Wilson fu rieletto, i filmati dei candidati e delle riunioni politiche (in particolare delle convenzioni) trovarono spazio soprattutto all'interno dei cinegiornali. Questo fenomeno si ripeté nelle elezioni presidenziali del 1920, in cui si confrontarono il senatore repubblicano Warren G. Harding dell'Ohio e il governatore democratico dell'Ohio, James M. Cox (accanto al quale si candidava alla vicepresidenza Franklin Delano Roosevelt). Avendo perso le ultime due elezioni presidenziali, i repubblicani, che disponevano di copiosi finanziamenti, affidarono alla Commercial Publicity Film Company l'incarico di girare film che sarebbero stati poi offerti alle aziende produttrici di cinegiornali. A quanto sembra i repubblicani realizzarono anche materiale supplementare da proiettare alle riunioni di partito e in altre occasioni. Le elezioni del 1920 sono particolarmente degne di nota anche perché furono le prime in cui le donne americane votarono in tutto il paese. Ma le donne avrebbero votato per un candidato diverso, rispetto ai propri compagni? Per scoprirlo, in molte parti del paese le sale cinematografiche cominciarono a interrogare i propri spettatori. Un tale servizio pubblico, va notato, rinsaldò la presenza della politica nei cinema, e stimolò le vendite di biglietti incoraggiando gli spettatori a recarsi frequentemente al cinema e a votare regolarmente.

Nei film relativi alle elezioni del 1924 si colgono i presagi degli sviluppi futuri. La De Forest Phonofilm Company impiegò una nuova tecnologia

Republican primaries in 1912, he still lost the nomination to the incumbent President Taft. When he then decided to run as an independent or third-party candidate, it produced a four-way race, involving Republican President Taft, Socialist Eugene V. Debs, Democrat Woodrow Wilson, and Roosevelt as a "Bull Moose" Progressive. The field remained split to the end, though Wilson and Roosevelt were at the front of the pack. Roosevelt needed to exploit every media resource he could command. Since the charismatic "T.R." had become something of a movie star with his 1909 African safari – Cherry Kearton's actuality films of his travels were matched by William Selig's more fanciful restaging in California – motion pictures clearly offered an opportunity. In early October 1912 Pathé released a one-reeler showing the candidate at his Sagamore Hill home on Long Island, while the General Film Publicity & Sales Co. offered Roosevelt (also known as Roosevelt: Man of the Hour), a two-reel subject lasting about 30 minutes. The Democrats, who had not won a single Presidential campaign in the previous 20 years, tried their hand at film as well, with The Old Way and the New (Universal, 1912), a fiction film with a straightforward political message. Taft and the Republican establishment were less energetic in the motion picture department, and it showed: Roosevelt received more votes than Taft and won many more states, but they split the Republican vote, enabling Woodrow Wilson to become President.

In some respects, the 1912 election was a high point for campaign films in the silent era. Roosevelt's failure at the polls may have encouraged political parties to view motion pictures as of little importance. When Wilson was re-elected in 1916, newsreels proved the principal outlet for motion pictures of candidates and political gatherings, particularly conventions. This was also true for the 1920 presidential election, which pitted Republican Senator Warren G. Harding of Ohio against the Democratic Governor of Ohio, James M. Cox (with Franklin Delano Roosevelt as his vice-presidential running mate). Having lost the last two presidential elections, the well-financed Republicans hired the Commercial Publicity Film Company to shoot films that would then be offered to newsreel companies. They also apparently generated a longer reel of material for screenings at rallies and other appropriate occasions. The 1920 election was particularly noteworthy because it was the first election in which American women could vote nationwide. But would women cast their votes for different candidates than their male counterparts? Movie houses in many parts of the country began to poll their patrons to find out. Such a public service, one must note, brought politics more firmly into the movie houses, boosting ticket sales by encouraging patrons to attend frequently and vote regularly.

Films from the 1924 election offered signs of things to come. The De Forest Phonofilm Company deployed new sync-sound

di sonoro sincronizzato per filmare i discorsi pronunciati (o letti) dai tre principali candidati alla presidenza: il presidente repubblicano Calvin Coolidge (che era subentrato a Harding, morto nel 1923 nel corso del suo mandato), il democratico John W. Davis e il progressista Robert La Follette. Sempre in quell'anno, anche la radio divenne una nuova importante arma nella lotta politica a livello presidenziale. I microfoni della radio si assieparono davanti al palco degli oratori alla convenzione democratica del 1924, nella quale Davis, relativamente sconosciuto, strappò la nomination ad Alfred E. Smith e William Gibbs McAdoo. Se si considera l'approccio esitante e spesso inefficace con cui i democratici si erano avvicinati alle nuove tecnologie audiovisive nei decenni precedenti, non sorprende che il partito non si smentisse neppure rispetto a questa nuova tecnologia della comunicazione. Secondo lo storico Douglas G. Craig "nel 1924, per i democratici, la sconfitta arrivò presto e arrivò grazie alla radio". Forse è vero, ma la convenzione democratica di quell'anno passò alla storia come una tormentosa esperienza in cui i due candidati principali rimasero in stallo per più di cento votazioni, e Davis fu finalmente nominato alla centotreesima come candidato di compromesso: la lotta per la Presidenza fu così affrontata da un candidato e da un partito gravemente indeboliti. — CHARLES MUSSER

technology to film the three leading presidential candidates giving (or reading) speeches: Republican President Calvin Coolidge (who had assumed the presidency after Harding's death in office in 1923), Democratic nominee John W. Davis, and Progressive Robert La Follette. It was also the year that radio became an important new weapon for presidential politicking. Radio microphones lined the speaker's stand at the 1924 Democratic Convention, in which the relatively unknown Davis prevailed over Alfred E. Smith and William Gibbs McAdoo for the party's nomination. Given the Democrats' hesitant and somewhat inept embrace of new audio-visual technologies in the previous decades, it is not entirely surprising that the party remained true to form with this new communication technology. Historian Douglas G. Craig has suggested that "Defeat came early to the Democrats in 1924 and it came through radio." Perhaps, but that year's Democratic National Convention went down in the record books as an ordeal in which the top two candidates were deadlocked for over 100 ballots, with Davis finally nominated on the 103rd as a compromise candidate, leaving a weakened party and nominee to fight for the presidency. — CHARLES MUSSER

Le copie di tutti i film qui di seguito elencati provengono da / *All films in this programme are from*: Library of Congress Packard Center for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA. Durata complessiva / *Total running time*: 45'.

McKINLEY AT HOME, CANTON, OHIO (US 1896)

PROD, PHOTOG: W. K. L. Dickson. ASST PHOTOG: Billy Bitzer. CAST: William McKinley, Ida McKinley (*moglie/wife*), George B. Cortelyou (*segretario/secretary*). EXEC PROD: Abner McKinley. PROD: American Mutoscope Company. RIPRESE/FILMED: 18.09.1896, Canton, Ohio. USCITA/REL: 12.10.1896 (première: Hammerstein's Olympia Music Hall, New York City). © 07.01.1897. COPIA/COPY: DCP (da/from 35mm), 43" (trascritto *a/transferred at* 16 fps); did./titles: ENG.

Nelle elezioni presidenziali del 1896 William McKinley, candidato repubblicano ed ex governatore dell'Ohio, condusse la campagna elettorale dalla porta di casa. Anziché viaggiare di città in città per incontrare i simpatizzanti del partito, McKinley rimase a casa con la moglie invalida ricevendo le delegazioni di repubblicani che da tutto il paese giungevano a Canton per udire le sue parole. Dal momento che molti giornali di simpatie tradizionalmente democratiche avevano voltato le spalle al suo rivale, giudicandolo un radicale pericoloso, McKinley poteva contare su un trattamento benevolo da parte della stampa. La carta stampata non poteva sostituire la presenza personale del candidato, ma un filmato che mostrasse il candidato "in carne e ossa" era tutt'altra cosa, come si vide allorché McKinley e casa sua furono magicamente trasportati alla Hammerstein's Olympia Music Hall. Il cinema aveva un altro vantaggio: l'immagine muta trasformava McKinley in un'icona completamente avulsa dalle questioni politiche più specifiche (come quelle delle tariffe doganali). Facendo abilmente seguire a *McKinley at Home, Canton, Ohio* (film Biograph n. 72) pellicole che celebravano le bellezze naturali dell'America (*Niagara, American Falls*), la cultura (*Joseph Jefferson, in Toast Scene from Rip Van Winkle*) e

Republican presidential candidate and former Ohio Governor William McKinley ran a front porch campaign for the 1896 election. Rather than travel to various cities to rally the party faithful, McKinley stayed at home with his invalid wife as delegations of Republicans from around the nation came to visit Canton and hear him speak. Since many traditional Democratic newspapers had rejected his opponent as a dangerous radical, McKinley was assured of favorable treatment by the press. Although newsprint was no substitute for the candidate himself, a film of the candidate "in the flesh" was something else, as McKinley and his home were magically transported to Hammerstein's Olympia Music Hall. Film had one other advantage: the silent image turned McKinley into an iconic figure completely separated from specific policy issues (such as the tariff). By skillfully sequencing McKinley at Home, Canton, Ohio (Biograph film no. 72) with films that celebrated America's natural beauty (Niagara, American Falls), American culture (Joseph Jefferson, in Toast Scene from Rip Van Winkle), and American technology (Empire State Express),

la tecnologia americane (*Empire State Express*), la Biograph avvolse il candidato repubblicano nel manto del patriottismo. – CHARLES MUSSER

the Biograph Company wrapped the Republican candidate in the mantle of patriotism. – CHARLES MUSSER

EMPIRE STATE EXPRESS (US 1896)

PROD, PHOTOG: W. K. L. Dickson. ASST PHOTOG: Billy Bitzer. PROD: American Mutoscope Company. RIPRESE/FILMED: 30.09.1896. USCITA/REL: 12.10.1896 (première: Hammerstein's Olympia Music Hall, New York City). © 25.07.1902. COPIA/COPY: DCP (da/from 16mm), 17" (trascritto a/transferred at 20 fps); did./titles: ENG.

L'Empire State Express, che collegava Buffalo e New York, fu il primo treno della New York Central Railroad: batteva regolarmente i record di velocità e quindi incarnava il meglio della tecnologia americana. Il presidente di quella compagnia ferroviaria, Chauncey Depew, era uno dei personaggi più influenti del partito repubblicano e un sostenitore di McKinley. Lo Stato di New York era anche "l'Empire State" e per decenni era stato il principale "swing state" (stato in bilico). Il candidato che avesse vinto a New York si sarebbe aggiudicato la presidenza. Tra i primi film della Biograph *Empire State Express* (film Biograph n. 77) era quello visceralmente più forte: il treno sembrava sul punto di balzare dallo schermo e piombare addosso agli spettatori (durante una proiezione svennero almeno due donne).

Il film fu programmato assieme a *McKinley at Home*, che nelle intenzioni originarie doveva costituire il piatto forte conclusivo dello spettacolo. Nel corso della proiezione per la stampa emerse però che, collocato dopo *Empire State Express*, il film su McKinley produceva una specie di anticlimax. Quindi *Empire State Express* fu spostato alla fine del programma: il treno in corsa assolveva la stessa funzione della prua della corazzata *Potemkin*, che assale lo spettatore alla fine del capolavoro firmato da Sergei Eisenstein nel 1925. *Empire State Express* servì quindi da metafora per la campagna di McKinley: una forza inarrestabile che avrebbe assicurato la vittoria ai repubblicani.

CHARLES MUSSER

Secondo il *Canastota Bee* del 3 ottobre 1896, l'Empire State Express era stato filmato il mercoledì precedente, 30 settembre, nella vicina località di Palatine (nello Stato di New York), alle 12:13 esatte, mentre si riforniva d'acqua. Il treno in corsa venne invece ripreso un po' più tardi. In precedenza Dickson e Billy Bitzer avevano girato a Palatine tre sequenze del film: si tratta probabilmente di prove che dovevano essere utili a verificare i tempi della versione finale. Le riprese sono quasi identiche, tranne per il fatto che il treno si rifornisce d'acqua come annunciato e che forse viaggia a velocità leggermente inferiore al record

The Empire State Express, which ran between Buffalo and New York City, was the premier train of the New York Central Railroad. Periodically breaking speed records, it embodied the best of America's technological know-how. Chauncey Depew, the railroad's president, was a major Republican power broker and McKinley supporter. New York State was also the Empire State, and it had been the key swing state in U.S. politics for decades. Whichever candidate won New York won the presidency. Empire State Express (Biograph film no. 77) was the most viscerally forceful of the early Biograph films: the train seemed ready to jump off the screen and assault the spectator (at least two women fainted at one performance).

The film debuted in the same program as McKinley at Home, which was initially intended as the show's concluding highlight. At the press screening, however, the McKinley film felt anticlimactic when placed after Empire State Express, so that was moved and became the final film on the program – the speeding train functioning along the lines of the prow of the battleship Potemkin, which assaults the viewer at the conclusion of Sergei Eisenstein's 1925 masterpiece. Empire State Express served as a metaphor for the McKinley campaign as an unstoppable force that would ensure Republican victory.

CHARLES MUSSER

According to the Canastota Bee of 3 October 1896, the Express was filmed the previous Wednesday, 30 September, in nearby Palatine, N.Y., taking water at exactly 12:13 pm.

The speeding Empire State Express was filmed a bit later. Dickson and Billy Bitzer had shot three previous train films at Palatine, which were probably tests to get the timing of the final films. They are almost identical, except the train does scoop water as advertised, and may have run a bit



William McKinley, c.1896. (Library of Congress)

mondiale di 60 miglia orarie vantato nella pubblicità dell'Empire. Questo è forse il film più visto del XIX secolo. Era così popolare che la Biograph lo metteva in cartellone ogni volta che inaugurava un nuovo teatro di varietà negli Stati Uniti o in Inghilterra. Nel 1900 la casa vantava 20 unità di proiezione in USA e più di 50 in Europa. Considerando che si trattava di sale con una capienza di mille posti e che i film venivano proiettati per una settimana almeno, il numero delle presenze è impressionante. Negli Stati Uniti *Empire State Express* veniva di solito proiettato insieme a un film sulle cascate del Niagara (realizzato probabilmente prima che Dickson e Bitzer si recassero a Canton per filmare McKinley). Infatti si prendeva l'*Empire State Express* per andare alle cascate del Niagara e per ritornare.

Empire State Express era un film pubblicitario, realizzato per la New York Central Railroad. La compagnia ferroviaria aveva collocato in molte delle proprie stazioni locali dei mutoscopi per la visione del film, e a una parete della sede faceva bella mostra di sé una foto tratta da un suo fotogramma. Nei primi anni il pubblico chiedeva spesso un bis, e qualche volta addirittura che la proiezione fosse fatta all'incontrario. Continuò a circolare per anni.

Dickson aveva visto probabilmente un "arrivo del treno" dei Lumière. Nell'estate del 1896 il Cinématographe teneva i suoi spettacoli al Keith's Union Square Theatre, a un buon isolato di distanza dalla sede dell'American Mutoscope sulla 14th & Broadway. Il programma comprendeva uno dei film ferroviari, probabilmente *Arrivée d'un train à Perrache*, realizzato nel marzo 1896. Il treno dei cineasti francesi rallenta, arrivando alla stazione, per far scendere e salire i passeggeri. Il treno di Dickson invece non si ferma, ma si dirige a tutta velocità verso il pubblico e poi sparisce all'improvviso.

L'originale (come *McKinley at Home, Canton, Ohio*) fu filmato nel grande formato della Biograph, 68mm in termini odierni. Non conosciamo la velocità di esposizione di *Empire State Express*; tuttavia, dopo i primi spettacoli in cui le variazioni della velocità di proiezione facevano impazzire i proiezionisti, si decise per una velocità di 30 fotogrammi al secondo. Proiettando il film a 40 fotogrammi al secondo, il passaggio del treno sembrerebbe ancor più accelerato. – PAUL SPEHR

more slowly than the 60 mph world-record speed advertised as being clocked by the Empire State Express.

Empire State Express may be the most viewed film of the 19th Century. It was so popular that the American and British companies customarily put it on the program when the Biograph opened at a new variety theater. In 1900 they claimed to have more than 20 projection units in the States and more than 50 in Europe. Considering that these were in theaters that seated up to 1,000 patrons and the films ran for at least a week, the audience figures were pretty impressive. In the U.S. it was usually shown with a film of Niagara Falls (probably filmed before Dickson and Bitzer went to Canton to film McKinley). You took the Empire State Express to get to and from Niagara Falls.

Empire State Express was an advertising film, made for the New York Central Railroad. The railroad had Mutoscopes showing the film in many of their local stations, and a still from the film hung on the wall at company offices. In the early years audiences frequently asked for encore showings and asked that it be run backwards. It continued to be exhibited for years afterwards.

*Dickson probably had seen one of the Lumière train arrival films. In the summer of 1896 the Cinématographe was playing at Keith's Union Square Theatre, a long block from American Mutoscope's office at 14th & Broadway. One of the railroad films was on the program there, probably *Arrivée d'un train à Perrache*, made in March 1896. That train is slowing as it arrives in the station to discharge and take on passengers. Dickson's train doesn't stop, but roars full speed at the audience, then suddenly disappears.*

*The original (like *McKinley at Home, Canton, Ohio*) was filmed in Biograph's large format, 68mm in today's terms. Although we don't know the exposure speed of *Empire State Express*, they settled on 30 fps after initial showings with variable projection speeds drove projectionists crazy. But running at 40 fps would make the train's speed seem even more accelerated. – PAUL SPEHR*

ROOSEVELT'S ROUGH RIDERS (US 1898)

PHOTOG: ?. CAST: First United States Volunteer Cavalry. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 06.1898, Tampa Bay, Florida. © 18.06.1903. COPIA/COPY: DCP (da/from 35mm), 29" (trascritto a/transferred at 20 fps); did./titles: ENG.

Secondo la *Detroit Free Press* (3 luglio 1898), *Roosevelt's Rough Riders* (film Biograph n. 642) fu girato "poco prima che i *Rough Riders* si imbarcassero sulle navi che li avrebbero trasportati sul suolo cubano". I soldati di questo reparto di cavalleria vennero filmati in due riprese da un'unica posizione di macchina. Dapprima essi caricano verso la macchina da presa e poi galoppo da un'estremità all'altra dell'inquadratura, permettendo una veduta laterale. Queste sequenze furono proiettate in molte sale di vaudeville durante la prima settimana di luglio, subito dopo la battaglia di San Juan (1° luglio 1898), che trasformò Theodore Roosevelt in un eroe di guerra.

According to the Detroit Free Press (3 July 1898), Roosevelt's Rough Riders (Biograph film no. 642) was shot "just before the 'Rough Riders' boarded the transports that carried them to Cuban soil." The horse soldiers were filmed in two takes from a single camera position. First they charged the camera and then they galloped across the frame, offering a side view. The results were screened in many vaudeville houses during the first week of July, immediately after the Battle of San Juan Hill (1 July 1898), which made Theodore Roosevelt into a war hero. Almost immediately newspapers were reporting on efforts to draft Teddy Roosevelt

Quasi immediatamente i giornali iniziarono a segnalare i tentativi di candidare Teddy Roosevelt alla carica di governatore dello Stato di New York per il partito repubblicano ("Roosevelt for Governor", *New York Times*, 13 luglio 1898). C'era però un ostacolo non indifferente: il governatore in carica, il repubblicano Frank S. Black, aveva tutte le intenzioni di ricandidarsi.

Altri film su Roosevelt, nonché la conferenza illustrata di Mason Mitchell, "How We Placed 'Old Glory' on San Juan Hill" ("Come abbiamo piantato la bandiera degli Stati Uniti sulla collina di San Juan"; 25 minuti di durata), contribuirono ad assicurargli il trionfo. Mason, esperto attore e veterano dei Rough Riders di Roosevelt, che era stato ferito nella battaglia di San Juan, tenne la sua conferenza illustrata (con l'ausilio di lastre per lanterna magica) nella sala di vaudeville Proctor a New York, durante le settimane precedenti la convenzione statale repubblicana. Nel suo racconto figuravano tre eroi della guerra ispano-americana – il capitano Allyn K. Capron, il sergente Hamilton Fish II e lo stesso Roosevelt: ma Roosevelt era l'unico membro ancora vivo del trio. Quando il McKinley and Roosevelt First Voters' Club organizzò una manifestazione di massa alla fine di settembre del 1900, fu annunciato che "si sarebbero proiettati film della Biograph con scene della guerra ispano-americana" ("Notes of the Canvass", *New York Tribune*, 28 settembre 1900). Tra questi film c'era sicuramente *Roosevelt's Rough Riders*. – CHARLES MUSSER



Theodore Roosevelt, 1900. (Library of Congress)

as the Republican candidate for Governor of New York State ("Roosevelt for Governor," *New York Times*, 13 July 1898). There was one serious impediment to achieving this goal: Republican Frank S. Black, the current governor, was eager to run again.

Other films of Roosevelt, as well as Mason Mitchell's 25-minute illustrated lecture, "How We Placed 'Old Glory' on San Juan Hill," helped assure his triumph. Mason, a veteran actor and Roosevelt Rough Rider who was wounded at the Battle of San Juan Hill, delivered his illustrated lecture (using lantern slides) at Proctor's New York vaudeville house in the weeks leading up to the state Republican convention. His account featured three Spanish-American War heroes – Captain Allyn K. Capron, Sergeant Hamilton Fish II, and Roosevelt: but Roosevelt was the only member of that trio who was still alive. When the McKinley and Roosevelt First Voters' Club organized a mass meeting in late September 1900, it was announced that "there will be a biograph showing scenes of the Spanish-American War" ("Notes of the Canvass," *New York Tribune*, 28 September 1900). Roosevelt's *Rough Riders* was surely among them. – CHARLES MUSSER

GOVERNOR ROOSEVELT AND STAFF (US 1899)

PHOTOG: F. S. Armitage. PROD: Wallace McCutcheon, American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 30.09.1899, New York City. © 21.05.1902. COPIA/COPY: DCP (da/from 16mm), 1"11" (trascritto a/transferred at 20 fps); did./titles: ENG.

Le manifestazioni in onore dell'ammiraglio Dewey tenute a New York vennero documentate da varie case cinematografiche; per questo film, noto anche col titolo *Governor Roosevelt and Staff, Dewey Parade* (film Biograph n. 1244), esiste anche una corrispondente versione Edison. Dotata di una rete di sale estesa a tutta la nazione, la Biograph riuscì a imporre alla popolazione la presenza virtuale di Roosevelt. Film come questo contribuirono a fare di Roosevelt il favorito alla nomination a vicepresidente per i repubblicani nelle elezioni del 1900. – CHARLES MUSSER

The Dewey celebrations in New York City were covered by several different film companies, and this film, also known as *Governor Roosevelt and Staff, Dewey Parade* (Biograph film no. 1244), had an Edison counterpart. With a nationwide exhibition network, Biograph was able to keep Roosevelt's virtual self before the country's citizenry. Such pictures helped to make Roosevelt the compelling candidate for the 1900 Republican vice-presidential nominations. – CHARLES MUSSER



"Terrible Teddy, the Grizzly King", *New York Journal*, 04.02.1901.
(Charles Musser)



Franklin D. Roosevelt con/with Baby Peggy. Convenzione nazionale dei
Demoratici / *Democratic National Convention*, New York, June 1924.

TERRIBLE TEDDY, THE GRIZZLY KING (US 1901)

REGIA/DIR: George S. Fleming, Edwin S. Porter. PHOTOG: Edwin S. Porter. PROD: Edison Manufacturing Company. © 23.02.1901.
COPIA/COPY: DCP (dal/from 35mm), 55" (trascritto al/transferred at 20 fps); did./titles: ENG.

Terrible Teddy, the Grizzly King è una satira del vicepresidente eletto Teddy Roosevelt, che si aggirava per il Colorado a caccia di puma. Il film è tratto da una serie di vignette di soggetto politico che comparivano sul *New York Journal and Advertiser*, un giornale di proprietà di William Randolph Hearst, apertamente favorevole a Bryan e al partito democratico. In una tavola del 4 febbraio 1901, il disegnatore ci mostra Teddy eroicamente appollaiato su una pila di animali, mentre sullo sfondo due individui, che recano appuntati sull'abito cartellini con le scritte "il mio fotografo" e "il mio addetto stampa", documentano l'evento. La seconda scena si ispira a una tavola del 18 febbraio e si può considerare un commento postumo

Terrible Teddy, the Grizzly King burlesqued Vice-President-elect Teddy Roosevelt, who was shooting mountain lions in Colorado. It was based on a political cartoon series running in William Randolph Hearst's pro-Bryan, strongly Democratic *New York Journal and Advertiser*. In a panel printed on 4 February 1901, the cartoonist showed Teddy perched heroically on a pile of animals while two men wearing small tags labeled "my photographer" and "my press agent" record the event in the background. The second scene was inspired by a panel that appeared on 18 February. It can be considered a post-mortem of the

sulle elezioni. Essa infatti sottolinea il notevolissimo talento autopromozionale di Roosevelt, che si valeva soprattutto della fotografia: due fotografi avevano accompagnato i Rough Riders a Cuba nel 1898. Le loro tante foto di Roosevelt e dei suoi cavalieri apparvero su giornali e riviste e accompagnarono innumerevoli conferenze. – CHARLES MUSSER

election, as it comments on Roosevelt's remarkable talent for self-promotion, through his use of photography: two photographers had accompanied the Rough Riders to Cuba in 1898. Their many stills of Roosevelt and his horse soldiers appeared in newspapers, magazines, and innumerable illustrated lectures. – CHARLES MUSSER

PRESIDENT ROOSEVELT'S HOMECOMING (US 1904)

PHOTOG: G. W. "Billy" Bitzer. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 02.07.1904, Oyster Bay, Long Island, NY. © 12.07.1904. COPIA/COPY: DCP (da/from 16mm), 1'12" (trascritto a/transferred at 18 fps); did./titles: ENG.

Il presidente Roosevelt ritorna alla sua casa di Sagamore Hill da Washington, sei giorni dopo aver ricevuto la nomina a candidato presi-denziale del partito repubblicano. Egli è accolto da una folla di entusiasti alla stazione ferroviaria (film Biograph n.2938).

CHARLES MUSSER

President Roosevelt returns to his Sagamore Hill home from Washington, D.C., six days after having received the Republican Party's nomination for president. Numerous well-wishers greet him at the local train station. (Biograph film no. 2938)

CHARLES MUSSER

JUDGE PARKER RECEIVING THE NOTIFICATION OF HIS NOMINATION FOR THE PRESIDENCY (US 1904)

PHOTOG: A. C. Abadie. PROD: Edison Manufacturing Company. RIPRESE/FILMED: 10.08.1904, Esopus, NY. © 15.08.1904. COPIA/COPY: DCP (da/from 16mm), 1'47" (trascritto a/transferred at 16 fps); did./titles: ENG.

Questo cortometraggio fu girato a Rosemount, residenza del giudice Alton B. Parker, candidato democratico alla Presidenza, nella località di Esopus (Stato di New York). Esso documenta la seconda e più formale notifica della nomina: un folto gruppo di delegati e sostenitori arriva con il vaporetto Sagamore dopo essere partito da Manhattan e aver percorso un tratto del fiume Hudson. Nel discorso con cui accetta la nomina, Parker invoca l'autogoverno per le Filippine, e depreca il sistema di tariffe doganali e gli eccessi del potere governativo ("Mr. Parker's Reply", *New York Times*, 11 agosto 1904). Film di attualità come questo erano adatti alla proiezione nelle sale di vaudeville, e riequilibravano i film del candidato repubblicano. – CHARLES MUSSER

*This short film was shot at Rosemount, the home of Judge Alton B. Parker, the Democratic candidate for President, in Esopus, New York. It shows the second, more formal notification of his nomination, as a large group of delegates and supporters arrive by the steamboat Sagamore after cruising up the Hudson River from Manhattan. In his acceptance speech, Parker called for self-government by the Philippines, and decried the tariff and the exceeding of governmental authority ("Mr. Parker's Reply," *New York Times*, 11 August 1904). Such news films were well-suited for screenings in vaudeville houses, offering balance to films of the Republican candidate. – CHARLES MUSSER*

A VISIT TO THEODORE ROOSEVELT AT HIS HOME (US 1912)

PHOTOG: ?. PROD: Pathé Frères. RIPRESE/FILMED: 08.1912, Oyster Bay, Long Island. CAST: Theodore Roosevelt, Archibald Bulloch "Archie" Roosevelt (son), William P. Helm (*Associated Press correspondent*). COPIA/COPY: DCP (da/from 35mm), 7'09" (trascritto a/transferred at 18 fps); did./titles: ENG.

Un operatore della Pathé Frères poté seguire Roosevelt per un'intera giornata nella sua casa di Sagamore Hill a Oyster Bay (Long Island). "Nulla della quotidiana routine dell'apostolo della vita attiva sfugge all'occhio della cinepresa. Il film getta uno sguardo intimo nelle abitudini di un uomo pieno di vitalità, che ama la vita all'aria aperta e, pur essendo forse la persona più impegnata del paese, trova ancora il tempo per esercitarsi e mantenersi in splendida forma fisica" ("A Theodore Roosevelt Picture", *Moving Picture World*, 28 settembre 1912).

Il film fu ri-distribuito intorno al 1920, poco dopo la morte di

*A Pathé Frères cameraman had access to Roosevelt for one day at his Sagamore Hill home at Oyster Bay on Long Island. Accordingly, "the apostle of the strenuous life went through the day's routine, and nothing he did escaped the eye of the camera. The picture gives one an intimate insight into the habits of a man full of vitality, a man who loves the open country, and who, although perhaps the busiest in the land, still finds time to exercise sufficiently to keep himself in superb physical condition." ("A Theodore Roosevelt Picture," *Moving Picture World*, 28 September 1912)*

Roosevelt, a cura della Roosevelt Memorial Association, con il titolo *A Visit to Theodore Roosevelt at his home at Sagamore Hill, Oyster Bay, L.I. 1912*. Il nuovo montaggio del film comprende una breve citazione tratta dal discorso tenuto da Roosevelt a Chicago il 17 giugno 1912, alla vigilia della convenzione repubblicana: “Questo paese non sarà un posto in cui uno di noi può vivere bene per sempre, fino a quando non ne avremo fatto un luogo in cui tutti noi possiamo vivere ragionevolmente bene.” Quando il film fu montato, l'ex Presidente visitò gli uffici newyorchesi della Pathé per approvarne i risultati. Fu definito “il grande film” Pathé dell'anno e agli esercenti fu consigliato di annunciare la presenza di Roosevelt “così la sala si riempirà”.

CHARLES MUSSER

The film was re-released around 1920, shortly after Roosevelt's death, by the Roosevelt Memorial Association as A Visit to Theodore Roosevelt at his home at Sagamore Hill, Oyster Bay, L.I. 1912. The re-edited film includes a brief quote from Roosevelt's Chicago speech of 17 June 1912, on the eve of the Republican Convention: “This country will not be a permanently good place for any of us to live in unless we make it a reasonably good place for all of us to live in.” When the film was assembled, the former president visited Pathé's New York offices to approve the results. It was called Pathé's “one big film of the year,” and exhibitors were advised, “announce that Roosevelt will positively appear, and your house will be crowded to the doors.”

CHARLES MUSSER

ROOSEVELT (US 1912) estratto/excerpt: [THEODORE ROOSEVELT AT FARGO, ND]

PHOTOG: Richard J. Cummins. PROD: H. A. Spanuth, J. W. Strouse, General Film Publicity & Sales Company. RIPRESE/FILMED: 09.1912.

USCITA/REL: 05.10.1912 (première: Carnegie Hall, New York City). COPIA/COPY: frammento/fragment, DCP (dal/from 35mm, 350 ft.), 4'23" (trascritto a/transferred at 20 fps); did./titles: ENG.

L'operatore Richard J. Cummins percorse diecimila miglia insieme a Roosevelt nell'arco di 14 giorni, girando 3000 piedi di pellicola poi ridotti al montaggio a circa 2000. Per gli standard dell'epoca questo film da due rulli era un lungometraggio e come tale era accompagnato da manifesti, annunci, cartoline. Il *Moving Picture News* (“Roosevelt Films Wonderful Spectacle”, 5 ottobre 1912) lo definì “uno degli spettacoli più interessanti della storia moderna”. Il corrispondente della rivista aveva particolarmente apprezzato la scena in cui Roosevelt si rivolge agli indiani e quella in cui alcuni cowboy a cavallo di irrequieti mustang fanno a gara per stringere la mano al candidato. Questo frammento superstite, intitolato “Theodore Roosevelt a Fargo, North Dakota”, venne filmato il 6 settembre 1912 e figurava all'inizio del primo rullo.

L'accordo di Roosevelt con la General Film Publicity & Sales Company prevedeva che “i discorsi di Roosevelt fossero proiettati sullo schermo insieme alle immagini”. Questo poneva probabilmente qualche problema agli esercenti, che di solito volevano evitare di sembrare faziosi. In una serie di pubblicità a piena pagina la General Film così argomentava: “La gente viaggia per centinaia di miglia per ascoltare e vedere Roosevelt. Noi portiamo Roosevelt nella VOSTRA sala. Indipendentemente dalle vostre idee politiche, ricordate che Roosevelt ha un seguito di milioni di persone. Ricordate anche che egli è stato il primo statista a riconoscere il diritto delle donne americane di partecipare al governo del paese. Le donne vogliono vederlo.” (*Moving Picture News*, 14 settembre 1912)

Il 14 ottobre, quando Roosevelt fu ferito da uno squilibrato gestore di saloon a Milwaukee, gli incassi del film lievitarono ancora di più (“Bull Moose Films Go Bigger than Ever”, *Moving Picture News*, 19 ottobre 1912). – CHARLES MUSSER

Cameraman Richard J. Cummins travelled 10,000 miles with Roosevelt over 14 days, taking 3,000 feet of film, which was edited down to about 2,000 ft. By standards of the day, this two-reeler was a feature film, with all the accompanying posters, heralds, and cards. Moving Picture News (“Roosevelt Films Wonderful Spectacle,” 5 October 1912) called it “one of the most interesting spectacles of modern history.” Its reporter particularly liked a scene of Roosevelt addressing the Indians and another of cowboys on restless mustangs competing with each other to shake the candidate's hand. This surviving fragment, entitled [Theodore Roosevelt at Fargo, ND], was filmed 6 September 1912, and appeared at the beginning of Reel 1.

*Roosevelt's arrangement with the General Film Publicity & Sales Company was that “the speeches of Roosevelt be flashed upon the screen in conjunction with the pictures.” Of course, this created some potential challenges for exhibitors, who generally wanted to avoid undue partisanship. In a series of one-page advertisements for the film, the company argued that “People travel hundreds of miles to see and hear Roosevelt. We take Roosevelt to YOUR theatre. Regardless of your politics, remember Roosevelt has a following of millions. Remember Roosevelt is the first statesman to recognize the right of American womanhood to help rule the country. Women Want to See Him.” (*Moving Picture News*, 14 September 1912)*

*When Roosevelt was wounded by a deranged saloon keeper in Milwaukee on 14 October, film sales of the picture boomed even more. (“Bull Moose Films Go Bigger than Ever,” *Moving Picture News*, 19 October 1912) – CHARLES MUSSER*

THE OLD WAY AND THE NEW (US 1912)

PHOTOG: ?. PROD: Universal Film Manufacturing Company. DIST: Film Classic Exchange. COPIA/COPY: DCP (da/from 16mm), 9'41"
(trascritto al/transferred at 20 fps); did./titles: ENG.

A differenza del suo carismatico rivale Theodore Roosevelt, il candidato democratico Woodrow Wilson, ex presidente dell'Università di Princeton, era spesso goffo e impacciato di fronte a un microfono o a una macchina da presa. Le idee e l'immagine di Wilson erano però essenziali per l'elaborazione di un genere innovativo di film destinato alla campagna presidenziale. Nel settembre 1912, il comitato nazionale democratico pagò alla Universal Film Manufacturing Company 5625 dollari per realizzare un cortometraggio di dieci minuti, *The Old Way and the New* (La vecchia maniera e la nuova). Il film si basava su scenari e suggestioni visive di C. R. [Charles Raymond] Macauley, prestigioso vignettista del *New York World* e convinto sostenitore di Wilson. Scopo del progetto era di distinguere Wilson dai rivali politici, raccogliere denaro per la sua campagna elettorale e, secondo il *Moving Picture World*, "diffonderne la dottrina politica".

Il film, articolato in due parti, assimila Roosevelt e Taft agli interessi dei grandi industriali e addita in Wilson il paladino dei lavoratori. "La vecchia maniera" inizia in una sala opulenta ornata dai ritratti di Roosevelt e Taft. Un pingue capitalista che rappresenta i "Trust" congeda bruscamente due lavoratori che chiedono un modesto aumento salariale, ma concede allegramente un milione di dollari a un danaroso personaggio denominato "il boss delle alte tariffe doganali" per comprare 100.000 voti e influenzare l'esito delle elezioni. "Il nuovo" ha luogo sulla strada, dove lo stesso Macauley sta completando una grande vignetta politica in cui un corpulento personaggio denominato "Interessi protetti" abbraccia Roosevelt e Taft. Sotto i tre personaggi vediamo la scritta "LORO vanno bene per me". Un operaio con una gamella scorge l'immagine e si fa beffe dei due candidati sostenuti da chi rappresenta il privilegio, il potere e la ricchezza. Allontanandosi l'operaio saluta con entusiasmo un manifesto patriottico che ritrae Wilson e il candidato alla vicepresidenza Thomas Marshall e si impegna a contribuire alla raccolta fondi – basata sull'"onestà" donazione di un dollaro a testa – per la coppia Wilson-Marshall, che sosterrà "il popolo" anziché le grandi imprese.

La pubblicità nei periodici e nella stampa specializzata rimarcava strategia distributiva di *The Old Way and the New* nelle sale cinematografiche e nelle manifestazioni elettorali. Se la spaccatura del voto repubblicano tra Taft e Roosevelt fu essenziale per la vittoria elettorale di Wilson, questo film contribuì a umanizzare la figura del candidato democratico e a diffondere la consapevolezza dei valori che egli rappresentava. Macauley continuò a lavorare nel cinema svolgendo diverse funzioni. Nel 1916 realizzò un film in cui si documentava la vita di Wilson e dei suoi collaboratori. Negli anni immediatamente successivi, l'amministrazione Wilson dimostrò un interesse sempre maggiore per il potere di persuasione del cinema ai fini delle pubbliche relazioni e della mobilitazione del paese nella prima guerra mondiale. – JOSHUA GLICK

Unlike his charismatic rival Theodore Roosevelt, Democratic candidate Woodrow Wilson, a former president of Princeton University, often felt awkward performing in front of a microphone or a motion picture camera. Wilson's ideas and image, however, were essential to the development of an innovative kind of presidential campaign film. In September 1912, the Democratic National Committee paid the Universal Film Manufacturing Company \$5,625 to create the 10-minute short, The Old Way and the New. The film drew on scenarios and visual motifs by the New York World's noted editorial cartoonist and strong Wilson supporter C. R. [Charles Raymond] Macauley. The aim of the project was to distinguish Wilson from his political rivals, raise money for his campaign, and, according to Moving Picture World, "dissemina[te] political doctrine."

The film's two-part structure aligns Roosevelt and Taft with the interests of big-business industrialists and positions Wilson as a champion of the working man. "The Old Way" begins in an opulent interior adorned with portraits of Roosevelt and Taft. A portly tycoon representing "The Trusts" aggressively dismisses two workers who request a small raise. He then gladly agrees to give a wealthy character named "High Tariff Boss" \$1 million to buy 100,000 votes to sway the election. "The New Way" takes place outside on the street, where Macauley himself is seen completing a large political cartoon depicting a stout figure labelled "Protected Interests" embracing Roosevelt and Taft. The caption "THEY are good enough for me" runs underneath the three men. A factory worker with a lunch pail encounters the mural and scoffs at the two candidates consorting with a fat-cat character representing privilege, power, and wealth. Walking further, the worker makes enthusiastic gestures at a patriotic mural with portraits of Wilson and Vice Presidential candidate Thomas Marshall. The worker affirms his commitment to a \$1 per person "honest" donation drive for the Wilson-Marshall ticket, the team that will support "the people" rather than corporate interests.

Advertisements in news periodicals and the industry trade press noted a wide distribution strategy for The Old Way and the New in theaters and at campaign rallies. While the split in the Republican vote between Taft and Roosevelt played a central role in Wilson's electoral victory, this motion picture helped to humanize Wilson and raise awareness concerning the values he represented. Macauley continued to work in the film industry in different capacities. In 1916 he created a film documenting the lives of Wilson and his cabinet members. In the immediate years to come, Wilson's administration became increasingly interested in the persuasive power of film for the purpose of public relations and mobilizing the country for World War I. – JOSHUA GLICK

PATHE NEWS NO. 46: [REPUBLICANS AND PROGRESSIVES MEET] (US 1916)

PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: DCP (da/from 35mm), 1'02" (trascritto a/transferred at 20 fps); did./titles: ENG.

Come indicato dalla didascalia flash, questo brano di un cinegiornale Pathé mostra i "delegati alla convenzione repubblicana che si raccolgono intorno al Congress Hotel attendendo i risultati dei grandi negoziati tra progressisti e repubblicani a Chicago (Illinois)". Colpisce particolarmente la data di questo cinegiornale: 7 giugno 1916, ossia il primo giorno della succitata convenzione.

CHARLES MUSSER

According to the flash title, this clip from a Pathé newsreel shows "Delegates to the Republican convention gather around Congress Hotel awaiting the results of the great negotiations between the Progressives and Republicans, Chicago, Ill." What is particularly impressive is that the date of this newsreel, 7 June 1916, was the opening day of the Republican National Convention.

CHARLES MUSSER

[PRESIDENTS HARDING AND COOLIDGE], estratto di/excerpt from **WARREN GAMALIEL HARDING** (US 1920)

PHOTO: Lawrence J. Darmour. PROD: Commercial Publicity Film Company. RIPRESE/FILMED: 07-08.1920 (Marion, Ohio; Northampton, MA; Plymouth, VT; Washington, D.C.). SPONSOR: Republican National Committee. CAST: Warren G. Harding (senatore/Ohio Senator), Florence Harding (moglie/wife), Dr. Tryon Harding (padre/father), Calvin Coolidge (governatore/Governor of Massachusetts), Will H. Hays (presidente Comitato Nazionale Repubblicano/Chairman, Republican National Committee), Henry Cabot Lodge (senatore/Massachusetts Senator), Edward P. Morrow (governatore/Governor of Kentucky), John Calvin Coolidge, Sr. (padre/father). COPIA/COPY: DCP (da/from 16mm.), 8'17" (trascritto a/transferred at 20 fps); did./titles: ENG.

Il Comitato Nazionale Repubblicano ingaggiò la Commercial Publicity Film Company per filmare il candidato alla presidenza Warren G. Harding, il candidato alla vicepresidenza Coolidge e altre eminenti figure del partito. La casa cinematografica, i cui uffici erano siti al n. 507 della Quinta Strada, a Manhattan, delegò il lavoro effettivo all'operatore L. J. Darmour; questi si recò nella città natale di Harding (Marion nell'Ohio), ove il candidato alla presidenza conduceva la campagna elettorale da casa nello stile di William McKinley. Il suffragio femminile era un argomento all'ordine del giorno: il Tennessee, infatti, ultimo stato a ratificare il diciannovesimo emendamento, non avrebbe emesso il proprio voto decisivo fino al 18 agosto 1920. Vediamo donne prendere la parola di fronte alla porta di Harding, il cui sostegno all'emendamento fu giudicato importante. Tra le altre scene citiamo la cerimonia della notifica a Harding e il successivo discorso da lui tenuto il 22 luglio al Chautauqua Auditorium del Garfield Park di Marion, cui cercarono di assistere 30.000 persone (mentre l'auditorium poteva accoglierne comodamente solo 2000).

Darmour filmò anche la notifica a Calvin Coolidge, avvenuta a Northampton, nel Massachusetts, il 27 luglio, e poi seguì Coolidge nella visita alla casa della sua infanzia a Plymouth, nel Vermont, ove egli falciò il grano e tagliò la legna. Le riprese furono offerte ai cinegiornali, ma la Commercial Publicity Film Company realizzò probabilmente un rullo più completo, da utilizzare nelle situazioni opportune.

Larry Darmour (1895-1942) era stato operatore del Genio Trasmissioni durante la prima guerra mondiale e successivamente lavorò come montatore per il cinegiornale *Selznick News* ("Darmour Named Assistant to Selznick Chief", *Motion Picture News*, 22 marzo 1924). Infine fondò una propria casa di produzione trasferendosi a Hollywood. – CHARLES MUSSER

The Republican National Committee hired the Commercial Publicity Film Company to take films of its presidential candidate Warren G. Harding, vice-presidential candidate Coolidge, and other Republican luminaries. The company, with offices at 507 Fifth Avenue in Manhattan, delegated the actual task to cameraman L. J. Darmour, who traveled to Harding's hometown of Marion, Ohio, where the presidential candidate was conducting a front porch campaign in the style of William McKinley. Women's suffrage was very much in the news, since Tennessee, the final state to ratify the 19th Amendment, would not cast its critical vote until 18 August 1920. Women speakers can be seen on Harding's front porch, and his support for the amendment was deemed important. Other scenes include Harding's ceremonial notification and subsequent speech on 22 July at the Chautauqua Auditorium at Garfield Park in Marion, where 30,000 people tried to hear him speak (the auditorium accommodated 2,000 comfortably).

Darmour also filmed Calvin Coolidge's notification at Northampton, Massachusetts, on 27 July, and then went on to film Coolidge visiting his boyhood home in Plymouth, Vermont, where he scythed wheat and chopped wood. The resulting footage was offered to the newsreels, but the company must have also provided a more comprehensive reel of materials for appropriate situations.

*Larry Darmour (1895-1942) had been a cameraman for the Signal Corps in World War I, and later became an editor for the newsreel Selznick News ("Darmour Named Assistant to Selznick Chief," *Motion Picture News*, 22 March 1924). He eventually started his own production company, moving to Hollywood. – CHARLES MUSSER*



Franklin D. Roosevelt, Democratic National Convention 1924, New York.



Warren G. Harding, Calvin Coolidge. (Library of Congress)

[DEMOCRATIC NATIONAL CONVENTION, NEW YORK CITY, 1924] (US 1924)

PROD: International News Reel Corporation. RIPRESE/FILMED: 25-26.06.1924 *et passim*, Madison Square Garden, NYC. CAST: Tom Walsh (*presidente della Convenzione/Senator from Montana, convention chairman*), Franklin Delano Roosevelt, John W. Davis, Ellen Graham Davis, Charles W. Bryan. COPIA/COPY: DCP (*dal/from 16mm*), 2'39" (*trascritto al/transferred at 22 fps*); did./titles: ENG.

La Convention nazionale democratica del 1924 fu la più lunga nella storia politica degli Stati Uniti: iniziò il 24 giugno e si concluse il 9 luglio. Furono necessarie 103 votazioni per nominare John W. Davis. Egli fu un candidato di compromesso poiché i due principali contendenti – il californiano William Gibbs McAdoo e Al Smith, governatore dello Stato di New York – avevano provocato lo stallo della Convention. William Randolph Hearst, ancora molto attivo nei circoli democratici, controllava la International News Reel Corporation; nell'aprile 1924, Hearst e Carl Laemmle firmarono un contratto quinquennale in base al quale la Universal ne avrebbe distribuito la produzione. Non sorprende perciò che l'organizzazione di Hearst abbia profuso notevoli energie nel filmare la convenzione e farne giungere le immagini alle sale. Le riprese effettuate nella prima mattinata della convenzione vennero proiettate nelle sale di New York già nel

The 1924 Democratic National Convention was the longest convention in United States political history, opening on 24 June and ending on 9 July. It took 103 ballots to select John W. Davis as the Democratic nominee. He was a compromise candidate when the two leading contenders – William Gibbs McAdoo of California and Governor Al Smith of New York – deadlocked the convention. William Randolph Hearst, still very active in Democratic circles, controlled the International News Reel Corporation; in April 1924, he and Carl Laemmle signed a five-year contract whereby Universal would distribute its releases. It therefore was not surprising that Hearst's organization devoted considerable energy to filming the convention and getting the pictures into theaters. Films taken on the first morning of the convention were in New York City theaters by that afternoon,

pomeriggio dello stesso giorno, mentre due negativi furono spediti precipitosamente a Chicago – uno in treno e l'altro in aereo. Le copie realizzate nel laboratorio di Hearst a Chicago giunsero nelle sale il giorno seguente (“International News Shows Speed”, *Exhibitors Trade Review*, 12 luglio 1924). Vi furono quindi proiezioni quotidiane tanto che un esercente osservò che “le convenzioni, come la convenzione democratica, diventano noiose se vengono inserite in ogni numero del cinegiornale” – cosa che Hearst indubbiamente faceva.

Questo film di 4 minuti illustra la nomina dei due contendenti principali – McAdoo e Smith – seguita dalle manifestazioni dei loro sostenitori. Franklin Delano Roosevelt, che nel 1920 era stato il candidato democratico alla vicepresidenza, era il direttore della campagna elettorale di Smith, e ne presentò la candidatura con la memorabile definizione di “il guerriero felice del campo di battaglia politico” (questo discorso segnò anche la prima importante apparizione pubblica di Roosevelt dopo la poliomielite). La terza candidatura presentata fu quella di John W. Davis. Nelle prime fasi godeva di un sostegno piuttosto esiguo, come risulta evidente dalla manifestazione successiva. Ottenne tuttavia la nomination democratica, come candidato di compromesso. Questo film, che manca di didascalie, è una compilation successiva: si conclude infatti con immagini di Davis sia in compagnia della moglie che del candidato alla vicepresidenza, Charles W. Bryan – fratello di William Jennings Bryan.

Benché non compaia in queste riprese, anche la piccola star cinematografica Baby Peggy, di soli cinque anni, ebbe un ruolo nella convenzione: vi apparve infatti come mascotte ufficiale, salendo sul palco degli oratori insieme a Franklin D. Roosevelt e sventolando una bandiera. – CHARLES MUSSER

PRESIDENT COOLIDGE – TAKEN ON THE WHITE HOUSE GROUNDS (US 1924)

PROD: Theodore W. Case, De Forest Phonofilm. RIPRESE/FILMED: 14-15.08.1924, Washington, D.C. USCITA/REL: 21.09.1924 (première: Rivoli Theater, NYC). COPIA/COPY: DCP (da/from 35mm), 4'30" (trascritto a/transferred at 24 fps), sd.; dial: ENG.

Riprese sonore delle dichiarazioni del presidente Coolidge e dei due principali contendenti alla presidenza, il democratico John W. Davis e il progressista Robert La Follette, furono proiettate insieme nei cinema con il titolo “I temi principali della campagna elettorale”, dando luogo a un programma equilibrato dal punto di vista politico. Il primo ad essere filmato, su richiesta del Comitato Nazionale Repubblicano, fu Coolidge: a detta dei critici, il suo fu l'intervento più incisivo. Riferisce il *Film Daily* (“De Forest Phonofilm – De Forest-Case Patents”, 5 ottobre 1924): “Tutti e tre leggono punti del proprio programma elettorale, prima Davis, la cui voce registrata è meno bella di quella del Presidente o del senatore La Follette. Davis adotta uno stile informale e sicuro, variando di poco la sua espressione. Il senatore La Follette è più vigoroso e a parte qualche momento in cui articola male le sillabe è facilmente comprensibile. Il Presidente ha pronunciato il suo discorso con il consueto fare lento e deciso e l'inconfondibile accento nasale del New England, con qualche occasionale esitazione.” – CHARLES MUSSER

while two negatives were rushed to Chicago – one by train and the other by airplane. Prints made in Hearst's Chicago lab were in theaters by the following day. (“International News Shows Speed,” Exhibitors Trade Review, 12 July 1924) And so it went, with one exhibitor noting that “such events as Conventions, like the Democratic Convention, become boring if inserted in each issue” – which Hearst undoubtedly did.

This 4-minute film shows the nomination of the two leading contenders – McAdoo and Smith – followed by demonstrations from supporters. Franklin Delano Roosevelt, who was the Democrats' vice-presidential nominee in 1920, was Smith's campaign manager and placed his name in nomination, memorably referring to him as “the Happy Warrior of the political battlefield.” (This speech also marked Roosevelt's first major public appearance since contracting polio.) The third nomination to be shown is that of John W. Davis. His support was relatively modest in the early stages as the subsequent demonstration makes obvious. But he became the Democratic nominee as a compromise candidate. This film, which lacks titles, is a later compilation, because it concludes with scenes of Davis and his wife as well as Davis and his vice-presidential running mate, Charles W. Bryan – brother of William Jennings Bryan.

Historical footnote: Although not in this footage, 5-year-old child star Baby Peggy also had a role at this convention, making a personal appearance as its official mascot, standing on the speakers' platform with Franklin D. Roosevelt and waving a flag. – CHARLES MUSSER

Sound-film statements by President Coolidge and his two principal competitors for the presidency, Democrat John W. Davis and Progressive Robert La Follette, were screened in movie houses as a unit under the title “The Major Issues of the Campaign,” producing a balanced program from a political point of view. Coolidge was filmed first, at the request of the Republican National Committee, and critics found his presentation to be the most successful. According to Film Daily, “All three read from their party platforms, first Davis, whose voice, incidentally, does not reproduce as well as either the President's or Senator La Follette's. Davis speaks in an easy, unhesitating style though he varies his expression but little. Senator La Follette is more vigorous and while at times he slurs syllables, it is usually easy to understand what he says. The President's speech was delivered in his usual slow, decisive fashion with that unmistakable New England twang. He hesitated occasionally.” (“De Forest Phonofilm—De Forest-Case Patents,” Film Daily, 5 October 1924). – CHARLES MUSSER



ALTRE SINFONIE DELLA CITTÀ - 2

OTHER CITY SYMPHONIES - 2

Le sinfonie delle città, opere ibride tra documentario e film sperimentale, hanno spesso una rudimentale struttura narrativa che racconta la storia della vita cittadina di ogni giorno. Una storia urbana che non di rado prende la forma di uno spaccato della città nell'arco di un giorno, combinandosi con un alto grado di astrazione. Con l'attenzione puntata su aspetti della vita moderna quali traffico motorizzato, vie affollate, grattacieli, moltitudini, industrie, lavoro meccanizzato, consumi e divertimenti notturni, la città stessa diventa la protagonista di questi film. Film i cui autori spesso provenivano dalle arti visive d'avanguardia e si avvalevano di strutture musicali per comporre *sinfonie visive* di materiale documentaristico urbano. Tramite l'applicazione di tecniche di montaggio ritmiche e associative, il tempo dei film si fondeva con il ritmo della città stessa e viceversa. Oggi il fenomeno delle sinfonie di città, fiorito tra le due guerre, viene collegato essenzialmente a film celebri come *Berlin. Die Sinfonie der Großstadt* (Berlino, *Sinfonia di una grande città*, 1927) di Walther Ruttmann, *Chelovek s kinoapparatom* (*L'uomo con la macchina da presa*, 1929) di Dziga Vertov, *Rien que les heures* (1926) di Alberto Cavalcanti, *Manhatta* (1921) di Paul Strand e Charles Sheeler e infine *Regen* (*Pioggia*, 1929) di Joris Ivens e Mannus Franken. Queste opere hanno però ispirato un'intera scuola cinematografica.

Continuando la rassegna delle "Altre sinfonie" presentata l'anno scorso, la selezione di quest'anno è dedicata a ulteriori variazioni di sinfonie urbane meno note, girate negli anni Venti e Trenta. Alcune di queste variazioni, tra cui *Prater* (Vienna, 1929) di Friedrich Kuplent e *Halsted Street* (Chicago, 1934) di Conrad Friberg, segnano l'incontro tra il cinema d'avanguardia e l'ambiente del cinema amatoriale, e si potrebbero definire "sinfonie urbane domestiche". In effetti, il concetto di sinfonia urbana era molto attraente per un cineasta amatoriale che ambiva a creare film più artistici dei consueti *home movies*. Come

City symphonies, partly documentary, partly experimental films, often have a rudimentary narrative that tells the story of everyday life in the city. Not infrequently, this urban story takes the form of a cross-section through a city in the course of a single day, combined with a high degree of abstraction. By focusing on aspects of modern urban life, such as motorized traffic, busy streets, skyscrapers, crowds, industry, mechanized labour, consumption, and nocturnal entertainment, the city itself becomes the protagonist of these films. The filmmakers of city symphonies often had a background in the avant-garde visual arts, and adapted musical structures to compose visual symphonies of urban documentary material. By applying rhythmic and associative editing techniques, the tempo of their films merged with the rhythm of the city itself, and vice versa.

Today the interwar phenomenon of city symphonies is associated primarily with such celebrated films as Walther Ruttmann's Berlin. Die Sinfonie der Großstadt (Berlin, Symphony of a Great City, 1927), Dziga Vertov's Chelovek s kinoapparatom (Man with a Movie Camera, 1929), Alberto Cavalcanti's Rien que les heures (1926), Paul Strand and Charles Sheeler's Manhatta (1921), and Joris Ivens and Mannus Franken's Regen (Rain, 1929). But they inspired a whole school of filmmaking.

Continuing last year's series of "Other City Symphonies", this year's selection focuses on further variations of lesser-known city symphonies of the 1920s and 1930s. Some of these variations, including Friedrich Kuplent's Prater (Vienna, 1929) and Conrad Friberg's Halsted Street (Chicago, 1934), emphasize the intersection between avant-garde film and the milieu of amateur film, and can be defined as domestic city symphonies. Indeed, the city symphony concept was very attractive to the ambitious amateur filmmaker who wanted to create films that were more artistic than

dimostra *Prater*, questi film non erano meno sperimentali. In senso stretto, sinfonie urbane come *Manhatta* (1921), *Douro, Faina Fluvial* (Manoel de Oliveira, 1931), *A Bronx Morning* (Jay Leyda, 1931) e *Images d'Ostende* (Henri Storck, 1929) si possono considerare anche film amatoriali, poiché rappresentano le opere d'esordio di appassionati che sperimentavano il medium cinematografico e ne esploravano le possibilità (parecchi di loro divennero poi registi di professione).

Oltre alle opere provenienti da Europa e America settentrionale, il programma di quest'anno comprende sinfonie di città asiatiche (*Fukkō Teito Shinfoni* [Sinfonia della ricostruzione della metropoli imperiale], Tokyo, 1929) e sudamericane (*Así nació el Obelisco*, Buenos Aires, 1936, e *São Paulo, a Symphonia da Metrôpole*, 1929), a testimonianza del carattere veramente internazionale di questo fenomeno, in termini sia di produzione che di diffusione. Parecchi dei film proposti quest'anno hanno per oggetto la città nel suo complesso, la città come idea astratta, il centro, oppure un singolo luogo, una strada o un rione, mentre altre variazioni ritraggono i sobborghi e la periferia di grandi città (Praga in *Bežúčelná procházka* [Passeggiata senza meta] di Alexander Hackenschmied, 1930, e Parigi in *La Zone* di Georges Lacombe, 1928).

Anche esperienze urbane tipicamente moderne come la velocità, l'astrazione, l'alienazione e i nuovi e veloci mezzi di trasporto giocano un ruolo importante nelle sinfonie delle città. Esse si possono pertanto considerare come la traduzione in termini visivi del concetto di iperstimolazione dei sensi nella metropoli, elaborato dal sociologo tedesco Georg Simmel. Non riflettono solo l'atmosfera della città moderna, ma evocano altresì esperienze cinematografiche, esaltando i paralleli tra città e cinema. Film come *Jeux des reflets et de la vitesse* (Henri Chomette, 1925), *Les Nuits électriques* (Eugène Deslaw, 1928) e *Prater* (1929) indicano che la nostra percezione della città moderna e del cinema si basa sui medesimi principi visivi. In tal modo, le sinfonie della città rendono esplicito il nesso tra la spettacolarità cinematografica e il meccanismo di stimolo-risposta innescato dalla modernità metropolitana e dal suo sovraccarico sensoriale. La struttura dinamica e frammentata del cinema riecheggia lo stesso mondo urbano: il mutare della prospettiva, il ritmo del montaggio e gli effetti speciali sono presentati come l'espressione e insieme il prodotto della moderna vita metropolitana. – EVA HIELSCHER, STEVEN JACOBS

the usual home movies. As the Prater film demonstrates, these films were no less experimental. In fact, strictly speaking, numerous city symphony films, such as Manhatta (1921), Douro, Faina Fluvial (Manoel de Oliveira, 1931), A Bronx Morning (Jay Leyda, 1931), and Images d'Ostende (Henri Storck, 1929), can also be regarded as amateur films, since they are the debut works of enthusiasts who experimented with the film medium and its possibilities (several of them later became professional directors).

Besides works from Europe and North America, this year's programme also includes city symphonies from Asia (Fukkō Teito Shinfoni [Symphony of the Rebuilding of the Imperial Metropolis], Tokyo, 1929) and South America (Así nació el Obelisco, Buenos Aires, 1936, and São Paulo, a Symphonia da Metrôpole, 1929), underlining that the phenomenon was indeed truly international in terms of both production and exhibition. Several films in this year's selection focus on the city as a whole, the city as an abstract idea, the city center, or a single location, street, or neighborhood, while other variations portray the outskirts and periphery of big cities (Prague, in Alexander Hackenschmied's Bežúčelná procházka [Aimless Walk], 1930, and Paris, in Georges Lacombe's La Zone, 1928).

Typically modern urban experiences, such as speed, abstraction, alienation, and new and fast modes of transportation also play an important role in city symphonies. They can thus be considered visualizations of the German sociologist Georg Simmel's notion of the hyperstimulation of the senses in the metropolis. They not only reflect the experiences of the modern city, they also evoke cinematic experiences as well, emphasizing the parallels between city and cinema. Films such as Jeux des reflets et de la vitesse (Henri Chomette, 1925), Les Nuits électriques (Eugène Deslaw, 1928), and Prater (1929) indicate that our perception of the modern city and the cinema are based on the same visual principles. City symphonies thus make explicit the connection between film spectatorship and the stimulus-response mechanisms produced by metropolitan modernity and its sensory overload. The dynamic and fragmented structure of cinema echoes the experience of the city itself: shifting perspective, the pace of the editing, and special effects are presented as both the expression and product of modern metropolitan life. – EVA HIELSCHER, STEVEN JACOBS

Prog. I Buenos Aires, São Paulo, Budapest

ASÍ NACIÓ EL OBELISCO [Così è nato l'Obelisco / This Is How the Obelisk Was Born] (AR 1936)

REGIA/DIR, PROD: Horacio Coppola. COPIA/COPY: 35mm (blow-up da/from 16mm), 164 m, 6' 24 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Filmoteca Buenos Aires.

Questo cortometraggio di Horacio Coppola illustra la costruzione dell'Obelisco, monumento che sarebbe poi divenuto un simbolo della città di Buenos Aires. Alcuni principi estetici del film corrispondono all'approccio delle sinfonie urbane: l'erezione dell'obelisco viene

Horacio Coppola's short film deals with the construction of the Obelisco, a monument that has since become an iconic landmark of the city of Buenos Aires. His film shares some aesthetic principles with the city symphony approach, as it portrays the

infatti colta nel suo nesso con la città di Buenos Aires e i suoi abitanti. Coppola, uno dei migliori fotografi attivi in Argentina nel periodo tra le due guerre e una delle figure chiave del modernismo in quel Paese, era uno specialista di fotografia urbana. Nel 1936 ricevette l'incarico di fotografare Buenos Aires, di cui si festeggiavano i 400 anni, ed egli colse l'occasione per girare di propria iniziativa il film *Así nació el Obelisco*. Le immagini che ne risultarono, in particolare le fotografie, tra cui scene di strada notturne e istantanee di vita urbana nel centro e nei sobborghi, costituiscono una documentazione unica che ci restituisce la Buenos Aires di quel periodo con fedeltà e freschezza ineguagliate.

Nel 1929 Coppola fu tra i fondatori del primo cine-club di Buenos Aires, che proiettava cortometraggi d'avanguardia, comiche e lungometraggi europei come *Variété* (E. A. Dupont, 1925) e *La Passion de Jeanne d'Arc* (Carl Theodor Dreyer, 1928), introducendo così il pubblico argentino alle produzioni straniere più innovative. All'inizio degli anni Trenta venne in Europa: studiando al Bauhaus con il fotografo Walter Peterhans, ebbe modo di sviluppare un proprio personale stile d'avanguardia e conobbe la moglie, la fotografa tedesca Grete Stern. La coppia fuggì dalla Germania per trasferirsi a Parigi e a Londra e poi tornare in Argentina nel 1935. Coppola conosceva le avanguardie europee e le sinfonie urbane dai tempi del Bauhaus e mentre era in Europa aveva realizzato film sulle città, su Parigi nel 1934 – *Un quai de la Seine* – e su Londra nel 1935 – *A Sunday in Hampstead Heath*. Nel 1933, insieme a Walter Auerbach, aveva diretto anche il cortometraggio sperimentale *Traum* (Sogno).

EVA HIELSCHER

erecting of the obelisk and places it in relation to the city of Buenos Aires and its inhabitants. Coppola, one of Argentina's finest photographers of the interwar period and one of its key figures of modernism, specialized in urban photography. In 1936 he was commissioned to photograph Buenos Aires for the city's 400th anniversary, and took the occasion to shoot a film, Así nació el Obelisco, on his own initiative. The resulting images, especially his still photographs, including night-time street scenes and snapshots of urban life in the city center and its outskirts, are a unique record, and capture Buenos Aires at that period like no others.

In 1929, Coppola co-founded the first cine-club in Buenos Aires, which screened avant-garde shorts, slapstick comedies, and European feature films such as Variété (E. A. Dupont, 1925) and La Passion de Jeanne d'Arc (Carl Theodor Dreyer, 1928), thereby introducing innovative foreign films to Argentine audiences. In the early 1930s he traveled to Europe, where he studied at the Bauhaus with photographer Walter Peterhans, developed his own avant-garde style, and met his wife, the German photographer Grete Stern. The couple fled Germany and lived in Paris and London before leaving Europe for Argentina in 1935. Coppola was familiar with the European avant-gardes and city-symphony films from his time at the Bauhaus, and during his years in Europe had already made urban-related films, about Paris (Un quai de la Seine, 1934) and London (A Sunday in Hampstead Heath, 1935). In 1933, together with Walter Auerbach, he also directed the experimental short Traum (Dream). – EVA HIELSCHER

SÃO PAULO, A SYMPHONIA DA METRÓPOLE [San Paolo, sinfonia di una metropoli/São Paulo, Symphony of a Metropolis] (BR 1929)

REGIA/DIR, PROD: Adalberto Kemeny, Rudolpho Rex Lustig. DID./TITLES: Niraldo Ambra. PROD: Rex Film. DIST: Paramount. USCITA/REL: 06.09.1929 (première: Paramount Movie Theatre, São Paulo). COPIA/COPY: 35mm, 1765m., 90' (16 fps); did./titles: PRT. FONTE/SOURCE: Cinemateca Brasileira, São Paulo.

Quello delle sinfonie delle città fu un fenomeno autenticamente internazionale e intercontinentale, che si estese ben al di là dell'Europa e dell'America settentrionale. Classico esempio di sinfonia di città sudamericana – ma con radici europee, poiché i suoi autori erano emigrati dall'Ungheria – *São Paulo, a Symphonia da Metrôpole* descrive la metropoli brasiliana come una città giovane, vivace, moderna e progressiva, sottolineando il fatto che né il film né la città sono più arretrati delle proprie controparti europee. Il film fu distribuito in Brasile dalla Paramount, che aveva una filiale nel paese, e ritraeva, secondo i comunicati stampa della casa, “i tonanti ritmi del progresso” della “città che è il cervello del Brasile”.

São Paulo è chiaramente ispirato a *Berlin* di Ruttmann (1927) e a *Rien que les heures* di Cavalcanti (1926). Soprattutto nella prima parte, esso segue in maniera praticamente letterale i propri modelli europei per quanto riguarda la struttura temporale: ritrae infatti il risveglio della città e l'inizio della giornata di lavoro, fino al climax dell'accelerazione

The city symphony was a truly international and intercontinental phenomenon, reaching far beyond Europe and North America. As an example of a South American city symphony – yet with European roots, since its filmmakers were émigrés from Hungary – São Paulo, a Symphonia da Metrôpole depicts the Brazilian metropolis as a young, vivid, modern, progressive city, underscoring that both the film and the city are not lagging behind their European counterparts. The film was released in Brazil by Paramount, which had a branch there; their press releases describe it as depicting the “thundering rhythms of progress” of the “brain-city of Brazil”.

São Paulo, a Symphonia da Metrôpole is clearly inspired by Ruttmann's Berlin (1927) and Cavalcanti's Rien que les heures (1926). Especially in its first part, it quite literally follows European examples in its temporal structure and portrayal of the awakening of the city and the start of the workday, until its climax

urbana che giunge subito prima di mezzogiorno, ed è reso splendidamente da un montaggio di inquadrature “caleidoscopiche”, che suddivide lo schermo in un mosaico di parti multiple, con una soluzione non dissimile da quella adottata da Vertov in *L'uomo con la macchina da presa* (1929). Tuttavia, in contrasto con *Berlin* e con il film di Vertov, qui gli autori concettualizzano la metropoli moderna servendosi sia delle immagini che di un testo – *São Paulo* contiene numerose didascalie, che introducono le sequenze successive e offrono una riflessione sulla vita urbana moderna. Un'altra differenza rispetto al canonico modello di Ruttmann è l'assenza del tropo dell'arrivo in città col treno. Lo spettatore è da subito identificato come un abitante di San Paolo. Ciò è ribadito in una delle prime didascalie, in cui i cineasti dedicano la loro sinfonia alla popolazione della metropoli brasiliana.

A metà del film, però, dopo la pausa del pranzo, con le panoramiche riprese da un altoparlante sopra la città, assistiamo effettivamente all'arrivo di un treno, che segna un improvviso cambiamento di stile. Il film si trasforma da sinfonia della città in più tradizionale travelogue turistico, comprendente anche un mini film didattico sulla produzione di antitossine per il veleno di ragni e serpenti al Butantam-Institut, un breve documentario sulla prigione statale e il suo eccezionale programma di riabilitazione dei detenuti, nonché un cortometraggio storico sugli eventi che nel 1822 segnarono l'indipendenza del Brasile. Dopo quest'intermezzo turistico, il film riassume la forma di sinfonia della città: impressioni urbane, grattacieli, e il ritmo del lavoro di fabbrica e dei macchinari nelle zone industriali della città per concludersi con una visione della San Paolo del futuro, che ricorda la città futuristica descritta in *Metropolis* di Fritz Lang (1927).

Kemeney e Lustig, che avevano iniziato la carriera presso i laboratori Pathé di Budapest e all'Ufa di Berlino prima di emigrare in Brasile alla metà degli anni Venti, lavorarono per quattordici mesi alla loro sinfonia cinematografica su San Paolo. Oltre a concentrare l'attenzione sull'architettura e la geografia della città, la radio, la stampa, il commercio, il settore finanziario cittadino, l'industria del caffè e le facoltà universitarie, i due cineasti introducono anche una nota di critica sociale con la sequenza in cui una mano apparentemente divina aleggia sul panorama della città, distribuendo monetine ai poveri e mazzi di banconote ai ricchi. Negli anni Trenta e Quaranta Kemeney e Lustig continuarono la loro attività cinematografica in Brasile, producendo cinegiornali e cortometraggi. – EVA HIELSCHER

in urban acceleration just before noon, beautifully represented by a montage of “kaleidoscopic” shots, in which the screen is split into multiple parts, not unlike Vertov’s Man with a Movie Camera (1929). However, in contrast to Berlin and Man with a Movie Camera, here the filmmakers conceptualize the modern metropolis in both images and text – São Paulo includes numerous intertitles, introducing the succeeding shots and reflecting on modern urban life. Another difference from Ruttmann’s canonical example is the lack of the arriving-in-the-city-by-train trope. From the very beginning, the filmmakers locate the spectator as a city dweller in urban São Paulo. This is also emphasized in one of the first intertitles, in which they dedicate their city symphony to the inhabitants of the Brazilian metropolis.

Nevertheless, in the middle of the film, after the lunch break, with its panoramic shots taken from a loudspeaker above the city, there is an arrival by train, which marks a sudden change in style. At this point the film turns from being a city symphony into a more traditional tourist travelogue, combined with a mini-educational film on the making of snake and spider antitoxins in the Butantam-Institut, a short documentary about the state prison and its unique prisoners’ rehabilitation programme, and a historical short about the 1822 events surrounding Brazilian independence. After this touristic intervention, the film resumes its city-symphony form, with urban impressions, high-rise buildings, and the rhythm of factory work and machines in the city’s industrial areas, and concludes with a vision of the São Paulo of the future, resembling the futuristic city of Fritz Lang’s Metropolis (1927).

Kemeney and Lustig, who began their careers at the Pathé laboratories in Budapest and at Ufa in Berlin before emigrating to Brazil in the mid-1920s, worked 14 months on their São Paulo film symphony. Besides their focus on the architecture and geography of the city and their attention to radio broadcasting, the press, trade, the city’s financial sector, the coffee business, and university faculties, the filmmakers also introduce a certain social critique by means of a sequence with a god-like hand hovering above the city panorama, giving a penny to the poor and piles of banknotes to the rich. In the 1930s and 1940s Kemeney and Lustig continued their cinema work in Brazil with the production of newsreels and short films. – EVA HIELSCHER

BUDAPEST FÜRDŐVÁROS (Budapest – the City of Spas and Cures) [Budapest, città delle terme] (HU 1935)

REGIA/DIR, MONT/ED: István Somkúti, László Kandó. PHOTOG: István Somkúti. ARTISTIC DIR: László Kandó. MUS: Sándor László. COPIA/COPY: 35mm, 15'30" (24 fps), sd.; senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Magyar Nemzeti Digitális Archivum es Filmintézet (MaNDA)/Hungarian National Digital Archive and Film Institute, Budapest.

Nel 1934 Budapest divenne ufficialmente una città termale come Bath, Wiesbaden e Carlsbad. István Somkúti e László Kandó adottarono questa denominazione per il loro film del 1935 *Budapest fürdőváros* (Budapest, città delle terme). Realizzato per la Budapesti

In 1934 Budapest became an official Spa city, like Bath, Wiesbaden, or Carlsbad. István Somkúti and László Kandó adopted this title for their 1935 film Budapest fürdőváros (Budapest – the City of Spas and Cures). Made for Budapesti Központi Gyógyés Üdülöhelyei

Központi Gyógyás Üdülöhelyi Bizottság (Ufficio di Budapest per gli stabilimenti termali e il turismo), il film servì molto probabilmente da opera promozionale e fu considerato un *kulturfilm*, un film didattico o documentario. Ritrae tre aspetti di Budapest: come capitale d'Ungheria, come una moderna città e come località termale. Ed effettivamente ci sono più di 120 sorgenti termali in questa città secondo una tradizione che risale ai Romani. Somkúti, operatore, regista, giornalista e fotografo, fece le riprese di sua iniziativa e in base alle proprie idee. In sala di montaggio fu affiancato da Kandó, che è indicato come direttore artistico del film. In una breve sequenza, i due filmmaker ricorrono a tecniche di montaggio sperimentali oltre che a trucchi come immagini rotanti ed effetti caleidoscopici. Somkúti esordì nell'industria cinematografica presso il laboratorio Pathé di Budapest, come Adalberto Kemeny e Rudolpho Rex Lustig, che nel 1929 realizzarono *São Paulo, a Symphonia da Metrópole* (pure in programma quest'anno). Essi non furono peraltro gli unici cineasti ungheresi a dedicarsi alle sinfonie delle città: l'elenco comprende anche Andor von Bary, che girò le sinfonie urbane olandesi *De Stad die Nooit Rust* del 1928 e *Hoogstraat* del 1929, e László Moholy-Nagy, che scrisse la sceneggiatura di *Dynamik der Gross-Stadt* (1922), una "sinfonia di città sulla carta", prima di realizzare i film *Impressionen vom alten Marseiller Hafen (Vieux Port)* (1929), *Berliner Stilleben* (1931) e *Großstadt-Zigeuner* del 1932. A quanto risulta, però, Kandó e Somkúti, che collaborò anche con l'Istituto cinematografico ungherese, sono stati gli unici registi a realizzare una sinfonia urbana di produzione ungherese dedicata a una città ungherese.

Il film è stato girato con una macchina da presa muta, ma ancora nel 1935 vi venne aggiunta – utilizzando il procedimento Pulvári sviluppato da Károly Pulvári, direttore tecnico dell'Istituto cinematografico ungherese -- una colonna sonora composta da Sándor László ed eseguita dall'Orchestra Sinfonica di Budapest. – EVA HIELSCHER

Bizottság (the Budapest Spa and Health Resort Committee), the film functioned most probably as a promotional work and was considered a kulturfilm, a cultural or documentary film. It portrays three facets of Budapest: as the capital of Hungary, a modern city, and a health resort. Indeed, there are more than 120 hot springs in the city, whose spa heritage dates back to the Romans. Somkúti, a cameraman, director, journalist, and photographer, shot the footage for the film on his own and according to his own ideas. In the editing room, he was accompanied by Kandó, who is credited as the film's artistic director. For a short sequence, the filmmakers make use of experimental montage techniques and film tricks such as rotating images and kaleidoscopic effects. Somkúti started his career in the film industry at the Pathé laboratory in Budapest, like Adalberto Kemeny and Rudolpho Rex Lustig, who in 1929 made São Paulo, a Symphonia da Metrópole (also being shown at this year's Giornate). In fact, they weren't the only city-symphonia filmmakers from Hungary; the list also includes Andor von Bary, who made the Dutch city symphonies De Stad die Nooit Rust (The City That Never Rests, 1928) and Hoogstraat (High Street, 1929), and László Moholy-Nagy, who wrote the screenplay Dynamik der Gross-Stadt (1922), a "city symphony on paper", before he realized the films Impressionen vom alten Marseiller Hafen (Vieux Port) (1929), Berliner Stilleben (1931), and Großstadt-Zigeuner (Gypsies of the Metropolis, 1932). However, Kandó and Somkúti, who also worked for the Hungarian Film Bureau, seems to be the only directors who made a Hungarian city symphony about a Hungarian city.

Even though the film was shot with a silent film camera, it was combined with a music track in 1935, composed by Sándor László and performed by the Symphony Orchestra Budapest (making use of the Pulvári sound system, which was developed by the Hungarian Film Bureau and its technical director Károly Pulvári). – EVA HIELSCHER

Prog. 2 Chicago, Tokyo, Beograd

HALSTED STREET (US 1934)

REGIA/DIR.: Conrad Friberg. PROD.: Conrad Friberg, Film and Photo League of Chicago. COPIA/COPY: DCP (da/from 16mm, 397 ft.), 11' (trascritto a/transferred at 24 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: The Museum of Modern Art, New York.

Nel 1934, dopo l'avvento del sonoro, Conrad Friberg, membro della Workers Film and Photo League che usava anche lo pseudonimo di Conrad O. Nelson, realizzò una sinfonia di città muta e casalinga dedicata a Chicago. Nello stesso anno un altro cineasta semiprofessionista, lo scrittore, viaggiatore e fotografo tedesco Heinrich Hauser girò un'altra sinfonia di città su Chicago, il lungometraggio *Weltstadt in Flegeljahren. Ein Bericht über Chicago* (Una metropoli in evoluzione: rapporto su Chicago), che è stato proiettato a Pordenone l'anno scorso. Sia Hauser che Friberg sottolineano la situazione della classe operaia nel periodo della grande depressione. Tuttavia, mentre Hauser, come Ruttman e altri, presenta la città come luogo della simultaneità, Friberg fornisce un'alternativa all'idea

*In 1934, after the introduction of sound, Conrad Friberg, a member of the Workers Film and Photo League who also used the pseudonym Conrad O. Nelson, made a silent domestic city symphony about Chicago. That same year another semi-professional filmmaker, the German writer, traveler, and photographer Heinrich Hauser, made another city symphony about Chicago, the feature-length *Weltstadt in Flegeljahren. Ein Bericht über Chicago* (A World City in Its Teens. A Report on Chicago), which was screened in Pordenone last year. Both Hauser and Friberg placed some emphasis on the situation of the working class in the Depression era. However, whereas Hauser, like Ruttman and others, presented the city as a space of simultaneity, Friberg introduced an alternative to the*

dello spaccato di vita cittadina. Percorrendo Halsted Street da sud a nord, in tutta la sua lunghezza, attraverso l'intero paesaggio urbano, il suo cortometraggio conserva la struttura dello spazio urbano e taglia letteralmente la città. Friberg dichiara anzi le sue intenzioni in una didascalia iniziale: "Questo film presenta uno spaccato di Chicago, quale si può osservare in Halsted Street."

Tom Gunning ha definito il film di Friberg, che era stato girato a 16mm, uno dei più originali documentari urbani prodotti prima della seconda guerra mondiale, un capolavoro misconosciuto che offre un approccio unico nel suo genere alla geografia urbana e insieme un'alternativa al concetto di sinfonia di città. La strada definisce la struttura del film, cioè un percorso lineare determinato dalla traiettoria progressiva descritta dallo snodarsi di Halsted Street. A causa della lunghezza della strada, il film ci mostra numerosi e vari quartieri di Chicago, che si dispiegano successivamente sullo schermo; insegne di negozi e ristoranti denotano i diversi distretti etnici, e il film esplora la città anche in quanto spazio di iscrizioni testuali. Friberg intreccia però la specificità della location e la struttura dettata dall'andamento della strada, che suggerisce un andamento lineare, alle soluzioni di montaggio associativo e per contrasto tipiche delle sinfonie di città, conferendo in tal modo al film un ulteriore livello di significato. *Halsted Street* non è solo un autentico spaccato, ma anche un vero e proprio film di montaggio.

Ringraziamo Tom Gunning (Università di Chicago) per aver richiamato la nostra attenzione su questo film e per la sua stimolante analisi di *Halsted Street* "One-way Street: Urban Chronotopes in Ruttmann's Berlin: Symphony of a Great City and Conrad's Halsted Street", in *Urban Images: Unruly Desires in Film and Architecture*, a cura di Synne Bull e Marit Paasche (Berlino, Sternberg Press, 2011). La presente scheda si basa sul saggio di Gunning e fa riferimento ad alcune delle sue idee.

EVA HIELSCHER

cross-section idea of the life of a city. By tracing the length of Halsted Street from south to north through the entire cityscape, his short film preserves the spatial structure of urban space, and literally cuts through the city. Indeed, Friberg announces his course in an opening intertitle, "This Film Presents a Cross Section of Chicago As Seen On Halsted Street."

Tom Gunning has described Friberg's film, originally shot on 16mm, as one of the most original urban documentaries produced before World War II, a neglected masterpiece that offers a unique approach to urban geography and an alternative to the city symphony concept. The street defines the structure of the film, a linear path determined by a progressive trajectory along the course of Halsted Street. Due to the length of the street, the film shows a variety of Chicago neighborhoods, which unfold successively on the screen; shop and restaurant signs mark the different ethnic districts, as the film also explores the city as a space of textual inscription. However, Friberg combines this specificity of location and the street-determined cross-section structure, which suggests a linear montage, with the associative and contrasting editing techniques typical of city symphonies, thereby adding another layer of meaning to the film. Halsted Street is not only a genuine cross-section, but also a distinct montage film.

The curators of this series would like to thank Tom Gunning (University of Chicago) for drawing our attention to this film and for his inspiring analysis of Halsted Street in "One-way Street: Urban Chronotopes in Ruttmann's Berlin: Symphony of a Great City and Conrad's Halsted Street", published in Urban Images: Unruly Desires in Film and Architecture, Synne Bull, Marit Paasche, eds. (Berlin: Sternberg Press, 2011). My note is based on Gunning's article and refers to some of his ideas.

EVA HIELSCHER

FUKKŌ TEITO SHINFONI [Sinfonia della ricostruzione della metropoli imperiale/Symphony of the Rebuilding of the Imperial Metropolis] (JP 1929)

REGIA/DIR, PROD: Tokyo shisei chosa kai [Tokyo Institute for Municipal Research]. COPIA/COPY: 35mm, 570 m., 32' (16 fps); did./titles: JPN. FONTE/SOURCE: National Film Center of The National Museum of Modern Art, Tokyo.

Copia stampata nel 2009 dall'internegativo 35mm ricavato dal nitrato 35mm rimpatriato dalla Library of Congress. / Print struck in 2009, from the 35mm intermediate negative transferred from the 35mm nitrate print repatriated from the Library of Congress in Washington, DC.

Il tema centrale del film *Fukkō Teito Shinfoni* è la ricostruzione di Tokyo negli anni Venti. Il 1° settembre 1923 il grande terremoto del Kanto devastò Tokyo, provocando un enorme incendio che rase al suolo un'area di 36 chilometri quadrati e causò 68.000 vittime. Dopo la catastrofe, la commissione incaricata di ricostruire la città colse l'occasione per modificare significativamente le norme dell'impianto urbano, in primo luogo sostituendo le tradizionali costruzioni in legno e introducendo nuovi stili architettonici e nuovi materiali, come il cemento armato e l'acciaio. Tokyo fu ricostruita e rinacque come

The film Fukkō Teito Shinfoni focuses on the rebuilding of Tokyo in the 1920s as its central theme. On 1 September 1923 the Great Kanto Earthquake devastated Tokyo, causing an enormous fire that burned 36 square kilometers to the ground and killed 68,000 people. Following the disaster, the master commission for rebuilding the city seized the opportunity to make extensive changes in regulations affecting the cityscape, most importantly replacing traditional modes of wooden construction and introducing new architectural styles and materials, such as reinforced concrete and steel. Tokyo was rebuilt,

metropoli moderna. Nell'ottobre e novembre del 1929, il Tokyo shisei chosa kai (Istituto municipale di ricerca), che era stato fondato nel 1922 dal sindaco di Tokyo Shinpei Goto, organizzò la mostra "Teito Fukko" (Rinascita della capitale imperiale), per documentare ed esporre al pubblico i progressi realizzati fino a quel momento. Nell'ambito di tale mostra l'Istituto produsse anche il film *Fukkō Teito Shinfoni*, che venne proiettato presso municipio di Hibiya.

La pellicola segue la struttura delle sinfonie urbane, illustrando dall'alba al tramonto un giorno nella vita della metropoli giapponese ricostruita. Ammiriamo i ponti sul fiume Sumida, i moderni mezzi di trasporto, le strade, i mercati, le fabbriche, i palazzi residenziali e governativi e quelli per uffici, il lavoro, le attività ricreative e le luci al neon nella notte, insieme ad altri motivi caratteristici di queste sinfonie. Il film si sofferma poi sulle altre attività di ricostruzione e comprende anche il viaggio di ritorno da Tokyo a Yokohama, mostrando le differenti zone urbane e l'espansione territoriale della città.

Per struttura e contenuto incentrato sulla moderna vita urbana, *Fukkō Teito Shinfoni* si ricollega ad altre sinfonie del periodo. I suoi autori conoscevano quasi certamente *Berlin* di Walther Ruttmann, che nel 1928 ebbe una vasta diffusione in Giappone e fu definito una grande opera d'arte, anche se i recensori dell'epoca si divisero tra la celebrazione entusiastica e le aspre critiche.

Questa scheda è basata sulle ricerche e i testi di Chris Dähne, *Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre*, 2013, e "Cinematic Urbanism and Architecture of Tokyo in Times of Epochal Upheaval," in *Eselsohren* 2, 2014. – EVA HIELSCHER

*re-emerging as a modern metropolis. In October and November 1929, the Tokyo shisei chosa kai (Tokyo Institute for Municipal Research), which was established in 1922 by Tokyo Mayor Shinpei Goto, organized an exhibition, "Teito Fukko" (Rebirth of the Imperial Capital), to document and display the progress achieved thus far. For this exhibition the Institute also produced the film *Fukkō Teito Shinfoni*, which was screened at the city hall in Hibiya.*

The film follows the city symphony dawn-to-dusk structure, portraying a day in the life of the rebuilt Japanese metropolis. We see the city's bridges over the Sumida River, modern means of transportation, streets, markets, factories, residential, office, and government buildings, work, leisure activities, and neon lights at night, as well as other characteristic city symphony motifs. In addition, further rebuilding activities are underlined. The film also includes a return trip from Tokyo to Yokohama, showing different urban zones and the city's spatial expansion.

*In its structure and content of modern urban life, *Fukkō Teito Shinfoni* relates to other city symphonies of the era. Its filmmakers were most probably familiar with Walther Ruttmann's *Berlin*, as it was widely screened in Japan in 1928 and was proclaimed a great work of art, even though contemporary critics were split between a celebration and a sharp critique of the film.*

*I would like to acknowledge Chris Dähne's research on this film. My notes are based on her writings (*Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre*, 2013, and "Cinematic Urbanism and Architecture of Tokyo in Times of Epochal Upheaval," in *Eselsohren* 2, 2014). – EVA HIELSCHER*

BEOGRAD – PRESTONICA KRALJEVINE JUGOSLAVIJE (Beograd – Na razmedji Istoka i Zapada) [Belgrado, la capitale del Regno di Jugoslavia (Belgrado al crocevia tra Est e Ovest) / Belgrade – the Capital of the Kingdom of Yugoslavia (Belgrade – At the Crossroads between East and West)] (YU 1932)

REGIA/DIR: Vojin Djordjević. PHOTOG: Josip Novak, Anton-Harry Smeh. PROD: Jugoslovenski Prosvetni Film, Beograd. COPIA/COPY: DCP (da/from 35mm, 1534 m.), 56' (trascritto a/transferred at 25 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: Jugoslovenska Kinoteka, Beograd (restauro digitale/digital restoration 2K, 2016).

La prima ufficiale del primo grande film nazionale sulla nostra capitale, Belgrado, si tenne presso il cinema "Uranija" esaurito in ogni ordine di posti a metà del marzo 1932, due mesi dopo la prima proiezione riservata alla stampa. L'autore del film, Vojin M. Đorđević (1897-1985), era un famoso giornalista, fotografo e storico del cinema, all'epoca anche segretario generale del Centro cinematografico nazionale di Belgrado. Qualche anno prima aveva iniziato a girare un breve documentario su Belgrado, che però aveva dovuto abbandonare per mancanza di fondi. Nel frattempo, nel 1931, era stata fondata l'importante casa cinematografica Jugoslovenski prosvetni film (Cinema didattico jugoslavo), con sedi a Belgrado e a Zagabria, che godeva di uno status preferenziale e del sostegno delle autorità pubbliche. Ben presto Đorđević ricevette da questa casa rilevanti aiuti finanziari e di altra natura per la realizzazione del suo vecchio progetto.

Quando fu presentato alla stampa, a metà di gennaio del 1932, il film

The gala premiere of the first great domestic film about our country's capital city, Beograd – Prestonica Kraljevine Jugoslavije (Belgrade – the Capital of the Kingdom of Yugoslavia), took place in mid-March 1932, at a sold-out screening at the cinema "Uranija". Its director, Vojin M. Djordjević (1897–1985), was a well-known journalist, photographer, and film historian, who at the time was also the General Secretary of the National Film Centre in Belgrade. He had started to make a short documentary film about Belgrade a few years earlier, but had to abandon it due to lack of funds. In the meantime, Jugoslovenski Prosvetni Film [Yugoslav Educational Film], a production company with offices in Belgrade and Zagreb that enjoyed preferential status and the strong support of the official authorities, was founded, in 1931. Shortly afterwards Djordjević finally was able to obtain the backing he needed for his long-standing project.

At the time of the film's press premiere two months earlier, in mid-



Beograd – Prestonica Keraljevine Jugoslavije, Vojin Djordjević, 1932. (Jugoslovenska Kinoteka)

venne indicato anche col titolo alternativo *Beograd – Na razmeđu Istoka i Zapada* (Belgrado, al crocevia tra oriente e occidente) e aveva una lunghezza di 2050 metri, ridotti a 1500 circa per la prima ufficiale di marzo. Dopo la proiezione per la stampa, un corrispondente della gazzetta di Belgrado, *Beogradske opštinske novine*, scrisse: “Il film ci mostra la capitale com’era e com’è oggi; esso è parte della storia di Belgrado e contemporaneamente costituisce un documento autentico sull’intensa vita odierna della città, sul suo moderno sviluppo e sulla sua costruzione, sulla dinamica del suo impetuoso progresso, sul suo cruciale ruolo nella vita locale, nazionale e internazionale. La Belgrado che svanisce e la Belgrado che nasce, la Belgrado che avanza con una forza dinanzi a cui

January 1932, it was known by its alternate title, Beograd – Na razmedji Istoka i Zapada (Belgrade – At the Crossroads between East and West) and was 2050 metres long. For the public premiere in March it was shortened to around 1500 metres. After the January press show, a reporter for the Belgrade municipal newspaper Beogradske opštinske novine wrote: “It shows the capital as it was and as it is now; the film is a part of the capital’s history as well as a genuine document about the intensive life of today, its modern development and construction, the dynamics of its great progress, and its significant role in state, home, and international life. Belgrade that vanishes and Belgrade that is being born, Belgrade

gli stranieri si arrestano, la Belgrado che vive dall'alba al tramonto.” Le reazioni furono sostanzialmente positive, ma alcuni critici giudicarono il film troppo lungo, rimproverandogli “la mancanza di un filo conduttore” e suggerendo di accorciarlo drasticamente per evitare le ripetizioni superflue e renderlo più comprensibile agli stranieri. Come soluzione di compromesso, la versione di marzo fu tagliata di oltre 500 metri; ricevette un'accoglienza più benevola, come si evince dalla favorevole recensione di un critico di *Vreme* (Tempo), rivista politicamente assai influente: “Con una serie di riprese che documentano vari aspetti e parti della capitale – i magnifici edifici, il traffico, i parchi, i monumenti, la vita che ferve nelle strade, gli scorci più interessanti e i luoghi per i picnic, i moli, i festival, la vita sportiva e le costruzioni che ammodernano la città, ecc. – viene illustrato il volto complessivo di Belgrado ... Dopo una serie di film modesti e frammentari che non hanno contribuito in maniera significativa a delineare un quadro generale della città, Jugoslovenski prosvetni film, la nostra maggiore casa di produzione cinematografica, ha finalmente realizzato un film su Belgrado che illustra in maniera compiuta la vita, le creazioni, la prospettiva, la storia e la bellezza della nostra capitale.” Dal punto di vista odierno, le critiche e gli attacchi che all'epoca colpirono questa pionieristica impresa sembrano un po' ingiusti: essa infatti non pretendeva di avvicinarsi, nella concezione o nello stile, ai maggiori esperimenti di “sinfonie di città” come *Rien que les heures* di Alberto Cavalcanti (1926) e *Berlin. Die Symphonie einer Grosstadt* di Walther Ruttmann (1927); ma è indubbiamente riuscita a creare un singolare affresco cinematografico di Belgrado, la città che collega l'Oriente con l'Occidente e che è balzata di colpo dagli acciottolati turchi e dalle umide casupole di fango all'asfalto e ai moderni edifici a più piani, risorgendo come una fenice dalle sue ceneri dopo la tremenda devastazione e i saccheggi subiti durante la prima guerra mondiale.

Il film è stato restaurato utilizzando i sei rulli della copia di lavorazione, che era priva di didascalie e in cui le inquadrature non erano in ordine. Le didascalie, ricavate dalla sceneggiatura originale conservata da Vojin Đorđević, sono state tutte incorporate nella nuova versione, anche se oggi certi fotogrammi non esistono più. – ALEKSANDAR SAŠA ERDELJANOVIĆ

that advances with a vigour before which foreigners halt, Belgrade that lives from dawn till dusk.”

Although reactions were largely positive, critics generally thought the film was too long, that it lacked a strong structure, and needed to be greatly shortened to dispense with certain unnecessary repetitions and made more comprehensible for foreign audiences. As a compromise solution, the March premiere version was cut by more than 500 metres. This was received more favourably, as this positive text by a critic in the politically influential journal Vreme (Time) demonstrates: “In a series of scenes representing various views and parts of the capital, magnificent edifices, traffic, parks, landmarks and monuments, street life, points of interest, picnic spots, docks, festivals, sports, construction works on the capital’s modernization, etc., the complete outer appearance of Belgrade was shown... After tiny fragmented films without distinctive significance for the general depiction of the city, Jugoslovenski Prosvetni Film, our biggest production company, has finally created a film about Belgrade that completely shows the life, creation, perspectives, history, and beauty of our capital city.”

From today’s point of view, it seems that this pioneer venture was rather unjustly attacked and criticized at the time it was made, since it did not claim to resemble either in conception or style those significant “city symphony” experiments such as Alberto Cavalcanti’s Rien que les heures (1926) and Walther Ruttmann’s Berlin. Die Symphonie der Großstadt (1927). It undoubtedly created in its unique and documentary manner a film fresco of Belgrade, the city that is a link between East and West, the city that leaped into the age of asphalt and modern multi-storey buildings directly from Turkish cobblestones and damp houses made of mud, rising like a phoenix from the ashes after dreadful destruction and looting in World War I. The film has been restored using the 6 reels of the work print, in which shots were completely out of order and all the intertitles were missing. All of the intertitles incorporated in this new digital copy have been reconstituted using Vojin Djordjević’s original screenplay, which has survived, although today some frames of the film do not exist. – ALEKSANDAR SAŠA ERDELJANOVIĆ

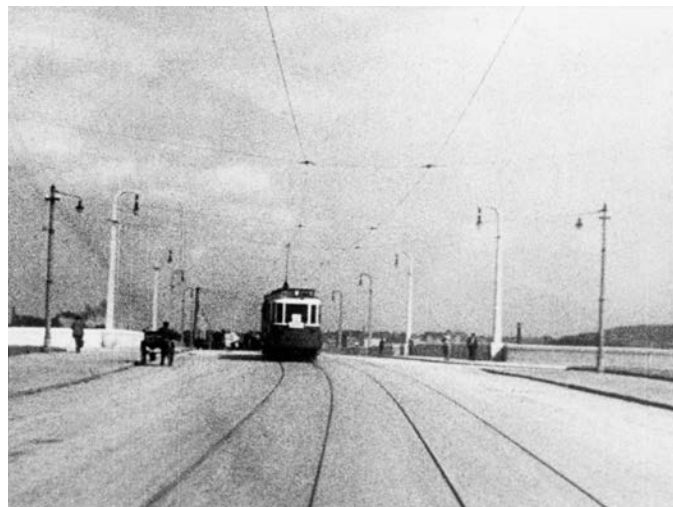
Prog. 3 L'esperienza della città moderna: astrazione, velocità, periferia *Experiences in the Modern City: Abstraction, Speed, and Periphery*

BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA [Passeggiata senza meta/Aimless Walk] (CS 1930)

REGIA/DIR, PROD: Alexander Hackenschmied. CAST: Bedřich Votýpka (uomo col cappello/man with hat). COPIA/COPY: 35mm, 219 m., 7'40" (24 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Národní filmový archiv, Praha.

Nel 1930 il critico e fotografo d'avanguardia ceco Alexander Hackenschmied, che in seguito, dopo essere emigrato negli Stati Uniti, avrebbe cambiato il proprio cognome in Hammid, prese a prestito una cinepresa Kinamo e realizzò un film davvero indipendente. *Bezúčelná procházka* (Passeggiata senza meta) si può considerare una sinfonia della città di Praga con un effetto centrifugo. Mentre altri film, come *Berlin* di Walther Ruttmann, iniziano con l'arrivo in città per ferrovia,

In 1930, Czech avant-garde photographer and critic Alexander Hackenschmied, who later, after his emigration to the U.S., would change his name to Hammid, borrowed a Kinamo camera and made a truly independent film. Aimless Walk can be considered a city symphony about Prague with a centrifugal effect. Whereas other films, such as Walther Ruttmann’s Berlin, start with the arrival in the city by train, boat, or other modern means of



Bezúčelná procházka, Alexander Hackenschmied, 1930. (Národní filmový archiv)

in battello o con un altro mezzo di trasporto moderno, l'opera di Hackenschmied ci trasporta nella direzione opposta, mostrandoci una corsa in tram che parte dal centro cittadino per condurci verso la periferia e i sobborghi di Praga, nel paesaggio per metà industriale e per metà rurale di Libeň, tra ciminiere di fabbriche, campi incolti, alberi e specchi d'acqua scintillanti. Il titolo di lavorazione del film era appunto *Na okraji* (Nei sobborghi). Dal punto di vista stilistico, la corsa in tram ricorda la sequenza del treno in *Berlin* di Ruttmann: Hackenschmied infatti intreccia inquadrature del tram, sul tram e dal tram in un montaggio rapido e ritmico, che esibisce e fonde prospettive multiple

transportation, Hackenschmied's film takes us in the opposite direction, showing a tram ride that starts in the city center and leads us to the periphery and outskirts of Prague, to the half-industrial, half-rural landscape of Libeň, with its factory chimneys, fallow fields, trees, and reflecting water surfaces. In fact, the film's working title was Na okraji (On the Outskirts). Stylistically, the tram ride recalls the train sequence of Ruttmann's Berlin, as Hackenschmied combines shots of, on, and from the tram in a rapid and rhythmic montage, displaying and merging multiple perspectives into a kaleidoscopic whole which stands for the

in un insieme caleidoscopico, così da rappresentare l'esperienza dei nuovi e rapidi modi di viaggiare nella città moderna.

Tale esperienza diviene personale e personificata: infatti – caratteristica insolita per le sinfonie di città – questo film ha un protagonista, un uomo col cappello interpretato da un amico di Hackenschmied, l'attore non professionista Bedřich Votýpka, il quale prende il tram, passeggia lungo le rive della Moldava, si siede a fumare in un prato e infine torna in città. Meglio ancora: metà di lui torna nel centro di Praga, mentre il suo doppio rimane nei sobborghi. È un vagabondo urbano, ma non propriamente un *flâneur*, poiché non osserva e non si tuffa nelle folle cittadine, ma va a passeggio per esplorare i sobborghi semi-industriali della metropoli.

Il film fu proiettato per la prima volta nell'ambito di una manifestazione dedicata ai film d'avanguardia internazionali che lo stesso Hackenschmied organizzò presso il cinema Kotva di Praga tra il novembre del 1930 e il febbraio 1931. Il programma comprendeva altre sinfonie e film di soggetto urbano, come *À propos de Nice* di Jean Vigo, *Rien que les heures* di Alberto Cavalcanti, *Cinq minutes de cinéma pur* di Henri Chomette e *Vesnoi* (Primavera) di Mikhail Kaufman. Dopo *Bezúčelná procházka*, che è il suo primo film, Hackenschmied realizzò nel 1932 un'altra sinfonia delle città, *Na Pražském hradě* (Il castello di Praga). In seguito girò documentari, film pubblicitari e alcuni film sperimentali come *Meshes of the Afternoon* (1943), frutto della collaborazione con Maya Deren, che allora era sua moglie.

(Un ringraziamento speciale a Natascha Drubek per le ricerche condotte su *Bezúčelná procházka* e il magnifico articolo apparso sulla rivista *Bohemia*, n. 52, 2012.) – EVA HIELSCHER

JEUDES REFLETS ET DE LA VITESSE (FR 1925)

REGIA/DIR, PROD: Henri Chomette. COPIA/COPY: DCP (dal/from 16mm), 8' (trascritto a/ transferred at 18 fps); senza did./no titles.

FONTE/SOURCE: Light Cone, Paris.

Negli anni Venti i giovani cineasti dell'avanguardia francese si diedero a esplorare il campo dell'astrazione, sviluppando parallelamente un interesse per il materiale documentario, le immagini urbane e la città stessa. *Jeu des reflets et de la vitesse* di Henri Chomette è una variazione delle sinfonie di città risalente al periodo anteriore a *Berlin* di Ruttmann, che diede il nome a questo fenomeno. Analogamente al suo *Cinq minutes de cinéma pur* (1926), anche questo cortometraggio è, all'inizio, un film puramente astratto, composto da sequenze caleidoscopiche, forme prodotte da distorsioni ottiche, oggetti rotanti e da un gioco di forme, movimento, luce e ombra. E pure si conclude in maniera astratta. In tal modo Chomette, che era fratello di René Clair, fornisce una cornice e un tono alla propria opera di esplorazione e gioco visivo, che nella parte maggiore del film coinvolge le strutture e il paesaggio urbano di Parigi.

In effetti, nel suo *cinéma pur*, Chomette tratta anche il materiale urbano della capitale francese secondo i criteri di un film astratto. Lo spettatore si trova immerso in un rapido viaggio in metrò, vorticoso come un giro sull'ottovolante, attraverso gallerie e viadotti, in una

experience of new and fast ways of travelling in the modern city. This experience becomes personal and personified, since, unusually for city symphony films, this one has a protagonist – a man with a hat, played by Hackenschmied's friend, non-professional actor Bedřich Votýpka, who takes the tram, goes for a walk on the Libeň peninsula along the shores of the Vltava river, sits smoking in the grass, and finally returns to the city. Even better: one half of him returns to the city center of Prague, while his doppelgänger stays on the outskirts. He is an urban wanderer, though not quite a flâneur, as he does not observe and dive into the crowds in the city, but goes for a walk to explore the city's semi-industrial suburbs.

The film premiered in a programme Hackenschmied himself organized in the Kotva cinema in Prague between November 1930 and February 1931, which focused on international avant-garde films. This included other city symphonies and urban-related films, such as Jean Vigo's *À propos de Nice*, Alberto Cavalcanti's *Rien que les heures*, Henri Chomette's *Cinq minutes de cinéma pur*, and Mikhail Kaufman's *Vesnoi* (*Springtime*) *Aimless Walk* was Hackenschmied's first film, followed in 1932 by another city symphony, *Na Pražském hradě* (*Prague Castle*). Later he made documentary and advertising films, and shot experimental films, such as *Meshes of the Afternoon* (1943), made with his then-wife Maya Deren.

I would like to acknowledge Natascha Drubek, for her wonderful article and research on *Aimless Walk* in the journal *Bohemia* 52 (2012). – EVA HIELSCHER

In the 1920s, the young filmmakers of the French avant-garde experimented with abstraction, as they also became interested in documentary material, urban imagery, and the city. Henri Chomette's *Jeu des reflets et de la vitesse* is a city symphony variation from the period before Ruttmann's *Berlin* gave the phenomenon its name. Similarly to his *Cinq minutes de cinéma pur* (1926), the short starts out as a purely abstract film with kaleidoscopic shots, optically distorted forms, spinning objects, and the play of forms, movement, light, and shadow. In fact, it also ends in an abstract manner. By this, Chomette, who was René Clair's brother, frames and sets the tone for his exploration of and visual play with the urban structures and cityscape of Paris in the main portion of the film.

Indeed, in his *cinéma pur*, Chomette treats the urban material of the French capital according to the rules of the abstract film as well. The viewer becomes immersed in a fast, rollercoaster-like métro ride through tunnels and across viaducts, constantly alternating between darkness and light, abstraction and the

costante alternanza di tenebre e luce, di astrazione e realtà concreta e materiale; tra luci elettriche che danzano sulle pareti oscure delle gallerie e strutture architettoniche, pali del telefono e alberi illuminati dal sole lungo i binari. Il viaggio continua in barca lungo il fiume, spalancando ai nostri occhi le tipiche vedute delle sinfonie di città: Parigi e la Senna, compresi panorami famosi come quello di Notre-Dame ma anche paesaggi industriali e ciminiere di fabbriche. Chomette fa ampio uso di tecniche sperimentali come l'accelerazione e le esposizioni multiple. Infine i convogli del metrò, la Senna e la torre Eiffel cominciano a roteare, richiamando l'effetto vertiginoso di un velocissimo giro di giostra ed esemplificando così l'esperienza della travolgente molteplicità di sensazioni offerta dalla città moderna. Questo riferimento all'esperienza urbana si fonde con l'approccio astratto di Chomette: la realtà viene assorbita nel gioco di luce e movimento, forme e velocità, nel momento in cui egli colloca il proprio studio astratto nell'ambiente urbano di Parigi. – EVA HIELSCHER

concrete and material, between electric lights dancing on the walls in the dark tunnels and architectural structures, telephone poles, and trees along the rails in daylight. The trip continues by boat on the river, unfolding and opening up to city-symphony views of Paris and the Seine, including famous sights such as Notre-Dame as well as industrial landmarks and factory chimneys. Chomette makes extensive use of experimental techniques such as acceleration and multiple exposures. Finally, métro trains, the Seine, and the Eiffel Tower begin to rotate, recalling the dizzying effect of a fast merry-go-round ride and exemplifying the experience of the overwhelming multiplicity of sensations in the modern city. This reference to the urban experience merges with Chomette's abstract approach. Reality becomes absorbed in the play of light and movement, forms and speed, as he sets and locates his abstract study in the urban environment of Paris. – EVA HIELSCHER

LES NUITS ÉLECTRIQUES (FR 1929)

REGIA/DIR, PROD: Eugène Deslaw. COPIA/COPY: 35mm, 265 m., 13' (24 fps); senza did./no titles (credits iniziali/opening credits: RUS).

FONTE/SOURCE: Les Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

Les Nuits électriques di Eugène Deslaw è un film astratto che per alcune caratteristiche si avvicina al concetto di sinfonia della città. In questo caso l'autore evoca la notte urbana filmando le luci delle strade, le insegne elettriche e le facciate illuminate. Mentre in altri film - come *Berlin* di Ruttmann, *Rien que les heures* di Cavalcanti o *L'uomo con la macchina da presa* di Vertov - la città notturna è solo uno dei molti elementi della vita urbana, *Les Nuits électriques* si concentra esclusivamente su quest'aspetto della moderno urbanesimo. Deslaw [Yevhen Slavchenko], nato in Ucraina e giunto in Francia nel 1922, intreccia immagini di Parigi e Berlino per comporre una sinfonia in miniatura di luci cittadine e insegne luminose notturne – creando così un “sogno di luce” in cui la sera delle grandi città si anima di movimenti misteriosi, forze invisibili, macchine e vari effetti visivi. Grazie al violento contrasto fra contorni scuri, spesso completamente neri, e luci in movimento, l'immagine cinematografica si presenta spesso come una superficie quasi completamente piatta; la città diventa allora lo sfondo astratto del gioco che il cineasta conduce con la luce e le forme geometriche, con le linee, i punti e il movimento.

Ma *Les Nuits électriques* è anche un film sulla città letteraria, testuale – i segni e i caratteri, le parole e gli slogan visibili in città la notte. È anche un film sul cinema stesso, su quella luce nel buio che crea un'impressione visiva – anzi, di passaggio notiamo anche l'insegna di un cinema Ufa. E più ancora, è un'opera che esplora le potenzialità e la forza manipolatrice del cinema. La facciata di un palazzo appare illuminata da linee di luce, che trasformano l'edificio in un negativo di se stesso, una sorta di scheletro o versione ai raggi X. Il montaggio di Deslaw alterna poi immagini in negativo di pali del telefono e della ciminiera di una fabbrica a riprese notturne, trasformando in notte, con mezzi cinematografici e fotochimici, quelle che in realtà

Eugène Deslaw's Les Nuits électriques is an abstract film that shares some features with the city symphony concept. In this instance, the filmmaker evokes the nocturnal city via its streetlights, electric signs, and illuminated façades. Whereas films such as Ruttmann's Berlin, Cavalcanti's Rien que les heures, or Vertov's Man with a Movie Camera take the city at night as only one element among many of urban life, Les Nuits électriques focuses exclusively on this aspect of urban modernity. The Ukrainian-born Deslaw [Yevhen Slavchenko], who moved to France in 1922, combines images of Paris and Berlin, and composes a little symphony of city lights and illuminated signs at night – creating a “light dream” of evenings in big cities, with mysterious movements, invisible forces, machines, and various visual effects. By the sharp contrast of dark, often completely black surroundings and moving lights, the filmic image often takes on an almost completely flat surface; the city becomes an abstract background for the filmmaker's play with light, geometric forms, lines, dots, and movement.

But Les Nuits électriques is also a film about the literary, textual city – the signs and characters, words and slogans visible in the city at night. It is also a film about cinema itself, the light in the dark that creates a visual impression – indeed, we see the signs of an Ufa cinema in passing. Even further, it is a work about the manipulating forces and potentialities of cinema. The façade of a building appears illuminated with lines of lights, which transform the house into a negative of itself, a sort of skeleton or X-ray version. In fact, Deslaw also intercuts negative shots of telephone poles and a factory chimney with the nocturnal images, transforming with cinematic and photochemical means actual

sono immagini diurne. Alla fine, la danza di luci e fuochi d'artificio cinematografici trapassa nel filmato di autentici fuochi artificiali, anch'esso manipolato e rafforzato da tecniche cinematografiche sperimentali.

Georges Sadoul definì *Les Nuits électriques*, insieme con *Montparnasse* (1930) dello stesso Deslaw, un reportage parigino. Nel 1929, dopo *Les Nuits électriques*, il regista realizzò il famoso *La Marche des machines*, in cui pure sono presenti alcuni parallelismi con le sinfonie della città. – EVA HIELSCHER

daytime images into night as well. In the end, the dance of lights and filmic fireworks converts into an actual filmed firework, which is itself manipulated and reinforced by experimental film techniques.

*Georges Sadoul called *Les Nuits électriques*, together with Deslaw's *Montparnasse* (1930), Parisian reportage. After *Les Nuits électriques*, in 1929 Deslaw made his famous *La Marche des machines*, which also displays some parallels with the city symphony approach. – EVA HIELSCHER*

LA ZONE. AU PAYS DES CHIFFONNIERS (FR 1928)

REGIA/DIR.: Georges Lacombe. PHOTOG.: Georges Périnal. PROD.: Films Charles Dullin. DIST.: Productions R. J. de Venloo. COPIA/COPY: 35mm, 818 m., 30' (24 fps); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Les Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.

Nel 1928 Georges Lacombe, ex assistente di René Clair, girò un film sui sobborghi di Parigi e i loro abitanti. Più precisamente, egli ritrae la vita quotidiana degli straccivendoli della periferia cittadina. Lacombe segue la struttura “dall'alba al tramonto”, che era ormai divenuta tipica delle sinfonie urbane. Alle cinque del mattino gli straccivendoli escono di casa coi loro carretti per raccogliere, e poi rivendere, quanto di ancora utile o riutilizzabile è stato gettato via nel centro e nei quartieri più ricchi di Parigi. Ritornati nella loro “Zona”, continuano il lavoro suddividendo il materiale raccolto in base ai possibili modi di riutilizzo e riciclaggio: la carta viene contrassegnata e imballata, i rottami di ferro sono inviati in fabbrica per un'ulteriore lavorazione, e gli oggetti recuperati vengono venduti al mercato delle pulci presso Porte de Clignancourt. Il film ci presenta anche la pausa per il pranzo, tipica scena delle sinfonie delle città. Alle sette di sera, dopo cena, la giornata della “Zona” è ormai conclusa, per consentire agli straccivendoli di riprendere l'attività quotidiana all'alba del giorno seguente.

L'esordio registico di Lacombe si concentra sulle misere condizioni di vita della “Zona”: vediamo bambini giocare tra l'immondizia e poi ballare al suono della musica ottenuta da un uomo con bicchieri riempiti a metà d'acqua. Viene dato risalto a vari tipi o personaggi come questo musicista, un fotografo, una zingara e un'invecchiata La Goulue, un tempo sgambettante stella del can-can al Moulin Rouge. *La Zone* è un documentario critico-sociale d'avanguardia sulla periferia parigina, l'oscura esistenza degli straccivendoli e la povertà suburbana. Mostra gli aspetti più negativi della moderna vita urbana, ma si può anche leggere come un documento sul moderno problema dei rifiuti nelle grandi città e l'idea, avanzata e rispettosa dell'ambiente, della separazione e del riciclaggio dei rifiuti. Nella “Zona”, tuttavia, queste attività erano dettate unicamente dalle necessità di sopravvivenza degli abitanti.

Lo storico e documentarista Lewis Jacobs ha riconosciuto nel film di Lacombe l'influenza di *Manhatta*, la sinfonia urbana girata nel 1921 da Paul Strand e Charles Sheeler, che destò grande impressione tra i documentaristi d'avanguardia francesi ed europei degli anni Venti.

EVA HIELSCHER

In 1928, Georges Lacombe, René Clair's former assistant, made a film about the outskirts of Paris and its inhabitants. More precisely, he portrays the daily life of ragpickers living on the periphery of Paris. Lacombe follows the dawn-to-dusk structure that became so typical for city symphonies. Early in the morning at 5 a.m. the ragpickers leave their homes with carts to collect anything useful and reusable thrown away in the city center and more wealthy districts of Paris in order to resell it. Back in the “Zone”, their work continues as they sort the collected goods according to their further ways of reuse and recycling: paper is stamped and bundled, scrap iron is pressed and sent to the factory for further metal processing, and recovered items are sold at the flea market at Porte de Clignancourt. The film also includes the typical city-symphony lunch break. After dinner at 7 p.m., the day in the Zone has already ended, so that the ragpickers can resume their daily activities at the break of dawn the next morning.

*Lacombe's debut work as a director focuses on the poor and miserable living conditions in the Zone, where we see children play in the dirt and dance to music a man makes with half-filled water glasses. A number of personages or types are highlighted, such as this musician, a photographer, a gypsy, and the aged La Goulue, long ago the high-kicking can-can dancing star of the Moulin Rouge. *La Zone* is a socio-critical avant-garde documentary about the Parisian periphery, the shadowy existence of ragpickers, and suburban poverty. It displays the downside of modern urban life. However, it can also be read as a document dealing with the modern problem of garbage in the great cities and the progressive and environmentally friendly idea of waste separation and recycling. In the Zone, though, this developed purely out of the inhabitants' necessity for survival.*

*Film historian and documentary filmmaker Lewis Jacobs recognized in Lacombe's film the influence of Paul Strand and Charles Sheeler's 1921 city symphony *Manhatta*, which made a great impression on European and French avant-garde documentary filmmakers of the 1920s.*

EVA HIELSCHER

PRATER (AT 1929)

REGIA/DIR, PROD: Friedrich Kuplent. PROD: Frikup Film. COPIA/COPY: 35mm (blow-up da/from 9.5mm), 245 m., 14' (16 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Österreichisches Filmmuseum, Wien.

Preservato e restaurato nel 2014 da/Preserved and restored in 2014 by the Österreichisches Filmmuseum, in collaborazione con/in cooperation with the Klub der Kinoamateure Österreichs.

Il cortometraggio sperimentale *Prater* si può considerare un'opera pionieristica del cinema d'avanguardia austriaco e insieme una sinfonia urbana domestica. Fu realizzato nell'ambito del Klub der Kinoamateure Österreichs (Club dei cineamatori d'Austria), di cui Kuplent, dipendente dell'azienda viennese del gas, fu uno dei fondatori. Il suo film è un ritratto di Vienna, tracciato descrivendo una giornata nel famoso parco dei divertimenti del Prater. Secondo la definizione di una didascalia, è un film che nasce dai margini della vita quotidiana. In effetti, in quanto parte della vita e della moderna esperienza urbana, nel periodo tra le due guerre i parchi dei divertimenti furono un motivo tipico delle sinfonie di città. Kuplent, però, riprende tale motivo per collocarlo al centro del proprio film.

Quest'ambizioso cortometraggio inizia con immagini delle strade di Vienna per poi concentrarsi sul Prater come un quartiere distinto della capitale austriaca, e anzi come una città nella città. Il montaggio alterna inquadrature dei visitatori a quelle di artisti, attrazioni e elementi architettonici. Esposizioni multiple, insolite prospettive della cinepresa, inquadrature astratte e la rapidità del montaggio imitano le corse sulle montagne russe, le discese acquatiche sui tronchi, i giri in giostra. Kuplent ricorre a trucchi cinematografici e tecniche sperimentali – movimento, velocità, vedute caleidoscopiche – per rendere l'esperienza del luna park e della moltitudine di emozioni e stimoli, traducendola nel linguaggio del cinema. A questo proposito, il film comprende anche un'esplorazione visiva della Wiener Riesenrad, la grande ruota panoramica di Vienna, che Kuplent rappresenta come una frammentazione di parti d'acciaio, con un metodo non dissimile da quello usato un anno prima da Joris Ivens in *De Brug* (Il ponte). Infine viene fatto un accenno anche ai contrasti sociali, prima che un temporale ponga fine al trambusto del Prater. Dal punto di vista estetico il momento culminante del film presenta qualche analogia con la sequenza finale dell'*Uomo con la macchina da presa* di Dziga Vertov. – EVA HIELSCHER

Friedrich Kuplent's experimental short Prater can be considered a pioneering work of Austrian avant-garde film and a domestic city symphony. It was made within the context of the Klub der Kinoamateure Österreichs (the Austrian Film Amateurs Club), of which Kuplent, an employee at the Vienna gasworks, was a co-founder. His film portrays Vienna via a day at the city's famous Prater fairground. An intertitle describes it as a film from the margins of everyday life. Indeed, as part of city life and the modern urban experience, amusement parks were a typical motif in city symphonies in the inter-war period. Kuplent, however, takes this motif and places it at the very heart of his film.

This ambitious short begins with street impressions of Vienna, before focusing on the Prater as a distinct quarter of the Austrian capital, and a city within the city. Images of visitors are intercut with show-men and -women, amusement-park attractions and architecture. Multiple exposures, unusual camera perspectives, abstract shots, and rapid editing imitate rides on rollercoasters, log flumes, and swing carousels. Kuplent deploys filmic tricks and experimental film techniques, including movement, speed, and kaleidoscopic views, to give us an impression of the fairground's experiences and multitude of simultaneous thrills and stimuli, translating



Prater, Friedrich Kuplent, 1929.
(Österreichisches Filmmuseum / Klub der Kinoamateure Österreichs)

*them into the language of cinema. In this regard, the film also includes a visual exploration of the Wiener Riesenrad, the Vienna Ferris wheel, which Kuplent depicts as a fragmentation of steel parts, not unlike the method Joris Ivens used a year before in *De Brug* (The Bridge). Finally, Kuplent also hints at social contrasts, before a thunderstorm brings an end to the Prater's hustle and bustle. To a certain degree, the film's climax shares some aesthetics with the final sequence of Dziga Vertov's *Man with a Movie Camera*. – EVA HIELSCHER*



ORIGINI DEL WESTERN - 2

BEGINNINGS OF THE WESTERN - 2

L'anno scorso una serie di tre programmi ha presentato al pubblico delle Giornate quei film del "selvaggio West" che tra il 1908 e il 1912, baciati da una crescente popolarità, potevano gettare, secondo *Moving Picture World*, "le basi di una scuola americana di dramma cinematografico". Questa seconda selezione di western americani degli albori conferma tale convinzione poiché, nel biennio 1912-1913, da un'eterogenea varietà di opere – film di cowboy, di indiani e di cowgirl – comincia ad emergere quello che si può definire un genere vero e proprio.

Il primo programma propone cinque fra i primi film di cowboy. I tre cortometraggi rappresentano bene i tanti titoli distribuiti da Essanay, Vitagraph e American Film e girati in diverse località della California. I due film di durata maggiore provengono da Selig e Lubin (il secondo fu girato nel New Mexico) e sono interpretati da popolari attori: rispettivamente Tom Mix e Romaine Fielding.

Il secondo programma comprende film di cowgirl da un rullo, che costituiscono la specialità della troupe western della Vitagraph (guidata da Rollin S. Sturgeon), ma anche una pellicola della Essanay in cui Broncho Billy viene salvato dall'eroina, *and a Selig title starring Myrtle Stedman*.

Infine il terzo programma è dedicato ai film di indiani, che continuavano ad attrarre l'attenzione del pubblico. Il cortometraggio della Pathé è un buon esempio delle pellicole realizzate da James Young Deer, mentre il film della Vitagraph è un prodotto anomalo della troupe western di quella casa. I tre film più lunghi sono invece produzioni BISON 101 di Thomas Ince e Francis Ford e di successive filiazioni o rivali, Broncho e 101 Bison della Universal, e furono tutti girati in esterni in California.

Secondo alcune fonti, verso la fine del 1913 l'importanza dei primi western stava ormai declinando. Kay-Bee, Broncho e il marchio della

Last year a series of three programs introduced Giornate audiences to the increasingly popular "Wild West" films that, between 1908 and 1912, Moving Picture World believed could become the "foundation [of] an American school of moving picture drama." This second series of programs devoted to early American westerns confirms that belief, as something like a genre begins to emerge out of a wide variety of films — cowboy films, Indian pictures, and cowgirl films — during the two-year period of 1912-1913.

The first program this year offers a selection of early cowboy films. The three short films are good examples of the many titles released by Essanay, Vitagraph, and American Film, and were shot on different locations in California. The two longer films come from Selig and Lubin, with the latter shot in New Mexico, and respectively star the popular actors Tom Mix and Romaine Fielding.

The second program comprises one-reel cowgirl films, in which Vitagraph's western unit (led by Rollin S. Sturgeon) specialized, but it also includes an Essanay title in which Broncho Billy has to be rescued by the heroine, and a Selig title starring Myrtle Stedman.

The third program is devoted to Indian pictures, which continued to attract audiences. Pathé's short film is a good example of the titles produced by James Young Deer, while the Vitagraph film is an anomaly from its western unit. The three longer films come from Thomas Ince and Francis Ford's BISON 101 company and a later offshoot or rival, Broncho and Universal's 101 Bison Films, all shot on location in California.

According to some sources, early westerns were fading in importance by late 1913. Kay-Bee, Broncho, and Universal's 101

Universal, 101 Bison, ampliarono la produzione di soggetti in più rulli per includervi la guerra civile – per esempio *The Battle of Gettysburg* (1913) di Ince in cinque rulli, apparentemente perduto – e la guerra ispano-americana – per esempio *The Grand Old Flag* (1913) della Universal. Il numero di tali film di guerra aveva allora quasi superato quello dei titoli western. Come scrisse W. Stephen Bush in *Moving Picture World* (24 gennaio 1914), “il western, ritenuto una volta la base e la speranza del cinema”, era ormai giunto alla “fine predestinata” del proprio cammino.

Ma le profezie sul tramonto del western sembravano alquanto esagerate. I lungometraggi western che cominciarono ad uscire nel 1914 tendevano a discostarsi dalla “tradizione” dei precedenti film a uno e due rulli, che talvolta riservavano i ruoli principali a nativi americani, per adattare famosi lavori teatrali con eroi bianchi, come *The Squaw Man*, di Jesse Lasky, diretto da Cecil B. DeMille, e *The Spoilers* della Selig.

Pur con alti e bassi, la costante popolarità dei western avrebbe raggiunto anni dopo nuove vette – nei lungometraggi di Tom Mix (per la Fox), William S. Hart (per la Triangle/Kay-Bee e la Paramount-Artcraft), e del fratello di Francis Ford, Jack, meglio noto come John (per la Universal). Il genere avrebbe incluso anche affascinanti anomalie come *The Lady of the Dugout* (1918) – reperibile nel quinto cofanetto di DVD della collana *Treasures* della National Film Preservation Foundation – di cui un fuorilegge autentico, Al Jennings, fu produttore, sceneggiatore (con W.S. Van Dyke) e protagonista.

Questa rassegna, come quella dell'anno scorso, dovrebbe aiutarci a comprendere ancor meglio l'eccezionale importanza del cinema western delle origini – esempio cruciale di ciò che Miriam Hansen ha definito una “nuova sensibilità [per] l'azione”, così caratteristica della modernità americana agli inizi del XX secolo. Se questa seconda parte avrà successo ne proporremo probabilmente un'altra nel 2017, dedicata all'esplorazione dei primi western europei, e forse altre ancora negli anni successivi. – RICHARD ABEL

Bison brand expanded their production of multiple-reel subjects to include the Civil War – e.g., Ince's 5-reel The Battle of Gettysburg (1913), apparently still no longer extant – and the Spanish-American War – e.g., Universal's The Grand Old Flag (1913). By then, those war films nearly outnumbered western titles. As W. Stephen Bush claimed in Moving Picture World (24 January 1914), “the western, once thought to be the foundation and hope of the motion picture,” had come to its “destined end” of the trail.

Yet news of the western's demise seemed much exaggerated. When feature-length westerns began to appear in 1914, they initially tended not to follow the “tradition” of the earlier one- and two-reelers, which sometimes offered leading roles to native Americans, but instead turned to adapting famous stage plays with white heroes, such as Jesse Lasky's The Squaw Man, directed by Cecil B. DeMille, and Selig's The Spoilers.

Whatever its ebbs and flows, the continuing popularity of westerns eventually would reach new heights several years later — in the cowboy features of Tom Mix (for Fox), William S. Hart (for Triangle/Kay-Bee and Paramount-Artcraft), and Francis Ford's brother, Jack, better known as John (for Universal). And they would include fascinating anomalies like The Lady of the Dugout (1918) — available on the National Film Preservation Foundation's DVD set Treasures 5 — in which a real-life western outlaw, Al Jennings, would serve as producer, writer (with W.S. Van Dyke), and star.

The current series, like last year's, should make us all the more aware of the unusual significance of early westerns — a crucial instance of what Miriam Hansen once described as the “new sensibility [of] action” that so characterized American modernity in the early 20th century. If this second series is successful, another will likely appear in 2017, exploring early European westerns, and perhaps other series will follow. — RICHARD ABEL

Prog. I Film di cowboy / Cowboy Films

AT THE END OF THE TRAIL (De Dochter van den Mexicaan) (US 1912)

REGIA/DIR: Rollin S. Sturgeon. CAST: George C. Stanley (sceriffo/sheriff), Robert Thornby (*Manuel Lopez, il ladro di cavalli messicano/the Mexican horse thief*), Edna Fisher (*Mercedes, sua figlia/his daughter*). PROD: Vitagraph. USCITA/REL: 29.06.1912. COPIA/COPY: 35mm, 860 ft., 13'51" (18 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

Un gruppo di cowboy entra nell'ufficio dello sceriffo per informarlo che è stato avvistato un ladro di cavalli messicano. Armato di un manifesto con la scritta “Ricercato”, lo sceriffo parte alla caccia del malfattore. Quest'ultimo ha perduto il cavallo, fuggito quando egli è smontato di sella e ha gettato la borraccia vuota. Il ladro procede a fatica nell'aspro paesaggio del deserto e alla fine crolla a terra; lo sceriffo lo trova e gli offre cautamente qualche sorso d'acqua. Il furfante cerca di aggredirlo con un coltello, ma lo sceriffo gli spara a

Several cowboys enter a sheriff's office and inform him they have spotted a Mexican horse thief. Armed with a wanted poster, the sheriff pursues the thief, whose horse runs off after he dismounts and tosses away an empty canteen. The thief struggles into a harsh, empty landscape and collapses; the sheriff finds him and cautiously gives him some water. As the thief tries to attack him with a knife, the sheriff shoots him in the arm and then handcuffs him. The thief surprises

un braccio e lo ammanetta. Il ladro coglie poi di sorpresa lo sceriffo, lo abbatte a pugni, si libera e ammanetta a sua volta il malcapitato; gli sottrae pistola, manifesto e cavallo, e fugge al galoppo. Il criminale giunge alla capanna dove lo attende la figlia, che si insospettisce non riconoscendo il cavallo. Il padre non è capace di leggere il manifesto, ma la figlia si è, sotto il crocifisso appeso alla parete, gli rinfaccia i suoi crimini. Il malvagio reagisce strangolando quasi la fanciulla, e poi fugge. Nel frattempo lo sceriffo ha ritrovato il cavallo del ladro e arriva anch'egli alla capanna, ove la ragazza inizia a prendersi cura di lui. Sentendo tornare il padre, ella manda lo sceriffo in una spoglia stanza da letto dove egli, ancora ammanettato, trova una pistola nascosta sotto la paglia. Il ladro ode il rumore di una brocca che si rompe, lo sceriffo esce dalla stanza, e il primo del gruppo di uomini che si era lanciati all'inseguimento spalanca la porta d'ingresso della casupola. La figlia del malvivente si interpone tra il padre e lo sceriffo, i due sparano e la sventurata muore. Lo sceriffo e gli altri uomini le rendono omaggio, il padre invece si rifiuta; e resta ritto in mezzo agli altri, presso la tomba della figlia, senza alcun rimorso.

Siamo di fronte alla consueta vicenda in cui messicani buoni e cattivi vengono a contatto con i bianchi; la giovane messicana alla fine si sacrifica, ma la sua morte non sembra affatto turbare il padre. A differenza del protagonista messicano di *The Better Man* della Vitagraph (incluso nel quinto cofanetto di DVD della collana *Treasures* della National Film Preservation Foundation), questo ladro ignora l'appello al crocifisso della figlia. L'aspetto più notevole del film è tuttavia l'imbibizione giallo-marrone della lunga scena che si svolge tra le sabbie del deserto, e quasi anticipa di dieci anni le scene culminanti di *Greed* di Stroheim— RICHARD ABEL

the sheriff and knocks him out, frees his hands and handcuffs the fallen man, takes his gun and wanted poster, and rides off on the sheriff's horse. The thief reaches a cabin, where his daughter doesn't recognize the horse and becomes suspicious. He can't read the poster, but she can; accused beneath a crucifix on one wall, the thief nearly strangles his daughter, and then leaves. After finding the thief's horse, the sheriff reaches the cabin, where the young woman begins to tend to him. Hearing her father returning, she sends the sheriff into a bare bedroom, where, still handcuffed, he finds a revolver in some straw. The thief hears the crash of a pitcher; the sheriff steps out of the other room; and the first member of a pursuing posse opens the outside door. As the daughter steps between the sheriff and her father, the two men shoot, and she falls dead. While the sheriff and posse honor the dead daughter, her father refuses; and, standing with the other men, he remains unrepentant at her gravesite.

*This is a familiar story of good and bad Mexicans, in relation to whites, with the Mexican daughter ending up as a sacrifice, while her father seems unmoved by her death. Unlike the Mexican in Vitagraph's *The Better Man* (available on the National Film Preservation Foundation's DVD set *Treasures* 5), this thief ignores the daughter's appeal to the crucifix. Most striking in the film, however, is the yellow-brown tinting of the long scene in the desert sands, as if anticipating the climactic scenes ten years later in Stroheim's *Greed*.*

RICHARD ABEL

A WIFE OF THE HILLS (Een vrouw van de bergen) (US 1912)

REGIA/DIR: G. M. Anderson. CAST: G.M. Anderson (*Bart McGrew*), Brinsley Shaw (*Dan Trout*), Arthur Mackley (*sceriffo/sheriff*), Vedah Bertram (*moglie di McGrew/McGrew's wife*). PROD: Essanay. USCITA/REL: 20.07.1912. COPIA/COPY: 35mm, 282 m., 925 ft., 15' (16 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

Bart McGrew, capo di una banda di fuorilegge, vive con la moglie in una casupola sulle colline. All'insaputa del marito, la donna ha una storia d'amore con un complice di lui, Dan Trout. I due meditano di fuggire insieme. Visto per caso un avviso dello sceriffo che promette la libertà a ogni membro della banda che si costituisca, Trout sfrutta l'occasione per guidare lo sceriffo alla casupola, ove McGrew viene arrestato. Rendendosi conto di essere stato tradito dai due amanti, quest'ultimo giura vendetta. La mattina dopo fugge dalla prigione e si dirige alla casupola, inseguito dagli aiutanti dello sceriffo. Giunto alla meta, scruta gli amanti attraverso la finestra aperta e sta per fare fuoco, ma il colpo sparato dallo sceriffo e destinato a lui manca il bersaglio e colpisce invece Trout, che stramazza morto su un tavolo. Rivolgendo un ghigno alla moglie che singhiozza sul corpo dell'innamorato, McGrew si gira, si lascia catturare e viene condotto via.

Nella serie "Broncho Billy" della Essanay questo film rappresenta un episodio piuttosto insolito; non perché il personaggio interpretato

The outlaw gang leader Bart McGrew lives with his wife in a shack in the hills. Unknown to McGrew, his wife is in love with an outlaw partner, Dan Trout, and they plot to run away. Trout chances to see a sheriff's notice that promises to free any gang member who turns himself in; he uses this opportunity to lead the sheriff to the shack, where McGrew is arrested. Realizing the two lovers' treachery, McGrew vows vengeance. The next morning, he escapes from jail and heads for the shack, pursued by the sheriff's posse. Reaching the shack and looking in the open window at the lovers, he is about to fire his gun, when the sheriff's bullet meant for him misses and hits Trout, who falls dead across a table. Smiling at his wife sobbing over her lover, McGrew turns and lets himself be captured and led away.

This is a rather unusual film in Essanay's "Broncho Billy" series, not in that Anderson plays a differently named

da Anderson reca un nome diverso (succedeva spesso), bensì perché la vicenda nega al fuorilegge l'atteso destino di trasformazione e redenzione. L'inseguimento di McGrew dura forse un po' più del necessario, e rileviamo una certa confusione nelle sequenze in cui il bandito e lo sceriffo con i suoi uomini si fanno separatamente strada tra gli alberi e la boscaglia per giungere alla casupola. Proprio questo indugiare della narrazione, però, accentua la sinistra ironia della scena in cui Trout viene colpito - in brusco contrasto con il finale di *A Pal's Oath* della Essanay (1911), proiettato a Pordenone l'anno scorso, in cui Broncho Billy decide di non consumare la vendetta allorché, attraverso una finestra aperta, scorge il proprio avversario che abbraccia la moglie (antica innamorata di Billy) e la figliuola. — RICHARD ABEL

THE GREATER LOVE (De verloofde van den sheriff) (US 1912)

REGIA/DIR: Rollin S. Sturgeon. CAST: Robert Thornby (*Kansas Kid*), Fred Burns (*lo sceriffo/sheriff*), Edna Fisher (*the sheriff's sweetheart*), Charles Bennett (*her father*). PROD: Vitagraph. USCITA/REL: 17.05.1912. COPIA/COPY: 35mm, 1,004 ft., 15' (18 fps); col. (imbibito/tinted); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

Nella scena iniziale, mentre la ragazza di un ranch stuzzica lo sceriffo del posto innamorato di lei, l'avviso di "Ricercato" ci introduce a Kansas Kid. Con un binocolo, la giovane scorge in lontananza il bandito ferito che scende lungo il pendio di una collina. Lo sceriffo, con l'aiuto del padre di lei, lo porta nel ranch, dove la fanciulla benda la ferita che egli ha ricevuto al capo. Fra i due nasce una reciproca attrazione, e ciò esaspera lo sceriffo; la ragazza deve anzi intromettersi per evitare una sparatoria. Dopo aver scritto un biglietto in cui rivela la propria identità, il Kid si allontana a cavallo; lo sceriffo legge il biglietto per caso e si lancia all'inseguimento. Scorgendo lo sceriffo da lontano, il Kid lascia un altro biglietto su un palo, seguendo il quale lo sceriffo giunge in un ampio spazio aperto, ove i due si affrontano a cavallo. Nello scontro a fuoco che ne segue, il Kid ferisce lo sceriffo e gli trova in mano una foto della ragazza. Ora è il fuorilegge a medicare il rivale e a riportarlo al ranch; anzi, disseta lo sceriffo sotto gli occhi dei suoi aiutanti, attingendo da un barile d'acqua piovana. Lo sceriffo stringe la mano al Kid, e la fanciulla e il padre di lei lo ringraziano; ma gli uomini di legge lo arrestano comunque e lo portano via.

Questa copia superstita è contraddistinta da una gamma di imbibizioni caratteristiche del periodo, le quali differenziano tra loro le varie ore del giorno nonché le scene in esterni da quelle in interni. Inoltre, per mettere efficacemente in risalto i momenti culminanti della vicenda, il film utilizza una serie di oggetti: il manifesto dei ricercati, il barile dell'acqua piovana, un fiore, i vari biglietti scritti e infine una fotografia. Inoltre, come *The Loafer* della Essanay, di poco precedente, anche questo film della Vitagraph ricorre al montaggio in campo/controcampo, non in una ma addirittura in due scene: la prima è quella che si svolge tra lo sceriffo e la ragazza; la seconda (con un errore di raccordo), è la sparatoria tra lo sceriffo e il Kansas Kid. — RICHARD ABEL

character (which he often does), but that the story refuses to lead to the outlaw's expected transformation and redemption. The posse's pursuit of McGrew may be extended longer than need be, and directions get a little confusing as the outlaw and the sheriff and his men separately edge through the brush and trees toward the shack. But that delay makes the shooting of Trout all the more grimly ironic — and a sharp contrast to the ending of Essanay's A Pal's Oath (1911), shown last year in Pordenone, in which Broncho Billy decides not to exact vengeance when, through an open window, he finds his nemesis embracing his wife (Billy's former lover) and child. — RICHARD ABEL

In the opening scene, as a young ranch woman teases the local sheriff who loves her, a wanted poster introduces the Kansas Kid. Using a set of binoculars, she spots the injured outlaw coming down a distant hillside, and the sheriff, with her father's help, brings him into the ranch house, where she bandages his head wound. They are attracted to one another, which incites the sheriff, and she has to break up a threatened gunfight. After writing a note revealing who he is, the Kid rides away; chancing to read the note, the sheriff goes in pursuit. Noticing the sheriff in the distance, the Kid attaches a note on a stick, which leads the sheriff to an open area, where they face off on horseback. In the gunfight that ensues, the Kid wounds the sheriff and discovers a photo of the young woman in his hand. Now the Kid bandages his rival, brings him back to the ranch, and, as the sheriff's men look on, gives him a drink of water from a rain barrel. The sheriff shakes hands with the Kid, and the young woman and her father thank him; but the sheriff's men still arrest the Kid and lead him away.

*This surviving film print includes a range of tinting characteristic of the period, which differentiates one time of day from another as well as exteriors from interiors. It also uses a series of objects to effectively highlight key moments in the story: the wanted poster, a rain barrel, a flower, several written notes, and a photograph. Finally, like Essanay's slightly earlier *The Loafer*, this Vitagraph film deploys eyeline-match editing, in not one but two scenes: the first involving the sheriff and the young woman; the second (with one mismatch), the gunfight between the sheriff and the Kid. — RICHARD ABEL*

THE ESCAPE OF JIM DOLAN (US 1913)

REGIA/DIR: William Duncan. CAST: Tom Mix (*Jim Dolan*), Lester Cuneo (*Ed Jones*), Nip Van (*John Wellington*), Victor Frith (*Tom Wellington*), Myrtle Stedman (*Grace Wellington*), Sid Jordan (*sceriffo/sheriff*), Rex De Rosselli (*Brown*). PROD: Selig. USCITA/REL: 17.11.1913. COPIA/COPY: 35mm, 1795 ft., 30' (16 fps), col. (parzialmente imbibito/partially tinted); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: The Museum of Modern Art, New York.

Uno speciale ringraziamento a/Special thanks to Archive Film Agency. Preservazione effettuata con fondi di/Preservation funded by The Film Foundation & the Celeste Bartos Fund For Film Preservation.

Jim Dolan è un cercatore d'oro odiato da Ed Jones, caposquadra del ranch dei Brown, a causa del suo interesse per Grace Wellington, figlia del proprietario di un vicino ranch. Poiché il suo ranch confina con il terreno rivendicato da Dolan, Brown e Jones cercano di allontanarlo acquistando i suoi diritti all'approvvigionamento idrico. Dolan rifiuta e allora Jones lo incastra rubando alcuni pelli marchiate che seppellisce nel terreno di Dolan, per guidare poi lo sceriffo alla scoperta del corpo del reato. Dolan viene arrestato, processato e condannato a dieci anni di prigione. Rinchiuso provvisoriamente nel carcere locale, riesce a fuggire grazie all'aiuto dell'accorta Grace. Alcuni amici organizzano per lui una serie di cambi di cavallo permettendogli di seminare gli inseguitori. Purtroppo l'ultimo cavallo si azzoppa, e Dolan deve tuffarsi in un fiume; per non farsi scoprire rimane nascosto sott'acqua, respirando attraverso la canna del fucile. Poi, sulla riva del fiume, gli Apache lo catturano e lo legano alla coda di un cavallo selvaggio che lo trascina via. Questa volta viene salvato da un altro cercatore d'oro, che lo rimette in salute con cure premurose. Leggendo un vecchio giornale in cui il suo anziano collega aveva incartato le provviste, Dolan apprende che Jones, ferito durante una rissa in un saloon, ha confessato l'infame macchinazione; a questo punto – dopo aver narrato al cercatore che lo ha salvato l'intera vicenda – egli può ritornare al suo terreno e riunirsi a Grace. Il *New York Dramatic Mirror* elogiò “la nitida fotografia e le pittoresche vedute” del film, ma rimase soprattutto ammirato per le acrobazie di Tom Mix, e per l'entusiasmante cavalcata nella quale egli faceva ripetutamente sfoggio di abilità, smontando da un cavallo per rimontare su quello successivo “in poco più di un secondo”. – RICHARD ABEL

Jim Dolan is a prospector who incurs the hatred of Ed Jones, foreman of the Brown Ranch, because of his attentions to Grace Wellington, daughter of a nearby rancher. Because his ranch borders Dolan's "claim," Brown and Jones try to force him out by buying up his water rights. When Dolan refuses, Jones frames him by stealing some branded hides, burying them on Dolan's claim, and then aiding the sheriff in their discovery. Dolan is arrested and falsely convicted of this crime and sentenced to ten years in prison. While he is held temporarily in the local jail, Grace cleverly helps him escape, and friends set up a relay of horses so Dolan can repeatedly outride his pursuers. The last horse turns up lame, however, and Dolan has to run to a nearby river, where he escapes detection by submerging himself and somehow breathing through his gun barrel. Later, he is captured by Apaches on the riverbank and dragged off, tied to the tail of a wild horse. A fellow prospector rescues him and nurses him back to health. From a newspaper wrapped around the old man's supplies, Dolan learns that Jones has been wounded in a saloon fight and confessed to the frame-up. After telling his story to the prospector, Dolan returns to his claim and is reunited with Grace.

The New York Dramatic Mirror praised the film's "clear photography and fine perspectives," but was most impressed by Mix's stunt work, especially the thrilling horseback riding, in which he repeatedly demonstrates his skill in dismounting and remounting one horse after another "in scarcely more than a second's space." – RICHARD ABEL

THE RATTLESNAKE – A PSYCHICAL SPECIES (US 1913)

REGIA/DIR: Romaine Fielding. SCEN: Romaine Fielding, Emmett Campbell Hall. PHOTOG: L. Guy Wilky. CAST: Romaine Fielding (*Tony*), Mary Ryan (*Inez*), Maurice Cytron (*José*), Jesse Robinson (*John Gordon*), Al Jacoby (*padre di Inez/Inez's father*), Lillian Brockwell (*madre di Tony/Tony's mother*). PROD: Lubin Film Co. USCITA/REL: 10.1913. COPIA/COPY: 35mm, 1684 ft., 25' (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

A chi si è stancato di cowboy, cowgirl e indiani, *The Rattlesnake* di Romaine Fielding – un film che ancor oggi mozza il fiato – propone un West rudemente simbolico e lontano da ogni cliché. La pubblicità della Lubin lo descrive come una “storia strana e bizzarra” che narra “la gratitudine di un uomo per il serpente che gli ha salvato la vita”. Si tratta di un film a due rulli ambientato in Messico e filmato nei dintorni di Las Vegas, New Mexico, a est di Santa Fe, tra paesaggi aspri e spietati come le cupe ossessioni del protagonista, Tony, interpretato

For those weary of cowboys, cowgirls, and Indians, Romaine Fielding's The Rattlesnake – a film that still brings gasps – gives us an uncliché and ruggedly symbolic West. Lubin advertised it as a "strange and weird story" of "a man's gratitude to a snake for saving his life." The two-reeler is set in Mexico, and was filmed around Las Vegas, New Mexico, east of Santa Fe, where the landscape looks as unforgiving as the story's obsessive central figure, Tony, played by the director. The opening pastoralism in the



The Rattlesnake – *A Psychological Species*, Romaine Fielding, 1913. (British Film Institute)

dal regista stesso. L'atmosfera pastorale delle scene di apertura, che si svolgono nel giardino fiorito di malva della ragazza amata da Tony, Inez (impersonata da Mary Ryan, abituale partner di Fielding sullo schermo), lascia rapidamente il passo alla gelosia omicida. Tony viene "salvato" da un serpente a sonagli che morde il suo rivale – poi le cose diventano più strane. Difficile pensare a un'interpretazione più audace da parte di un regista: il suo personaggio vive per un decennio con l'amico serpente a sonagli.

Fra tutti i registi di western, Romaine Fielding è quello la cui fama è stata più gravemente oscurata dalla scomparsa pressoché totale della propria opera. Su oltre 100 film da lui prodotti e diretti (e solitamente scritti e interpretati) nel sud-ovest degli Stati Uniti fra il 1912 e il 1915, *The Rattlesnake* è l'unico film a soggetto che ci sia pervenuto in forma più o meno completa (abbiamo anche un paio di comiche con la sua troupe, ma poco originali e ben poco divertenti). Fielding, che amava interpretare personaggi di reietti, spinti alla follia dalle desolate solitudini del West, oppure di indiani o messicani, è stato dimenticato anche come attore, benché nel settembre 1913, un mese prima dell'uscita di *The Rattlesnake*, figurasse in testa alla classifica di popolarità del *Motion Picture Story Magazine*.

La copia superstite presenta una lacuna, verso l'inizio del secondo rullo, che rende poco comprensibile la trama. La vicenda fa un salto in avanti di due anni circa, dal momento in cui Inez esclama: "Tony, finché quel serpente non sarà morto non ti rivolgerò più la parola." Mancano le scene nelle quali (secondo la sinossi della Lubin) Inez "alla fine sposa l'americano con cui ha una bambina ... Qualche anno dopo vediamo l'americano al lavoro. Tony, cui la vita con il serpente ha fatto perdere ogni barlume di umanità, sorprende il cercatore d'oro e si accinge a sparargli".

Moving Picture World, pur non giudicando il film la miglior prova

flowering hollyhock garden of Tony's would-be love, Inez (played by Fielding's usual co-star, Mary Ryan), is rapidly overtaken by murderous jealousies. Tony is "saved" by a rattlesnake that bites his rival – and then things get stranger. If there was ever a more daring performance by a film's director, it's hard to think what that might be. His character lives with his friend the rattlesnake for a decade.

No other director of Westerns has had his reputation more diminished by the dismal survival rate of his films than Romaine Fielding. Of the more than 100 films he produced and directed (and usually wrote and starred in) across the Southwest between 1912 and 1915, The Rattlesnake is his single drama known to survive in anything close to a complete state. (A couple of uncharacteristic – and unfunny – short comedies from his troupe also survive.) Fielding, who typically cast himself as outcasts, crazed by the West's expanses, or as Indians or Mexicans, is likewise forgotten as an actor, although he topped Motion Picture Story Magazine's popularity contest in September 1913, a month before The Rattlesnake's release.

The surviving print has one gap, near the start of the second reel, which makes for confusion. The story leaps ahead about two years, from when Inez says, "tony, until the snake is dead i will never speak to you again." Missing are scenes in which (according to Lubin's synopsis) Inez "eventually marries the American and they have a little girl baby.... Years later we find the American at his work. Tony, whose association with the snake has made him anything but human, comes on the surveyor and is about to shoot him."

Moving Picture World thought the film not Fielding's greatest,

di Fielding, ne prese le difese condannando le reazioni che il suo recensore aveva osservato nel pubblico in sala: "Alcuni spettatori non hanno apprezzato molto l'opera di Romaine Fielding. Egli certo indulge agli orrori, ma ... l'autentico realismo appare sempre crudo. Nei suoi momenti migliori, Fielding supera di gran lunga quasi tutti gli altri cineasti che conosciamo ... La vicenda ha un punto di partenza brillante ma è sviluppata in maniera piuttosto disordinata". Il *New York Dramatic Mirror* espresse un entusiasmo senza riserve: "Il veleno della gelosia non ha mai offerto uno spunto narrativo migliore di quello descritto in questo film. Né, in tanti anni, abbiamo visto sviluppare quest'idea di base in modo più originale e convincente. Ricorrendo al serpente a sonagli, Romaine Fielding ha creato una personificazione estremamente appropriata di questo tratto del carattere ... Egli rivela ... una grande maestria tecnica nella sua capacità di sviluppare un'atmosfera fino all'estremo." Senza *The Rattlesnake*, non avremmo quasi alcuna testimonianza dell'opera di Fielding, tanto ricca di inventiva nell'elaborazione delle trame e nelle riprese in esterni. Secondo Lubin, fu lui "che mise il 'reale' nel realismo". – SCOTT SIMMON

THE TRAIL OF CARDS (US 1913)

REGIA/DIR: Gilbert P. Hamilton. SCEN: ?. CAST: Edward Coxen (Bob Renwick), Lillian Christy (Bess). PROD: American Film Company. USCITA/REL: 09.01.1913. COPIA/COPY: 35mm, 930 ft., 14' (18 fps); did/titles: ENG. FONTE/SOURCE: Library of Congress Packard Campus for Audio Visual Conservation, Culpeper, VA.

Nel 1913 *Moving Picture World* pubblicò un elenco di luoghi comuni che gli sceneggiatori avrebbero fatto bene a evitare, se non volevano impantanarsi in una palude di stereotipi narrativi. Una di queste trame abusate è quella in cui due pretendenti si contendono la mano di una donna affrontando una prova, con il prescelto che si dimostra degno della preferenza di lei grazie alla propria onestà. Ma *The Trail of Cards* (letteralmnete "Il sentiero delle carte") veniva segnalato perché dava nuovo smalto a questa amuffita situazione imprimendole "una svolta nuova e sorprendente". Non è chiaro quale fosse esattamente questa "svolta": la trasformazione della semplice rivalità in una vera e propria guerra, in cui il pretendente respinto rapisce la donna, oppure il fatto che il sequestratore offre involontariamente all'oggetto del proprio desiderio lo strumento per liberarsi, lasciandole un mazzo di carte?

Forse la variazione non ha nulla a che vedere con i ritocchi narrativi della formula, ma riguarda piuttosto l'uso innovativo dei movimenti di macchina. *The Trail of Cards* si distingue per la vistosa mobilità delle inquadrature: portata via a cavallo, la donna rapita lascia cadere una serie di carte da gioco per indicare la direzione del tragitto, e il movimento della macchina da presa segue il percorso di questi segnali. Un tale scoperto meccanismo narrativo è sintomatico di un periodo di transizione: la prolungata carrellata si può interpretare come un esasperato esempio di attrazioni all'ultima moda, o all'opposto come un'innovativa soluzione stilistica al problema di rendere decifrabile uno snodo della trama potenzialmente oscuro. Le carrellate si susseguono nel corso del film, e un'apprezzabile variante serve a concludere la vicenda: la coppia ricongiunta cavalca verso il ranch di lei, mentre la

but defended it against the reactions their critic observed in the theater: "There were some in the audience not wholly pleased by Romaine Fielding's production. Mr. Fielding is apt to lay on the horrors, but...true realism always seems raw. At his best, Mr. Fielding is head and shoulders above nearly all other producers we know... The story was brilliantly conceived but developed in a rather lawless way." The enthusiasm of the *New York Dramatic Mirror* was unqualified: "The venom of jealousy has never furnished a better basis for a story than this film portrays. Nor have we in years seen this plot germ presented in a manner more original in conception and development. Romaine Fielding struck upon a singularly appropriate personification of this character trait in the use of a rattlesnake... He shows the hand...of a master of technique in his development of atmosphere to the last essence." Without *The Rattlesnake*, we'd have little evidence of Fielding's body of work, so inventive in storylines and shooting locations. For Lubin, he was "the man who put the 'real' in Realism." – SCOTT SIMMON

In 1913, *Moving Picture World* published a list of narrative "bromides" that scriptwriters would do well to avoid if they desired to steer clear of clichéd storytelling. One of these overused plots was to have two suitors vie for the hand of a woman by performing a task, with the preferred suitor finally proving his worthiness through honesty. But *The Trail of Cards* was singled out for redeeming this hackneyed situation by giving it a "brand new twist." One can't be sure what this "twist" entailed: converting mere rivalry into active retribution through the jilted suitor's abduction of the woman, or having the captor inadvertently provide his kidnapped object of affection with the means of her liberation when he supplies her with a pack of cards? Maybe the variation had nothing to do with narrative tweaking of the formula, but rather the film's inventive use of the moving camera. *The Trail of Cards* stands out for its ostentatious mobile framing: as the abducted woman is hauled off on horseback, she releases a series of playing cards to mark her changing locations, the moving camera tracing the path of dropped clues. This moment of overt narration is indicative of the transitional period, and one can read the prolonged tracking shot as either an outré instance of latter-day attractions, or a novel stylistic solution to the problem of rendering a potentially confusing plot point decipherable. Tracking shots recur throughout the film, and a notable variant serves to wrap up the plot: the reunited couple ride toward her

macchina carrella all'indietro, sigillando la storia e contemporaneamente riconoscendo il movimento di macchina come un essenziale strumento narrativo.

I primi western furono spesso un laboratorio per tutti i tipi di sperimentazione stilistica, dai maestosi campi lunghi alla suggestiva illuminazione atmosferica, fino alle combinazioni di inquadrature tese a definire gli spazi. Se da un lato le figure narrative utilizzate nei western suscitavano spesso la perplessità della stampa specializzata coeva, dall'altro, nel corso dei primi anni Dieci, l'arsenale stilistico degli strumenti narrativi propri del genere si dimostrò sempre più duttile e versatile. — CHARLIE KEIL

Prog. 2 Cowgirl Films

BRONCHO BILLY'S NARROW ESCAPE (Een moeilijke ontsnapping van Broncho-Billy) (US 1912)

REGIA/DIR: G. M. Anderson. CAST: G. M. Anderson (*Broncho Billy*), Vedah Bertram (*Lois Martin*), Arthur Mackley (*Ben Martin*), Brinsley Shaw (*Baxter*), Fred Church, Victor Potel, Harry Todd, Jack Roberts, Pat Rooney, Willis Elder. PROD: Essanay. USCITA/REL: 06.07.1912. COPIA/COPY: 35mm, 940 ft., 13'50" (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

Ben Martin è un cercatore d'oro il cui socio, Baxter, vorrebbe sposare Lois, la figlia di Martin. Il cercatore ingaggia Broncho Billy; tra quest'ultimo e Lois sboccia un'attrazione reciproca, e i loro duetti canori (accompagnati da chitarra e banjo) irritano fortemente sia Baxter che il padre della ragazza. Il cercatore scopre una ricca vena di metallo e spedisce Billy a cavallo a rivendicare il terreno. Respinto da Lois, Baxter segue Billy e, quando incontra due gruppi di cowboy, lo accusa falsamente di aver rubato il cavallo del cercatore. Dopo un inseguimento lungo il fianco boscoso di una collina, i cowboy acciuffano Billy, lo portano in un fienile e minacciano di linciare. Non credendo alle accuse di Baxter, Lois parte al galoppo, giungendo al fienile appena in tempo per provare l'innocenza di Billy. Il film si chiude con un emblematico primo piano della coppia che amabilmente chiacchiera e sorride, finché Billy (con un gesto atipico) infila un anello al dito di lei.

Rispetto alla serie di "Broncho Billy" anche questo film presenta lati insoliti: l'eroe è un comune cowboy, accusato a torto di aver commesso un furto, salvato dalla donna che ama, un'intrepida ragazza capace di andare a cavallo come un uomo. Unico è anche il piacere con cui i due innamorati cantano e suonano insieme, chiaro segno della loro affinità. Persino i movimenti di macchina offrono soluzioni inattese: per esempio, verso la fine del film, lo stagliarsi delle silhouette dei personaggi che attraversano la porta del fienile, passando dall'esterno vivamente illuminato al buio dell'interno.

Secondo David Kiehn, la protagonista femminile, Vedah Bertram (il cui vero nome era Adele Buck), lavorò con Anderson in 22 western girati tra il dicembre del 1911 e l'agosto del 1912, quando fu improvvisamente ricoverata all'ospedale di Oakland, in California, morendo il 26 dello stesso mese in seguito a un coagulo di sangue e a un'infiammazione cardiaca. — RICHARD ABEL

ranch as the camera dollies backward, rounding off the story while affirming the moving camera as a central storytelling device.

Early Westerns were often a testing ground for all manner of stylistic experimentation, from majestic long shots to moody atmospheric lighting to space-defining shot combinations. If the narrative tropes employed in Westerns were often the source of complaints in the contemporary trade press, the genre's stylistic toolbox of storytelling aids proved increasingly adaptive during the early 1910s.

CHARLIE KEIL

Ben Martin is a prospector with a partner, Baxter, who wants to marry Lois, Martin's daughter. Hired by the prospector, Broncho Billy and Lois are attracted to one another, and their singing (to guitar and banjo) irritates both Baxter and her father. The prospector discovers some rich ore and sends Billy off on horseback to stake a claim. Rejected by Lois, Baxter follows and, encountering two sets of cowboys, falsely accuses Billy of stealing the prospector's horse. After a chase along a wooded hillside, they catch up with Billy, take him into a barn, and threaten to lynch him. Meanwhile, incredulous at Baxter's accusation, Lois races off on horseback and reaches the barn just in time to prove Billy's innocence. The film ends with an emblematic close shot of the couple smiling and chatting, until Billy (in an atypical gesture) slides a ring onto her finger.

This too is a rather unusual "Broncho Billy" film in that he is an ordinary cowboy falsely accused of being a thief and has to be rescued by the woman he loves, who can ride a horse as well as any man. Also unique is the couple's pleasure in singing and playing music together, which signals their compatibility. Even the camerawork has its unexpected moments, as in several shots near the end, when the characters come forward into silhouette as they pass through the barn door, from the brightly lit exterior to the darkness of the interior. According to David Kiehn, leading lady Vedah Bertram (actual name, Adele Buck) made 22 westerns with Anderson between December 1911 and August 1912, when she suddenly was hospitalized in Oakland, California, with acute appendicitis, and died of a blood clot and inflammation of the heart on August 26, 1912, at the age of 20. — RICHARD ABEL

A GIRL OF THE WEST (De Paardendieven) (US 1912)

REGIA/DIR: Rollin S. Sturgeon? CAST: Lillian Christy (Dolly Dixon), Helen Case (Polly Dixon), Helen Galvin (Nell), Robert Thornby (lo sfregiato/Scar-faced Bill), Tom Fortune (John Winthrop), Tom Powers (Jack Jones). PROD: Vitagraph. USCITA/REL: 20.01.1912. COPIA/COPY: 35mm, 902 ft., 13' (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

“Un urrà per le amazzoni!” gridano i cowboy nella didascalia finale di *A Girl of the West*, film dal titolo leggermente fuorviante le cui protagoniste sono in realtà due giovani donne veloci a cavallo e abili con la pistola – Polly (la ragazza del ranch) e Nell (la fuorilegge) – insieme a Dolly (la sorella maggiore dell’eroina), che ama tenere inascoltate lezioni sul comportamento più conveniente per una signora nel selvaggio West. La vicenda è per certi aspetti godibile, anche se lo slogan pubblicitario del film – “Avvincente come non mai” – sembra francamente esagerato. Il losco piano di “Bill lo sfregiato” brilla per stoltezza anche rispetto agli standard dei cattivi dei western: egli si propone di vendere un cavallo rubato a un fattore che ha già concluso, con una stretta di mano, l’acquisto con il legittimo proprietario. Questi – l’innamorato di Dolly – non è affatto più sveglio, e non si accorge che gli hanno rubato il cavallo fino alla sequenza conclusiva, quando Polly gli consegna il denaro della compravendita, che è riuscita a recuperare. È giunta evidentemente l’ora che le donne prendano il potere! Il film non fa un buon uso dei suoi monotoni paesaggi e colloca in primo piano personaggi disposti in maniera disordinata. *A Girl of the West* è chiaramente uno degli ultimi western realizzati dalla Vitagraph sulla costa orientale: gli inseguimenti, banalmente girati su piatte strade sterrate ormai già percorse da automobili, insieme alla mancanza di scene in interni, producono un effetto visivo stranamente antiquato, che contrasta con l’abituale raffinatezza stilistica di questa casa cinematografica. Benché la Vitagraph avesse cominciato a girare d’inverno nel sud della California ancora nel 1910, il nuovo studio di Santa Monica era stato inaugurato solo un mese prima dell’uscita di questo film nel gennaio 1912. Colui che ne fu probabilmente il regista, Rollin Sturgeon, si trasferì a ovest con il nuovo studio e avrebbe dato prova di aver tratto ispirazione dai paesaggi californiani.

“HOORAY! FOR THE AMAZONS,” shout cowboys in the final intertitle of the slightly mistitled *A Girl of the West*, which features two gun-toting, rapid-riding young women – the ranch girl (Polly) and the outlaw (Nell) – along with the heroine’s older sister (Dolly), who lectures her unsuccessfully

about proper female behavior in the West. This story has its pleasures, even if the film’s marketing tag – “Clever as they make ’em” – proves to be a bit of a stretch. “Scar-faced Bill’s” scheme is harebrained even by Western bad-guy standards, and relies on selling a stolen horse to a rancher who has already shaken hands over the purchase with the rightful owner. That owner, Dolly’s love, is hardly brighter, failing even to notice that his horse has been stolen until the final shot, when Polly hands him the purchase money she has recovered. Women clearly need to take charge!

The film uses its dull landscapes badly, foregrounding messily staged groups. *A Girl of the West* is evidently one of the final Westerns Vitagraph shot on the East Coast, and the flat dirt auto roads where the chases are uninventively shot, add to a visual style that is oddly old-fashioned from this usually sophisticated company. Although Vitagraph had filmed in Southern California on winter tours dating back to 1910, its new Santa Monica

studio had opened only the month before this film’s release in January 1912. Its possible director, Rollin Sturgeon, moved West with the new studio, and would prove to be inspired by California landscapes.

A Girl of the West’s advertising fails to keep its story



Lillian Christy. (Jay Weissberg Collection)

La pubblicità di *A Girl of the West* non riporta correttamente la trama e fonde le due sorelle in un unico personaggio: “Ella è piena di coraggio e sa difendersi se aggredita. ‘È un asso.’ Così le dice il suo spasimante e lì per lì le chiede di sposarlo.” La recensione di *Moving Picture World* (3 febbraio 1912) confonde anch’essa i personaggi nello stesso modo, ed è per il resto piuttosto tiepida. La sorella oggetto delle attenzioni amorose, Dolly (ribattezzata Daisy nella copia olandese superstite), compare solo nelle prime due riprese e in quella finale. Sembra quasi che l’eroina ideale debba per forza dividersi in due, con la cavallerizza Polly troppo simile ai maschi per essere ragazza da marito. Ma lei è contenta così e se la ride. – SCOTT SIMMON

straight, conflating the two sisters: “She is full of pluck and able to take care of herself when attacked. ‘She’s a trump.’ Her beau tells her so and then and there proposes.” Moving Picture World’s review (3 February 1912) makes the same character confusion, and was otherwise underwhelmed. The love-interest sister, Dolly (renamed Daisy in the surviving Dutch print), appears only in the first two and the final shots. It’s as if the ideal heroine needed to be split in two, with our horsewoman Polly proving too fully one of the boys to be marriage material. She ends laughingly happy with that.

SCOTT SIMMON

THE CRAVEN (De vrouw van den lafaard) (US 1912)

REGIA/DIR: Rollin S. Sturgeon. CAST: Anne Schaefer (Anne [nella copia olandese/Dutch print: Maud]), Robert Thornby (Harvey Fiske), [William] Eagle Eye (il messicano/The Mexican), Charles Bennett (lo zio/Mr. Childs, Anne’s uncle), Fred Burns (Tom Beckett), ? (Black Pete). PROD: Vitagraph. USCITA/REL: 19.04.1912. COPIA/COPY: 35mm, 902 ft., 14’50” (16 fps); did./titles: NLD.

FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

“Qui si dimostra che qualche volta è la moglie ‘l’uomo migliore’ nella coppia. Un marito codardo si prende il merito degli atti di coraggio compiuti dalla moglie, e induce tutti a ritenerlo un uomo degno di stima”: così recitava la pubblicità della Vitagraph.

Anne, nipote del proprietario di un ranch, e i lavoratori del ranch subiscono l’ingannevole fascino di un azzimato sbruffone venuto dalla città, Harvey Fiske. Anne sposa Harvey, per scoprire solo troppo tardi la sua vigliaccheria. Quando un bandito messicano pretende da loro cinquanta dollari, minacciando altrimenti di ucciderli, Harvey, tremante e terrorizzato, gli offre immediatamente il denaro, mentre Anne impugna la pistola e scaccia il malvivente. I lavoratori del ranch, ignari della situazione, eleggono Harvey alla carica di sceriffo. Quando però viene incaricato di catturare un altro famigerato criminale, egli confessa alla moglie di non essere capace di farlo. Anne allora gli strappa la cartucciera e la indossa, afferra cappello e fucile e si precipita fuori; rintraccia il bandito e, dopo un’emozionante sparatoria in un fitto canneto, lo uccide. Ritornata a casa, Anne ordina a Harvey di recuperare il cadavere e prendersi il merito dell’impresa. Dalla finestra di casa, ella osserva il marito che cavalca in città con il corpo e poi stringe la mano agli esultanti lavoratori del ranch.

The Craven (Il codardo) è uno dei tanti film di questo periodo che svolgono in forma drammatica il tema della vigliaccheria dei maschi bianchi (per esempio *The Honor of His Family*, 1910). Ed è anche una delle numerose pellicole in cui coraggiose donne bianche si sostituiscono a fratelli, mariti e fidanzati che non sono in grado di svolgere i propri compiti (per esempio *On the Western Frontier*, 1910; *A Western Girl’s Sacrifice*, 1910; *The Post Telegrapher*, 1912). Anne Schaefer interpretò anzi un ruolo simile in *How States Are Made* (1912), proiettato alle Giornate dell’anno scorso. Ella si era trasferita da Brooklyn a Los Angeles nell’ottobre del 1911, insieme ad altri collaboratori abituali della Vitagraph (Sturgeon, il regista di questo film, e gli attori Thornby, Bennett e Burns – che compaiono tutti in *The Craven*), per formare la

“Only goes to show that the wife is sometimes the ‘better man’ of the two. A cowardly husband gets credit for bravery that his wife performs, leading others to believe that he is a man to be honoured,” announced a Vitagraph ad for this film. Anne, the niece of a ranch owner, and the local ranch hands all fall under the spell of a boasting city slicker, Harvey Fiske. Anne marries Harvey, but discovers too late that he is a coward. When a Mexican bandit threatens to kill them if they don’t give him \$50, Harvey trembles and goes for the money. Anne grabs a gun and chases the bandit off. The ranch hands, none the wiser, elect Harvey to be their sheriff. However, when he receives instructions to apprehend another notorious bandit, he tells his wife he can’t do it. Anne yanks off his ammunition belt and straps it to her own waist, grabs her hat and rifle, and stomps out the door. She manages to track down the bandit and, after a thrilling shoot-out among a stand of tall rushes, kills him. Anne returns home and orders Harvey to recover the body and take the credit. From the house, she watches through the window as he rides into town with the body and later shakes the hands of the happy ranch hands.

The Craven was one of many films from this period that dramatized white male cowardice (e.g., The Honor of His Family, 1910). It was also one of many in which courageous white women took over for incapacitated brothers, husbands, and sweethearts (e.g., On the Western Frontier, 1910; A Western Girl’s Sacrifice, 1910; The Post Telegrapher, 1912). In fact, Anne Schaefer played a similar role in How States Are Made (1912), shown at last year’s Giornate. Schaefer had moved from Brooklyn to Los Angeles with Vitagraph regulars Sturgeon, this film’s director, and actors Thornby, Bennett, and Burns (all in this film) in October

succursale western della Vitagraph Company. I western della Vitagraph furono spesso elogiati perché combinavano spettacolari riprese in esterni con la qualità della fotografia, la complessità delle trame e la maturità della recitazione. – LAURA HORAK

1911 to form the Western branch of the Vitagraph Company. The Western Vitagraph films were often praised for uniting spectacular locations with quality photography, complex plots, and mature acting. – LAURA HORAK

A BIT OF BLUE RIBBON (Het blauwe lint) (US 1913)

REGIA/DIR: Rollin S. Sturgeon. SCEN: W. Hanson Durham. CAST: Mary Charleson (Kitty), Charles Bennett (Jim Hartwell, suo padre/her father), Anne Schaefer (sua madre/her mother), Robert Burns (Steve), [William] Eagle Eye (il messicano/a Mexican). PROD: Vitagraph. USCITA/REL: 04.01.1913. COPIA/COPY: 35mm, 741 ft., 11'04" (18 fps); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

Kitty, figlia del proprietario di un ranch, è teneramente affezionata a Señor, un vecchio cavallo da corsa che ella ha adornato con un nastro azzurro (da qui il titolo del film). Quando Hartwell, padre di Kitty, ordina al cowboy Steve, che è innamorato della ragazza, di uccidere Señor, l'uomo si rifiuta (le didascalie olandesi non spiegano questa parte della vicenda). Hartwell si accinge allora di persona al cruento compito ma, quando sta per abbattere Señor, compare un messicano che cerca di rubargli il cavallo. Parte un colpo, e Hartwell stramazza a terra; il messicano gli strappa di mano il nastro e se lo infila nel cappello. Sopraggiunge Steve; vengono scambiati dei colpi di pistola; il messicano fugge al galoppo e racconta ai cowboy del ranch che Steve ha sparato al padrone. I cowboy trovano Steve chino sul corpo di Hartwell e lo consegnano allo sceriffo. Hartwell intanto riprende conoscenza ma soffre di amnesia; grazie alle cure di Kitty e di sua madre, egli riacquista la memoria e racconta loro quel che è veramente successo. Lo sceriffo e i cowboy si preparano però a impiccare Steve. Kitty salta a cavallo e corre al galoppo a fermarli, ma lungo la strada si imbatte nel messicano che sta fuggendo a piedi; la ragazza balza di sella e aggredisce il malfattore, che le ruba il cavallo ma perde il cappello con il nastro. Kitty afferra il cappello e si precipita sul luogo dell'impiccagione, ove giunge appena in tempo per mostrare a tutti il nastro e spiegare ciò che realmente è accaduto. I cowboy si gettano allora all'inseguimento del messicano e gli sparano; egli cade da cavallo. Secondo la sinossi costui, "posto di fronte alla prova della sua colpa - il nastro azzurro - confessa ed è condannato a morte"; la copia superstite non contiene però queste scene. Invece, dopo l'abbraccio tra Kitty e Steve, il cowboy stringe la mano a Hartwell.

L'autore di questa trama contorta è W. Hanson Durham, prolifico sceneggiatore ingaggiato dalla Vitagraph nell'autunno del 1912 per scrivere e rivedere i copioni dello studio western della casa. Durham scrisse anche sulla rivista *The Photo Playwright* articoli destinati agli aspiranti sceneggiatori, nei quali consigliava loro di tenere un "quaderno di riflessioni" in cui annotare qualsiasi titolo "forte e suggestivo" venisse loro in mente. Si vantava di aver comperato un'automobile Maxwell con i proventi delle sue sceneggiature, e il direttore della rivista elogiò i suoi "testi ottimi, robusti e virili".

William Eagle Eye ("Occhio d'Aquila") interpreta il ruolo del bandito messicano sia in questo film che in *The Craven*. Nato a Globe, in Arizona, nel 1880 (o forse nel 1887), impersonò cattivi di etnia

*Kitty, a ranch owner's daughter, loves Señor, an old racing horse to whom she has tied a blue ribbon. When her father Hartwell tells her cowboy sweetheart Steve to kill Señor, he refuses. (These parts of the story are not explained in the Dutch intertitles.) Instead, Hartwell undertakes the task; just as he is about to shoot Señor, a Mexican appears and tries to steal Hartwell's horse. A shot is fired, and Hartwell falls to the ground. The Mexican grabs the ribbon out of Hartwell's hand and puts it in his hat. Steve arrives, and shots are exchanged. The Mexican rides off, and tells the ranch cowboys that Steve has shot the ranch owner. The cowboys find Steve bending over Hartwell and bring Steve to the sheriff. Hartwell regains consciousness, but has amnesia. After Kitty and her mother tend to him, he regains his memory and tells them the truth. However, the sheriff and cowboys are about to hang Steve for the crime. Kitty leaps on a horse and rides off to stop them, but she encounters the Mexican, who is running away on foot. She leaps off and attacks him, but he steals her horse, dropping his hat with the ribbon in it. She grabs the hat and runs to the hanging tree, arriving just in time to show the ribbon and explain what really happened. The cowboys chase and shoot the Mexican, who falls off his horse. The synopsis says that the Mexican, "confronted with the evidence of his guilt, the bit of blue ribbon...confesses and is sentenced to death," but we don't see this in the surviving print. Instead, after Kitty and Steve embrace, Steve shakes Hartwell's hand. This convoluted plot was written by W. Hanson Durham, a prolific photoplay writer who was hired by Vitagraph in the fall of 1912 to write and edit scenarios for their Western studio. Durham wrote articles for aspiring scenario writers in the magazine *The Photo Playwright*, advising them to buy a "brain book" and write down any "striking and strong" title that occurred to them. He bragged that he had bought a Maxwell automobile with the proceeds from his screenplays, and the magazine's editor praised his "good, strong, virile photoplays."*

*William Eagle Eye plays Mexican bandits in both *The Craven* and this film. Born in Globe, Arizona, in 1880 (or 1887), Eagle Eye played Mexican, Indian, and sometimes Chinese villains*

messicana, indiana e qualche volta persino cinese in più di quaranta film. Ben poco si sa di lui; nel censimento del 1910 risultava occupato presso un ranch in Oklahoma, e in quell'occasione si dichiarò "indiano", indicando come professione quella di "mandriano". Era probabilmente un Apache o uno Yavapai, tribù che erano state confinate in una riserva nei pressi di Globe nel 1872, dopo che nelle loro terre era stato scoperto l'argento. Eagle Eye lavorò nel cinema dal 1911 al 1924 e morì, sembra, a Los Angeles nel 1927, nel corso di una rissa. – LAURA HORAK

in over 40 films. Little is known about him, but he declared himself "Indian" and his occupation "buffalo herder" in the 1910 census, which found him working at an Oklahoma ranch. He was likely Apache or Yavapai, as these groups had been forced onto a reservation near Globe in 1872, after silver was discovered on their land. Eagle Eye worked in films between 1911 and 1924, and is said to have died in Los Angeles in 1927 when he was knocked to the ground in a fistfight.

LAURA HORAK

UNA OF THE SIERRAS (US 1912)

REGIA/DIR: Ralph Ince. SCEN: Marguerite Bertsch. CAST: Mary Charleson (*Una*), George Stanley, Anne Schaefer, Earle Williams, Robert Thornby, Florence Turner, E. K. [Edward Kline] Lincoln, Ralph Ince, Tefft Johnson. PROD: Vitagraph. USCITA/REL: 15.11.1912. COPIA/COPY: 35mm, 924 ft., 13'41" (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

"Cresciuta tra le montagne selvagge, è in grado di tener testa a un astuto finanziere. È un tipo in gamba e ci sa fare", annunciava la pubblicità della Vitagraph. Unica figlia di un cercatore d'oro californiano, alla morte del padre Una va ad abitare in città dalla zia, accompagnata da una cospicua fortuna ("oro a sufficienza per ripagare il debito pubblico!"). Ella esplora con entusiasmo il nuovo ambiente, balza alla guida e persino sul cofano di un'auto in corsa, e infine si spoglia (non completamente) per tuffarsi nell'Oceano Pacifico. Ricchezza e vivacità la rendono popolare, ma Una respinge l'equivoco finanziere Sharpe a favore del mite e gentile Clifford, anch'egli agente di borsa. Allorché Sharpe complotta ai danni di Clifford, Una ne sventa i piani convincendo lo zio ad acquistare 50.000 azioni e comparendo personalmente in consiglio di amministrazione per esprimere il suo voto e smascherare le trame dei dirigenti della società. Nella copia che presentiamo, la storia si conclude con l'immagine di Una che sorride al riconoscente Clifford. Nella sinossi che venne fatta pubblicare, ella gli chiede se "sono fidanzati", e il fortunato risponde con un bacio.

Portare in città una persona proveniente dalla frontiera, oppure spedire sulla frontiera un bellimbusto di città, era un metodo sicuro per strappare una risata al pubblico degli anni Dieci, ma anche per risolvere simbolicamente le tensioni regionali che travagliavano un paese vasto e diversificato. Spesso queste contraddizioni sono incarnate da cowboy che scorrazzano in una grande città, in film che vanno da *The Cowboy Millionaire* (1909) a *Manhattan Madness* (1916), oppure da ragazzi viziati di estrazione urbana che si mettono alla prova nel West, in *Algie the Miner* (1912) o *Wild and Woolly* (1917). Ma anche le ragazze di città assaggiano la vita del ranch in *The Cow Boy Girls* (1910) e *The Cowboys and the Bachelor Girls* (1910), mentre le donne di frontiera si avventurano in città in film di Mabel Normand come *Mickey* (1918) e *Rowdy Ann* (1919).

Con questo film Rollin S. Sturgeon inizia a cimentarsi nella "commedia senza amicizie maschili", come notò il *New York Dramatic Mirror*, anche se la regia alla fine fu attribuita a Ralph Ince, fratello minore del produttore Thomas H. Ince. Il copione è di Marguerite Bertsch, prolifica sceneggiatrice che aveva studiato alla Columbia University

"Brought up in the Mountains Wild, She is more than a Match for a Crafty Financier. She's a Hummer and Can Do Things," announced Vitagraph's ad. Una is the only child of a California prospector. When he dies, she goes to live with her aunt in the city, accompanied by a tidy fortune ("enough gold to pay the national debt!"). She explores her new surroundings with zest, jumping into the driver's seat and even onto the hood of a moving car and doffing her outer clothes to splash around in the Pacific. Her wealth and liveliness prove popular, but she spurns Sharpe, a shady investor, in favor of the kindly Clifford, also a stockbroker. When Sharpe conspires against Clifford, Una thwarts his plan by convincing her uncle to buy up 50,000 shares of stock and showing up at the boardroom to cast her votes and castigate the scheming company leaders. In this print, the film ends with Una smiling at the gratified Clifford. In the published synopsis, she asks Clifford "if they are engaged," and he answers with a kiss.

*Placing a frontiersperson in the city or a city slicker on the frontier was a sure-fire way to get a laugh in the 1910s and also to symbolically resolve the regional tensions of a large, diverse country. Often these contradictions are enacted by cowboys who romp through the big city, in films from *The Cowboy Millionaire* (1909) to *Manhattan Madness* (1916), or by coddled city boys who try their hand *Out West*, from *Algie the Miner* (1912) to *Wild and Woolly* (1917). However, city women also give ranch life a go in *The Cow Boy Girls* (1910) and *The Cowboys and the Bachelor Girls* (1910), and frontier females take on the city in the *Mabel Normand* vehicles *Mickey* (1918) and *Rowdy Ann* (1919).*

*With this film, Rollin S. Sturgeon turned to "comedy without chaps," the *New York Dramatic Mirror* noted, though the director credit ultimately went to Ralph Ince, younger brother of the producer Thomas H. Ince. The film was written by Marguerite Bertsch, the prolific Columbia University-educated screenwriter hired as a staff writer at Vitagraph in 1911. She not only rose to*



Una of the Sierras, Ralph Ince, 1912. (British Film Institute)

ed era entrata nello staff della Vitagraph nel 1911. Nel giro di tre anni divenne direttrice del reparto sceneggiature, e fu anche regista di quattro film. Dichiarò a un giornalista: “Non ho mai scritto un film che non abbia anche mentalmente diretto. Avevo chiara in mente ogni situazione, come se il film fosse già stato girato.” Nata in Irlanda, l’attrice Mary Charleson si trasferì in California in giovane età e tra il 1912 e il 1920 interpretò più di 80 film. Nel 1916 iniziò a recitare accanto a Henry B. Walthall; si sposarono due anni più tardi, dopo il divorzio di lui, ebbero una figlia, Patricia, e rimasero uniti fino alla morte di Walthall nel 1936. – LAURA HORAK



Sallie's Sure Shot, 1913. (British Film Institute)

editor-in-chief of the scenario department in three years, but also directed four films, telling a journalist: “I never wrote a picture that I did not mentally direct. Every situation was as clear in my mind as though the film was already photographed.” Born in Ireland, actress Mary Charleson moved to California at a young age and performed in more than 80 films between 1912 and 1920. In 1916 she began appearing opposite Henry B. Walthall. They married two years later, after his divorce, had a daughter, Patricia, and remained together until Walthall’s death in 1936. – LAURA HORAK

SALLIE'S SURE SHOT (US 1913)

REGIA/DIR: ?. PROD: William Duncan. SCEN: Cornelius Shea. CAST: Myrtle Stedman (Sallie), William Duncan (vice sceriffo/deputy Fred), Lester Cuneo (Coyote Jim), Tom Mix (l'indiano Sam/"Injun" Sam), ? (il padre di Sallie/Rob Ralston, Sallie's father). PROD: Selig. USCITA/REL: 04.07.1913. COPIA/COPY: 35mm, 973 ft., 14'25" (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

“Storia di devozione e dinamite.” Coyote Jim e la sua banda progettano di impadronirsi della concessione mineraria di Ralston, il quale ha lasciato la figlia Sallie sola nella loro casetta sui monti. Pistola in pugno, Sallie scaccia Sam “l’indiano”, che ha sorpreso a spiare nei pressi dell’abitazione. Fred, il fidanzato di Sallie, ammonisce i malviventi, ma Jim, Sam e i loro complici proseguono impertentiti nel loro piano. Minacciano Sallie e la trasportano nel vicino terreno della concessione; mentre Fred si avvicina cautamente, la banda si appresta a far saltare la casupola con la dinamite, per mezzo di una miccia che hanno srotolato fuori dalla finestra. I gaglioffi iniziano già a celebrare, ma Sallie prende un fucile, li tiene a bada e riesce a tagliare in due la miccia con un colpo da maestro (lo “sure shot” del titolo). Dopo il ritorno di Sallie e Fred alla casetta di lei, Jim riaccende la miccia, ma

“A Tale of Devotion and Dynamite.” Coyote Jim and his gang plan to jump Ralston’s mining claim when he leaves his daughter Sallie alone at their mountain cabin. Sallie pulls a gun to scare off “Injun” Sam, who spies on the cabin. After Fred, Sallie’s sweetheart, warns the gang, Jim, Sam, and the others go ahead with their plan. They threaten Sallie and take her to the nearby claim. While Fred slowly approaches the claim, the gang prepares to dynamite the cabin, lighting a fuse they have run out a window. As the gang begins to celebrate, Sallie grabs a rifle, keeps them at bay, and whirls to cut the fuse in half with a “sure shot.” After Sallie and Fred return to her cabin Jim relights the fuse, but Fred grabs the dynamite and throws it at the gang. In the explosion’s

Fred afferra la dinamite e la scaglia contro la banda. Nel parapiglia che segue l'esplosione, i due fidanzati legano come salami i criminali e li consegnano allo sceriffo.

Già da tempo i film della Selig avevano dato forma drammatica alla grinta delle donne del West: dalle laboriose sorelle che dirigono una fattoria nel Colorado in *Girls in Overalls* (Ragazze con le tute, 1904) agli spericolati travestimenti di *Female Highwayman* (Il bandito donna, 1906), per finire con le atletiche cowgirl impersonate da Pansy Perry, Myrtle Stedman, Betty Harte e Kathlyn Williams. In realtà, Sallie non è la prima eroina della Selig a dar prova di così impressionanti qualità di tiratrice – in *The Girl from Montana* (1907), il personaggio interpretato da Pansy Perry galoppa al salvataggio del fidanzato vittima di una falsa accusa, e spezza di netto, con un colpo di pistola, la fune del capestro da cui egli sta già penzolando.

Myrtle Stedman (nata Lincoln) recitò in più di 200 film tra il 1910 e il 1938, anno della sua morte. A parte i ruoli di cowgirl, fu una suffragetta in commedie della Selig come *When Women Rule* (1912) e *The Suffragette, or The Trials of a Tenderfoot* (1912). Lasciò la Selig nel 1913, e lavorò in seguito con parecchie altre case cinematografiche. Nel 1915 interpretò il film di Lois Weber *The Hypocrites*, e fu la prima donna a entrare nell'effimero Motion Picture Board of Trade of America. Secondo la definizione di un giornalista, ella “aveva avuto in dono un'abbondante dose di intelligenza, diplomazia e popolarità”. Il figlio di Myrtle, Lincoln Stedman, fu attore cinematografico e produttore teatrale. Il film fu girato a Prescott, in Arizona, ove la locale Camera di Commercio attirò la troupe della Selig operante in Colorado nel gennaio 1913, quando la sezione Western della Lubin si trasferì invece in Messico. La Selig realizzò film western a Prescott per oltre un anno, costruendo appena fuori città il Diamond “S” Ranch. Tom Mix interpreta qui Sam il “mezzosangue”, un ruolo che in questo periodo gli era consueto, e che alternava a quello dell'eroico cowboy per il quale divenne famoso. – LAURA HORAK

aftermath, he and Sallie tie them all up and hand them over to the sheriff.

*Selig films had long dramatized the grit of Western women, from the hardworking sisters who run a Colorado farm in *Girls in Overalls* (1904) and the dangerous cross-dressing *Female Highwayman* (1906) to the athletic cowboy girls portrayed by Pansy Perry, Myrtle Stedman, Betty Harte, and Kathlyn Williams. In fact, Sallie was not the first Selig heroine to display such impressive shooting skills – in *The Girl from Montana* (1907), Pansy Perry's character races on horseback to rescue her falsely accused sweetheart and shoots through the suspended rope just as he is hung.*

*Myrtle Stedman (née Lincoln) appeared in more than 200 films between 1910 and 1938, the year she died. In addition to cowboy girls, she played militant suffragettes in Selig comedies like *When Women Rule* (1912) and *The Suffragette, or The Trials of a Tenderfoot* (1912). Stedman left Selig later in 1913 and worked for several companies. In 1915 she starred in Lois Weber's film *The Hypocrites*, and became the first woman elected to the short-lived Motion Picture Board of Trade of America. A journalist noted that Stedman was “blessed with an abundance of brain, diplomacy and popularity.” Her son, Lincoln Stedman, became a movie actor and theatrical producer.*

The film was shot in Prescott, Arizona, where the local Chamber of Commerce had lured Selig's Colorado unit in January 1913, when Lubin's Western company left for Mexico. Selig made Westerns in Prescott for more than a year, building the Diamond “S” Ranch just outside the town. Tom Mix plays the “half-breed” Sam, which was a regular type for him at this time, unless he was playing the cowboy hero for which he became famous. – LAURA HORAK

Prog. 3 Film di Indiani / Indian Pictures

THE ARROW OF DEFIANCE (Dark Buffalo ou la flèche du défi) (US 1912)

REGIA/DIR: James Young Deer. CAST: James Young Deer (*Bisonte Scuro/Dark Buffalo*), Charles K. French (*Sergente/Sergeant Stewart*). PROD: Pathé. USCITA/REL: 16.03.1912 (U.S.), 02.1913 (France); COPIA/COPY: 35mm, 244 m., 715 ft., 10' (20 fps); did./titles: ENG, FRA (restauro/restored 2016). FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris.

L'esercito degli Stati Uniti ordina a una piccola tribù di indiani di spostare il proprio accampamento al di fuori del territorio statunitense. Il sergente Stewart trasmette questo ordine al capo indiano, Bisonte Scuro, il quale respinge l'ingiunzione con una freccia di sfida, il segnale di guerra. I suoi guerrieri attaccano e incendiano una fattoria di coloni bianchi, aggrediscono un'altra famiglia bianca e inseguono un piccolo gruppo di coloni diretti verso l'accampamento militare. Due uomini ingaggiano uno scontro a fuoco con gli indiani e ne rallentano l'inseguimento; i fuggitivi riescono così a varcare l'ingresso fortificato dell'accampamento. I guerrieri attaccano l'accampamento

The U.S. Army orders a small band of Indians to move their camp out of U.S. territory, an order that Sergeant Stewart explains to the Indian chief, Dark Buffalo. The chief rejects the order with an arrow of defiance, the signal of war. Dark Buffalo's warriors attack and burn one of the white settlers' farms, attack another white family, and pursue a small group of settlers heading for the army camp. Two men delay the Indians in a shoot-out, and the small group successfully enters the camp's walled gate. The warriors attack the camp and clamber over the walls, but are forced to flee through the

e ne scalano le mura, ma sono costretti a darsi alla fuga attraverso il portone principale, lasciando parecchi morti sul terreno. Mentre coloni e soldati festeggiano, un ragazzo indiano conforta una ragazzina bianca più piccola di lui. (Forse le sequenze mancanti spiegavano che egli era stato adottato dalla famiglia bianca di lei e che entrambi erano scappati dalla loro fattoria in fiamme.)

Questa pellicola ha qualche somiglianza con i film di indiani della *Bison-101*: l'azione è spesso resa con inquadrature di relativa profondità spaziale, e il conflitto tra bianchi e indiani è trattato con una certa dose di ambivalenza – caratteristica rilevata per la prima volta da Claudine Kaufmann in *Cinémathèque 12* (1997). Un esempio è appunto la scena conclusiva, in cui il ragazzo indiano abbraccia la ragazzina bianca in primo piano, mentre sullo sfondo i bianchi adulti sembrano ignorarli. Un altro, alquanto inaspettato, è costituito dall'inquadratura che allinea gli spettatori con alcune donne indiane in primo piano che guardano i guerrieri incendiare, su una lontana collina, la fattoria di un colono – questa inquadratura riecheggia quella iniziale in cui il sergente Stewart, in primo piano, osserva il piccolo accampamento indiano in una lontana vallata.

Il *New York Dramatic Mirror* ebbe parole di ammirazione per l'atmosfera del film e "l'ottima realizzazione delle scene dell'attacco degli indiani e della difesa dei bianchi" (con il montaggio alternato di inquadrature all'interno e all'esterno dell'accampamento militare), ma lamentò la mancanza di una "trama coerente" tale da collegare in un insieme armonioso le singole scene. Le didascalie aggiunte nel presente restauro intendono appunto creare tale "trama coerente". – RICHARD ABEL

WHEN THE WEST WAS YOUNG (De Dankbaarheid van den Indiaan) (US 1913)

REGIA/DIR: W. J. Bauman. SCEN: W. Hanson Durham. CAST: George C. Stanley (*Falco Nero/Black Hawk*), George Holt (*il colono/the settler*), Maxine Elliott (*la figlioletta/his young daughter*). PROD: Vitagraph. USCITA/REL: 29.09.1913. COPIA/COPY: incomp., finale mancante/*ending missing*, 35mm, 801 ft., 12' (18 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

Tom Bowles vive all'ovest con la figlioletta. Nella casa di legno in cui abita arriva, spaventando la bambina, un indiano di nome Falco Nero. Rendendosi conto che l'inatteso ospite è stremato dalla fame, Bowles gli offre da mangiare. L'indiano se ne va riconoscendo e, scorgendo le tracce del passaggio di un gruppo di guerrieri Sioux, torna indietro per mettere in guardia Bowles. Quando i due uomini vanno a verificare le tracce, cadono in un'imboscata e il colono viene ferito. Riportato morente alla capanna, egli affida la figlia all'indiano. Questi deve forzare la piccola ad allontanarsi dalla tomba paterna e con lei si incammina verso un fortino dell'esercito. I guerrieri Sioux li scoprono e li inseguono; la marcia dei fuggitivi è rallentata sia dalla bambina che dalle condizioni fisiche dell'indiano, e i Sioux non tardano a raggiungerli. Falco Nero cade, colpito da una freccia alla schiena, ma ha il tempo di additare alla fanciulla il forte che si profila in lontananza. Un reparto di cavalleria riesce a salvarla e (proprio mentre la copia del film si interrompe) mette in fuga i guerrieri, impedendo loro di scotennare Falco Nero.

gate, leaving several dead behind. As the settlers and army soldiers celebrate, an Indian boy consoles a younger white girl. (Missing footage may explain that he was adopted by the girl's white family, and both have escaped their burning farm.)

This film bears some similarities with the Bison-101 Indian pictures in often depicting the action in a relatively deep space and in handling the conflict between whites and Indians with some degree of ambivalence – a characteristic first noted by Claudine Kaufmann, in Cinémathèque 12 (1997). One example is the conclusion of the Indian boy embracing the white girl in the foreground, while the white adults in the background seem to ignore them. Another, rather unexpected, is the shot that aligns movie spectators with a few Indian women in the foreground, as they watch the warriors' burning a settler's farm on a distant hill – a shot that echoes the opening shot of Stewart in the foreground looking down on the small Indian encampment in a distant valley.

The New York Dramatic Mirror praised the film's atmosphere and "well managed Indian attack and white defense" [intercutting exterior and interior shots of the army camp], but found it lacked a "well-connected story" to knit the detached scenes together into a harmonious whole. This restoration's added intertitles seek to create such a "well-connected story." – RICHARD ABEL

Tom Bowles lives in a frontier cabin with his young daughter, when an Indian named Black Hawk comes to the door and rushes in, frightening the girl. Realizing he is faint with hunger, Bowles gives him food, and the grateful Indian leaves. Later he finds the tracks of a small band of Sioux warriors and returns to warn Bowles. But the frontiersman has to be shown the tracks, and is caught in an ambush and shot. Taken back to the cabin, the dying Bowles entrusts the girl to the Indian, who then has to pull her away from her father's grave. As Black Hawk sets out toward an army fort with the girl, the Sioux warriors discover them and follow. His progress slowed by the girl and his own condition, the warriors catch up with them. An arrow hits him in the back and he falls, but has time to point the girl toward the fort in the distance. A cavalry unit finds her and (as the print breaks off) keeps the warriors from scalping Black Hawk and chases them off.

LA RECONNAISSANCE DU HURON
DIE DANKBARKEIT DES HURONEN
LA RICONOSCENZA DI HURON



THE VITAGRAPH COMPANY'S STUDIOS



When the West Was Young, W. J. Bauman, 1913. (EYE Filmmuseum)

Benché il tema sia insolito per una pellicola della Vitagraph, la vicenda narrata dal film ci è in realtà familiare: un nativo americano, intrappolato fra due culture e minacciato dai bellicosi guerrieri di un'altra tribù, contrae un debito di riconoscenza verso un uomo bianco ed è costretto a sacrificarsi per il futuro della prole di quest'ultimo. Un recensore del *Moving Picture World* elogiò il film per la sua storia semplice e convincente e per l'"artisticità e qualità delle immagini" – un aspetto questo meno evidente ai nostri occhi di quanto non fosse in precedenti film di indiani. Lo stesso commentatore giudicò insoddisfacente il "realismo" (tipico di quel periodo), criticando soprattutto il fatto che all'inizio del film, pur così affamato, Falco Nero fosse assai florido; ignorò invece la dettagliata ricostruzione dell'interno della casupola, in cui la bambina prepara da mangiare per il padre. – RICHARD ABEL

Although an unusual subject from Vitagraph, this film tells a familiar story: a Native American is caught between cultures, threatened by another warring tribe and indebted to a white man, and he is forced to sacrifice himself for the future of the latter's child. A Moving Picture World commentator praised the film for its simple, convincing story and its "artistic, pictorial quality," which now seems less evident to our eyes than in earlier Indian pictures. That commentator also cast a critical eye on the film's "realism" (typical of the time), expressing disappointment that, though starving, Black Hawk initially is so well nourished; yet he failed to note the detailed treatment of the cabin's interior, where the girl efficiently handles cooking for her father. – RICHARD ABEL

THE LIEUTENANT'S LAST FIGHT (US 1912)

REGIA/DIR: Francis Ford. PHOTOG: Ray Smallwood. CAST: Francis Ford (*Grande Orso/Great Bear*), William Clifford (*il capitano/Captain Haines*), J. Barney Sherry (*il colonello/Colonel Garvin*), Ethel Grandin (*Ethel Garvin*), Anna Little, Lillian Christy, William Eagleshirt (*capo Sioux, fratello di Grande Orso/Sioux Chief, Great Bear's father*). PROD: Thomas H. Ince, New York Motion Picture Co. / BISON 101. USCITA/REL: 01.06.1912. COPIA/COPY: 35mm, 1700 ft., 27'17" (17 fps); titolo di testa mancante/main title missing; did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

Un capo Sioux invia il figlio, Grande Orso, in un'accademia militare dell'esercito degli Stati Uniti. Dieci anni dopo il ragazzo, raggiunto il grado di tenente, prende servizio a Fort Reno sotto il comando del colonnello Garvin. A cena gli altri ufficiali e parecchie giovani invitate lo trattano con freddezza, mentre Ethel, la figlia del colonnello, lo accoglie con simpatia. Quando l'anziano capo indiano viene in visita al forte per ammirare il figlio, signore e ufficiali osservano beffardi quella riunione di famiglia, ma Ethel si reca a incontrare il padre di Grande Orso e lo tratta con rispetto. Geloso delle attenzioni di Ethel, il capitano Haines affronta e insulta il tenente; i due vengono alle mani, Haines strappa dalla fondina la rivoltella del rivale e fa fuoco, attirando sulla scena altri ufficiali. Il capitano accusa Grande Orso di avere cercato di ucciderlo: le conseguenze per il povero tenente sono la corte marziale, la radiazione, la pubblica onta — gli vengono strappate le spalline. Grande Orso fa i bagagli per partire e ringrazia in silenzio Ethel, che gli rivolge un malinconico addio.

Tornato alla tribù, Grande Orso rivela l'accaduto; in preda all'ira, il capo va al forte, affronta gli ufficiali e minaccia la guerra. Il colonnello Garvin invia con una diligenza le giovani donne della guarnigione in un altro forte per metterle al sicuro, ma i guerrieri Sioux abbattano il corriere che reca la missiva in cui si preannuncia questo viaggio. Il capo vuole che suo figlio partecipi alla spedizione militare, ma Grande Orso legge la lettera e scopre che Ethel corre un grave pericolo. Dopo la partenza dei guerrieri egli rimane indietro, recupera uniforme e rivoltella dai suoi bagagli e parte al galoppo per tentare di salvare la donna bianca che aveva avuto fiducia in lui. In una gola, i guerrieri Sioux tendono un agguato alla diligenza; Grande Orso trova il corriere caduto, prende la sua tromba, poi si apposta dietro un cespuglio su una collina sovrastante i bianchi accerchiati e comincia

A Sioux chief sends his young son, Great Bear, to a U.S. military school. Ten years later, graduating as a lieutenant, he reports for duty at Fort Reno under the command of Colonel Garvin. At a dinner, other officers and several young women receive him coolly, but Ethel, Garvin's daughter, is welcoming. When the old chief visits the fort to admire his son, the officers and women watch the reunion, amused; Ethel, however, goes to meet Great Bear's father with respect. Jealous of Ethel's attention, Captain Haines confronts and insults the lieutenant. As the two rivals fight, Haines unholsters the other's revolver and fires, drawing other officers to the scene. Haines accuses the lieutenant of trying to kill him, which results in his court martial, dismissal, and public disgrace — stripped of his epaulets. Packing his belongings in a trunk, Great Bear prepares to leave and silently thanks Ethel, who sadly bids him farewell.

Returning to his tribe, Great Bear reveals what has happened; the enraged chief goes to the fort, denounces the officers, and threatens war. Garvin sends the fort's young women on a stagecoach to another fort for their safety, but several warriors shoot a courier bearing an advance letter. The chief wants his son to join a war party, but Great Bear reads the letter and discovers that Ethel will be in danger. After the war party leaves, he stays behind, gets his uniform and revolver from the trunk, and rides off to try to save the white woman who trusted him. The Sioux warriors ambush the stagecoach in a gulch; Great Bear finds the fallen courier and takes his bugle; then he positions himself on a shrubby hill above

a sparare contro i guerrieri Sioux. Un soldato sfugge allo scontro e, dopo un'avventurosa galoppata, raggiunge Fort Reno, da dove viene inviata in soccorso la cavalleria. Vedendo il soldato che si allontana, Grande Orso aspetta a suonare la tromba, e i guerrieri iniziano a ritirarsi al sopraggiungere della cavalleria; ma uno di loro si avvicina in silenzio a Grande Orso, gli spara alla schiena e lo lascia morto. I film di indiani della Bison-101 venivano girati sulle colline di "Inceville" a nord di Santa Monica, e nelle parti secondarie vi recitavano molti Sioux Oglala provenienti dagli show del "101 Ranch" dei Miller Brothers. Questi film narrano di solito vicende relative alle guerre delle pianure combattute dopo il 1870 (nell'ufficio del colonnello fa bella mostra di sé un ritratto del Presidente Grant) e hanno, nei confronti di queste guerre, un atteggiamento ambiguo. Il protagonista è spesso un nativo americano "preso in mezzo" tra due culture, privo di un'identità stabile, che non riesce né ad assimilarsi nella società bianca, né a ritornare completamente alla comunità d'origine. Talvolta questo protagonista deve morire, sacrificandosi alla società bianca emergente e dominante – e incarnando concretamente così la figura dell'"indiano che scompare". In un film successivo, *The Invaders* (1912), incluso nel secondo cofanetto di DVD della collana *Treasures* della National Film Preservation Foundation, Stella del Cielo (Anna Little) contribuisce a salvare un forte dall'attacco dei Sioux e, dopo la morte, viene onorata dai bianchi. In questo caso, nell'ultima crepuscolare scena di *The Lieutenant's Last Fight* il tragico sacrificio di Grande Orso non viene "né compianto, né onorato, né cantato" e il suo comportamento eroico rimane ignoto persino alla giovane donna per cui egli ha dato la vita. – RICHARD ABEL

*the encircled whites and begins firing at the warriors. One soldier escapes the battle and, after a treacherous ride, reaches Fort Reno, where the cavalry is dispatched. Seeing the soldier's escape, Great Bear waits to sound the bugle, and the warriors begin to withdraw as the cavalry approaches. But one retreating warrior sneaks up, shoots Great Bear in the back, and leaves him for dead. Bison 101 Indian pictures were shot in the hills of "Inceville" north of Santa Monica and cast many Oglala Sioux from the Miller Brothers' "101 Ranch" shows in secondary roles. These films tended to tell stories of the Plains Wars of the 1870s (prominently displayed in the colonel's office is a portrait of President Grant). And their attitude toward these wars was ambiguous. The stories often made an "in-between" Native American the central figure, one of unfixed identity, who could neither assimilate into white society nor fully return to his/her native community. And sometimes that figure had to die as a sacrifice to the emerging, dominant white society — literalizing the icon of the "vanishing Indian." In a later film, *The Invaders* (1912), available on the National Film Preservation Foundation's *Treasures 2* DVD set, for instance, *Sky Star* (Anna Little) helps save a fort from a Sioux attack and is honored in death by the whites. Here, in *The Lieutenant's Last Fight's* final twilight tableau, *Great Bear's* tragic sacrifice goes "unwept, unhonored, unsung," his heroism unknown even to the young woman for whom he gave his life. – RICHARD ABEL*

THE STRUGGLE (US 1913)

REGIA/DIR: Thomas H. Ince. CAST: Elmer L. Morrow (Bob Worth), E. H. Allen (sceriffo/sheriff), Edgar Keller, Richard Stanton, J. Barney Sherry. PROD: Thomas H. Ince, Broncho. USCITA/REL: 01.1913. COPIA/COPY: 35mm, 1722 ft., 28' (16 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY. Preservazione effettuata con il contributo della/Preservation funded by the National Film Preservation Foundation.

"È fonte di molte emozioni", scriveva il *Moving Picture World* nel gennaio del 1913 recensendo *The Struggle*, il casualmente magistrale due rulli western di Thomas Ince, il cui primattore, in abiti di pelle scamosciata, dà prova di atletica prodezza una volta per rullo: salvando dapprima la figlia del colonnello, che si trova su una diligenza senza conducente, e poi sottraendo lo sceriffo (che lo ha arrestato a torto) a un attacco in forze degli indiani.

All'inizio del 1913, l'etichetta della "101 Bison" di Ince era appena stata perduta a vantaggio della Universal, e questo film della serie "Broncho", benché girato sulle stesse colline che sovrastano Santa Monica, in California, si avvicina piuttosto alle "classiche" storie di vendetta del West: in questo caso, si tratta di vendicare l'assassinio di un padre. Il film si apre con una "corsa al salvataggio" quasi ininterrotta (in una delle pause appare, stagliata sulla cima di una collina, la silhouette dell'assassino fuggiasco a cavallo, suggestiva immagine di solito riservata agli eroi). Il prezzo pagato da Ince per aver

"There are many thrills in this," Moving Picture World reported in January 1913, reviewing The Struggle, Thomas Ince's casually masterful two-reel Western in which the buckskinned lead is athletically heroic once per reel: saving the colonel's daughter from a runaway stagecoach and then the sheriff (who has wrongly arrested him) from a larger Indian attack.

By early 1913, Ince's "101 Bison" label had just been lost to Universal, and this "Broncho" film, although shot in the same hills above Santa Monica, California, moves closer to "classic" Western revenge plotting, in this case for a murdered father. The film opens with a race-to-the-rescue and seldom lets up. (It pauses for a hilltop silhouette of the escaping murderer on horseback, an evocative image usually saved for heroes.) The price paid for Ince's move from tales of conflicts within tribes or against the cavalry is that the Indian "hostiles" now

abbandonato le storie di conflitti interni alle tribù indiane o fra queste e la cavalleria è la totale mancanza di motivazioni o individualità degli indiani “ostili”. Ma messinscena e montaggio sono estremamente inventivi.

Il *Moving Picture World* metteva in risalto l'efficace resa della sparatoria sul dirupo, criticando invece l'emozionante salvataggio della diligenza, girato con rapide carrellate ma anche con campi medi realizzati in studio: “La corsa della diligenza è descritta con artifici teatrali che sembrano un po' superflui in aperta campagna.” Ciò che più sorprende è la creativa messinscena degli interni, come il primo piano ravvicinato del colonnello e della figlia, con lo sceriffo che si profila dietro a loro. Certo, qualche sbavatura c'è nella messinscena – o forse soltanto nelle didascalie. La famigliola felice della scena di apertura sembra composta da un cercatore d'oro con la moglie e il figlio adolescente; secondo la sinossi preparata dallo studio, la donna sarebbe però “la figlia del cercatore, una ragazza di vent'anni”. Ella non ricompare più, e l'impressione che si tratti della madre dell'eroe è rafforzata dalle parole con cui quest'ultimo identifica poi l'assassino: “Ha ucciso mio padre e mia madre è morta di crepacuore.”

Nel solo 1913 uscirono, dopo di questo, altri quattro film intitolati *The Struggle* (La lotta), tra cui un western della serie “Broncho Billy” e – circostanza probabilmente assai bruciante per Thomas Ince – un Bison prodotto dalla Universal. – SCOTT SIMMON

lack the slightest motivation or individuality. But the staging and cutting are very inventive.

Moving Picture World singled out the “well pictured” cliff-face shootout but critiqued the impressive stagecoach rescue, shot with rapidly tracking cameras but also with on-set medium shots, which brought this criticism: “The run of the stage coach is shown by theatrical devices which seem a little unnecessary in the open country.” What's more surprising is how inventive the interior staging is, as in the tight close-up of the colonel and his daughter with the sheriff looming behind.

There is, it's true, some uncertainty in the staging – or perhaps just in the intertiting. The happy opening household appears to be a miner and his wife and their teenaged son, but the studio's synopsis states that the woman is the miner's “daughter, a girl of twenty.” The woman is never seen again, so that the impression that she must be the hero's mother is reinforced by his later identification of the murderer: “he killed my father and my mother died of a broken heart.”

The Struggle was also the title of four subsequent films in 1913 alone, including a “Broncho Billy” Western and, in what may have been particularly galling to Ince, a Bison film from Universal. – SCOTT SIMMON

THE FLAMING ARROW (US 1913)

REGIA/DIR, SCEN: Lincoln J. Carter. ASST DIR: Jack O'Brien. CAST: ?. PROD: I01 Bison Films/Universal. USCITA/REL: 03.1913. COPIA/COPY: 35mm, 1800 ft., 27' (18 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Tra i western degli esordi che sono giunti fino a noi, *The Flaming Arrow* rappresenta probabilmente un caso unico in quanto non solo inizia, ma anche si conclude descrivendo un felice amore interrazziale. Nella prima scena la sorridente moglie indiana di un cercatore d'oro bianco apparecchia la tavola in una casetta di tronchi. Dopo cena, davanti a casa, il cercatore fuma insieme all'amico Aquila Nera, mentre vicino a loro gioca il figlioletto meticcio della coppia. Quest'idillio ha bruscamente termine allorché il cercatore viene ucciso mentre si batte per difendere la tribù di Aquila Nera dagli Apache e la moglie, disperata, si suicida sulla tomba di lui. L'orfanello, Aquila Bianca, viene adottato dalla tribù dell'amico. Dieci anni dopo il ragazzo fa ritorno dalla scuola indiana governativa vestito in giacca e cravatta e con tanto di borsa portadocumenti, prima di indossare con gioia gli indumenti nativi. La sorprendente sequenza finale ci mostra Aquila Bianca, diventato ora un eroe, e la figlia del colonnello di cavalleria che si incamminano a braccetto verso un primissimo piano: è sottinteso che si sposteranno. Il *Moving Picture World* non poté fare a meno di notare il revisionismo razziale, per cui tra i due innamorati rimaneva “ignorata l'antica imbarazzante questione del sangue”. All'inizio del 1913 i temi indiani risultavano ancora popolari, ma era evidentemente necessario rinnovare le trame. Due mesi prima, per esempio, le consuete convenzioni narrative erano state riproposte in *The Burning Brand*

The Flaming Arrow must be unique among surviving early Westerns for both beginning and ending with happy interracial love. We open with a white miner's smiling Indian wife arranging a tablecloth in their log cabin. Out front after dinner, the miner shares a smoke with his friend Black Eagle as the couple's mixed-race son plays nearby. This idyll ends after the miner is shot defending Black Eagle's tribe from Apaches and the distraught wife kills herself on his grave. Their orphaned son, White Eagle, is adopted into the friend's tribe. Ten years later the son returns from government Indian school in a suit, with briefcase, before happily re-dressing in native gear. In the film's surprising closing shot, the now-heroic White Eagle and the daughter of the cavalry colonel walk arm in arm toward a tight close-up. It is implied that their marriage will follow.

*Moving Picture World couldn't help but notice the racial revisionism, with “the old perplexed question of blood not being raised” between the lovers. By early 1913 Indian subjects remained popular, but story innovations were evidently needed. The usual plot conventions were on display, for instance, two months earlier in Ince's *The Burning Brand*, when a cavalry lieutenant, learning his*

di Thomas Ince, in cui un tenente di cavalleria apprende che sua madre era un'indiana e deve di conseguenza abbandonare la figlia del colonnello, per morire poi nel tentativo di riconquistare l'amata durante l'attacco di una tribù di indiani. In *The Flaming Arrow* le alleanze razziali si mantengono non convenzionali per tutto l'arco del film, anche se l'amicizia di Aquila Nera con il colonnello assume il colore del tradimento nella battaglia finale, quando l'indiano, appostato al sicuro nel forte, non si fa scrupolo di sparare sui membri della sua stessa tribù. A quel punto, tuttavia, è già comparso un altro cattivo razzialmente connotato, ossia un messicano che, in combutta con il geloso spasmante bianco della figlia del colonnello, corrompe gli indiani con i liquori per aizzarli alla guerra.

La sceneggiatura si basa sul lavoro teatrale *The Flaming Arrow* di Lincoln J. Carter, che aveva esordito a Broadway nel dicembre del 1900. I cruenti e tempestosi drammi di Carter erano ormai passati di moda a New York, ma venivano ancora portati in tournée nel resto del Paese. Di queste tournée si occupava direttamente, anche negli anni Dieci, lo stesso Carter (il quale era nato nel 1865 nello stesso giorno dell'assassinio del Presidente Lincoln, circostanza cui si deve il suo nome di battesimo). Le affermazioni contenute nel materiale pubblicitario, secondo cui il film era stato "scritto e realizzato sotto la direzione personale dell'autore, Lincoln J. Carter", sono confermate da *Variety* (14 febbraio 1913).

In questa sua prima prova come regista cinematografico, Carter fu assistito da Jack O'Brien, che si era fatto le ossa come operatore nei western di "Broncho Billy" e come regista dei film della serie "Circle Ranch" che brillavano per autentica rudezza.

A differenza dei film realizzati dal rivale Ince, e di precedenti film di indiani della Universal come *A Redman's Love* (ottobre 1912) o *The Rights of a Savage* (dicembre 1912), è evidente che questo film della "101 Bison", al pari dell'originale lavoro teatrale di Broadway, non si preoccupa di affidare a nativi americani i ruoli di indiani. L'accoglienza sulla stampa specializzata non fu unanime. Il *New York Dramatic Mirror* definì *The Flaming Arrow* "banale", mentre all'opposto per il *Motion Picture News* "magnificamente messo in scena". Il *Moving Picture World*, pensando alle opere teatrali di Carter, osservò: "Com'era prevedibile, il film è estremamente melodrammatico ... I colpi di scena si accavallano, fino a rendere la trama in certi punti oscura." È vero, gli spettatori odierni devono ricorrere alla sinossi persino per ricostruire i rapporti che all'inizio collegano i vari personaggi, ma grazie alla sua iconoclastia razziale, il film non è mai men che sorprendente. — SCOTT SIMMON

mother was an Indian, must abandon the colonel's daughter and die in an attempt to win her back through a tribal attack. The racial alliances in The Flaming Arrow remain unconventional throughout, even if the friendship of Black Eagle with the colonel look traitorous when, in the final battle, he has no qualms about shooting down his tribe from the safety of the fort. By then, however, we have a new racial villain, a Mexican who teams up with the daughter's jealous white suitor to ply the Indians with liquor and stir them to war.

The scenario is based on Lincoln J. Carter's play The Flaming Arrow, which debuted on Broadway in December 1900. But if Carter's blood-and-thunder melodramas were old-hat in New York, they had long national tours, which Carter (born on the day of President Lincoln's assassination in 1865, hence his first name) was still managing into the 1910s. Advertising claims that the film was "written and staged under the personal direction of its author, Lincoln J. Carter" are confirmed by Variety (14 February 1913).

This was Carter's first try at film directing, and he was assisted by Jack O'Brien, experienced as a cameraman on "Broncho Billy" Westerns and as a director of the authentically rough "Circle Ranch" films.

Unlike competing films from Ince, and earlier Universal Indian pictures such as A Redman's Love (October 1912) or The Rights of a Savage (December 1912), it's evident that this 101 Bison film, like the original Broadway play, made no attempt to cast Native Americans in Indian roles. Trade reviews were mixed. The New York Dramatic Mirror called The Flaming Arrow "trite," while Motion Picture News thought it "very splendidly staged." Moving Picture World, with an eye to Carter's plays, said, "As might have been expected, it is melodramatic in the extreme.... Incident crowds upon incident, till in one or two places the plot becomes somewhat obscure." True, viewers today need the synopsis even to sort out the opening relationships, but thanks to its racial iconoclasm, the film is never less than surprising. — SCOTT SIMMON



IL CANONE RIVISITATO

THE CANON REVISITED

EROTIKON (Verso la felicità) (SE 1920)

REGIA/DIR: Mauritz Stiller. SCEN: Stiller och C:o [Stiller & Co. = Artur Nordén, Mauritz Stiller], dalla commedia di/based on the play by Ference Herczeg, *A két róka* (1917). PHOTOG: Henrik Jaenzon. SCG./DES: Axel Esbensen. COST: Carl Gille. CHOREOG: Carina Ari. DID./TITLES: Alva Lundin (illustrazione cartelli/title designer). CAST: Anders de Wahl (*Leo Charpentier, professore di entomologia/professor of entomology*), Tora Teje (*Irene, sua moglie/his wife*), Karin Molander (*Marthe, la nipote/the professor's niece*), Lars Hanson (*Preben Wells, lo scultore/the sculptor*), Vilhelm Bryde (*Barone/Baron Felix, l'aviatore/the aviator*), Torsten Hammarén (*Professor Sidonius*). PROD: AB Svensk Filmindustri. COPIA/COPY: 35mm, 1764 m., 97' (16 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: SWE. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

Realizzato dalla Svensk Filmindustri nel momento in cui l'età d'oro del cinema muto svedese giungeva al suo vertice, *Erotikon* rappresenta il tentativo più riuscito di quello studio di abbandonare la propria formula consueta – imperniata su adattamenti dei classici della letteratura filmati in esterni tra splendidi scenari naturali – per passare a costose produzioni di ambientazione contemporanea, confezionate in modo da riuscire gradite al pubblico internazionale. Alcuni anni prima, con i film *Kärlek och journalistik* (*Amore e giornalismo*, 1916), *Thomas Graals bästa film* (*Il miglior film di Thomas Graal*, 1917) e *Thomas Graals bästa barn* (*Il miglior rampollo di Thomas Graal*, 1918), il regista Mauritz Stiller aveva già dato prova del suo talento per la commedia sofisticata di ambientazione urbana, che gioca con identità e apparenze e ritrae l'emergere di una nuova, moderna società. *Erotikon* tocca nuove vette di ironia, con la sua deliziosa altalena di inganni ed equivoci fra la borghesia di Stoccolma, mentre crea personaggi sensibili e capaci di esprimere emozioni profonde quando incontrano il vero amore.

Girato nell'estate del 1920 presso i nuovi stabilimenti della Svensk Filmindustri a Råsunda, a nord di Stoccolma, e uscito nel novembre dello stesso anno, *Erotikon* narra la vicenda della moglie annoiata di un professore che viene corteggiata da uomini diversi. A un certo punto suo marito, entomologo, osserva che gli insetti da lui studiati

*Made at the height of the Golden Age of Swedish silent cinema by Svensk Filmindustri, Erotikon was the studio's most successful attempt to move away from its usual formula, which concentrated on adaptations of classical literature shot on location in spectacular natural settings, in favour of big-budget productions in a contemporary milieu crafted to appeal to international audiences. A few years earlier, director Mauritz Stiller, with his films *Kärlek och journalistik* (*Love and Journalism*, 1916), *Thomas Graals bästa film* (*Thomas Graal's Best Film*, 1917), and *Thomas Graals bästa barn* (*Thomas Graal's Best Child*, 1918), had already displayed a talent for sophisticated comedy in urban settings, playing with identities and appearances and depicting the emergence of a new, modern society. *Erotikon* reached new heights of irony with its delightful play of deceptions and misconceptions among the Stockholm bourgeoisie, while creating sympathetic characters capable of expressing deep emotions when true love comes their way.*

Shot in the summer of 1920 in Svensk Filmindustri's new studios in Råsunda, north of Stockholm, and released that November, Erotikon tells the story of a professor's bored wife who is courted by different men. At one point her entomologist husband declares that the insects he is studying prefer to have more than one partner, and indeed the characters studied under Stiller's



Tora Teje, Lars Hanson in *Erotikon*, Mauritz Stiller, 1920. (Svenska Filminstitutet / © AB Svensk Filmindustri)

preferiscono avere più di un partner, ed in effetti personaggi studiati attraverso il microscopio di Stiller sembrano manifestare gusti analoghi. Lo studioso Jan Holmberg fa notare che *Erotikon* è in fondo un film sul vedere. È pieno di strumenti ottici – microscopi, specchi, binocoli, ecc. – e il mezzo filmico stesso è considerato nella sua capacità di rendere le cose nel minimo dettaglio così come nei vasti panorami ripresi da un aereo. Per Holmberg non è un caso che il titolo del film faccia rima con i nomi di apparecchi ottici come “sciopticon” o “panopticon”.

La protagonista femminile del film è Tora Teje, all'epoca famosa attrice teatrale. Quando nel 1919 esordì nel cinema (*Erotikon* è il suo terzo film), divenne subito la prima grande star del cinema svedese, una diva al centro di numerosi articoli della stampa di categoria, per cui posava in abiti sontuosi in ambienti di lusso. L'attrice rappresenta così l'emergere in Svezia di una specie di moderno show business dal respiro internazionale non dissimile dal personaggio da lei interpretato nel film. L'altra importante figura femminile di *Erotikon*, la nipote del professore, è Karin Molander, che nei film muti svedesi spesso

microscope seem to display the same preference.

*Scholar Jan Holmberg has pointed out that *Erotikon* is ultimately a film about seeing. It is full of optical instruments – microscopes, looking glasses, binoculars, etc. – and the medium of film itself is seen as able to convey things in the smallest detail, as well as in broad panoramas taken from the vantage point of an airplane. As Holmberg notes, it is no coincidence that the title of the film rhymes with optical devices like “sciopticon” or “panopticon”.*

*The film's leading lady is Tora Teje, at the time a celebrated stage actress. When she started acting in films in 1919 (*Erotikon* was her third film), she instantly became Sweden's first major movie star, a diva who was the focus of numerous articles in the trade papers, in which she posed wearing lavish gowns in luxurious settings. She thus represents the emergence of a kind of show-business modernity in Sweden, with an international flair not unlike the character she plays in the film. The other main female character in the film, the professor's niece, is depicted by Karin Molander, who often played*

recitava in ruoli da spalla. Le due attrici incarnano donne dal carattere molto forte, che non sono solo oggetto di amore e desiderio, ma anche personaggi indipendenti che influiscono sul corso degli eventi. Un altro notevole contributo femminile al film è quello della disegnatrice Alva Lundin, le cui didascalie riccamente illustrate accompagnano splendidamente, con i loro commenti ironici e arguti, i personaggi e il dipanarsi dell'azione. Si sa che la Lundin ha illustrato i cartelli delle didascalie di molti film muti svedesi, ma purtroppo i cartelli originali di gran parte dei suoi film sono andati perduti, e le copie superstiti derivano spesso da riedizioni posteriori, con cartelli più "neutri".

In una scena del film i personaggi assistono a un balletto presso l'Opera reale di Stoccolma. La coreografa di quello spettacolo era la celebre ballerina Carin Ari, che all'epoca faceva parte dei "Ballets Suédois" parigini di Rolf de Maré; questa compagnia divenne famosa anche per la partecipazione a *Entr'acte* di René Clair (1924), realizzato congiuntamente allo spettacolo *Relâche* dei "Ballets Suédois".

Erotikon è tratto dal testo teatrale *A kék róka* (*La volpe azzurra*) del commediografo ungherese Ferenc Herczeg, che fu rappresentato a Stoccolma nel 1917 (in quell'occasione, Tora Teje impersonava la nipote del professore). Un altro adattamento cinematografico venne realizzato in Germania dall'Ufa nel 1938, con il titolo *Der Blaufuchs*, per la regia di Viktor Tourjansky e l'interpretazione dell'attrice svedese Zarah Leander.

La copia Un duplicato negativo in bianco e nero è stato realizzato negli anni Sessanta a partire da una copia nitrato imbibita con didascalie svedesi. Nel 2005 da questo negativo è stata tratta una copia col metodo Desmet, utilizzando, come riferimento per il colore, fotogrammi appartenenti all'originale copia nitrato. – JON WENGSTRÖM

supporting roles in Swedish silent films. The two actresses portray very strong women, who are not only objects of love and desire, but also independent characters who influence the turn of events.

Another major female contribution to the film is that of title designer Alva Lundin, whose richly illustrated intertitles provide wonderfully witty and ironic commentaries on the characters and the unfolding action. Lundin is known to have designed illustrated intertitles for many Swedish silent films, but unfortunately the original title cards for most of her films are lost, and the surviving prints of many of her films stem from later re-editions, with a more "neutral" intertitle design.

At one point in the film the characters attend a ballet at the Royal Opera in Stockholm. The ballet was choreographed by the famous ballerina Carin Ari, at the time a member of Rolf de Maré's "Ballets Suédois" dance company in Paris, renowned for its involvement in René Clair's film Entr'acte (1924), which was made in conjunction with their ballet Relâche.

Erotikon is based on the play A kék róka (The Blue Fox Fur Stole), by the Hungarian playwright Ferenc Herczeg, which was performed in Stockholm in 1917 (incidentally, with Tora Teje in the role of the professor's niece). Another screen adaptation was produced in Germany by Ufa in 1938, under the title Der Blaufuchs, directed by Viktor Tourjansky and starring Swedish actress Zarah Leander.

The Print A black & white duplicate negative was made in the 1960s from a tinted nitrate print with Swedish intertitles. A Desmet print was made from this negative in 2005, using surviving frames from the original nitrate print as a colour reference. – JON WENGSTRÖM

GEHEIMNISSE EINER SEELE [I misteri di un'anima / Secrets of a Soul] (DE 1926)

REGIA/DIR: Georg Wilhelm Pabst. SCEN: Colin Ross, Hans Neumann. CONS: Dr. Karl Abraham, Dr. Hanns Sachs, Dr. Nicholas Kaufmann. PHOTOG: Guido Seeber, Curt Oertel, Robert Lach. SCG/DES: Ernö Metzner. ASST DIR: Mark Sorkin. CAST: Werner Krauss (*il professore di chimica/Professor Martin Fellman, chemist*), Ruth Weyher (*la moglie/his wife*), Ilka Grüning (*la madre/his mother*), Jack Trevor (*il cugino/his cousin*), Pawel Pawlow (*lo psichiatra/Dr. Orth, psychiatrist*), Hertha von Walther (*l'assistente/his assistant*), Renate Brausewetter (*la domestica/maid*), Colin Ross (*il commissario/Detective Superintendent*). PROD: Hans Neumann, Neumann-Film-Produktion GmbH / Ufa - Kulturabteilung. RIPRESE/FILMED: 09-11.1925. USCITA/REL: 24.03.1926 (première, Gloria-Palast, Berlin). COPIA/COPY: 35mm, 1430 m. (orig. 2214 m.), 62' (20 fps); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin. Courtesy of Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, Wiesbaden.

Ora, ecco perché c'entrano i sogni. Essi ti descrivono quello che cerchi di nasconderti. Ma te lo descrivono in una maniera enigmatica e completamente confusa. Il problema di chi analizza è di mettervi ordine e, ricostruendo il quadro nella sua interezza, capire che diavolo hai cercato di rivelare a te stesso.

Dottor Brulov, in *Io ti salverò* di Alfred Hitchcock

Ho sognato Freud. Cosa può significare? – Stanisław Jerzy Lec

La psicologia moderna, ci informano gli scienziati, ha da tempo superato le teorie sulla mente umana esposte da Sigmund Freud

Now, here is where dreams come in. They tell you what you are trying to hide. But they tell it to you all mixed up, as pieces of a puzzle that don't fit. The problem of the analyst is to examine this puzzle and put the pieces together in the right place and find out what the devil you are trying to tell to yourself.

Dr. Brulov, in Alfred Hitchcock's *Spellbound*

I had a dream about Freud. What does it mean? – Stanisław Jerzy Lec

Modern psychology, scientists tell us, left far behind whatever Sigmund Freud had to say about the human mind in his old

nel suo antico *L'interpretazione dei sogni*. Sarà anche vero; tuttavia, se da un lato non si può più dire a nessuno “raccontami i tuoi sogni e ti svelerò i segreti della tua anima”, dall'altro non possiamo neppure permetterci di gettare alle ortiche la psicanalisi con la stessa disinvoltura che useremmo per altre obsolete dottrine scientifiche del passato. Infatti, se non ci fosse stato Freud, avremmo mai avuto Buñuel, Eisenstein, Hitchcock e (appunto) Georg Wilhelm Pabst?

Geheimnisse einer Seele è un tipico *Kulturfilm* dell'Ufa, che illustra una serie di concetti freudiani e si può considerare a un tempo canonico e apocrifo – a seconda del protagonista che scegliamo. Creato dal dream team dei favolosi collaboratori di Pabst – lo scenografo Ernö Metzner e l'operatore Guido Seeber – *Geheimnisse* offre, come momento centrale, una sequenza innescata da un sogno e popolata da voli e cadute, torri a spirale che spuntano girando dal sottosuolo e teste umane che sbattono come batacchi nella campana di una chiesa. Proprio questa sequenza è divenuta canonica ed è servita come riserva di immagini per numerosi sogni cinematografici successivi. E non solo per i sogni: i coltelli e i rasoi, che qui suggeriscono all'eroe interpretato da Werner Krauss idee sinistre sulla donna amata, sono stati poi riciclati da Hecht e Hitchcock in *Spellbound* (1945). Un'altra coincidenza (anche se, come ci insegna Freud, le coincidenze non esistono): due tra i più memorabili medici freudiani dell'intera storia del cinema, l'uno in *Geheimnisse einer Seele*, l'altro in *Spellbound*, sono interpretati da due attori russi allievi della scuola “psicologica” di Stanislavsky. In realtà la loro recitazione in questi film non ha nulla di specificamente psicologico: il dottor Orth di Pawel Pawloff, che incontriamo per la prima volta mentre scruta gli avventori abituali di un bar fingendo di leggere il giornale, sembra un detective privato senza lavoro; mentre Michael Chekhov presta al suo dottor Brulov il comportamento e la parlantina di un professore eccentrico di una scienza qualsiasi. Il loro unico obiettivo sembra quello di infondere un tocco di umanità a una parte altrimenti insignificante.

Geheimnisse einer Seele riscosse un lusinghiero successo di pubblico e nell'ambiente del cinema, ma non ebbe altrettanta fortuna nel rarefatto mondo del pensiero freudiano. Chi intende realizzare un'opera didattica di carattere scientifico cerca naturalmente, per prima cosa, di procurarsi il sostegno e l'approvazione della massima autorità in quel campo. Einstein non si irritò quando venne realizzato un film muto intitolato *Teoria della relatività*; e neanche Pavlov si offese, quando Pudovkin decise di inserire i famosi cani di Pavlov nel suo *Meccanica del cervello*. Ma tutte le volte che il personale della *Kulturfilm Abteilung* dell'Ufa pregò Karl Abraham, allievo di Freud, di chiedere al maestro cosa ne pensasse dell'idea di questo film, Freud reagì come un'autentica, capricciosa diva. L'aspetto più imbarazzante è che Freud non era contrario a questo o quell'aspetto della sceneggiatura, o a qualche concetto che la sceneggiatura (che del resto non aveva neppure letto) si proponesse di esprimere. Freud temeva il cinema in quanto tale, e si chiedeva se il medium “plastico” del film fosse in grado di aderire fedelmente alle preziose “astrazioni” della sua dottrina. Provate a psicanalizzarlo! – YURI TSIVIAN

book *The Interpretation of Dreams*. *This may be so; still, while it is true that no one says to anyone anymore “tell me your dreams and I will tell you the secrets of your soul,” we cannot afford to dismiss psychoanalysis with the same ease as we do other bygone of science. For had there been no Freud, where would we find Buñuel, Eisenstein, Hitchcock, and, yes, Georg Wilhelm Pabst?*

An Ufa Kulturfilm illustration of a number of Freudian tenets, Secrets of a Soul can be seen at once as both canonical and apocryphal – depending on whose story we are telling. Created by Pabst's dream team – production designer Ernö Metzner and cameraman Guido Seeber – the centerpiece of Secrets is a dream-driven sequence about flyings and fallings, spiral towers screwing up from below the ground and human heads beating as clappers do inside a church bell. It is this sequence that has served as a canon and an image bank for several cinematic dreams to come. Not only dreams. Knives and razors, which are used to give Werner Krauss's hero strange ideas about the woman he loves, were re-used by Hecht and Hitchcock in Spellbound (1945). And another coincidence (although there is no such thing, Freud teaches us). Two of the most memorable Freudian doctors in the entire history of film, one from Secrets of a Soul, the other from Spellbound, are played by two Russian actors trained on Stanislavsky's “psychological” stage. True, there is nothing specifically psychological about their acting in these films: Pawel Pawloff's Dr. Orth, whom we first see scrutinizing pub regulars over a newspaper he pretends to be reading, looks like a private detective out of a job; and Michael Chekhov makes his Dr. Brulov behave and talk like an eccentric professor of any science. All they seem to have wanted was to add a human touch to an otherwise uninteresting part.

A success among filmgoers and filmmakers, Secrets of a Soul did worse in the lofty quarters of Freudian thought. The natural step to start with when making any science educational has been to seek support or endorsement from someone known as the main authority in the field. Einstein did not mind when they made a silent movie called Theory of Relativity; nor did Pavlov when Pudovkin decided to cast Pavlov's famous dogs in his Mechanics of the Brain. But each time Ufa's Kulturfilm Abteilung people asked Freud's disciple Karl Abraham to ask Dr. Freud about his thoughts on the whole idea of making this film, Freud acted like a veritable diva. The most embarrassing thing is that Freud was not against this or that aspect of the script, or this or that concept the script purported to convey. He hardly even read it. Freud's fear was of cinema as such: whether the “plastic” medium of film would be able to faithfully espouse his teaching's precious “abstractions.” Analyze this. – YURI TSIVIAN

NANA (IT: *Nanà*) (FR 1926)

REGIA/DIR: Jean Renoir. SCEN: Pierre Lestringuez, dal romanzo *di/from the novel* by Émile Zola (1880). DID./TITLES: Mme. [Denise] Le Blond-Zola. PHOTOG: Jean Bachelet, C.E. Corwin; 2ND CAMERA: Paul Holzki, Georges Asselin, Alphonse Gibory. SCG/DES: Claude Autant-Lara, realizzata *da/executed by* Robert-Jules Garnier. TRUCCHI/SPEC EFF: W. Percy Day. COST: Claude Autant-Lara, realizzata *da/executed by* Maison Pascaud, Paris. UNIT MGR: Raymond Turgy. ASST DIR: André Cerf. CAST: Catherine Hessling (*Nana*), Jean Angelo (*Comte de Vandevres*), Werner Krauss (*Comte Muffat*), Jacqueline Forzane (*Comtesse Sabine Muffat*), Valeska Gert (*Zoé, la cameriera/Nana's maid*), Pierre Philippe [Pierre Lestringuez] (*Bordenave*), Raymond Guérin-Catelain (*Georges Hugon*), Jacqueline Ford (*Rose Mignon*), Claude Moore [Claude Autant-Lara] (*Georges Fauchery*), Pierre Champagne (*Hector de la Falaise*), Karl Harbacher (*Francis, il parrucchiere/Nana's hairdresser*), Nita Romani (*Satin*), Luc Dartagnan (*Maréchal, l'allibratore/the bookmaker*), Marie Prévost (*Gaga*), René Koval (*Fontan*), André Cerf ("*Le Tigre*"). PROD: Films Renoir. RIPRESE/FILMED: 10.1925 - 02.1926, studios Gaumont (Paris), Grünewald (Berlin), Film d'Art (Paris). DIST: Établissements Louis Aubert, Pierre Braunberger. USCITA/REL: 27.04.1926 (première: Moulin Rouge, Paris); 25.06.1926 (Aubert-Palace, Paris; versione breve rimontata/*re-edited short version*); 10.12.1926 (riedizione/*re-release; re-edited*). COPIA/COPY: 35mm, 3450 m., 135' (22 fps), col. (imbibito/*tinted*); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Cineteca di Bologna. Restauro/Restored 2002, L'Immagine Ritrovata, Bologna. Restauro affidato alla Cineteca di Bologna da Studio Canal, con la partecipazione di ARTE France./ *Restoration entrusted to the Cineteca di Bologna by Studio Canal in collaboration with ARTE France.*

Per tre volte nel corso della sua carriera Jean Renoir investì ogni suo avere in un film che, ne era certo, avrebbe segnato per lui l'inizio di una nuova era, sia dal punto di vista artistico che da quello commerciale: con *Nana* (1925), *La Règle du jeu* (1939), e *Le Carrosse d'or* (1952-54). Invece, ciascuno di essi si risolse in un doloroso fallimento agli occhi del pubblico e di gran parte della critica. In seguito, *La Règle du jeu* sarebbe entrato a far parte del canone e *Le Carrosse d'or* avrebbe ottenuto ampi elogi. All'opposto, l'audacia e le acquisizioni cinematografiche di *Nana* sono state assai meno esplorate, sia nel loro significato intrinseco, sia in quanto germe dell'evoluzione di Renoir come cineasta del lato oscuro della vita, che avrebbe trovato multiforme espressione cinematografica nei suoi film successivi.

Il 27 aprile 1926 *Nana* esordì, con una proiezione riservata alla stampa e ai professionisti del settore, nella sala del Moulin Rouge, dopo mesi e mesi di interviste, articoli sulla stampa e foto sulle copertine delle riviste. Gli applausi si mescolarono alla confusione e addirittura all'indignazione. Mme. Léonce Perret urlò "C'est un film boche! À bas les Boches!" ["È un film cruccio! Abbasso i crucchi!"], e prese a ombrellate sulla testa il malcapitato Pierre Braunberger, che si ritrovò sanguinante. Braunberger, il distributore di *Nana*, che sarebbe poi diventato uno dei più importanti produttori francesi, aveva organizzato per il film una delle prime coproduzioni franco-tedesche dopo la Grande Guerra. Le riprese furono effettuate in parte a Berlino, con la partecipazione anche di attori tedeschi: Werner Krauss, l'infame dottore *Das Kabinett des Dr. Caligari* (1920), interpreta il conte Muffat, il ricco protettore di Nanà, mentre Valeska Gert, ballerina e artista di cabaret, è Zoé, la domestica di Nanà. Poco prima Krauss e Gert avevano recitato in *Die freudlose Gasse* (1925), il film anti-espressionista di Pabst.

Nana fu un'impresa particolarmente ambiziosa, soprattutto se si considera che era solo il secondo film di cui Renoir firmava la regia. Egli finanziò quest'impegnativa e costosa produzione industriale con il proprio denaro, che aveva ereditato dal patrimonio del

Three times in his life, Jean Renoir put everything he had into a film that he was certain would begin a new era for him, artistically and commercially: Nana (1925), La Règle du jeu (1939), and The Golden Coach (1952-54). Instead, each was a painful failure with the public and many critics. Later, La Règle du jeu was canonized and the complexities of The Golden Coach widely praised. But the audacity and cinematic achievements of Nana have been less explored on their own terms and as a generator of Renoir's promise as a filmmaker of the dark side, as made cinematic in so many ways in later films.

On 27 April 1926 Nana premiered for the press and industry professionals at the Moulin Rouge music hall, following months of magazine cover photos, press reports, and interviews. Applause was mixed with confusion and even outrage. Mme. Léonce Perret cried out, "C'est un film boche! À bas les Boches!" ["It's a Hun film! Down with the Huns!"], and beat Pierre Braunberger over the head with her umbrella, drawing blood. Braunberger, Nana's distributor, who was on his way to becoming a great French producer, had arranged for the film to become one of the first French-German co-productions following the Great War. It was partly shot in Berlin. And German actors Werner Krauss, the infamous doctor in The Cabinet of Doctor Caligari (1920), played Count Muffat, Nana's wealthy patron, and Valeska Gert, cabaret performer and dancer, was Nana's chambermaid Zoé. Krauss and Gert had recently been featured in Pabst's anti-Expressionist The Joyless Street (Die freudlose Gasse, 1925).

Nana was an especially ambitious undertaking, considering that it was only Renoir's second film as a director. He financed this large, costly studio production with his own money, inherited from his father Auguste Renoir's estate, working mainly with friends outside of the film industry. He had done the same for his first two films, but they were small and artisanal, with many outdoor settings, loose stories, and picturesque visuals: Catherine (made in 1924, but not released until 1927, as Une vie sans joie), produced by Renoir, directed by Albert Dieudonné (soon to become Gance's Napoleon) and La Fille de l'eau (1924), Renoir's first film as director. (Nana would be the

padre Auguste Renoir, e lavorò essenzialmente con alcuni amici estranei al mondo del cinema. Aveva fatto altrettanto per i suoi primi due film, che però erano opere di dimensioni modeste e di carattere artigianale, girate soprattutto in esterni, con trame non troppo rigorose e scenari pittoreschi: *Catherine* (realizzato nel 1924 ma uscito solo nel 1927, con il titolo *Une vie sans joie*), prodotto da Renoir e diretto da Albert Dieudonné (il futuro Napoleone di Gance), e *La Fille de l'eau* (1924), la prima regia di Renoir (*Nana* sarebbe stato l'ultimo film finanziato personalmente da Renoir, che per pagare i costi eccessivi dell'opera dovette vendere alcuni dei preziosi dipinti paterni). Come era avvenuto per i precedenti film di Renoir, le decisioni relative a *Nana* furono prese tra il regista e Pierre Lestringuez, suo intimo amico sin dall'infanzia, unico autore della sceneggiatura secondo i credits, il quale interpreta Bordenave, direttore del Théâtre des Variétés, con lo pseudonimo di Pierre Philippe.

La moglie di Renoir, Catherine Hessling (1900-1979; nome d'arte di Andrée Heuschling), era destinata a dominare lo schermo nel ruolo di Nanà. Come ricorda il regista, ella andò elaborando ogni giorno una nuova versione del personaggio, fino a quando non si decise di accettare la sua insolita presenza scenica. Nella parte di Nanà, Hessling si esprime al meglio: non è più la ragazza abbandonata e oppressa dei suoi primi due film, *Catherine* e *La Fille de l'eau*, che cerca di sfuggire alla miseria e ai suoi persecutori e attende la salvezza in scenari fotogenici. Qui ella offre un'interpretazione eccezionale - in parte dominatrice, in parte bambina smarrita; molte recensioni entusiastiche e dettagliate sottolinearono la difficoltà del suo ruolo. Nel romanzo di Zola, il crudo potere sessuale di Nanà, sul palcoscenico della "Venere bionda", si irradia dal suo voluttuoso corpo nudo al pubblico:

"Nanà era nuda. Stava nuda con una tranquilla audacia, sicura dell'onnipotenza della sua carne... in quella che era sembrata una buona figliola, ad un tratto si svelava la donna, una donna inquietante, apportatrice di follie sessuali, suscitatrice degli sconosciuti mondi del desiderio. Nanà sorrideva ancora, ma di un sorriso acuto da divoratrice di uomini... il fascino che veniva da lei, come da una bestia in amore, aveva dilagato, empinando la sala".

Ancor più che le divergenze rispetto al popolare romanzo di Zola, il pomo della discordia che divise critici e pubblico fu la scelta di Catherine Hessling per la parte di Nanà, prostituta e poi cortigiana dall'oltraggioso esibizionismo: fisicamente ella era l'opposto del personaggio - minuta, bruna, tutt'altro che accattivante. Lontanissima dalla gelida nudità della Nanà di Zola, Catherine cela il proprio corpo in costumi fastosi, stretti alla vita e dalle ampie maniche che fa turbinare muovendosi, mentre il roteare delle gonne svela di sfuggita, o in immagini isolate, le gambe o le splendide scarpe. Seduce negandosi, apparentemente priva di interesse per la sessualità intesa nel senso consueto, o per gli uomini in qualsiasi senso, se non come distrazione momentanea e per il denaro che le recano.

Ella non offre mai il corpo nudo alla macchina da presa, neppure nella

last film Renoir financed himself, after being forced to sell some of his father's precious paintings to pay cost overruns.) Decision-making for Nana (as for his earlier films) was worked out between Renoir and Pierre Lestringuez, his close friend since childhood, who received sole credit for the script and played Bordenave, director of the Théâtre des Variétés, using the name Pierre Philippe.

Renoir's wife Catherine Hessling (1900-1979; née Andrée Heuschling) needed to dominate the screen as Nana. Renoir recalled that she acted out a new version of her character every day until they decided on her unusual screen presence. Hessling comes into her own in Nana. No longer the oppressed waif fleeing poverty and villains, in need of rescue in photogenic settings, as in Catherine and La Fille de l'eau, her first two films, she delivers a spectacular performance as part dominatrix, part bewildered child. She received many excellent, detailed reviews emphasizing the difficulty of her role.

In Zola's novel, Nana's cruel sexual power radiated to the audience from her voluptuous naked body on stage in "The Blonde Venus": "With a cool audacity, sure of the sovereign power of her flesh, she stepped forth in her nakedness.... Suddenly, in the saucy child the woman stood revealed, full of restless suggestion, bringing with her the delirium of sex, opening the gates of an unknown world of desire.... Nana still smiled, but bitterly now; the smile of a devourer of men.... A wave of lust had flowed from her as from some excited animal; its influence spreading, spreading until it possessed the whole audience." Even more than departures from Zola's popular novel, the flash-point that divided critics and audiences was casting Catherine Hessling as the outrageously exhibitionistic prostitute-turned-courtesan Nana. She was the opposite physical type, small, dark, and unwelcoming. Far from the cool nakedness of Zola's Nana, Hessling's body is hidden in tight-waisted sumptuous costumes with long, hanging sleeves that she swirls around as she twists and turns, her sweeping skirts revealing glimpses - or isolated shots - of parts of her legs and beautiful shoes. She seduces by withholding herself, apparently disinterested in sexuality in the usual sense or men in any sense, except for the money they bring her and temporary diversion.

Never does she offer her naked her body to the camera, not even in her famous bath scene: as she begins to rise from the ornate tub, her back to us, the screen is quickly covered by the long towel her maid holds up to dry her. Her movements, like her moods, are unpredictable, often sharp and quick, like her facial expressions, openly scornful, distorting her features. Hessling's stylized acting in this film harked back to the exaggerated, almost inorganic movements of some of Caligari's characters. She entices her would-be lovers/benefactors to submit to child-like games, like Muffat, dressed in his formal Chamberlain's uniform, sadly hopeful as he sinks to his knees pretending to be a dog begging to be fed a treat. Nana's subjection of her social superior is underscored by cut-away shots to her two servants watching knowingly, as always, from another part of the same room. Nana's power lies in her calculated use of her own artificiality, filmed to emphasize voyeurism, fetishism, and sado-masochism. André Bazin

famosa scena del bagno: appena, volgendoci le spalle, accenna ad alzarsi dalla vasca ricca di ornamenti, l'immagine è subito occupata dall'ampio asciugamano con cui la cameriera la ricopre. I movimenti e gli stati d'animo di Nanà sono imprevedibili, spesso rapidi e taglienti come le espressioni del viso, apertamente sprezzanti, che le distorcono i lineamenti. La recitazione stilizzata cui Hessling ricorre in questo film riecheggia i movimenti esagerati e quasi inorganici di alcuni personaggi di *Caligari*. Ella ammalia gli aspiranti amanti/benefattori, inducendoli a sottometersi a giochi infantili: Muffat, nella formale uniforme da ciambellano, si inginocchia con aria tristemente speranzosa, fingendosi un cagnolino che aspetta un boccone. Il dominio che Nanà esercita su chi le è superiore dal punto di vista sociale è sottolineato dalle inquadrature inframezzate delle due domestiche della protagonista, che osservano consapevoli la scena da un angolo della stanza. Il potere di Nanà deriva dall'uso calcolato della sua stessa artificialità, filmata in modo da esaltare voyeurismo, feticismo e sadomasochismo. André Bazin ne fu affascinato: "Questa ragazza sbalorditiva, dai larghi occhi chiari esaltati dal trucco, il viso da bambola e il corpo imperfetto e bizzarramente articolato come le donne di certi quadri impressionisti, unisce in maniera inquietante il meccanico e il vivente, il fantastico e il sensuale, in una strana incarnazione della femminilità".

Renoir cercò di tutelarsi da eventuali proteste per i cambiamenti apportati al romanzo di Zola accordandosi con la figlia dello scrittore, Mme. Le Blond-Zola, che scrisse le didascalie per il film, senza dubbio in collaborazione con Renoir stesso e probabilmente con Lestringuez. Il nome della signora appare nei titoli ed ella concesse al film la sua pubblica approvazione (Renoir le avrebbe chiesto ancora di collaborare, assieme al marito che era uno studioso di Zola, tenendo anche una proiezione preliminare riservata all'Associazione Emile Zola, prima dell'uscita di *La Bête humaine* nel 1938). In alcune interviste, Renoir difese la particolare interpretazione di Nanà offerta da Catherine Hessling: egli odiava i cliché. "Sarebbe stato facile fare di Nanà una vamp all'ultima moda; ma era proprio quello che non volevamo; abbiamo mantenuto Nanà nella sua epoca e nel suo contesto, ma l'abbiamo dipinta come una persona senza coscienza, una ragazza crudele che vive sulle rovine disseminate da lei e attorno a lei". L'ultimo can-can di Nanà è una frenetica danza di morte, in cui ella è stroncata dal vaiolo e dalle allucinazioni in cui le appaiono gli uomini che ha trascinato nella rovina. Le altre ballerine sono le componenti del corpo di ballo del Moulin Rouge, accompagnate dall'orchestra della casa.

Benché la trama sia sfrondata e presenti alcune differenze rispetto al romanzo, *Nana* riesce a fondere una vicenda dalla struttura assai complessa con una concezione visiva generale che si avvia a padroneggiare perfettamente il vocabolario cinematografico: movimenti di macchina, sequenze-inserito e spazio fuori scena sono utilizzati a fini drammatici oltre che per il loro impatto visivo. Lo stile della recitazione, soprattutto nel caso di Catherine Hessling, è in armonia con i costumi, il trucco, le acconciature (Nanà è una



Nana, Jean Renoir, 1926.

was fascinated: "This astonishing girl, her large, bright eyes outlined with kohl, her face like a doll, her body imperfect and strangely articulated like women in certain Impressionist paintings, combines in a disturbing way the mechanical and the living, the fantastic and the sensual, in a strange incarnation of femininity."

Renoir attempted to protect himself from reactions against changes from Zola's novel through an agreement with Zola's daughter, Mme. Le Blond-Zola, to write the titles for the film, doubtless in concert with Renoir and probably Lestringuez. Her name appears in the credits and she endorsed the film publicly. (Renoir would ask to work with her again, along with her husband, a Zola scholar, and hold an advance screening for the Zola Society, before releasing *La Bête humaine* in 1938.) In interviews, Renoir defended Catherine Hessling's portrayal of *Nana*: he hated clichés. "It would have been easy to make *Nana* a 'vamp' à la mode; we didn't want to do that; we kept *Nana* in her own era, within her framework; but we painted her as someone

composita opera d'arte visiva in movimento), e con i selettivi scorcii delle scenografie magistralmente disegnate da Claude Autant-Lara, noto allora come direttore artistico di L'Herbier, ma in procinto di iniziare la propria autonoma carriera di regista. Con il nome d'arte di Claude Moore, egli interpreta il ruolo di Fauchery. La vasta e maestosa scalinata che conduce al piano superiore dell'abitazione di Nanà è ispirata al modello delle scale dell'Opéra Garnier.

Tutto ciò che compare al di sopra delle scale è in realtà un fondale dipinto perfettamente eseguito (a detta dei critici dell'epoca), tanto che non è possibile distinguere la linea che divide le decorazioni bidimensionali da quelle tridimensionali. Secondo la testimonianza di Autant-Lara, l'operatore C.E. Corwin era stato fatto venire dagli Stati Uniti appositamente per curare l'illuminazione delle inquadrature dei fondali. Jean Bachelet, al suo terzo film con Renoir, era il direttore della fotografia. La copia proiettata alla prima tenutasi presso il Moulin Rouge, nell'aprile 1926, dovette subire dei tagli in vista dell'uscita esclusiva di *Nana* allo Aubert-Palace di Parigi nell'estate dello stesso anno. Le scene eliminate da Renoir comprendono: la discesa dall'alto di Nanà sul palcoscenico del Variétés nella "Venere bionda", bloccata da un nodo sulla fune prima che lei tocchi terra; l'episodio della "Petite Duchesse"; il bagno di Nanà; il Bois de Boulogne; la scena della sarta a casa della contessa Muffat (ancora perduta); i domestici che fuggono da casa di Nanà; la conclusione "mistica". Quasi tutte sono state recuperate e ricollocate, sulla base di fonti cinematografiche e materiale non cinematografico, da L'Immagine Ritrovata di Bologna nel corso delle meticolose ricerche che hanno condotto, nel 2002, al restauro della versione della prima, proiettata nell'aprile 1926. — JANET BERGSTROM



Catherine Hessling in *Nana*, Jean Renoir, 1926. (Janet Bergstrom)

without a conscience, a cruel girl who lives on the ruins built up by her and around her. Nana's final cancan is a frenetic dance of death, as she succumbs to smallpox and terrifying hallucinations of the men she ruined. The other dancers were the corps of the Moulin Rouge, accompanied by its orchestra.

Although streamlined and sometimes diverging from the novel, *Nana* integrates a structurally complex story with an overall visual conception that is well on the way to mastery of a cinematic vocabulary, using camera movement, insert shots, and off-screen space for dramatic purpose as well as visual import. Acting styles, especially Hessling's, are in concert with costumes, make-up, hairstyles (*Nana* is a composite visual design in movement), and selective views of sets masterfully designed by Claude Autant-Lara, then known as L'Herbier's art director but who was ready to begin his own directing career. He also plays the role of Fauchery, using the name Claude Moore. The gigantic broad staircase leading to the upper floor of *Nana's* dwelling was modeled after the stairs in the Opéra Garnier. Everything above the stairs is a matte painting, perfectly executed, according to contemporary reviewers, so that no dividing line between three-dimensionality and two-dimensional décor can be discerned. According to Autant-Lara, cameraman C.E. Corwin had been brought from the United States to light the matte shots. Jean Bachelet was chief cinematographer, his third film with Renoir.

The print screened for the premiere at the Moulin Rouge in April 1926 had to be shortened for *Nana's* exclusive release at the Aubert-Palace in Paris in the summer of 1926. Scenes cut by Renoir included: *Nana's* descent from above to the stage of the Variétés in "The Blonde Venus", stopped by a knot in the rope before her feet can touch the ground; the "Petite Duchesse" episode; *Nana's* bath; the Bois de Boulogne; a dressmaker scene at the home of Countess Muffat (still lost); servants fleeing from *Nana's* home; the "mystical" ending. Most of these were recovered and replaced, drawing on film sources and non-film materials, by L'Immagine Ritrovata of Bologna when preparing their meticulously researched 2002 restoration of the April 1926 premiere version. — JANET BERGSTROM

OTONA NO MIRU EHON: UMARETE WA MITA KEREDO [Libro illustrato per adulti: Sono nato, ma... / A Picture-Book for Adults: I Was Born, But...] (JP 1932)

REGIA/DIR: Yasujiro Ozu. SOGG/STORY: James Maki (pseud. di/of Yasujiro Ozu). SCEN: Akira Fushimi. ADAPT: Geibei Ibusuya. PHOTOG: Hideo Mohara; ASST: Yuharu Atsuta, Masao Irie; LUCI/LIGHTING: Toshimitsu Nakajima. MONT/ED: Hideo Mohara. SCG/DES: Takejiro Kadota, Yoshio Kimura. CAST: Tatsuo Saitō (*Yoshii, il padre/the father*), Mitsuko Yoshikawa (*la madre/the mother*), Hideo Sugawara (*figlio maggiore/elder son*), Tokkan Kozō (*figlio minore/younger son*), Takeshi Sakamoto (*Sig./Mr. Iwasaki*), Teruyo Hayami (*Sig.ra/Mrs. Iwasaki*), Kato Seiichi (*Taro Iwasaki*), Shoichi Kofujita (*garzone/delivery boy*). PROD: Shochiku (Kamata studios). COPIA/COPY: 35mm, 2480 m., 90' (24 fps); did./titles: JPN, subt: ENG. FONTE/SOURCE: National Film Center of The National Museum of Modern Art, Tokyo.

Copia stampata e sottotitolata nel 1989 a partire da un internegativo duplicato dal 35mm ricavato da un 16mm. / Print struck and subtitled in 1989 from an internegative duplicated from a 35mm print made from a 16mm print.

Otona no miru ehon: Umarete wa mita keredo è un altro episodio nella serie *keredo* (“Ma...”) di Yasujiro Ozu. Il titolo *Umarete wa mita keredo* (Sono nato, ma...) è preceduto da un cartello col pretitolo *Otona no miru ehon* (Libro illustrato per adulti). Il film fu girato fra il novembre 1931 e l'aprile 1932, con delle interruzioni, durante le quali Ozu girò da dicembre a gennaio il perduto *Haru wa gofujin kara* (La primavera proviene dalle donne). La casa di produzione Shochiku era influenzata dai film americani con bambini dell'epoca, come il *Tom Sawyer* di John Cromwell (1930), e siccome disponeva di attori bambini intendeva seguire la corrente; rimase però dubbiosa sugli interventi apportati da Ozu (col suo pseudonimo di James Maki) che rendevano più cupa la sceneggiatura umoristica di Akira Fushimi, e rimandò l'uscita del film di due mesi. Uscito il 3 giugno 1932, il film si situò al primo posto nella prestigiosa classifica dei dieci migliori film giapponesi dell'anno della rivista *Kinema Junpo*.

Umarete wa mita keredo... è un film sul potere. Due fratellini, figli di un modesto impiegato, appena trasferiti in una casa di periferia, si confrontano con la banda di bambini del quartiere e ne diventano i capi; ma restano sconvolti quando vedono il dignitoso padre fare il buffone in un filmato amatoriale per compiacere il suo capo Iwasaki che è un cineamatore. La loro ribellione sfocia in uno sciopero della fame – ma tutto si conclude in una riappacificazione rassegnata. La recitazione dei due bambini (Tokkan Kozo e Hideo Sugawara) è sottolineata dall'uso – sempre frequente in Ozu – del *sojikei*, il movimento uguale e coordinato, qui rafforzato dall'abbigliamento uguale dei due.

Il parallelismo amato da Ozu è la forma base del film, che mette a confronto il mondo dei bambini e quello degli adulti (da notare le due carrellate che legano i bambini a scuola agli impiegati in ufficio). Ambo i mondi sono impietosamente gerarchici (ivi compreso il rapporto tra il fratello maggiore e il minore). Però nel mondo dei bambini il potere può essere conquistato (c'è anche un buffo rito di sottomissione); nel mondo degli adulti le posizioni di potere sono immutabili, dettate da ruoli socio-economici prestabiliti. Siccome i bambini non possono capirlo, ne concludono che il padre è un debole. Di qui la crisi. In apertura del film, il montaggio presenta in spazi separati il padre e i bambini sul camion dei traslochi (simbolicamente impantanato), preconizzando quella frattura familiare il cui superamento è espresso dall'inquadratura unica dei tre che fanno colazione davanti casa nel pre-finale.

Il padre è interpretato da Tatsuo Saito, il più famoso attore delle

Otona no Miru Ehon – Umarete wa Mita Keredo is another episode in Yasujiro Ozu's *Keredo* (“But...”) series. The film's main title *Umarete wa Mita Keredo* (I Was Born, But...) is preceded by the title *Otona no Miru Ehon* (A Picture-Book for Adults). It was shot between November 1931 and April 1932, with some interruptions during December and January, when Ozu filmed *Haru wa Gofujin Kara* (Spring Comes from the Ladies), now a lost film. The Shochiku production company had been influenced by contemporary American films featuring children, such as John Cromwell's *Tom Sawyer* (1930), and since it had a number of child actors available it decided to follow the trend. The studio had some doubts, though, about the story contributions made by Ozu (working under the pseudonym James Maki) because they cast some gloom over Akira Fushimi's comic screenplay, and postponed the film's release by two months. Eventually released on 3 June 1932, the picture won first place in the prestigious list of the top ten Japanese films of the year in the magazine *Kinema Junpo*.

I Was Born, But... is a film about power. Two brothers, sons of a humble clerk who has just moved to a house on the outskirts of town, come face-to-face with the local street kids and become the leaders of their gang. But they are horrified when they see their father lose his dignity by playing the buffoon in a short film to please his boss Iwasaki, an amateur filmmaker. They take their protest to the extent of a hunger strike, only to end it in a resigned reconciliation. The acting of the two boys (Tokkan Kozo and Hideo Sugawara) is marked by their use, in a distinctive characteristic of Ozu's films, of *sojikei* – equal and coordinated movements, here reinforced by the identical clothing worn by the boys.

The parallelism so dear to Ozu is the format of the film, which contrasts the children's world with that of adults; noteworthy in this respect are the two sequences linking the children at school with the clerks in the office. Both worlds are rigidly hierarchical, including the relationship between the elder and younger brother. But in the children's world power can be conquered (and it entails a comical rite of submission); in the adult world the power structure is unchanging, dictated by predetermined socio-economic roles. Since the boys cannot understand this, they conclude that their father is a weakling. Hence the crisis and their rebellion. The film's opening scene presents a removal van (symbolically stuck in the mud), with the father and his sons in separate spaces, a foretelling of the family fracture, whose resolution is expressed by the single shot of the three of them having breakfast outside their house in the penultimate scene.

commedie di imitazione americana della Shochiku (si nota un suo sorriso molto chapliniano). Ozu, che lo aveva impiegato nelle sue commedie *nansensu* (nonsense), tiene presente questo curriculum quando gli fa ripetere le buffonerie visuali nel film-nel-film, e anzi è apertamente metacinematografico quando gli fa dire dal boss “Saresti un ottimo attore comico, Yoshii”. Saito, attore cinematografico e teatrale sensibile e raffinato, è tra i preferiti di Ozu; eccelle in un ruolo di vittima della vita in *Seishun no yume ima izuko* (Dove sono finiti i sogni di gioventù?) del 1932 e negli anni seguenti dipinge figure di rispettabilità borghese ben tratteggiate, come lo zio tartassato dalla moglie di *Shukujo wa nani o wasureta ka* (La ragazza che cosa ha dimenticato?) del 1937 o il fratello maggiore opportunista di *Toda-ke no kyodai* (Fratelli e sorelle della famiglia Toda) del 1941.

Il boss cineamatore – che vediamo come una parodia grafica del regista hollywoodiano – è Takeshi Sakamoto, altro *regular* di Ozu, con 34 film all’attivo (il più presente dopo Chishu Ryu). Nel 1929 Saito e Sakamoto avevano creato un esilarante mix di stili recitativi differenti nella commedia ispirata a O. Henry *Tokkan kozo* (Un bambino che non si ferma mai) in cui due piccoli criminali rapiscono un bambino così terribile che si trovano costretti a restituirlo. Il piccolo attore era Fumio Aoki, che in seguito al successo del personaggio assunse il nome di Tokkan Kozo, e in *Umarete wa mita keredo* interpreta col consueto humour il fratello minore. Tokkan Kozo compare in vari film di Ozu (impagabili i suoi duetti con Sakamoto in *Dekigokoro* [Capriccio passeggero], 1933). Non manca, in *Umarete wa mita keredo*, Chishu Ryu, praticamente l’alter ego di Ozu, che partecipò a tutti i film del regista tranne due; all’inizio in veste quasi di comparsa (qui è l’impiegato che manovra il proiettore).

Con questo film, dichiarava Ozu, compì un passo importante nella definizione del suo stile rinunciando alle dissolvenze in favore di stacchi di montaggio; inoltre, è il primo fra quelli sopravvissuti caratterizzato dal posizionamento basso della mdp che diverrà un *trademark* ozuiano. Com’è noto, Ozu riprenderà l’idea base del film nel 1959 applicandola a una ironica riflessione sul ruolo fatico del linguaggio, nella distesa commedia corale *Buon giorno* (*Ohayo*).

GIORGIO PLACEREANI

The father is played by Tatsuo Saito, Shochiku’s best-known American-imitation comedy actor (his Chaplinesque smile is easily identifiable). Having previously cast him in his nansensu (nonsense) comedies, Ozu made him repeat his antics in the film-within-the-film, and ventured into meta-cinematography by having his on-screen boss say to him, “You’d make such a good comic actor, Yoshii.” A sensitive and refined screen and stage actor, Saito was a favourite of Ozu’s. Having excelled in the role of a victim of life in Where Now Are the Dreams of Youth? (Seishun no Yume Ima Izuko, 1932), he went on to play well-observed figures of bourgeois respectability, such as the henpecked uncle in What Did the Lady Forget? (Shukujo wa Nani o Wasureta ka, 1937) and the opportunist elder brother in The Brothers and Sisters of the Toda Family (Toda-ke no Kyodai, 1941).

The amateur-filmmaker boss – a graphic parody of Hollywood directors – is Takeshi Sakamoto, another Ozu regular, who made 34 films with the director (second only to Chishu Ryu). In 1929 Saito and Sakamoto had concocted a hilarious mix of acting styles in A Straightforward Boy (Tokkan Kozo), a comedy based on a short story by O. Henry (“The Ransom of Red Chief”), in which two small-time criminals kidnap a boy who turns out to be such a mischief-maker that they return him. The infant terrible was played by Fumio Aoki, who assumed the name Tokkan Kozo on the strength of his success in that role, and in I Was Born, But... brought the same humour to the part of the younger brother. Tokkan Kozo appeared in various Ozu films, including Passing Fancy (Dekigokoro, 1933), distinguished by his priceless duets with Sakamoto. Do not miss, in I Was Born, But..., the actor Chishu Ryu, who was practically Ozu’s alter ego, since he appeared in all but two of the director’s films. In the beginning he was hardly more than an extra (here he’s the clerk operating the projector).

Ozu himself stated that this film marked an important step in the definition of his style, replacing dissolves with editing cuts. Furthermore, it is the first among his surviving films characterized by the low camera position that became one of Ozu’s trademarks. As is well known, Ozu reworked the film’s basic idea in 1959, applying it to an ironic reflection on the role of everyday language in social interaction, in the relaxed ensemble comedy Good Morning (Ohayo). – GIORGIO PLACEREANI

PADENIE DINASTII ROMANOVYKH [La caduta della dinastia Romanov / The Fall of the Romanov Dynasty] (USSR 1927)

REGIA/DIR, SCEN, MONT/ED: Esfir Shub. PROD: Sovkino / Muzei Revolutsii, Moskva. COPIA/COPY: 35mm, 1818 m., 78' (20 fps); did./titles: RUS. FONTE/SOURCE: Gosfilmofond of Russia, Moscow.

La caduta della dinastia dei Romanov è uno dei numerosi film realizzati nel 1927 per celebrare il decimo anniversario della rivoluzione, o piuttosto delle rivoluzioni russe del 1917 – insieme a *Ottobre* (*Oktiabr*) di Eisenstein, *La fine di San Pietroburgo* (*Konets Sankt-Peterburga*) di Pudovkin e *Undicesimo anno* di Vertov (*Odinnadtsatyi*, 1928 – ebbene sì, Vertov non rispettò la scadenza). A differenza di tutti gli altri, *La caduta* fu notoriamente realizzato utilizzando solo filmati già esistenti e recuperati, a parte pochi inserti in cui vediamo giornali e decreti. Il film è un documentario storico *ante litteram*, ma non è questo il motivo

The Fall of the Romanov Dynasty is one of the many films made in 1927 to celebrate the 10th anniversary of the Russian Revolution(s) of 1917 – along with Eisenstein’s October (Oktiabr), Pudovkin’s The End of Saint-Petersburg (Konets Sankt-Peterburga), and Vertov’s The Eleventh Year (Odinnadtsatyi, 1928 – yes, Vertov failed to meet the deadline). Unlike all of them, it was famously made completely out of found footage, save for a few inserts featuring newspapers and decrees. The film was a historical documentary before the genre came into being,



Padenie Dinastii Romanovkh, Esfir Shub, 1928. (Gosfilmmond of Russia)

per cui Esfir Shub e i suoi amici del LEF (Levyi Front Iskusstv [Fronte progressista delle arti]) ne erano orgogliosi; la sfida era piuttosto quella di realizzare un film non con la macchina da presa, bensì con forbici e colla. Non sorprende che all'inizio i dirigenti dello studio esitassero a riconoscere in Shub la regista, e non la montatrice, dell'opera.

A loro difesa, va detto che nella comunità del cinema sovietico Esfir Shub godeva, come montatrice, di una reputazione leggendaria. Viktor Shklovsky giunse quasi a individuare nell'abilità apparentemente soprannaturale di Esfir la causa della scadente qualità della produzione cinematografica sovietica, lamentando che i registi erano abituati a portare tutti i rulli in sala montaggio, insieme a un cesto di ritagli di pellicola, “[sicuri che] Eddie Shub riuscirà a incollare insieme tutto quanto nel modo migliore, anche se il film è un fallimento; lei riuscirà comunque a tenerlo in piedi”. Shklovsky non era certo il solo a pensarla così, e in realtà gli universali elogi tributati al lavoro della Shub sembrano persino sospetti, in un'epoca e in un ambiente in cui dispute e rivalità erano apprezzate e considerate anzi un fattore propulsivo per il progresso dell'arte. Se tutti ti ammirano, nessuno ti teme.

Shub aveva imparato il mestiere del montaggio cinematografico a una scuola dura ma creativa. Per anni, il suo compito negli stabilimenti cinematografici sovietici era stato quello di modificare e manipolare i film stranieri (e più tardi anche quelli nazionali) ideologicamente inaccettabili per un pubblico sovietico. In molti casi ciò comportava un radicale capovolgimento di trama, personaggi e situazioni, ovviamente senza la possibilità di girare sequenze supplementari. L'esperienza accumulata in tal modo portò a risultati teorici sbalorditivi: Shklovsky, per esempio, ebbe a osservare che “la persona nell'inquadratura non ride, non piange e non si lamenta: si limita ad aprire e chiudere gli occhi e la bocca in un modo particolare”. Proprio come Eisenstein, anche Shklovsky amava frequentare, negli anni Venti, la sala montaggio di Esfir Shub: per questa coppia di amici-nemici quel luogo divenne una sorta di accademia del cinema.

Un altro aspetto del lavoro di montaggio, che Esfir trovava ancor più attraente, era quello di riunire in un film coerente rulli separati, privi di numeri, sceneggiatura, didascalie o sinossi della trama. Negli scantinati dello studio giaceva a raccogliere polvere un notevole numero di tali

but this is not what Esfir Shub or her friends from LEF (Levyi Front Iskusstv [Left Front of Arts]) were proud of. Instead, the point was to make a film not with a movie camera but with glue and scissors. No wonder the studio management was hesitant at first to recognize Shub as the director, not the editor, of the film. To their defense, Shub's reputation as a film editor was legendary in the Soviet film community. Viktor Shklovsky stopped short of blaming her seemingly supernatural skills for the inadequate quality of Soviet film production when he complained that directors got used to bring all their reels, along with a basket of cut-out film trims, to the editing room “[assuming that] Eddie Shub will glue everything together just all right. Even if the film fails. She'll bring it together anyway.” Shklovsky was far from being alone in that opinion, and in fact universal praise of Shub's work looks almost suspicious in a time and place that welcomed disputes and rivalries as a driving force for craft development. If everyone admires you, no one fears you.

Shub learned the craft of film editing in a hard but creative way. For years, her job at the Soviet film factories was to doctor foreign (and later domestic) movies ideologically unacceptable for Soviet audiences. In many cases, it involved a full turn-around of the plot, characters, and situations, without, of course, any additional filming being an option. What was discovered along the way resulted in astonishing theoretical findings, such as Shklovsky's observation “The person in the shot does not laugh or cry or mourn, they only open and shut their eyes and mouth in a specific way”. Shklovsky, just like Eisenstein, used to stop by Shub's editing room throughout the 1920s: for both of these friendly enemies, the place became a filmmaking alma mater. Another editing task Shub was even more fond of was putting together separate reels stored with no numbers, script, intertitles, or plotline attached, back into a coherent film. There were enough such films gathering dust in studio basements: interestingly, they were called “silents” in the film jargon of the day. In her memoirs Shub relates how she was able to recognize in a bunch of reels featuring Charlie Chaplin a parody of Carmen, and she put the

film, ed è interessante notare che nel gergo cinematografico dell'epoca essi erano definiti "muti". Nelle sue memorie, Shub racconta di aver riconosciuto, in un gruppo di rulli interpretati da Charlie Chaplin, una parodia della *Carmen*, e di aver poi ricostruito la trama. Qualche anno dopo, quando a Berlino riuscì finalmente a consultare copione e didascalie di *Burlesque on Carmen* (girato da Chaplin nel 1915), ella constatò con orgoglio che "molto di quel che avevo trovato si avvicinava assai all'originale". Questo "molto" è uno splendido risultato, ma c'è da chiedersi quale film abbiano mai visto gli spettatori sovietici degli anni Venti con il titolo della *Carmen* di Chaplin.

Questi due esercizi - rimontare un film alla rovescia e ricostruire un film grazie al montaggio a partire da una serie di sequenze e senza disporre della trama - stimolavano a fondo la fantasia e costituivano un'ottima preparazione per l'arte del montaggio cinematografico. Scaturiti dalle necessità pratiche degli albori della cinematografia sovietica, furono gli strumenti essenziali che Shub utilizzò per il suo primo lungometraggio, intitolato provvisoriamente *Febbraio* (*Fevral*, con riferimento alla rivoluzione di febbraio del 1917). L'unica differenza stava nel fatto che le sequenze cui ora poteva ricorrere non facevano parte di una singola trama originaria: filmati domestici e apparizioni ufficiali dello zar Nicola II, cinegiornali dedicati al campo di battaglia di Verdun, vecchie scene della Russia rurale, rari filmati degli avvenimenti del 1917 nelle capitali – e l'elenco potrebbe continuare. La strategia di montaggio di Esfir dipinge un quadro potente, più vasto di quanto suggerisca il titolo; si allarga al di là della caduta dei Romanov, e paradossalmente descrive il crollo di un impero mostrandone i momenti più orgogliosi. Le eleganti parate della Guardia Imperiale paiono ridicole nella loro pomposa monotonia; appena salpate dai cantieri, le enormi navi da battaglia minacciano orrori e distruzione; persino l'adorabile granduca Alessio, che saluta le truppe nel suo vestitino da marinaretto, sembra in qualche modo imbarazzante. Possiamo definire questa tecnica manipolazione o straniamento, ma è chiaro che Esfir Shub sapeva bene come far narrare alle sequenze cinematografiche una storia che esse non si erano mai sognate di raccontare.

Esfir descrive la realizzazione del suo *La caduta della dinastia dei Romanov* in termini quasi atletici: quanti chilometri di riprese ella riuscì eroicamente a scovare nelle cantine di Mosca e Leningrado, oppure poté individuare e acquistare all'estero, e ancora quanti chilometri visionò (60), quanti metri decise di selezionare (5.200) e infine di utilizzare per il montaggio del film (1.500). Rientri o no nel canone della storia del cinema, l'opera di Shub rappresenta certamente un canone del lavoro di archiviazione del cinema. Nonostante i miracoli che sapeva compiere con forbici e colla, Esfir si sforzava soprattutto di filmare e tramandare alla posterità sequenze documentaristiche. Certo, ella girava pensando a un futuro comunista e non al presente di Pordenone, ma neppure i rulli che utilizzò per *La caduta della dinastia dei Romanov* erano stati girati per celebrare il decimo anniversario della rivoluzione. La logica dell'archiviazione cinematografica è semplice e saggia: quali che fossero le intenzioni di chi ha realizzato le riprese, ciò che conta è il film. – DARIA KHITROVA

story back together. Years later, when she actually accessed the script and intertitles for Chaplin's 1915 Burlesque on Carmen in Berlin, she was proud to see that "a lot of what I found was close to the original." "A lot" is great, but one wonders what Soviet audiences of the 1920s watched under the title of Chaplin's Carmen.

These two fantasy-unleashing film-editing exercises – to re-edit a film upside-down, and to edit an original film back from a set of shots with no storyline available – indeed a perfect film editing curriculum, born out of practical necessity in early Soviet film, became Shub's main toolkit when it came to her own first feature, provisionally titled February (Fevral, referring to the February Revolution of 1917). The only difference was that the shots she was now able to use were not part of one story in the first place: Tsar Nicholas II's official appearances and home movies, Verdun battlefield newsreels, old scenic pictures of rural Russia, scarce footage of 1917 happenings in the capitals – the list goes on. Shub's editing strategy delivered a powerful picture, far larger than the title of the film suggests. It covers more than the fall of the Romanovs; paradoxically, it paints the demise of an empire by showing it at its proudest moments. Elegant Imperial Guard parades look ridiculous in their pompous monotony; fresh from the docks, enormous navy vessels promise horror and destruction; even adorable Grand Duke Alexei saluting the troops in his child-sized sailor's jacket somehow appears embarrassing. Call it manipulation or call it defamiliarization, Shub knew how to make shots tell a story they never meant to tell.

Esfir Shub described the making of her Fall of the Romanov Dynasty in almost athletic terms: how many kilometres of footage she heroically found in Moscow and Leningrad basements, or was able to locate and secure purchase from abroad, how many kilometres she watched (60), how many metres selected (5,200) and cut into a film (1,500). Whether part of the film history canon or not, Shub's work is certainly a canon of the film archiving effort. For all her glue-and-scissors miracles, Shub was all for shooting and preserving documentary footage for posterity. Yes, she shot for the Communist future rather than for the Pordenone present, but neither were the reels she used in her Fall of the Romanov Dynasty shot to celebrate the 10th anniversary of the Revolution. The wisdom of film archiving is simple: whatever the intention behind the filming, the film is what matters. – DARIA KHITROVA



CINEMA DELLE ORIGINI

EARLY CINEMA

I film di magia di Robert W. Paul

Robert William Paul (1869-1943) figura degnamente accanto a Méliès tra i pionieri degli effetti cinematografici. Tra il 1899 e il 1906 egli realizzò una serie di film di magia che brillano per vivacità e inventiva, sfruttando abilmente l'intero repertorio dei trucchi cinematografici. Lo stile di queste opere è del tutto personale e coerente: solo nell'ultima, *The ? Motorist*, si ravvisa in una certa misura l'influenza di Georges Méliès.

Nelle *dramatis personae* di quasi tutti questi film riconosciamo il medesimo protagonista, che oggi possiamo identificare con certezza in Walter Robert Booth (1869-1938) – grazie alla scoperta, presso il John Salisse Archive della Davenport Collection a North Walsham, nel Norfolk, di due ritratti di scena e di un opuscolo pubblicitario professionale riccamente illustrato (ringrazio Peter Lane, bibliotecario del Magic Circle, e Anne Davenport che mi hanno permesso di risalire a questo materiale). In almeno nove film Booth è riconoscibilissimo – un bell'uomo di poco più di trent'anni, dalla folta capigliatura nera pettinata con la scriminatura a sinistra, lo sguardo vivace e arguto e una notevole disinvoltura nel rivolgersi al pubblico in sala – ma assai probabilmente egli appare, pesantemente truccato, anche in altri ruoli: il suo opuscolo pubblicitario lo definiva “rapidissimo trasformista” oltre che “ventriloquo, prestigiatore e illusionista”.

L'importanza di Booth come interprete di questi film è innegabile, ma le ipotesi avanzate sulla possibilità di un suo ulteriore coinvolgimento nella loro realizzazione ha dato luogo (peraltro, a circa settant'anni di distanza) a una deplorabile confusione. Nel 1973, la prima edizione del *British Film Catalogue* di Denis Gifford attribuisce per la prima volta formalmente a Booth la regia dei film di Paul da lui interpretati tra il 1899 e 1906. Benché Gifford non

The Magic Films of Robert W. Paul

Robert William Paul (1869-1943) deserves a place alongside Méliès among the pioneers of camera effects. Between 1899 and 1906 he produced a series of magic films of outstanding invention and vivacity, which skillfully employ the whole repertory of cinematic trickery. They are completely individual and coherent in style: only the last, *The ? Motorist*, acknowledges a degree of influence from Georges Méliès.

In the *dramatis personae* of most of these films we can recognize the same central figure, whom we are now able to identify with certainty as Walter Robert Booth (1869-1938) – thanks to the discovery, in the John Salisse Archive in the Davenport Collection in North Walsham, Norfolk, of two stage portraits and a well-illustrated professional advertisement. (I am grateful to Peter Lane, the Magic Circle librarian, and to Anne Davenport for leading me to these.) In at least nine of the films, Booth is very recognizable – a good-looking man in his early 30s, with a wealth of black hair parted on the left, lively humorous eyes, and a very direct address to the off-screen audience – but it is likely that he appears heavily disguised in other roles also: his professional billing promised “Quick Change Impersonations” as well as “Ventriloquism, Conjuring and Illusions”.

Booth's importance as a performer in these films is undeniable, but speculation about his possible further involvement in the films has given rise to a good deal of regrettable confusion, which only began some 70 years after the films were made. In 1973 Booth was for the first time formally credited as the director of the Paul films in which he appeared between 1899 and 1906, in the first edition of Denis Gifford's *British Film*

abbia mai corroborato con alcuna prova quest'affermazione, essa è stata ripresa da autori successivi, per cui Booth è spesso celebrato su Internet come "il Georges Méliès britannico".

L'errore (poiché di errore sono convinto che si tratti) è stato certo aggravato dal fatto che negli anni successivi Booth si affermò realmente e autonomamente quale regista prolifico e di successo, sfruttando a fondo gli insegnamenti che aveva appreso da Paul, soprattutto nei suoi successivi film di magia e nelle fantasie fantascientifiche come *The Airship Destroyer* (1909). I film di Paul avevano presumibilmente rappresentato un impegno intermittente, che Booth alternava di quando in quando alla professione di mago e intrattenitore teatrale; nel 1906, però, egli intraprese la carriera di cineasta a tempo pieno, e allestì il proprio studio all'aperto a Isleworth, nella zona occidentale di Londra. Nei 12 anni successivi rifornì regolarmente di film Charles Urban e la sua Kineto Company. Il mio defunto fratello, John Barnes, si è occupato di Booth nel quinto volume della sua storia delle origini del cinema britannico e in seguito, senza peraltro voler sminuire in alcun modo la pionieristica opera di Booth, ha autorevolmente confutato la tesi per cui questi avrebbe esordito come regista con Paul. Uno degli ultimi articoli scritti da John prima di morire il 1° giugno 2008, pubblicato postumo dalla Magic Lantern Society (Newsletter 92), è intitolato "The Quest for Walter Booth" (Alla ricerca di Walter Booth). Pur non conoscendo i ritratti di Booth che abbiamo appena ritrovato, o i due rulli della Kinora, ancora irrimediabilmente, dedicati alle esibizioni di Booth, John era persuaso che Booth fosse il principale interprete dei film di Paul. Egli notava tuttavia che, se da un lato Booth era probabilmente giunto allo studio di Paul perfettamente munito di tutti i trucchi del mestiere di mago del palcoscenico, dall'altro le magie dei film di Paul sono interamente realizzate da un cineasta abile ed esperto, capace di sfruttare le risorse della macchina da presa e del laboratorio, oltre a un arsenale di riprese a passo uno, doppie esposizioni, inversioni di macchina e manipolazioni in laboratorio. È vero che molti maghi del palcoscenico adottarono il cinema – Carl Hertz, i fratelli Isola, Maskelyne e Devant, e naturalmente Georges Méliès – ma i contemporanei non inclusero mai Booth in questo gruppo. John non aveva dubbi: la magia di questi film è opera esclusiva di Paul.

La testimonianza decisiva è tuttavia quella offerta da Frederick A. Talbot nel suo pionieristico volume *Moving Pictures: How They Are Made and Worked*, pubblicato nel 1912 e riapparso in edizione riveduta nel 1923. Talbot – che scrive appena sei anni dopo l'uscita dell'ultimo film di questo gruppo, ed è un contemporaneo dei cineasti che studia – cita Méliès come uno dei primi realizzatori di film di trucchi in Francia, e Paul come il primo in Gran Bretagna:

"Grazie alla cortesia di Robert Paul, sono in grado di spiegare in che modo sono stati realizzati molti tra i singolari effetti dei suoi più sensazionali film di trucchi. I processi utilizzati più spesso sono il 'passo uno' e la 'doppia esposizione', ... ma oltre a questi metodi egli ne ideati parecchi altri... Per esempio, per far apparire o scomparire

Catalogue. Though Gifford never adduced any evidence for this claim, the notion has been taken up by other writers, so that Booth is often celebrated on the Internet as "Britain's Georges Méliès".

*The error (as I am confident it is) has certainly been compounded by the fact that Booth did in fact emerge in later years as a prolific and successful director in his own right, making full use of the lessons he had learned with Paul, particularly in his own later magic films and science-fiction fantasies like *The Airship Destroyer* (1909). The Paul films had presumably been intermittent engagements in Booth's work as a magician and live entertainer; but in 1906 he established himself as a full-time film-maker, setting up his own garden studio in Isleworth, in West London. For the next 12 years he kept up a regular supply of films to Charles Urban and his Kineto Company.*

My late brother John Barnes included Booth in the fifth volume of his history of the early years of British cinema, and subsequently, without wanting to diminish Booth's pioneer work in any way, authoritatively contested the claim that he had begun to direct with Paul. One of John's last articles before his death on 1 June 2008, published posthumously by the Magic Lantern Society (Newsletter 92), was entitled "The Quest for Walter Booth". Even without access to our newly found portraits of Booth or two still-untraced Kinora reels of Booth performing, John was convinced that Booth was the principal performer in the Paul films. He pointed out, however, that though Booth might have arrived at Paul's studio well equipped with the tricks of the stage magician, the magic in the Paul films is entirely produced by a skilled film-maker, using the resources of the camera and the laboratory, plus a repertory of stop-motion, double exposure, camera inversion, and laboratory manipulation. It is true that many stage magicians adopted cinematography – Carl Hertz, the Isola brothers, Maskelyne and Devant, and of course Georges Méliès – but Booth was never included among these by his contemporaries. John had no doubt that the magic was of Paul's exclusive making.

*Most conclusive, however, is the testimony of Frederick A. Talbot's pioneering book *Moving Pictures: How They Are Made and Worked*, first published in 1912 and revised in 1923. Writing only six years after the last of this group of films had appeared, and as a contemporary of the film-makers themselves, he cites Méliès as one of the first French makers of trick films, and Paul as the first in Britain:*

"I am able, through the courtesy of Mr. Robert Paul, to explain how many of the strange effects in his most striking trick films were achieved. The processes most generally practised were the "stop-motion" and "double printing," ... but in addition to these methods he devised many others.... For example, where

gradualmente un'immagine, anziché ricorrere a una chiusura rettilinea del diaframma nell'obiettivo come si usa attualmente, Paul ha impiegato talvolta la dissoluzione chimica dell'emulsione e dell'immagine nella pellicola."

Continua Talbot: "Uno dei film di trucchi migliori e di maggior successo mai prodotti da Paul è ... *The Magic Sword* ... Lo studio di Paul si adattava in maniera estremamente funzionale a produrre strane alterazioni di statura ... Variando la distanza tra macchina da presa e palcoscenico Paul ha prodotto risultati splendidi. Uno dei film è intitolato *The Cheese-Mites; or Lilliputians in a London Restaurant* ... La sovrimpressionazione consente di ottenere risultati davvero sorprendenti ... per esempio la visione del fantasma di Marley, e così via ... *The (?) Motorist* è uno straordinario esempio dell'arte di Paul. Gli effetti sono così sbalorditivi e le situazioni così insolite che gli spettatori ne sono rimasti fortemente sconcertati, oltre che genuinamente divertiti ... Un altro film di Paul riproduce uno scontro ferroviario ... usando fedeli modellini."

Talbot scriveva a soli sei anni di distanza dalla realizzazione dell'ultimo di questi film, e conosceva di persona praticamente tutti i pionieri del cinema britannico. È verosimile che Walter Booth, divenuto ormai un prestigioso uomo di cinema, o magari lo stesso Paul, non avrebbero protestato se l'attribuzione di tutti i film a Robert W. Paul da parte di Talbot fosse stata erronea? Riconoscendo a ciascuno i propri meriti non facciamo torto né a Paul né a Booth. – WILLIAM BARNES

Salvo diversa indicazione, i film qui di seguito elencati sono diretti e prodotti da Robert W. Paul, mentre le relative copie provengono tutte, a parte *The Magic Sword*, dal BFI National Archive di Londra.

UPSIDE DOWN; OR, THE HUMAN FLIES (GB 1899)

COPIA/COPY: 35mm, 75 ft., 1'15" (16 fps); senza did./no titles.

Paul utilizza ingegnosamente due set, uno dei quali è l'esatto contrario dell'altro, e gira le riprese capovolte (in cui i personaggi saltellano e fanno capriole su quello che sembra il "soffitto") capovolgendo la macchina da presa.

THE HAUNTED CURIOSITY SHOP (GB 1900)

COPIA/COPY: 35mm, 129 ft., 2'09" (16 fps); senza did./no titles.

Gli spiriti che tormentano un anziano bottegaio dai capelli grigi sono prodotti da una combinazione tra doppia esposizione e trucco di sostituzione.

ARTISTIC CREATION (GB 1901)

COPIA/COPY: 35mm, 85 ft., 1'25" (16 fps); senza did./no titles.

Paul unisce i fulminei sketch delle esibizioni teatrali di Walter Booth alla magia del trucco di sostituzione.

gradual disappearances and appearances were desired, instead of using a rectilinear diaphragm stop in the lens as is now usual, Paul occasionally resorted to the chemical dissolution of the emulsion and image from the film...."

Talbot continues, "One of the best and most successful trick films Paul ever produced was ... The Magic Sword. ...Paul's studio was excellently adapted to produce strange variations in stature. ... By varying the distance between the camera and the stage Paul produced some delightful results. One picture was called The Cheese-Mites, or Lilliputians in a London Restaurant. ... Some very astonishing results can be obtained by [the] superprinting operation...there is the vision of Marley's Ghost, and so on. ... The (?) Motorist was an extraordinary example of Paul's handiwork. The effects were so startling and the situations so unconventional that the spectators were sorely puzzled as well as vastly entertained. ... Another of Paul's films was the representation of a railway collision...using good toy models."

Talbot was writing only six years after the last of these films was made, and was personally acquainted with practically all the pioneers of British cinema. Is it conceivable that Walter Booth, by this time a prominent film-maker – or even Paul himself – would not have protested if Talbot was mistaken in attributing the films wholly to Robert W. Paul? By giving credit where it is due, we diminish neither Paul nor Booth. – WILLIAM BARNES

All films directed and produced by Robert W. Paul unless otherwise indicated. All prints from the BFI National Archive, London, except for The Magic Sword.

Paul ingeniously uses two sets, one an exact inversion of the other, then films the upside-down shot (with the characters cavorting on the apparent "ceiling") with his camera upside down.

The spirits that torment a grizzled old shop-keeper are produced by a combination of double exposure and stop-camera substitution.

Paul combines Walter Booth's stage act of lightning sketches with substitution magic.

THE CHEESE MITES; OR, LILLIPUTIANS IN A LONDON RESTAURANT (GB 1901)

COPIA/COPY: 35mm, 57 ft., 57" (16 fps); senza did./no titles.

Un signore è seduto al tavolo di un ristorante accanto alla finestra. Dopo che il cameriere (Walter Booth?) gli ha servito il formaggio, da dietro il tavolo, Paul suddivide in due lo schermo e sostituisce alla finestra e al tavolo un secondo negativo, filmato in un set enormemente ingrandito rappresentante la finestra e il ripiano del tavolo, sul quale danzano le femmine dei "cheese-mite", gli acari del formaggio.

A gentleman sits at a restaurant table, beside the window. After the waiter (Walter Booth?) has served the cheese, from behind the table, Paul splits the screen, substituting for the window and table area a second negative, shot using a greatly enlarged setting representing the window and table, on which the lady "cheese-mites" dance.

A RAILWAY COLLISION (GB 1900)

COPIA/COPY: 35mm, 39 ft., 39" (16 fps); senza did./no titles.

Questa pionieristica scena in miniatura è ottenuta con un set elaborato e modellini di treni a vapore che non sembrano quelli comunemente reperibili in commercio, ma probabilmente erano stati costruiti appositamente per il film.

This pioneering miniature model scene is achieved with an elaborate setting and miniature steam trains which do not appear to be regular commercially available models, but made for the purposes of the film.

UNDRESSING EXTRAORDINARY; OR, THE TROUBLES OF A TIRED TRAVELLER (GB 1901)

COPIA/COPY: 35mm, 182 ft., 3'02" (16 fps); senza did./no titles.

Walter Booth, stranamente privo di basette, interpreta un gaudente alquanto alticcio che cerca di infilarsi a letto ma è ostacolato da più di una dozzina di sostituzioni (ogni volta che riesce a sfilarsi un abito ne appare uno nuovo), dall'apparizione di uno scheletro e persino da una tempesta di neve. Si vendica gettando oggetti contro la macchina da presa (e il pubblico).

An uncharacteristically whiskerless Walter Booth plays a tipsy reveller endeavouring to get into his bed, but handicapped by more than a dozen substitutions (a new costume every time he manages to remove the last), a skeletal apparition, and a snowstorm. He takes his revenge by throwing objects at the camera/audience.

THE WAIF AND THE WIZARD; OR, THE HOME MADE HAPPY (GB 1901)

COPIA/COPY: 35mm, 95 ft., 1'35" (16 fps); senza did./no titles.

Trucchi magici sono posti al servizio di un mini-melodramma.

Magic tricks are put to the service of a mini-melodrama.

THE MAGIC SWORD; OR, A MEDIAEVAL MYSTERY (GB 1902)

COPIA/COPY: 35mm, 164 ft., 2'44" (16 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Filmoteca Española, Madrid.

Paul sfodera il suo intero repertorio di trucchi visivi in una storia "medievale" di fantasmi, orchi e fate.

Paul's whole repertory of visual tricks is devoted to a "mediaeval" tale of ghosts, ogres, and fairies.

AN OVER-INCUBATED BABY (GB 1901)

COPIA/COPY: 35mm, 75 ft., 1'15" (16 fps); senza did./no titles.

Introdotta in Francia verso la fine del diciannovesimo secolo per combattere la mortalità infantile, le incubatrici, destinate ai bambini più deboli e gracili, furono il grande successo dell'Esposizione di Berlino nel 1896 e da allora in poi costituirono l'attrazione indispensabile delle fiere mondiali. La mostra di incubatrici del dottor Martin Couney a Coney Island sopravvisse dal 1900 fino agli anni Quaranta. Per Paul l'apparecchio rappresenta un'irresistibile fonte di divertimento; Walter Booth interpreta lo sbadato tecnico addetto all'incubatrice.

Developed in France in the last quarter of the 19th century to combat the rate of infant mortality, working incubators, occupied by frail babies, were the great hit of the Berlin Exposition of 1896 and were thereafter indispensable shows in world fairs. Dr. Martin Couney's Coney Island incubator show survived from 1900 to the 1940s. The device was an irresistible joke for Paul, with Walter Booth as the careless incubator operator.

SCROOGE; OR, MARLEY'S GHOST (GB 1901)

COPIA/COPY: 35mm, 323 ft., 5'23" (16 fps); did./titles: ENG.

La narrazione presuppone che il pubblico conosca bene la vicenda. Oltre alle doppie e triple esposizioni per gli effetti dei fantasmi, il film contiene uno scorrimento verticale senza precedenti per il cambiamento di scena. Walter Booth impersona il nipote di Scrooge.

The narrative relies on the audience's familiarity with the story. Apart from double and triple exposures for ghost effects, the film contains an unprecedented vertical wipe to change the scene. Walter Booth plays Scrooge's nephew.

THE EXTRAORDINARY WAITER (The Mysterious Heads) (GB 1902)

COPIA/COPY: 35mm, 130 ft., 2'10" (16 fps); senza did./no titles.

Per creare l'indistruttibile cameriere nero si ricorre a una variegata serie di trucchi di sostituzione.

A variety of tricks of substitution are used to create the indestructible black waiter.

A CHESS DISPUTE (GB 1903)

COPIA/COPY: 35mm, 77 ft., 1'17" (16 fps); senza did./no titles.

Non tanto una dimostrazione di magia, quanto piuttosto una trovata ingegnosa. Appena al di sotto del bordo inferiore del fotogramma infuria un feroce corpo a corpo: lo spettatore vede soltanto volare gli indizi dello scontro.

Rather a display of ingenuity than magic: a ferocious hand-to-hand battle takes place just below the frame-line: the viewer sees only the flying evidence.

AN EXTRAORDINARY CAB ACCIDENT (GB 1903)

COPIA/COPY: 35mm, 49 ft., 49" (16 fps); senza did./no titles.

La magia è ridotta al minimo: quando il protagonista è scaraventato giù da una carrozza, viene sostituito da un manichino.

The magic is minimal: the substitution of a dummy when the protagonist is knocked down by a horse-cab.

THE MEDIUM EXPOSED (Is Spiritualism a Fraud?) (GB 1906)

REGIA/DIR: J.H. Martin?. COPIA/COPY: 35mm, 363 ft., 6'03" (16 fps); main title: ENG; senza did./no intertitles.

Una serie di trucchi disinvolta ed elegante viene posta al servizio della trama in maniera perfettamente funzionale, soprattutto nella spettacolare conclusione che si svolge in strada. Walter Booth interpreta il giovanotto innamorato che approfitta dello spegnersi delle luci durante la seduta spiritica.

Smooth trick work is entirely at the service of the story, with its spectacular street finale. Walter Booth is the amorous young man who takes advantage of the extinguished lights of the séance.

THE ? MOTORIST (GB 1906)

COPIA/COPY: 35mm, 160 ft., 2'40" (16 fps).

Le scene animate del cosmo e il trucco della macchina che sale lungo la facciata di un negozio rendono evidente per la prima volta in un film di Paul l'influenza di Méliès e delle comiche francesi.

The influence of Méliès and French comedies is evident for the first time in Paul films, in the animation scenes of the cosmos and the trick of driving up a shopfront.

A LIVELY QUARTER-DAY (House Furnishing Made Easy) (GB 1906)

REGIA/DIR: J.H. Martin?. COPIA/COPY: 35mm, 324 ft., 5'24" (16 fps); main title: ENG; senza did./no intertitles.

Un impeccabile capolavoro della commedia cinematografica basata sui trucchi: un mago surclassa, nel loro lavoro, i maldestri operai di una ditta di traslochi.

A seamless masterpiece of trick film comedy: a magician proves better at the job than a team of clumsy professional house-movers.

Per ulteriori film di R.W. Paul si rimanda alla sezione "Riscoperte e restauri", pp. 246-247.

For additional R.W. Paul titles, see the programme "New Discoveries: R.W. Paul and His Colleagues", in the section "Restorations & Rediscoveries".



Les Fantaisies d'Agénor Maltracé, Émile Cohl, 1911.
(Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris)

Émile Cohl alla Pathé, 1911

Ingaggiato da Pathé nel 1911, dopo aver lavorato per Gaumont dal 1908, il pioniere dell'animazione Emile Cohl annota sul proprio minuzioso e preziosissimo taccuino che il suo primo film per Pathé è stato *Les Aventures extraordinaires d'un bout de papier*, film che inizia ad ideare nell'ottobre del 1910. Si deve però attendere il 1° aprile 1911 perché egli venga assunto in prova dalla società cinematografica del gallo per realizzare film il cui costo non superi i 12 franchi al metro. L'esperienza alla Pathé sarà di breve durata, probabilmente deludente per Cohl, come si può supporre, almeno per quanto riguarda gli obiettivi che gli furono imposti. Raggiungerà poi Étienne Arnaud a Fort Lee nel 1912, dove lavorerà per la società Eclipse. La filmografia realizzata da Cohl per Pathé è tuttavia densa, con almeno 18 film in nove mesi (e altri due titoli a lui attribuibili). La lunghezza delle pellicole varia dagli 81 ai 150 metri. In questo periodo si tratta soprattutto di complementi di programma.

Emile Cohl debutta presso Pathé con due film di animazione nei quali riprende la tecnica innovativa che ha affinato alla Gaumont: *Les Aventures extraordinaires d'un bout de papier* e *Le Musée des grotesques*. Un terzo film, *Le Retapeur de cervelles*, anch'esso realizzato nell'autunno 1910 e uscito nella primavera 1911, mescola le riprese in studio ai disegni filmati immagine per immagine; connotato dall'umorismo caratteristico di Cohl, ci invita ad esplorare i meandri del pensiero. I film da lui realizzati per Pathé in Francia nel 1911 rappresentano invece un'eccezione nella sua carriera in quanto sono costituiti da immagini reali. La serie di Jobard, nove film girati in meno di tre mesi, nasce dalla collaborazione con l'attore di teatro Lucien Cazalis, proveniente anch'egli da Gaumont; è su iniziativa di quest'ultimo che i due cominciano a lavorare insieme. Cohl, rifacendosi ai propri



Jobard fiancé par intérim, Émile Cohl, 1911.
(Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris)

Émile Cohl at Pathé, 1911

Engaged by Pathé in 1911, after having worked for Gaumont since 1908, the animation pioneer Émile Cohl records in his meticulous and invaluable "carnet de notes" that his first film for the company was Les Aventures extraordinaires d'un bout de papier, whose conception began in October 1910. He was officially taken on by the cockerel firm on 1 April 1911, on trial, to deliver films whose cost was not to exceed 12 francs per metre. The Pathé experience was to be brief, and probably disappointing for Cohl – at least one might suppose with regard to the targets imposed on him. For in 1912 he moved on to rejoin Étienne Arnaud at Fort Lee, where he worked for the Eclipse Company. Nonetheless, Cohl's filmography at Pathé is still impressive, numbering at least 18 films in nine months (along with two further titles that can possibly be attributed to him). The length of the films varies between 81 and 150 metres – at that period essentially programme extras.

Cohl began at Pathé with two animation films – Les Aventures extraordinaires d'un bout de papier and Le Musée des grotesques – employing the pioneering techniques he had honed at Gaumont. A third film, likewise prepared in the autumn of 1910 and issued in the spring of 1911, Le Retapeur de cervelles, mixes studio shooting and drawings filmed image by image; displaying a humour very characteristic of Cohl, it invites us to observe the meandering of thoughts.

However, his time at Pathé in 1911 in France represents an exceptional episode in Cohl's career, since most of the films he made then are live action: the "Jobard" series, nine films shot in less than three months, resulting from his association with the theatre actor Lucien Cazalis, who had also been at Gaumont, and had initiated this partnership



Jobard a tué sa belle-mère, Émile Cohl, 1911.
(Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris)

inizi di carriera come caricaturista, dirige e scrive le sceneggiature per un personaggio comico, ma con questa serie egli è piuttosto al servizio dell'attore. Il primo film, *Jobard est demandé en mariage*, viene proposto nel programma n. 25 di Pathé, nel giugno del 1911; i film di Cohl e Cazalis continueranno a uscire fino al mese di settembre. Nessun altro personaggio comico deve sostenere un ritmo di uscita così frenetico; sembra quasi che Pathé volesse mettere alla prova la popolarità di uno dei suoi nuovi comici e Cohl, da parte sua, fosse obbligato a dimostrare una redditività più immediata rispetto a quella proveniente dal lavoro minuzioso dei cartoni animati.

I comici non mancano certo all'interno della Pathé: infatti, nelle stesse settimane, Jobard si trova fianco a fianco di Little Moritz, Rosalie, Babylas, Zigoto, Léontine e Gontard (presto dimenticato, da non confondersi con Gontran), accanto ai quali Nick Winter e Rigadin sono già dei classici. In quel periodo Max Linder è convalescente, lui e Jobard s'incontrano a partire dal programma n. 33. Dal momento che la politica di distribuzione di Pathé mira a proporre nuovi marchi agli esercenti delle sale cinematografiche, le serie comiche di Pathé escono con i marchi Comica, Nizza, SCAGL e Pathé frères. La serie Jobard è pubblicata con quest'ultimo marchio e rientra quindi in una politica di sviluppo delle serie comiche, in piena effervescenza durante l'estate del 1911, mentre in autunno si assisterà a una moltiplicazione dei marchi stranieri.

I film "dal vivo" di Cohl utilizzano le ricette di Pathé (situation comedy sulla base di un semplice canovaccio in cui l'intrigo romantico resta ancora secondario, riprese in esterno alternate a quelle in studio e un primo piano alla fine del film). Il personaggio di Jobard, con l'abito a righe e il cilindro, ricorda sicuramente Max, ma è anche molto vicino a Rigadin. Il modo di recitare di Cazalis ricorda inoltre



Jobard a tué sa belle-mère, Émile Cohl, 1911.
(Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris)

with Cohl. Calling upon his origins as a caricaturist, Cohl directed and provided scenarios for a comic personage, though with this series he was essentially at the service of the actor. The first film of the series, *Jobard est demandé en mariage*, was announced by Pathé in their Programme No. 25 in June 1911, and the Cohl/Cazalis films continued to be issued until that September. None of the studio's other comedy figures was submitted to such a frenetic release rhythm: it was as if Pathé were testing the popularity of one of its new comedians, while Cohl, for his part, was committed to a more immediate cost-effectiveness than that of his painstaking work on animation.

Pathé's comedy ranks that year were by no means understaffed: in those same weeks, Jobard was rubbing shoulders with Little Moritz, Rosalie, Babylas, Zigoto, Léontine, and the swiftly forgotten Gontard (not to be confused with Gontran), alongside Nick Winter and Rigadin, already classics. Max Linder was at the time convalescing, but he and Jobard were subsequently to coincide, from Programme No. 33 onwards. Pathé's comedy series were variously issued under the trademarks Comica, Nizza, SCAGL, and (including the "Jobard" series) Pathé Frères, since the studio's distribution policy was to offer new trademarks to exhibitors. Cohl's "Jobard" films were thus involved in a policy of developing comedy series that was in full effervescence in the summer of 1911, though that autumn was to see a multiplication of foreign trademarks.

Émile Cohl's live-action comedies used the Pathé house formulas (situation comedy with a simple plot-line, in which the romantic intrigue is still secondary; street exteriors alternating with studio sets; and a close-up at the end of the film). The "Jobard" character, in striped suit and top hat, to an extent resembles Max, but he is also very close to Rigadin. The acting of Cazalis moreover recalls

quello dell'interprete di Rigadin, Charles Petit Demange (Charles Prince), con il suo modo di rivolgersi direttamente al pubblico e la gestualità esagerata. Il programma n. 29 di Pathé precisa del resto nel suo editoriale che Jobard "segue i suoi [di Rigadin] passi". Mentre altri titoli della serie Jobard, finora non attribuiti in termini di regia, continueranno a uscire fino al 1912, Emile Cohl, prima di lasciare la società Pathé, ritorna all'animazione. Nell'insieme questo breve ma intenso periodo offre al caricaturista la possibilità di "denunciare il gioco delle apparenze che nasconde e talvolta opprime, in situazioni codificate, la verità degli esseri" (Valérie Vignaud).

I film realizzati da Cohl per Pathé sono stati restaurati con tecniche digitali in 4K nel 2016 e fanno parte di un programma di restauro, ancora in corso, dei film presenti presso Gaumont e Pathé.

STÉPHANIE SALMON, STÉPHANIE TAROT

that of Rigadin's interpreter, Charles Petit Demange (Charles Prince), in his way of directly addressing the audience and his exaggerated gesture. The editorial for Pathé's Programme No. 29 actually states that Jobard "follows in his [Rigadin's] steps". While other titles in the "Jobard" series, at present not credited in terms of director, continued to appear until 1912, before leaving Pathé Émile Cohl returned to animation. Altogether, this short but fruitful period gave the caricaturist the possibility, as Valérie Vignaud defines it, "to denounce the game of appearances, which hides and sometimes abuses, in codified situations, the truth of beings".

These films made by Cohl at Pathé have been digitally restored in 4K in 2016, and are part of an ongoing programme to restore the existing films of Gaumont and Pathé.

STÉPHANIE SALMON, STÉPHANIE TAROT

Tutti i film provengono da / All films from: Fondation Jérôme Seydoux-Pathé, Paris (preservazione/preserved 2016).

LE MUSÉE DES GROTESQUES (FR 1911)

REGIA/DIR, SCEN, ANIM: Émile Cohl. PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: DCP, 4'55" (trascritto a/transferred at 16 fps).

LES FANTASIES D'AGÉNOR MALTRACÉ (FR 1911)

REGIA/DIR, SCEN, ANIM: Émile Cohl. PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: DCP, 5'28" (trascritto a/transferred at 16 fps).

JOBARD A TUÉ SA BELLE-MÈRE (FR 1911)

REGIA/DIR, SCEN: Émile Cohl. CAST: Lucien Cazalis. PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: DCP, 8'31" (trascritto a/transferred at 16 fps).

JOBARD NE VEUX PAS VOIR LES FEMMES TRAVAILLER (FR 1911)

REGIA/DIR, SCEN: Émile Cohl. CAST: Lucien Cazalis. PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: DCP, 5'51" (trascritto a/transferred at 16 fps).

JOBARD CHANGE DE BONNE (FR 1911)

REGIA/DIR, SCEN: Émile Cohl. CAST: Lucien Cazalis. PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: DCP, 7'16" (trascritto a/transferred at 16 fps).

JOBARD FIANCÉ PAR INTÉRIM (FR 1911)

REGIA/DIR, SCEN: Émile Cohl. CAST: Lucien Cazalis. PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: DCP, 8'12" (trascritto a/transferred at 16 fps).

LE RETAPEUR DE CERVELLES (FR 1911)

REGIA/DIR, SCEN, ANIM: Émile Cohl. PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: DCP, 7'49" (trascritto a/transferred at 16 fps).

LE CHEVEU DÉLATEUR (FR 1911)

REGIA/DIR, SCEN, ANIM: Émile Cohl. PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: DCP, 6'07" (trascritto a/transferred at 16 fps).

Gli anelli cromolitografici tedeschi

Negli ultimi venticinque anni del diciannovesimo secolo la lanterna magica estese il suo ruolo: non più solamente strumento scientifico e divertimento per adulti, divenne anche un popolare giocattolo e uno strumento didattico. Il mercato mondiale fu presto egemonizzato dai fabbricanti tedeschi di giocattoli di latta (*Blechspielzeug*) con sede a Nürnberg [Norimberga]: Gebrüder Bing (GBN), Ernst Plank (EP), George/Georges Carette (GC&C), e Johann/Jean Falk (JF).

Non è sorprendente che, alla comparsa del cinematografo, questi fabbricanti si siano affrettati a utilizzarlo, considerando l'immagine in movimento un tipo nuovo anche se insolitamente complesso di lastre per lanterna. Già nel 1898 Bing proponeva un apparecchio ibrido lanterna-cinematografo, abbastanza valido da meritare di essere descritto e illustrato in una delle prime storie tecniche del cinema, *Living Pictures* di Henry V. Hopwood (1899): il proiettore era eccezionale in quanto trasportava orizzontalmente la pellicola oltre il quadruccio di proiezione, caratteristica che apparirà nuovamente solo in un modello Carette del 1905. La soluzione comunemente adottata dai fabbricanti di lanterne magiche era identica a quella utilizzata da altri inventori di apparecchiature per la proiezione di pellicole: trascinamento verticale attraverso il quadruccio di proiezione, insieme all'uso di pellicola da 35mm con perforazioni Edison. Gli ibridi potevano passare dalle lastre per lanterna alla proiezione di pellicola senza interrompere il programma.

I clienti avevano anche bisogno di pellicola e i fabbricanti di Norimberga pubblicizzavano quindi nei loro cataloghi "Films – Bilderstreifen für Kinematographen" ("Pellicole – Strisce per immagini cinematografiche"). Queste immagini in movimento non si ottenevano con mezzi fotochimici; le pellicole venivano invece fabbricate con un processo di stampa litografica, di solito la cromolitografia, che nel corso del diciannovesimo secolo si era affermata e diffusa come metodo di stampa a colori di grande versatilità. Utilizzata dai fabbricanti tedeschi di giocattoli di latta a partire dal 1890 circa, essa costituiva il processo di stampa più comune per la produzione in massa di lastre da lanterna magica. Nei cataloghi dei produttori, la terminologia che designava le pellicole cromolitografiche era assai differenziata: *feine farbige Filmstreifen/Filmstreifen* (strisce di pellicola a colori fini) (Bing) e *Lithofilms buntfarbig* (litopellicole multicolori) oppure *Druckfilms* (pellicole a stampa) (Plank). Le pellicole consistevano generalmente di anelli continui da 30 o 60 fotogrammi circa, la cui lunghezza dipendeva verosimilmente dalle dimensioni della pietra litografica: gli anelli da 60 fotogrammi erano stampati in due sezioni da 30 fotogrammi, che poi venivano riunite. A corredo di ogni proiettore acquistato si forniva una determinata quantità di anelli di animazione litografati mentre ulteriori anelli si potevano acquistare, raggruppati in serie, dal catalogo del fabbricante, che spesso recava un elenco di titoli. La gamma dei soggetti litografati disponibili continuò a crescere nel corso degli anni Dieci, mentre la stampa e la commercializzazione di massa del prodotto continuarono per tre decenni circa, fino all'inizio degli anni Trenta. Pochi tra i primi modelli di proiettore disponevano

German Chromolithographic Loops

In the last quarter of the 19th century the magic lantern extended its role from that of a scientific instrument and adult entertainment to become a popular nursery toy and teaching instrument. The world market was quickly dominated by German manufacturers of tinplate toys (Blechspielzeug) based in Nürnberg [Nuremberg]: Gebrüder Bing (GBN), Ernst Plank (EP), George/Georges Carette (GC&C), and Johann/Jean Falk (JF).

Predictably, these manufacturers swiftly seized on the new cinematograph, regarding the moving image, at that time, as a novel if unusually complex lantern slide. As early as 1898 Bing was offering a hybrid lantern-cinematograph apparatus, which was serious enough to be described and illustrated in one of the first technical histories of the cinema, Henry V. Hopwood's Living Pictures (1899): the projector was exceptional in moving its films horizontally through the gate, a feature only duplicated in a Carette model of 1905. The common solution of magic lantern makers was identical to that of other inventors of film projection equipment: vertical transport through the gate, along with the use of 35mm gauge film with Edison perforations. Without interruption to the programme, hybrids could switch from lantern slides to film projection.

*Their customers also needed films, and the Nuremberg manufacturers advertised in their catalogues "Films – Bilderstreifen für Kinematographen" ("Films – Picture Strips for Cinematographs"). These moving images were not obtained by photochemical means; rather, the films were made by a lithographic printing process, often chromolithography, which had established itself as a highly versatile and widespread colour printing method during the 19th century. From around 1890 it was being used by German manufacturers of tinplate toys, and was also the predominant printing process for mass producing magic lantern slides. Terminology for chromolithographic films in manufacturers' catalogues was diverse: *feine farbige Filmstreifen/Filmstreifen* (fine coloured film strips) (Bing) and *Lithofilms buntfarbig* (multi-coloured Lithofilms) or *Druckfilms* (Print-films) (Plank). The films generally consisted of continuous loops of around 30 or 60 frames, their length presumably dictated by the size of the lithographic stones: 60-frame loops were printed in two 30-frame sections, joined together. A set quantity of lithographed animation loops came with the purchase of each projector, while extra loops were available for sale in the manufacturer catalogues, grouped in series, often featuring a listing of subject titles. The expansion of lithographed subjects on offer continued into the 1910s, whereas mass printing and marketing lasted roughly three decades, until the early 1930s. Few of the early projector models had feed- and take-up spools, in contrast to later models which could also show longer-length photographic films.*

di bobine avvolgitrici, a differenza dei modelli successivi, utilizzabili anche per pellicole fotografiche di maggiore lunghezza.

Le pellicole cromolitografiche rappresentano il più antico esempio di animazione nel cinema – sicuramente, almeno, per quanto riguarda le pellicole Bing del 1897/1898. I soggetti – giochi di bambini, scene di circo, animali ammaestrati, clown, maghi, gare sportive, scene di lavoro e innovazioni tecnologiche come automobili, aeroplani e sommergibili – erano quelli ritenuti più adatti a divertire i piccoli e ad interessare anche gli adulti. Si sottolineavano anche le possibili applicazioni didattiche della combinazione lanterna-cinematografo, come testimonia, per esempio, il titolo del catalogo Bing del 1906 “Spezial-Preisliste über mechanische, optische und elektrische Lehrmittel und Spielwaren” (Listino prezzi speciale per sussidi didattici e giocattoli meccanici, ottici ed elettrici).

Nel 2015 il Deutsches Filminstitut (DIF) ha intrapreso il restauro e la digitalizzazione di 20 anelli di pellicola litografica presenti nella propria collezione, scegliendoli per la loro bellezza e l'insolita tecnologia del colore. Gli anelli non recano titoli e sono quasi tutti privi dell'imballaggio originale, che indicava soggetto, produttore e/o venditore. In mancanza di tali dati, ogni informazione stampata sul bordo della pellicola rappresenta un indizio importante. Due anelli – [Ringkampf / Incontro di lotta] e [Wippe / Altalena] – recano sul bordo il codice “GC&CoN, dep.”, che è un riferimento a Georges Carette & Co. I due anelli erano imballati insieme in un piccolo contenitore recante l'indicazione “Litho-Film”, l'etichetta del negozio di giocattoli viennese Anton C. Niessner e una vistosa avvertenza antincendio, ACHTUNG! ZELLULOIDFILM! Un unico altro anello, [Clownsgesicht / Volto di clown], esibisce sul bordo il codice del fabbricante: “FOTO-BING-FILM-GESCH”. Esso ci mostra l'immagine fotografica delle contorsioni facciali di un clown, riprodotte sulla pellicola tramite stampa litografica monocroma. Assieme a un anello prodotto in maniera analoga [Pferdekutsche und Auto/ Un carro tirato da un cavallo e un'automobile], può trattarsi di uno degli articoli originariamente indicati nel catalogo Bing del 1907 come “nuove pellicole Photobing prodotte direttamente da fotografie originali”.

Gran parte degli anelli superstiti reca sul bordo una numerazione, che sembra seguire tre o quattro stili o sistemi differenti. Il significato della varietà di codici numerici presenti sui bordi resta ancora materia di discussione; alcuni anelli superstiti costituiscono forse la sintesi di soggetti più lunghi, oppure testimoniano di processi di produzione simili al rotoscoping, con una selezione di fasi ricavate da una matrice fotografica; inoltre, è probabile che i diversi produttori avessero ciascuno il proprio stile di codici da stampare sul bordo della pellicola. Ancora, ciascun fabbricante può aver cambiato il metodo di marcatura dei bordi nel corso degli anni, e possono esistere produzioni congiunte. Il numero di fabbricanti che progettarono e stamparono anelli è a tutt'oggi ignoto; bisogna considerare anche le ditte attive al di fuori di Norimberga, tra cui in particolare la francese Lapierre.

La digitalizzazione, effettuata presso la ARRI di Monaco di Baviera, è stata assai impegnativa. Circa la metà dei cortometraggi è costituita

The chromolithographic films represent the earliest animation in the cinema – certainly in the case of Bing's 1897/1898 films. The subjects – children at play, circus subjects, performing animals, clowns, magicians, sporting subjects, scenes from working life, and technological innovations like automobiles, airplanes, or submarines, were deemed suitable as entertainment for juvenile audiences, and charming for adults. Educational applications of the lantern-cinematograph combinations were advocated, evidenced for example by Bing's titling of their 1906 catalogue “Spezial-Preisliste über mechanische, optische und elektrische Lehrmittel und Spielwaren” (Special Price List for Mechanical, Optical, and Electrical Teaching Aids and Toys).

In 2015, the Deutsches Filminstitut (DIF) undertook the restoration and digitizing of 20 lithographic film loops from its collection, selected for their beauty and unusual colour technology. The loops bear no titles, and almost all have lost their original packaging, which formerly identified subject, producers and/or retailer; given this absence, any information printed on the film edges provides important clues. Two loops – [Ringkampf / Wrestling Match] and [Wippe / See-saw] – have the edge code “GC&CoN, dep.”, identifying Georges Carette & Co. The two were packaged together in a small can displaying the term “Litho-Film” with the label of the Vienna toyshop Anton C. Niessner and an emphatic fire warning, ACHTUNG! ZELLULOIDFILM! Only one other loop, [Clownsgesicht / Clown's Face], carries a manufacturer's edge code: “FOTO-BING-FILM-GESCH”. This shows a photographic image of a clown's facial contortions, reproduced onto the film strip by monochrome lithographic printing. Along with the similarly produced [Pferdekutsche und Auto/ Horse-carriage and Automobile], this may be one of the series first listed in Bing's 1907 catalogue as “new ‘Photobing’ Films directly produced from original photographs”.

Most of the surviving loops show numbering on the films' edges, which seem to follow 3 or 4 different styles or systems. The significance of this variability in numerical edge coding remains open for debate; some surviving loops may be condensed from longer subjects, or may evidence production processes similar to rotoscoping by showing a selection of phases traced from a photographic master, and it is likely that the different manufacturers had their own styles of edge coding. Yet, each producer could have changed their method of edge marking over the years, and production may also have been made jointly. How many manufacturers designed and printed loops is yet unknown; makers beyond Nuremberg should be considered, not least of all Lapierre in France.

The digitization work, carried out at ARRI Munich, was challenging. About half the shorts are still intact loops, most of them very shrunken, brittle, and warped, with damaged perforations, and the resulting scans still have a notable degree

da anelli ancora intatti, ma assai spesso ristretti, fragili e deformati; le perforazioni sono danneggiate e le scansioni ottenute ancora fortemente instabili. Abbiamo optato per un'inquadratura piuttosto aperta su sfondo neutro, in modo da lasciare visibili, almeno in parte, le perforazioni e i bordi e rendere in qualche modo il senso di intimità legato all'operazione di manovrare a mano questi anelli su proiettori-giocattolo. Senza dubbio gli utenti originari variavano allegramente la velocità della pellicola, ma noi abbiamo scelto di mantenere 12 fotogrammi al secondo: un livello che in qualche momento può apparire leggermente troppo veloce, ma sembra un buon compromesso e si adatta agevolmente ai 24 fotogrammi al secondo che sono lo standard per i DCP, senza alcuna triplice ripetizione dei fotogrammi. Abbiamo deciso di ripetere ciascun soggetto per cinque volte: ciò offre abbastanza tempo per studiare l'azione che si svolge sullo schermo in tutto il suo coloratissimo splendore, senza peraltro mettere alla prova la pazienza degli spettatori moderni.

Per quanto riguarda le gradazioni di colore, si è trattato di trovare la corrispondenza con i colori e l'intensità cromatica del processo di stampa cromolitografico, tenendo anche conto dell'originaria illuminazione delle lanterne: all'inizio semplici lampade a olio oppure, nei modelli più sofisticati, lampade duplex a olio di paraffina. La pulizia digitale ha comportato interventi minimi, limitati alla sporcizia più vistosa e ai danni più sgradevoli.

Per ogni anello è stata elaborata una nuova didascalia, che riporta un titolo d'archivio assegnato e riferimenti alle voci potenzialmente corrispondenti nei cataloghi dei fabbricanti di Norimberga. La nostra attribuzione di date e identità ipotetiche costituisce un risultato preliminare della ricerca. Solo una selezione di cataloghi era disponibile come riferimento; non tutti contengono un elenco dei soggetti diviso per argomenti, e parecchi soggetti popolari sono presenti nei cataloghi di numerosi fabbricanti, cosa che rende l'identificazione ancor più ardua. — ANKE MEBOLD

of instability. We settled for a fairly open framing on a neutral background, to leave at least some of the perforations and edges visible, to convey some sense of the intimacy inherent in the act of hand-cranking such a loop on a toy cinematograph. Although no doubt the original users were playful in their variation of film speeds, we chose a steady 12 fps, which occasionally looks a trifle fast, but seemed a good compromise while fitting smoothly with the 24 fps standard of a DCP, without any three-fold repetition of frames. We settled for five repeats of each subject, which allows time to study the on-screen action in full colourful splendour, without stretching the patience of modern audiences.

In colour grading, the aim was to match the colours and colour intensity of the chromolithographic printing process, while taking into account the original lantern illuminants: initially simple oil lamps, or, in higher-end models, duplex paraffin lights. Digital clean-up was performed with minimal intervention, limited to the most obtrusive dirt and the most irritating damage.

A new title card was created for each loop, indicating an assigned archival title and references to potentially corresponding entries in the catalogues of the Nuremberg manufacturers. This assignment of tentative identities and dates is a preliminary result of research. Only a selection of catalogues was available for reference; not all of them contain an itemized list of film subjects, and a fair amount of popular subjects are present in several manufacturers' catalogues, making identification even more challenging. — ANKE MEBOLD

I 20 "Lithofilm", tutti provenienti dal Deutsches Filminstitut-DIF di Francoforte, saranno proiettati singolarmente nell'arco della settimana del festival. / *The 20 "Lithofilms" will be shown individually, interspersed throughout the week of the Giornate. All films are from the film archive of the Deutsches Filminstitut-DIF, Frankfurt am Main.*

Legenda della case di produzione e distribuzione / *Key to Production and Distribution Companies*

Bing = Gebrüder Bing AG, Nürnberg

Carette = Georges Carette & Co., Nürnberg

Plank = Ernst Plank KG, Nürnberg

Nell'elenco che segue i titoli descrittivi assegnati sono preceduti da numeri che indicano l'ordine con cui compaiono nel DCP del DIF. I numeri delle serie sono stati ricavati da cataloghi d'epoca.

The assigned descriptive archival film titles are preceded by numbers indicating the order in which they appear on the DIF's DCP. The series numbers are derived from original vintage catalogues.

01 [ZAUBERTRICK MIT TOPFBLUME / LADY CONJURER WITH POTTED FLOWER]

DIF_50_434, 35mm, chromolithographic loop, 60 frames.

Tentative ID:

Bing 1906 (+1907) (GER): 6638, (Feine lange) Farbige Filmstreifen, c.1 m. Serie II. *Zauberin*

Bing 1906 (+1907) (ENG): 6638, (Extra long fine) Coloured Films, c.39 in. Series II. *Lady Conjuror*

Bing 1912 (GER): 6638, Feine lange farbige Filmstreifen, c.1,10 m. Serie II. 5. *Zauberin mit Blumenstock* [Lady Conjuror with Potted Flower]

Bing c.1913 (GER | ENG | FRA): 6638, Farbige Filmstreifen | Coloured Films | Films en couleur, c.110 cm. Serie II. 5. *Zauberin mit Blumenstock* | *Magician with Flowerpot* | *Prestidigitatrice avec Fleurs*

02 [HUND AUF LEITER / DOG ON LADDER]

DIF_50_424, 35mm, chromolithographic loop, 30 frames.

Tentative ID:

Plank 1902 (GER): Extra-Filmsbilder in Farben ausgeführt. Serie III. 13. *Im Hundetheater*

Bing 1907 (GER): 6666, Feine bunte/farbige Filmstreifen, c.55 cm. Serie I. *Hundedressur* [Dog Training]

Bing 1907 (ENG): 6666, Fine Coloured Films, 22 in. Series I. *Performing Dogs*

Plank 1914 (GER): Lithofilms buntfarbig, c.55 cm. Serie 41/5. *Im Hundetheater*; Serie 41/12. *Der kluge Pudel* [The Clever Poodle]

03 [PFERD UND REITER / HORSE AND RIDER]

DIF_50_426, 35mm, chromolithographic loop, 29 frames (condensed from c. 45-frame loop?).

Tentative ID:

Plank ca. 1913 (GER | ENG | FRA): Extra-Films in Farben | colored | colorié. Serie 41/8 *Pferdedressur* | *Horse-Training* | *Dressage de chevaux*

Plank 1914 (GER): Lithofilms buntfarbig, c.55 cm. Serie 41/8. *Pferdedressur* [Horse Dressage]

04 [KIND UND KATZE / CHILD AND CAT]

DIF_50_420, 35mm, chromolithographic loop, 60 frames.

Tentative ID:

Bing 1906 (+1907) (GER): 6638, (Feine lange) Farbige Filmstreifen, c.1 m. Serie III. *Kind(er) mit Katze*

Bing 1906 (+1907) (ENG): 6638, (Extra long fine) Coloured Films, c.39 in. Series III. *Child with Cat*

Bing 1912 (GER): 6638, Feine lange farbige Filmstreifen, c.1,10 m. Serie II. 6. *Kind mit Katze*

Bing c.1913 (GER | ENG | FRA): 6638, Farbige Filmstreifen | Coloured Films | Films en couleur, c.110 cm. Serie II. 6. *Kind mit Katze* | *Child with Cat* | *Enfant et chat*

05 [FROSCH IN BROTZEIT / FROG IN LUNCHBOX]

DIF_50_436, 35mm, monochrome (lithographic?) loop, 56 frames.

Tentative ID:

Unidentified (DE?, c.1925), Kodak Standard Perforations.

06 [ZÜNGELNDER KOPF / LIP-LICKING HEAD] (Print 1)

DIF_50_418, 35mm, chromolithographic loop, 44 (45) frames.

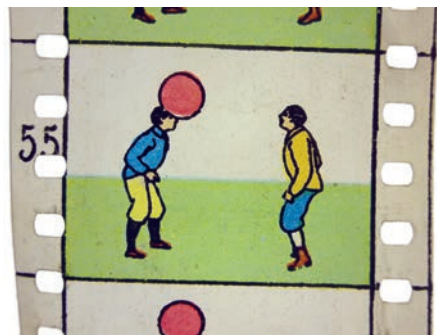
Tentative ID:

Plank 1902 (GER): Extra-Filmsbilder in Farben ausgeführt. Serie III. 16. *Der verzauberte Kopf* [The Enchanted Head]

Bing 1912 (GER): 6638, Feine lange farbige Filmstreifen, c.1,10 m. Serie I. 2. *Der rätselhafte Kopf* [The Mysterious Head]; Serie XII. 2. *Pantomime*

Plank c.1913 (GER | ENG | FRA): Extra-Films in Farben | colored | colorié. Serie 41/5 *Der verzauberte Kopf* | *An Exorcism* | *La tête enchantée*

Bing c.1913 (GER | ENG | FRA): 6638, Farbige Filmstreifen | Coloured Films | Films en couleur, c.110 cm. Serie V. 4. *Pierette* | *Pierette*



Anelli cromolitografici tedeschi / German Chromolithographic Loops, 1902-1914. (Deutsches Filminstitut-DIF, Frankfurt)

07 [ZÜNGELNDER KOPF / LIP-LICKING HEAD] (Print 2)

DIF_50_425, 35mm, chromolithographic loop, 45 frames. (*Provenance: Stadtarchiv Lüneburg*)

Tentative ID:

Plank 1902 (GER): Extra-Filmsbilder in Farben ausgeführt. Serie III. 16. *Der verzauberte Kopf* [The Enchanted Head]

Bing 1912 (GER): 6638, Feine lange farbige Filmstreifen, c.1,10 m. Serie I. 2. *Der rätselhafte Kopf* [The Mysterious Head]; Serie XII. 2. *Pantomime*

Plank c.1913 (GER | ENG | FRA): Extra-Films in Farben | colored | colorié. Serie 41/5 *Der verzauberte Kopf / An Exorcism / La tête enchantée*

Bing c.1913 (GER | ENG | FRA): 6638, Farbige Filmstreifen | Coloured Films | Films en couleur, c.110 cm. Serie V. 4. *Pierette* | *Pierette* | *Pierette*

08 [ZWERG UND RIESE / MIDGET AND STRONGMAN]

DIF_50_435, 35mm, chromolithographic loop, 59 frames.

Tentative ID:

Bing 1912 (GER): 6638, Feine lange farbige Filmstreifen, c.1,10 m. Serie II. 4. *Parterre-Akrobaten* [Acrobats in the Ring]; Serie XV. 2. *Kräftiger Athlet* [Strongman]

Bing c.1913 (GER | ENG | FRA): 6638, Farbige Filmstreifen | Coloured Films | Films en couleur, c.110 cm. Serie XIX. 5. *Riese und Zwerg* | *The Giant and the Dwarf* | *Nain et géant*

09 [BOXKAMPF / BOXING MATCH]

DIF_50_422, 35mm, chromolithographic loop, 33 frames (incomplete, and/or condensed from c. 55-frame loop?)

Tentative ID:

Plank 1902 (GER): Filmsbilder in Farben ausgeführt. Serie I. 1. *Engl. Boxer*

Bing 1907 (GER): 6666, Feine bunte/farbige Filmstreifen, c.55 cm. Serie I. *Boxer*

Bing 1907 (ENG): 6666, Fine Coloured Films, 22 in. Series III. *Boxer*

Bing 1912 (GER): 6666, Feine farbige Filmstreifen, c.55cm. Serie XI. 3. *Boxer*

Plank 1914 (GER): Lithofilms buntfarbig, c.55 cm. Serie 41/1. *Englische Boxer*

10 [KOPFBALLSPIEL / HEAD BALL GAME]

DIF_50_421, 35mm, chromolithographic loop, 30 frames (condensed from c. 66-frame loop?).

Tentative ID:

Plank c.1913 (GER | ENG | FRA): Extra-Films in Farben | colored | colorié. Serie 41/7. *Kopfballspieler* | *Headballplayer* | *Joueur de ballon*

Plank 1914 (GER): Lithofilms buntfarbig, c.55 cm. Serie 41/3. *Ballkünstler*; Serie 41/7. *Kopfballspieler*

11 [RINGKAMPF / WRESTLING MATCH]

DIF_50_427, 35mm, chromolithographic loop, 53 frames.

Georges Carette & Co., Nürnberg.

Tentative ID:

Carette c.1907 (ENG): No. 329/11 C coloured. 4. *Wrestlers* (54 frames)

Carette 1911 (ENG): Coloured Films of excellent cinematographic effect, 54 frames, 40 ½ inches. No. 329/11 CB. *Wrestler*

12 [WIPPE / SEE-SAW]

DIF_50_433, 35mm, chromolithographic loop, 25 frames.

Georges Carette & Co., Nürnberg.

Tentative ID:

Carette c.1907 (ENG): No. 329/11 C coloured. 6. *The Seesaw* (28 frames)

Carette 1911 (ENG): Coloured Films of excellent cinematographic effect, 28 frames, 21 ½ inches. No. 329/11 CA. *See-saw*

13 [TANZENDES PAAR / DANCING COUPLE]

DIF_50_431, 35mm, monochrome (blue) lithographic loop, 30 frames.

Tentative ID:

Plank 1914 (GER): Druckfilms in rot und blau gedruckt, c.55 cm. Serie 38/16. *Tanzendes Paar*

14 [SKILÄUFER / SKIERS]

DIF_50_429, 35mm, chromolithographic loop, 30 frames.

Tentative ID:

Bing 1912 (GER): 6666, feine farbige Filmstreifen, c.55 cm. Serie VI.3. *Skiläufer*

15 [STEINARBEITER / STONE WORKERS]

DIF_50_430, 35mm, chromolithographic loop, 59 frames.

Tentative ID:

Bing 1912 (GER): 6638, feine lange farbige Filmstreifen, c.1,10m. Serie VIII. 6. *Beim Aufladen von Steinen* [Loading Stones]

Bing c.1913 (GER | ENG | FRA): 6638, Farbige Filmstreifen | Coloured Films | Films en couleur, c.110cm. Serie VIII. 6. *Beim Aufladen von Steinen* | *Loading Stones* | *En chargeant de pierres*

16 [FLUGZEUG KREIST / CIRCLING AIRPLANE]

DIF_50_423, 35mm, chromolithographic loop, 58 frames.

Tentative ID:

Bing 1912 (GER): 6638, Feine lange farbige Filmstreifen, c.1,10 m. Serie XIII (Luftschiffer-Serie). 2. *Blériots Flugversuche* [Blériot's Flight Attempts]

Bing c.1913 (GER | ENG | FRA): 6638, Farbige Filmstreifen | Coloured Films | Films en couleur, c.110 cm. Serie XIII. 2. *Blériots Flugversuche* | *Blériot's Trial Flight* | *Essais de vol par Blériot*

Plank 1914 (GER): Lithofilms buntfarbig, c.55 cm. Serie 41/11. *Blériot im Fluge* [Blériot in Flight]

17 [SEGELSCHIFF UND MOTORBOOT / SAILBOAT AND MOTORBOAT]

DIF_50_428, 35mm, chromolithographic loop, 45 frames.

Tentative ID: Unidentified (DE?, c.1912)

18 [U-BOOT UND DAMPFSCHIFFE / SUBMARINE AND STEAMERS]

DIF_50_432, 35mm, chromolithographic loop, 59 frames.

Tentative ID: Unidentified (DE?, c.1912)

19 [PFERDEKUTSCHE UND AUTO / HORSE-CARRIAGE AND AUTOMOBILE]

DIF_50_437, 35mm, monochrome photolithographic loop, 50 frames (incomplete?).

Tentative ID:

Plank 1914 (GER): E. P.-Noris-Films photographisches Druckverfahren (Printing Process), c.100 cm. Serie 48/5. *Straßenszene* [Street Scene]

20 [CLOWNSGESICHT / CLOWN'S FACE]

DIF_50_419, 35mm, monochrome photolithographic loop, 59 frames.

Gebrüder Bing AG, Nürnberg.

Tentative ID:

Bing 1907 (GER): 6665, neueste sog. "Photobing-Films" naturgetreu nach photographischen Originalaufnahmen; c.1 m. Serie 6665/2 *Mimik* [Facial Expressions]

Bing 1907 (ENG): 6665, The new "Photobing" Films directly produced from original photographs, c.39 in.; 2. *Mimic*

Bing 1912 (GER): 6667, Photobing-Films naturgetreu direkt nach photographischen Originalaufnahmen, c. 1,10 m. Serie I. 2. *Mimik*; Serie V. I. *Der Mimiker* [Facial Contortionist]

Shakespeare 400

RE LEAR (King Lear) (IT 1910)

REGIA/DIR: Gerolamo Lo Savio. SOGG/STORY: dall'opera/*from the play* by William Shakespeare, *King Lear*. CAST: Ermete Novelli (*re/ King Lear*), Francesca Bertini (*Cordelia*), Giannina Chiantoni (*Gonerilla/Goneril*), Olga Giannini Novelli (*Regan?*). PROD: Film d'Arte Italiana. DIST: Pathé Frères (serie d'arte). USCITA/REL: 12.1910 (première). COPIA/COPY: 35mm, 293 m., 16' (16 fps), col. (pochoir/*stencil-colour*); did./titles: ENG. Incomp. (orig. 325 m., 17'). FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

IL MERCANTE DI VENEZIA (The Merchant of Venice) (IT 1910)

REGIA/DIR: Gerolamo Lo Savio. SOGG/STORY: dall'opera *di/from the play* by William Shakespeare, *The Merchant of Venice*. CAST: Ermete Novelli (*Shylock*), Olga Giannini Novelli (*Porzia/Portia*), Francesca Bertini (*Jessica*), sig. Ferrati (*Antonio*). PROD: Film d'Arte Italiana. DIST: Pathé Frères (serie d'arte). USCITA/REL: 12.12.1910 (première). COPIA/COPY: 35mm, 169 m., 9' (16 fps), col. (pochoir/*stencil-colour*); did./titles: ENG. Incomp. (orig. 270 m., 14'). FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

ROMEO E GIULIETTA (Romeo en Julia) (US: Romeo and Juliet) (IT 1912)

REGIA/DIR: Ugo Falena, Gerolamo Lo Savio(?). SOGG/STORY: dall'opera *di/from the play* by William Shakespeare, *Romeo and Juliet*. SCEN: Augusto Genina. CAST: Francesca Bertini (*Giulietta/Juliet*), Gustavo Serena (*Romeo*), Giovanni Pezzinga (*Tebaldo/Tybal*), Ferruccio Garavaglia. PROD: Film d'Arte Italiana. DIST: Pathé Frères. USCITA/REL: 25.01.1912 (première). COPIA/COPY: 35mm, 680 m., 33' (18 fps), col. (pochoir/*stencil-colour*); did./titles: NLD. FONTE/SOURCE: EYE Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection).

Per il cinema che fin dalle origini si nutre di letteratura, le opere di Shakespeare sono state una fonte alla quale si è costantemente attinto. Il fenomeno si intensifica a partire dal 1908: dopo l'iniziativa della Vitagraph, che in quell'anno produce tre adattamenti shakespeareiani, in Europa, negli anni immediatamente successivi, alcune delle più interessanti trasposizioni vengono prodotte dalla Film d'Arte Italiana (FAI), fondata nel 1909 con il sostegno della Pathé, come prolungamento della Film d'Art francese. La FAI condivideva fin nel nome analogo la missione della casa francese, sorta l'anno precedente con l'intento di rinnovare e nobilitare il cinema coinvolgendo noti scrittori per i soggetti e affidandone l'interpretazione a celebri attori della scena teatrale. Ma nella linea produttiva della nuova casa italiana si ravvisa anche lo spirito della SCAGL che si prefiggeva di portare sullo schermo le opere già ben conosciute di grandi scrittori il cui adattamento era meno costoso dei soggetti originali. In entrambi i modi lo scopo era quello di andare alla conquista di quel pubblico borghese e in generale delle classi dominanti che ancora disdegnava il cinema in quanto spettacolo popolare. Mediando la formula produttiva dalle due case francesi, la Film d'Arte Italiana ricava i soggetti per i propri film dalle vicende di grandi personaggi storici o da celebri opere del teatro e della letteratura. Tra queste ci sono proprio quelle di Shakespeare, ridotte di necessità ai momenti principali dello svolgimento drammaturgico, confidando nella conoscenza della trama da parte del pubblico più colto e nella funzione riassuntiva delle didascalie.

Forse fu l'iniziale mancanza di un proprio teatro di posa (costruito successivamente) che spinse la FAI a girare in esterni, allestendo i suoi set in ambienti realmente esistenti. Sta di fatto che fin da *Otello*, girato a Venezia nel 1909, le riprese all'aperto nei luoghi veri divennero un segno distintivo della sua messa in scena. Robert Hamilton Ball (*Shakespeare on Silent Film*) lo considera, ad esempio, il pregio principale del *Mercante di Venezia* (1910). Ma ben prima di questo consolidato giudizio storico, già all'epoca si riconobbe alla FAI

From the very outset cinema has fed on literature, and Shakespeare's works have been a constant source of sustenance. Reliance on this source began to increase in 1908, when Vitagraph produced three adaptations of Shakespeare plays, and in the following years some of the most interesting European transpositions came from Film d'Arte Italiana (FAI), founded in 1909 under the aegis of Pathé as an extension of the French Film d'Art. Besides their common name, FAI shared the mission of the French company, founded the previous year with the aim of renewing and ennobling the film industry through the involvement of established writers for stories and screenplays and appearances by renowned stage performers. The production policy of FAI was also imbued with the spirit of S.C.A.G.L. (Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres), whose intention was to bring to the screen works from the canon of great writers of the past – adaptations that would cannily cost less than original stories and screenplays. The idea behind this dual approach was also to make productions that would appeal to the bourgeoisie and the ruling classes in general, who had hitherto looked down on cinema as popular entertainment. Adapting the production formula of the two French companies, Film d'Arte Italiana drew upon the lives of great historical figures or renowned works of drama and literature for the stories for its films. These included the works of Shakespeare, of necessity reduced to their principal scenes, trusting in an educated audience's familiarity with the plays and in the ability of intertitles to summarize the plots.

*It was perhaps the initial lack of a silent stage of its own (one was built later) which induced FAI to film outdoors, on real locations. From the time of *Othello*, shot in Venice in 1909, open-air sequences filmed in real places became a distinctive hallmark of their productions. Theatre historian Robert Hamilton Ball (in his 1968 book *Shakespeare on Silent Film*), for one, considers this factor to be the principal merit of FAI's *The Merchant of Venice* (1910). But even at the time – long before Ball's consolidated historical judgement – it was acknowledged that FAI brought "to life the great works of Shakespeare and Schiller in the settings where*

il merito di “far rivivere le grandi opere di Shakespeare e di Schiller, nel quadro dove questi geni meravigliosi avevano sognato di far agire i loro personaggi” (*Le Cinéma*, 10 maggio 1912).

Altro punto di forza di questi film era l'uso di famosi attori teatrali chiamati, insieme alle fonti letterarie, a nobilitare l'arte del film con il prestigio del loro nome che viene segnalato nei manifesti pubblicitari come elemento di richiamo. Tale orientamento produttivo della FAI si concretizza nel coinvolgimento di una celebrità della scena teatrale del tempo come Ermete Novelli, ingaggiato con la sua compagnia per due adattamenti shakespeariani, *Il mercante di Venezia* e *Re Lear* (1910). Secondo una testimonianza, il regista Gerolamo Lo Savio, principale artefice della nascita della FAI, riuscì a vincere la riluttanza del grande attore con questo argomento: come attore di teatro lui non aveva mai potuto vedersi recitare mentre il cinematografista ora gli dava la meravigliosa possibilità di assistere alle sue stesse interpretazioni. Fu così che egli si vide nei panni di Shylock e in quelli di *Re Lear*. La sua recitazione divise la critica. Apprezzata da qualcuno, secondo altri risentiva di canoni ancora teatrali che il grande attore si sarebbe limitato a replicare sul set. Certo, i modi di ripresa da teatro filmato di questi film che procedono per piani statici, esaustivi dell'intera scena, non lo indussero a modificare la sua recitazione da palcoscenico e adattarla al cinema. Sia *Il mercante di Venezia* sia *Re Lear* si svolgono in 8 quadri, corrispondenti alle principali scene del dramma: solo il quarto quadro del *Mercante* risulta articolato in sottosequenze, mentre quello conclusivo di *Re Lear* si fa apprezzare per una messa in scena dello spazio in profondità di campo.

Negli adattamenti shakespeariani della FAI, accanto a nomi celebri ci sono anche interpreti esordienti. Tra questi figura Francesca Bertini, che comincia proprio con la FAI a dar prova di un talento che la porterà presto alla notorietà della grande diva. Secondo una sua testimonianza, quando Charles Pathé visionò il girato del suo primo film, *Il trovatore*, la promosse a “prima donna assoluta” della nuova casa di produzione. Per la FAI la grande attrice recitò la parte di Jessica nel *Mercante di Venezia*, quella di Cordelia nel *Re Lear* e poi incarnò la celebre eroina femminile nel *Romeo e Giulietta* (1912) diretto da Ugo Falena, noto commediografo che Gerolamo Lo Savio (cui qualcuno attribuisce la paternità della regia), coinvolse fin dall'inizio nella nuova casa di produzione. In questo film ben più lungo dei precedenti, grazie anche a riprese in piani più ravvicinati, la Bertini ha maggiori opportunità di mettere in luce le sue doti che si vanno affinando, declinandole nei diversi momenti in cui è scandito lo svolgimento del dramma. Nel ruolo di Romeo, compare per la prima volta al suo fianco Gustavo Serena, con il quale farà coppia in molti altri film.

La riduzione per lo schermo di *Romeo e Giulietta* venne scritta da Augusto Genina, al suo esordio come sceneggiatore, destinato a un'avventura cinematografica di lunga durata come regista. L'omaggio a Shakespeare a quattro secoli dalla morte, proposto attraverso i film della FAI, porta con sé il ricordo di queste grandi figure che debuttarono nella nuova casa di produzione, alla quale diedero il loro apporto nell'adattamento di alcune delle grandi opere del drammaturgo inglese. – LUCIANO DE GIUSTI

these wonderful geniuses had dreamed of having their characters act”. (*Le Cinéma*, 10 May 1912)

Another strength of these films was their use of famous stage actors, deployed – alongside literary sources – to ennoble the art of film-making with their prestige; their names were prominently cited as an attraction in advertising posters. This FAI production policy manifested itself in the employment of theatrical celebrities such as Ermete Novelli, engaged with his company for the adaptation of two Shakespeare plays, *The Merchant of Venice* and *King Lear* (both 1910). Director Gerolamo Lo Savio, the prime mover behind the foundation of FAI, recalled overcoming the great actor's initial reluctance to appear in films with the following argument: as a theatre actor he had never had the chance to see himself act, and now the camera would give him the wonderful opportunity of being able to witness his own performances – he could actually see himself playing *Shylock* and *King Lear*. The critics were divided about Novelli's screen acting. Acclaimed by some, according to others he was hidebound by theatrical technique, which he simply reproduced on the film set. It is true that the shooting of these films – fixed cameras at fixed distances filming entire scenes – did nothing to make Novelli adapt his stage technique for the cinema. *The Merchant of Venice* and *King Lear* were each played out in eight settings, corresponding to the plays' main scenes; only the fourth setting in *The Merchant* is divided into separate sequences, while the final set-up in *King Lear* stands out for the *mise-en-scène's* effective use of depth of field.

Alongside the famous names appearing in FAI's Shakespeare adaptations were actors making their debuts. Among these was Francesca Bertini, who in her work for FAI first exhibited the talent which would see her rapidly rise to stardom. According to one account, when Charles Pathé saw her first film, *Il trovatore*, he promoted her to “prima donna assoluta” in his new production company. For FAI in 1910 she played the part of Jessica in *The Merchant of Venice* and Cordelia in *King Lear*, and later the celebrated female lead in *Romeo and Juliet* (1912) under director Ugo Falena, a well-known playwright engaged by Gerolamo Lo Savio (indicated in some sources as the supervising director) when the company was launched. Considerably longer than the previous two films, and thanks to the use of more close-ups, *Romeo and Juliet* gave Bertini greater scope to display her burgeoning skills, which she brought to bear at crucial points in the unfolding drama. Appearing opposite her for the first time was Gustavo Serena, her partner in many future films. Another FAI debut: the film adaptation of *Romeo and Juliet* was the first screenplay to be written by Augusto Genina, who was destined for a long career as a film director.

Today, 400 years after his death, this tribute to Shakespeare also celebrates the memory of the great talents who more than a century ago made their debuts, on screen and off, for the newly founded Film d'Arte Italiana, making an invaluable contribution to these early cinema adaptations of some of the Bard's greatest works. – LUCIANO DE GIUSTI



Behind the Door, Irvin V. Willat, 1919. (Jay Weissberg Collection)



RISCOPERTE E RESTAURI

REDISCOVERIES AND RESTORATIONS

AFRICA BEFORE DARK (US 1928)

Titolo di lavorazione/*Working title*: Africa After Dark

REGIA/DIR: Walt Disney. ANIM: Ub Iwerks, and crew. PHOTOG: Mike Marcus. PROD: A Winkler Production. DIST: Universal Pictures Corp. *Animation completed* 02.11.1927. © Universal Pictures Corp., 03.02.1928. USCITA/REL: 20.02.1928. COPIA/COPY: 35mm, 515 ft., 7' (20 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Österreichisches Filmmuseum, Wien. Restauro/Restored 2015.

Tra le avventure disneyane “perdute” del coniglio Oswald, *Africa Before Dark* è quella ricomparsa più di recente, nel quadro del tentativo, ancora in corso, di ricostruire i punti oscuri della lunga carriera di Walt Disney nel periodo del cinema muto. Lo stesso Oswald costituisce il fondamentale anello mancante tra il gatto Julius, protagonista animato delle Alice Comedies nella primavera del 1927, e Mickey Mouse, creato dopo Oswald nella primavera del 1928. Nel corso dell’anno in cui Walt controllò Oswald, “the Lucky Rabbit” (il coniglio fortunato) rappresentò, come comunemente – e giustamente – si ritiene, il predecessore effervescente e intrepido (ancorché dotato di cinque dita) del Topo di Disney-Iwerks.

Il nostro film, completato il 2 novembre 1927 e uscito il 20 febbraio 1928, si colloca a metà di questo periodo cruciale. Nel momento in cui *Africa Before Dark* apparve sugli schermi, il ritmo, la fantasia e l’alto livello tecnico dell’animazione erano già ampiamente considerati i tratti distintivi della serie di Oswald. Questo cartone animato offre del resto un ottimo esempio delle qualità che tanto affascinarono i primi critici: è costituito da un susseguirsi di abili gag che sfruttano sagacemente le convenzioni della slapstick comedy di quell’epoca. Come quelli di Felix e KoKo, anche il corpo di Oswald è un mosaico di elementi folli: il volto è staccabile, la coda e il naso sono gonfiabili e le lettere contenute nei fumetti illimitatamente adattabili. Oswald non è però un semplice pretesto per inanellare gag; *Africa Before Dark* si può considerare una fase del processo continuo tramite il quale il coniglio viene progressivamente modellato fino ad acquisire una

Africa Before Dark is the most recent “lost” Disney Oswald to resurface, part of an ongoing effort to fill in the blanks in Disney’s extended silent film career. Oswald himself provides the crucial link between Julius the cat, the animated protagonist in the Alice Comedies through spring 1927, and Mickey Mouse, whose creation followed Oswald in spring 1928. In the year that Disney controlled Oswald, the Lucky Rabbit is widely – and properly – seen as the effervescent, high-spirited, albeit five-fingered forerunner to the Disney-Iwerks Mouse.

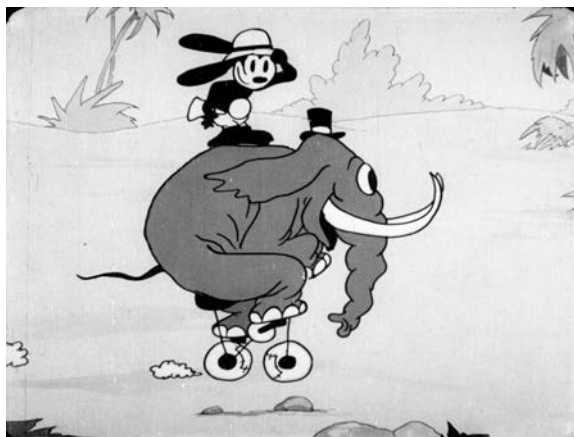
Our film comes midway through that crucial series, completed 2 November 1927, and released 20 February 1928. Pace, invention, and skillful animation were already widely considered the hallmarks of the “Oswald” series when Africa Before Dark first appeared, and the cartoon is a fine example of what early critics found so appealing. It is a succession of clever gags that make good use of slapstick conventions of the time. Like Felix and KoKo, Oswald’s body is a patchwork of crazy parts, his face detachable, his tail and nose expandable, the letters in his dialogue balloons infinitely adaptable. But Oswald is not simply a peg for gags. Africa Before Dark can be seen as part of an ongoing process where the Rabbit is being forged, as Julius never was, into a distinctive personality. Whereas Julius had been bound by the live-action constraints in the “Alice” series, Oswald was the hero of his own series and the gags are being shaped to show off his feelings.

personalità distinta, cosa che a Julius non era mai successa. Mentre Julius era costretto nei limiti della struttura live-action della serie di Alice, Oswald è l'eroe della sua serie e le gag sono costruite per consentirgli di esprimere i propri sentimenti. Il segreto di questo salto di qualità è l'animazione. Nel 1927-28 il leggendario animatore Ub Iwerks era all'apice delle sue capacità creative, e in *Africa Before Dark* il suo tocco si coglie in maniera inconfondibile. L'ingegnosa semplicità grafica della figura di Oswald non era mai stata smagliante come in questo film, e Disney e Iwerks (coadiuvati da una squadra di assistenti) gli conferiscono una personalità che preannuncia l'avvento di Mickey Mouse. Certo, qui Oswald è privo della consueta compagna, così come della solita banda di personaggi secondari; ma in cambio può giovare di uno degli irresistibili personaggi di Iwerks – un elefante in bicicletta. Per la devozione da cucciolo nei confronti di Oswald e l'ingegnosa configurazione delle parti del corpo, utilizzabili a vari scopi, l'elefante ricorda

vagamente il personaggio che dà il titolo a *The Mechanical Cow* di Iwerks: può impiegare la proboscide come pompa, il torace come ascensore e le orecchie come ali. Ma è molto più simpatico della Mucca Meccanica: quando provoca un guaio con la sua goffaggine si vergogna e trova un modo intelligente per riparare.

Africa Before Dark era uscito appena da una settimana, quando Disney apprese che il suo ex distributore, Charles Mintz, gli aveva sottratto Oswald insieme a quasi tutti i suoi collaboratori. Messo alle corde, Walt reagì, come ben si sa, creando Topolino. Alla fine dell'anno Disney abbandonò per sempre il cinema muto e con Mickey relegò in un oblio quasi totale la sua più famosa creazione dell'epoca precedente. La nostra copia è ricavata da un esemplare con didascalie in tedesco, identificato nel 2013 come un film disneyano di Oswald nell'Österreichisches Filmmuseum di Vienna. Successivamente i Walt Disney Animation Studios hanno restaurato questo cartone animato, dotandolo di didascalie inglesi. – RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

The key to this is in the animation. Legendary animator Ub Iwerks was at the height of his powers in 1927-28, and his touch is unmistakable in Africa Before Dark. Oswald's ingeniously



Africa Before Dark, Walt Disney, 1928. Ingrandimento di fotogramma / Frame enlargement. (Österreichisches Filmmuseum)

simple graphic design never looked better than it does here, and Disney and Iwerks (with a team of assistants) endow him with a personality that foretells the coming of Mickey Mouse. True, Oswald's usual female companion is missing here, and so are the usual gang of supporting characters. But in their stead, he's given an elephant on a bicycle, one of Iwerks' great charmers. The elephant is vaguely reminiscent of Iwerks' title figure in The Mechanical Cow, with his puppy-like devotion to Oswald and body parts ingeniously tailored to be of service. He can use his

trunk like an air pump, his torso like an elevator, and his ears like wings. But he's also far more engaging than the Mechanical Cow. When his clumsiness causes an accident, he's ashamed of himself and finds a clever way to make amends.

Africa Before Dark was released only a week before Disney learned that Oswald and most of his animators had been taken away from him by his erstwhile distributor Charles Mintz. Backed into a corner, Disney famously responded by creating his Mouse. By the end of the year Disney left the silents forever, and with Mickey all but eclipsed his most famous silent film creation.

Our print comes from the re-titled German print identified in 2013 as a Disney Oswald in the Österreichisches Filmmuseum in Vienna. More recently, the cartoon has been restored and given English titles by The Walt Disney Animation Studios.

RUSSELL MERRITT & J.B. KAUFMAN

ALGOL. TRAGÖDIE DER MACHT (Algol / US: Power) (DE 1920)

REGIA/DIR: Hans Werckmeister. SCEN: Hans Brenner, Fridel Koehne. PHOTOG: Axel Graatkjær, Hermann Kircheldorff. SCG/DES: Walter Reimann. CAST: Emil Jannings (*Robert Herne*), Hanna Ralph (*Maria Obal*), Gertrud Welcker (*Leonore Nissen*), Ernst Hofmann (*Reginald Herne*), Käthe Haack (*Magda Herne*), Hans Adalbert von Schlettow (*Peter Hell Sr. / Peter Hell Jr.*), Erna Morena (*Yella Ward*), John Gottowt (*Algol*), Sebastian Droste (*danzatore/dancer*). PROD: Deutsche Lichtbild-Gesellschaft e.V. DIST: Deulig-Film GmbH. V.C./CENSOR DATE: 25.08.1920 (B.00347), orig. 2144 m. USCITA/REL: 03.09.1920, Berlin (Kammerlichtspiele; U.T. Kurfürstendamm; U.T. Nollendorfplatz). COPIA/COPY: DCP (da/from 35mm), 99' (trascritto al/transferred at 18 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Filmmuseum München (restauro/restored 2011, Filmmuseum München; Cineteca Nacional, Santiago de Chile).

Algol, brillante astro della costellazione di Perseo, è in realtà un sistema di tre stelle. Il misterioso variare della sua luminosità (causato dalle reciproche eclissi) ha dato origine al nome con cui è comunemente conosciuta, la Stella del demonio, e ha offerto spunto a leggende e racconti mistici, tra cui la fantastica storia cui si ispira il film *Algol*: un minatore (che lavora in un giacimento di carbone) incontra Algol, essere demoniaco che gli confida il metodo per imbrigliare i raggi della stella Algol, trasformandoli in una fonte di energia così potente da rifornire il mondo intero. Il minatore diventa così l'uomo più importante della terra, poiché tutte le nazioni dipendono dalle sue forniture energetiche. Il film fu ovviamente concepito in un clima psicologico che risentiva ancora della penuria di energia e risorse della prima guerra mondiale, i cui gelidi inverni provocarono moltissime vittime tra la popolazione civile. Abbondano altri riferimenti alla situazione dell'epoca: il palazzo del magnate allude chiaramente

a Sanssouci nei pressi di Potsdam, residenza dei re di Prussia e poi dell'imperatore di Germania fino alla sua abdicazione alla fine della Grande Guerra. Gli insostenibili tributi versati dallo "Stato libero" descritto nel film corrispondono alle riparazioni imposte alla Germania dagli Stati dell'Intesa dopo la guerra. Le sequenze sotterranee sono un palese riferimento alle miniere di carbone della Ruhr, mentre le scene della rivolta operaia rispecchiano le insurrezioni del dopoguerra.

La Deutsche Lichtbild-Gesellschaft (DLG, successivamente denominata Deulig) era stata originariamente fondata, durante la prima guerra mondiale, per produrre documentari pubblicitari per le industrie e le imprese tedesche. L'esperto Hans Werckmeister diresse la maggioranza dei pochi lungometraggi a soggetto prodotti da questa casa, la cui impresa più ambiziosa fu proprio *Algol*, un film che può vantare la partecipazione dello scenografo Walter Reimann (reso famoso da *Caligari*), le cui responsabilità coprivano "tutti gli aspetti artistici e decorativi del film", dal "controllo e [dal] completamento degli arredi", fino "all'allestimento dei set in studio" e "all'elaborazione delle didascalie". Reimann propose una concezione stilistica che "permette di unire senza artifici espressionismo e vita reale. La stilizzazione è tale da consentire di mantenere le normali scene naturali, che non è stato necessario sostituire con scenari stilizzati; anzi, il quadro complessivo ammette la presenza di persone comuni come noi. In tal modo riesce a descrivere la vita senza alterazioni, come noi la conosciamo" (Fred Olimsky, *Berliner Börsenzeitung*, 5 settembre 1920). Il 3 settembre 1920 *Algol* uscì contemporaneamente in quattro sale U.T. di Berlino, e rimase in programmazione per quattro intere

The bright star Algol in the constellation Perseus is actually a three-star system. The mysterious variability of its brightness (due to mutual eclipses) led to its colloquial name, the Demon



Algol. Tragödie der Macht, Hans Werckmeister, 1920.
(Filmmuseum München)

Star, and gave rise to legends and mystical stories, including the fantasy that informs the film Algol: A coal miner encounters the demoniac Algol, who divulges the secret of harnessing the rays of the star Algol as a source of energy strong enough to supply the entire world. The miner becomes the most powerful man in the world, with every country depending on his energy supply. The film was obviously conceived under the shadow of the shortages of energy and resources during World War I, when harsh winters claimed many lives among the civilian population. Further contemporary

references abound: The palace of the magnate is clearly meant to be Sanssouci near Potsdam, residence of the Kings of Prussia and the German Kaiser until his abdication at the end of the Great War. The crippling tribute payable by the film's "free state" are reminiscent of the reparations levied on Germany by the Triple Entente after the end of the War. The underground sequences evidently refer to the coalmines of the Ruhr, and the scenes of workers in revolt to the post-war uprisings.

*Deutsche Lichtbild-Gesellschaft (DLG, later Deulig) had originally been founded during World War I to produce documentaries publicizing German industries and enterprise. Journeyman Hans Werckmeister directed the majority of its few feature films. Algol marks the company's most ambitious undertaking, distinguished by the work of set designer Walter Reimann (of Caligari fame), whose responsibilities extended from "the entire artistic and decorative aspect of the film" through "the supervision and finalising of the décor, all the way to "the setting up of the studio sets" and "the creation of the titles". Reimann came up with a stylistic conception that "permits an unobtrusive union of expressionism and real life. Stylization is such that normal nature scenes remained possible and did not need to be replaced by stylized scenery; instead, the framework permits the presence of average people like us in it. Thus it allowed the depiction of unadulterated life as we know it." (Fred Olimsky, *Berliner Börsenzeitung*, 5 September 1920)*

Algol started screening simultaneously in four Berlin U.T. theatres

settimane, nonostante l'agguerrita concorrenza di due film di grande successo: *Sumurun*, la sfarzosa fantasia orientalista di Ernst Lubitsch, che esordì alla stessa data, e lo stravagante esperimento espressionista *Genuine*, diretto da Robert Wiene, il regista di *Caligari*. L'accoglienza della critica non fu uniforme. Christian Flügge del *Deutsche Lichtspiel-Zeitung* (5 settembre 1920) definì *Algol* un film "che non si limita ad abbagliare la vista e a offrire all'immaginazione, ma riesce anche a parlare all'anima". Lothar Knud Frederick, in *Film-Kurier* (5 settembre 1920), elogio "la grande idea poetica che sta alla base di un'opera costruita audacemente, ma su terreno poco solido". Sul *Berliner Börsen-Courier* (5 settembre 1920) Herbert Ihering lo liquidò sbrigativamente come una miscela di "volgare horror e sensazionalismo melodrammatico". Der *Kinematograph* (12 settembre 1920) espresse un'opinione più articolata: "Questo film è uno strano miscuglio di realismo e fantasia: disordini operai, scene bucoliche, riunioni di governo ed episodi analoghi si alternano ad apparizioni fantastiche, didascalie bizzarre e allo scenario vagamente espressionistico della centrale elettrica e abitazione di Robert Herne. La sala macchine della centrale e il monumentale atrio del palazzo sono raffigurati con uno stile che intreccia stravaganza e grandiosa solennità. Gli interni sono quasi oppressivi per la ricchezza di ornamenti e decorazioni, le figure umane si perdono dinanzi a uno sfondo sovraccarico di linee e colori. Si può rimproverare al film la mancanza di una salda unità, ma non si può negare che esso lasci una forte impressione."

La ricostruzione di questo film quasi dimenticato, effettuata dal Filmmuseum di Monaco di Baviera in collaborazione con la Cineteca Nacional di Santiago del Cile, ha utilizzato due copie: una copia acetato in bianco e nero derivante da un duplicato negativo conservato al Gosfilmofond in Russia, con didascalie flash stampate dal Filmmuseum; e una copia nitrato incompleta, imbibita e virata, con didascalie in spagnolo, conservata alla Cineteca Nacional. I colori si erano deteriorati ed erano quasi completamente solarizzati. Lo studio minuzioso degli effetti dell'invecchiamento ha consentito di ricreare, con metodi digitali, il colore originario; le didascalie flash (spesso appena leggibili) sono state ricostruite usando i disegni superstiti degli sfondi originali. – STEFAN DRÖSSLER

on 3 September 1920, and was held over for four solid weeks, in spite of strong competition from two heavy hitters: Ernst Lubitsch's large-scale orientalist fantasy *Sumurun*, which opened on the same date, and the extravagant Expressionist experiment *Genuine*, directed by Caligari's Robert Wiene. Reviews were mixed. Christian Flügge of the *Deutsche Lichtspiel-Zeitung* (5 September 1920) called **Algol* a film "that not just dazzles the eyes, that not just lends wings to the imagination, but that also speaks to the soul." Lothar Knud Frederick, in *Film-Kurier* (5 September 1920), praised the "grand poetic idea behind a work built boldly but on loose ground". Herbert Ihering discounted it in the *Berliner Börsen-Courier* (5 September 1920) as "pulp horror and lurid melodrama". Der *Kinematograph* (12 September 1920) took a more nuanced view: "This film is an odd mix of realism and fantasy. Workers' unrest, bucolic scenes, government meetings and the like alternate with fantastic appearances, bizarre titles, and somewhat Expressionistic imagery for the powerhouse and home of Robert Herne. The powerhouse's engine room and the monumental palace hall are shown in a style combining quirkiness with grandiosity. The interiors are almost oppressive in the wealth of ornamental decoration, the human figures get lost before a background glutted with lines and colors. One would have wished the film had altogether greater unity, but one cannot fail to concede that it leaves a strong impression." The reconstruction of this largely forgotten film, carried out by the *Filmmuseum München* in collaboration with the *Cineteca Nacional, Santiago de Chile*, utilized two prints: one a black & white acetate print from a duplicate negative held at Gosfilmofond of Russia, with flash-titles stretch-printed by the *Filmmuseum*; the other an incomplete tinted and toned nitrate print with intertitles in Spanish held by the *Cineteca Nacional*. The colours had deteriorated and reverted all the way to solarization. A minute study of the ageing effects allowed the digital recreation of the original colour design; the flash-titles (often barely legible) were re-created using the extant artwork of the original backgrounds.

STEFAN DRÖSSLER (English translation: Christoph Michel)

BEHIND THE DOOR (US 1919)

REGIA/DIR: Irvin V. Willat. SUPV: Thomas H. Ince. SCEN: Luther Reed, [Irvin V. Willat], dal racconto di/based on the short story by Gouverneur Morris (*McClure's Magazine*, 07.1918). PHOTOG: James O. Taylor. SCG./TECH DIR: Harold Oliver; tech adviser: Lieut. John Cook [uncredited]. ASST DIR: Ernest Pasque [uncredited]. CAST: Hobart Bosworth (*Oscar Krug*), Jane Novak (*Alice Morse*), James Gordon (*Jim MacTavish/McTavish*), J. P. Lockney (*Matthew Morse*), Otto Hoffman (*Mark Arnold*), Wallace Beery (*Lt. Brandt, submarine commander*), Dick Wain (*McQuestion*); uncredited cast: Fred Kohler (*Gideon Plank*), Tom Ashton (*fishy boy*), Lloyd Hughes(?). PROD: Thomas H. Ince Prods. DIST: Famous Players-Lasky Corp./Paramount-Artcraft. USCITA/REL: 14.12.1919. COPIA/COPY: 35mm, 5221 ft. (orig. 5969 ft.), 70' (20 fps), col. (imbibito e virato/tinted & toned, Desmet method); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: San Francisco Silent Film Festival / Gosfilmofond of Russia. Restauro/restored 2016.

La fama di film sconvolgente - per gli spettatori di qualsiasi epoca - che accompagna *Behind the Door* è pienamente giustificata. "Brutale", "insostenibile" e "diabolico" furono alcuni degli aggettivi usati

Behind the Door's reputation as a shocking film, for any period, is fully justified. "Brutal," "overwhelming," and "diabolical" were some of the adjectives used to describe

per definirlo quando uscì nelle sale, e ancor oggi pochi spettatori avrebbero reazioni diverse. Tuttavia, il film si guadagnò allo stesso tempo elogi pressoché universali, poiché presenta con estrema sapienza una vicenda mozzafiato, valendosi inoltre di soluzioni tecniche avanzatissime e interpretazioni superbe. Sulle valutazioni critiche seguenti pesa la sinistra fama di sadismo che avvolgeva il film, tanto più che qualsiasi giudizio doveva forzatamente basarsi sull'unica copia disponibile, quella conservata presso la Library of Congress, coerente dal punto di vista narrativo ma incompleta. Grazie al meticoloso nuovo restauro (cfr. la successiva nota di Robert Byrne), *Behind the Door* si può ora analizzare su basi più oggettive: non si tratta semplicemente di una scandalosa nota a piè di pagina nelle filmografie sulla prima guerra mondiale, bensì di uno dei più straordinari film di quel periodo, come affermò il romanziere inglese Hugh Walpole, che lo poneva al medesimo livello di *Broken Blossoms* e *The Miracle Man*.

Il racconto "Behind the Door," del popolare autore Gouverneur Morris (quarto personaggio di questo nome nella sua famiglia, 1876–1953), apparve sul numero di luglio 1918 del *McClure's Magazine*. È un modello di economia narrativa, raccontato in prima persona nell'arco di due pagine di grande formato, e sensazionale i tutti i sensi del termine. Non sorprende quindi che Thomas H. Ince, nel settembre dello stesso anno, ne abbia acquistato i diritti per 10.000 dollari. La stampa specializzata riferisce poi che, nel maggio 1919, esso venne inserito in una serie di soggetti raccolti da Ince per trarne film da far interpretare a Douglas MacLean e Doris May; data però l'inclinazione alla commedia leggera di questi due attori, sembra improbabile che Ince intendesse veramente affidare loro questo materiale. La guerra era ormai finita ma i sentimenti antitedeschi sopravvivevano, e se da un lato gli spettatori erano sazi di propaganda, dall'altro Ince doveva rendersi conto che questa vicenda, nonostante l'ambientazione bellica, poteva far digerire al pubblico l'ennesima storia sulle malefatte dei "crucchi".

Poco dopo l'annuncio relativo alla coppia MacLean-May, Ince trovò il protagonista adatto, e l'11 luglio firmò un contratto con Hobart Bosworth; quattro giorni più tardi le riprese di *Behind the Door* iniziarono in California, a Culver City, con la regia di Irvin Willat. Alla fine di agosto attori e tecnici si spostarono a San Francisco per le scene da girare in riva al mare e sull'oceano. Il tenente John Cook della base sommergibilistica di San Pedro fu ingaggiato come consulente tecnico e incaricato di pilotare il sottomarino; alcuni articoli pubblicati dopo l'uscita del film ebbero parole di lode per la perizia marinaresca di Cook, anche se, a quanto si disse prima della fine delle riprese, in una scena Bosworth, in piedi presso la torretta di comando, fu risucchiato sott'acqua perché il sottomarino si era immerso troppo presto; l'attore fu poi recuperato a qualche distanza dal punto in cui sarebbe dovuto riemergere.

Alla fine di settembre Willat era già impegnato nel montaggio, anche se il 4 ottobre *Motion Picture News* riferì che le riprese delle scene rimanenti erano appena state completate. Dopo la prima del 14 dicembre, le reazioni critiche si uniformarono al giudizio di "Mae Tinee" del *Chicago Daily Tribune*, che inizia con la parola

it upon release, and few viewers today will gainsay those reactions. Yet the film was also nearly universally praised as a thrilling, exceptionally well-made story that could boast top-notch technical achievements alongside superb performances. Subsequent assessments still get caught up in the film's notoriety for sadism, and judgment could only be made based on the narratively coherent but incomplete Library of Congress print previously available. Thanks to the meticulous new restoration (see Robert Byrne's note below), Behind the Door can now enter into discussions as more than an infamous footnote to World War I filmographies, and take its place as one of the more extraordinary films of its period, as rated by the English novelist Hugh Walpole, who put it on the same level as Broken Blossoms and The Miracle Man.

As a short story, "Behind the Door," by popular author Gouverneur Morris (the fourth of that name, 1876–1953), appeared in the July 1918 issue of McClure's Magazine. It is a model of economy, told in the first person over the equivalent of two large-format pages, and a sensation in every sense of the word. No wonder Thomas H. Ince purchased the rights that September, for \$10,000. When next mentioned in the trade press, in May 1919, it was as part of a package of stories Ince put together to star Douglas MacLean and Doris May, yet given the new duo's predisposition for light comedy, it's unlikely Ince really expected to match those actors with this material. Though the war was over, anti-German sentiment endured, and while audiences were tired of propaganda, Ince must have known the story, despite its war setting, could overcome Hun fatigue.

Shortly after the MacLean-May announcement, he found the proper star, signing a contract with Hobart Bosworth on 11 July; four days later, shooting on Behind the Door began in Culver City, California, with Irvin Willat directing. In late August the cast and crew shifted to San Francisco for seaside and ocean scenes – Lieutenant John Cook from the submarine base in San Pedro was hired as technical adviser, and was responsible for piloting the submarine; articles after the film's release praise Cook's steady hand, yet before shooting finished it was reported that Bosworth, standing next to the conning tower, was sucked under when the sub submerged too quickly, and the actor had to be rescued at some distance from where he was meant to resurface.

Willat was editing by the end of September, though on 4 October Motion Picture News noted that shooting on the remaining scenes were just completed. Critical reaction after the 14 December opening agreed with the assessment of the Chicago Daily Tribune's "Mae Tinee," whose first word was "Grewsome!" [sic], followed by, "That's what you're going to say as you leave the theater. After you've said it, however, you'll add: 'Just the same it was a good picture!'" Actually,



Behind the Door, Irvin V. Willat, 1919. (Margaret Herrick Library)

“Raccapricciante!”, seguita da un parere più articolato: “Ecco quello che direte uscendo dal cinema. Ma subito dopo aggiungerete: ‘però è comunque un buon film!’” In realtà, la gran parte dei recensori non usò il termine “buono”, ma piuttosto espressioni come “un notevole trionfo drammatico” (*Wid’s Daily*) e “la scena culminante è probabilmente una delle cose più elettrizzanti mai viste al cinema” (*New York Dramatic Mirror*).

La stampa giunse addirittura a mettere in guardia il pubblico femminile; particolarmente angosciato, J.S. Dickerson di *Motion Picture News* avvertì gli esercenti che ci sarebbe stato bisogno di ambulanze per trasportare di corsa all’ospedale le donne colte da crisi isteriche. “Saranno poi interessate a questa storia esclusivamente maschile?” si chiese ancora Dickerson, dubitando che il film - da lui elogiato quasi contro voglia - potesse incontrare il favore del pubblico, visto il tema bellico ormai datato. Le sue preoccupazioni erano infondate: costato 84.660 dollari, *Behind the Door* totalizzò un incasso lordo di 289.039 dollari entro il 1923. Un successo così lusinghiero si spiega con una serie di fattori. In primo luogo, l’ottimo adattamento del racconto di Morris elaborato da Luther Reed. Sagacemente, Reed si diffonde sul passato del capitano Oscar Krug (Bosworth), veterano statunitense di origini tedesche indignato da ogni insinuazione che metta in dubbio il suo patriottismo (per ironia, sullo stesso numero di *McClure’s* compare un agghiacciante articolo di Arthur Guy Empey - soldato e successivamente attore - che invoca per tutti gli americani di ascendenza tedesca non solo l’internamento, ma addirittura la fucilazione: Donald Trump approverebbe senz’altro, ma è proprio il tipo di mentalità che Morris avversava). Inoltre, Willat scrisse di persona il prologo e l’epilogo, che attenuano lievemente l’orrore della scena finale – solo il racconto



Behind the Door, Irvin V. Willat, 1919. (Margaret Herrick Library)

most didn’t use the word “good,” but phrases like “a distinct dramatic triumph” (*Wid’s Daily*) and “*the climax is probably one of the most thrilling things in pictures*” (*New York Dramatic Mirror*).

The press went out of their way to caution female audiences, with J.S. Dickerson of Motion Picture News especially concerned, warning exhibitors they’d need ambulances to rush hysterical women to the hospital. “Will they be entertained with this ‘he’ man story,” he wondered, while also questioning whether the film, which he almost reluctantly praises, would click with audiences given its now outdated war theme. He needn’t have worried: Behind the Door cost \$84,660 to make, and would gross \$289,039 as of 1923.

A number of factors explain why the film works so brilliantly. First, Luther Reed’s superb adaptation of the Morris story. Reed significantly expanded the backstory for Captain Oscar Krug (Bosworth), an American veteran with German blood who bristles at any slight against his patriotism (ironically, a frightening article by soldier, later actor Arthur Guy Empey in the same issue of McClure’s advocates for all German-Americans not to be just interned but shot – no doubt a Donald Trump would approve, but it’s precisely the sort of thing Morris was against). In addition, Willat himself wrote the prologue and epilogue, which can be said to slightly soften the horror of the finale – only the short story, rather than the film, closes with the infamous line, “I told him...that if I ever caught him I’d skin him alive; but he died before I’d finished.... Damn him!”



Behind the Door, Irvin V. Willat, 1919. (Jay Weissberg Collection)

(non il film) si conclude con la famigerata battuta, “Gliel’avevo detto...se mai l’avevsi preso l’avrei scuoiato vivo; ma è morto prima che riuscissi a finire.... Maledetto!”

La regia di Willat è agile e concisa come il racconto e procede inesorabile verso la famosa scena in cui la moglie di Krug (Jane Novak) viene violentata e poi sparata fuori dal sommergibile attraverso il tubo lanciasiluri (questo particolare non figura nel racconto di Morris) per dare luogo poi alla spaventosa vendetta di Krug. Willat ci offre una scena travolgente dal frenetico montaggio in cui Krug difende a suon di pugni la sua lealtà americana; poi estrae la massima tensione possibile dalla drammatica e prolungata sequenza in cui Krug finge simpatie filotedesche per indurre il comandante del sommergibile, Brandt (Wallace Beery), ad ammettere i propri crimini.

Nella schiera dei registi più sottovalutati dell’epoca del muto, Irvin Willat (1890-1976) occupa un posto eminente. Esordì come fotografo ed entrò nel mondo del cinema grazie al fratello, Carl “Doc” Willat, che fu uno dei pionieri del settore; lavorò come operatore, sovrintendente di laboratorio, attore, montatore e infine regista. Film come *The Grim Game* (1919), *The Michigan Kid* (1928), e naturalmente *Behind the Door* dimostrano la felice naturalezza della sua vena narrativa. Si è detto che Hollywood lo abbia ostracizzato quando sembrò che avesse “venduto” sua moglie Billie Dove a Howard Hughes; non ci sono altri indizi che spieghino il brusco declino della sua carriera, coincidente con il momento del divorzio. Nel 1930 acquistò i diritti dei dialoghi per il remake sonoro di *Behind the Door*, ma l’iniziativa finì nel nulla; due anni dopo si rimise in contatto con lo scrittore Morris a Tahiti ove, insieme all’operatore Glenn Kershner, essi cominciarono a collaborare ad alcuni cortometraggi sui Mari



Behind the Door, Irvin V. Willat, 1919. (Jay Weissberg Collection)

Willat ensures the direction is as lean and concise as the story itself, moving inexorably towards the notorious scenes of Krug’s wife (Jane Novak) being ravished and shot through the torpedo tube (the latter is not in the Morris story), followed by Krug’s shocking revenge. He stages a terrific fisticuffs scene, breathlessly edited, in which Krug defends his American bona fides, and then he milks the maximum amount of tension out of the brilliantly drawn-out, nail-biting sequence when Krug pretends to German sympathies in order to get submarine commander Brandt (Wallace Beery) to admit his crimes.

In the roll call of underrated directors of the silent era, Willat (1890-1976) ranks high. Beginning as a photographer who connected with the movie business thanks to his brother, industry pioneer Carl “Doc” Willat, Irvin worked as cameraman, lab superintendent, actor, editor, and finally director. Films such as *The Grim Game* (1919), *The Michigan Kid* (1928), and of course *Behind the Door* showcase Willat’s red-blooded narrative panache. It’s been suggested that Hollywood turned its back on him after it appeared that he “sold” his wife Billie Dove to Howard Hughes; there’s no other evidence to explain why his career went into a precipitous decline around the time of his divorce. In 1930 he purchased the dialogue rights for a sound remake of *Behind the Door*, but nothing came of it; two years later he reconnected with writer Morris in Tahiti, where they began a collaboration on *South Sea* shorts, with camerawork by Glenn Kershner, but this project too never reached an advanced stage. Willat’s only directing

del Sud; neppure questo progetto, tuttavia, raggiunse mai una fase avanzata. Le uniche regie che gli sono accreditate negli anni Trenta riguardano filmetti girati per case di produzione minori.

Hobart Bosworth (1867-1943), veterano del cinema, in gioventù aveva fatto il marinaio (ottima preparazione per il suo ruolo in questo film) ed era passato alla recitazione intorno al 1885. Esordì nel cinema con la Selig nel 1908, fondò una propria casa di produzione (che ingaggiò Lois Weber) nel 1913, e lavorò costantemente fino al 1942. *Behind the Door* fu per lui una specie di ritorno sullo schermo dopo un anno di vaudeville, e avviò un periodo particolarmente proficuo della sua carriera. I credits non sono chiarissimi. Il catalogo AFI indica come operatore Frank M. Blount accanto a James O. Taylor, ma non mi è stato possibile trovare fonti primarie a sostegno di questo dato (Blount non è citato sul copione, né appare nei titoli della copia originale). Inoltre, l'interprete del ruolo di Gideon Plank (talvolta denominato Blank) è indicato in Gibson Gowland, che però lasciò il film (probabilmente poco dopo essere stato ingaggiato da George Loane Tucker), e benché il suo nome compaia nei credits commerciali, la parte di Plank fu recitata da Fred Kohler. — JAY WEISSBERG

Il restauro Il presente restauro di *Behind the Door* riunisce tutti gli elementi del film di cui è nota l'esistenza: una copia incompleta divisa in rulli di imbibizione pervenuta alla Library of Congress dalla collezione Columbia/Sony Collection, un altro rullo con poche sequenze provenienti dal lascito di Hobart Bosworth (anch'esso conservato alla Library of Congress), e una copia di esportazione, montata, salvaguardata presso il Gosfilmofond in Russia.

Come questo film della Paramount sia divenuto proprietà della Columbia è una vicenda di per sé interessante. Nel 1927, quando la Columbia realizzò *Blood Ship*, l'ufficio legale della Paramount, giudicandone la vicenda troppo simile a quella del proprio film, intentò (o minacciò di intentare) un'azione legale. La Columbia reagì semplicemente acquistando *Behind the Door*, che non aveva peraltro alcuna intenzione di distribuire. Il film fu quindi archiviato e dimenticato fino a quando, all'inizio degli anni Settanta, la Library of Congress acquisì i fondi della collezione Columbia/Sony.

A metà degli anni Novanta il compianto Robert Birchard acquisì una copia della continuità di montaggio, nonché cinque piccoli rulli che costituivano, si riteneva, un rullo di dimostrazione realizzato da Hobart Bosworth nel 1935. Incredibilmente, questo contiene la sequenza culminante dell'ultimo rullo, che manca nelle altre fonti.

Il tassello finale del puzzle è una versione russa in cinque rulli preservata al Gosfilmofond. Questo esemplare ha subito cambiamenti radicali per quanto riguarda il montaggio e le didascalie, e comprende sequenze che sono riprese alternative, oppure sono state girate da una seconda macchina da presa. Questa versione si è tuttavia rivelata essenziale per la ricostruzione, poiché ha permesso di colmare importanti lacune nei rulli 2, 5 e 6 del materiale americano.

Il nuovo restauro combina tutte e tre queste fonti. La continuità è stata ricostruita sulla base del copione in possesso di Robert Birchard, che ha pure fornito i testi per ricostruire le didascalie mancanti. Ora quindi il

credits for the decade were on a few Poverty Row quickies. Hobart Bosworth (1867-1943) was an industry veteran, starting out as a sailor (well-adapted to his role here) and shifting to acting around 1885. He entered films with Selig in 1908, started his own production company (which hired Lois Weber) in 1913, and worked steadily until 1942. Behind the Door was a comeback of sorts to the screen after a year of vaudeville, and ushered in a particularly fruitful period for the star.

Some confusion exists regarding the credits. The AFI Catalog lists Frank M. Blount as cameraman together with James O. Taylor, but I've been unable to find any primary documentation to corroborate this (Blount is not credited on the script nor the original print titles). In addition, Gibson Gowland is listed as playing Gideon Plank (sometimes Blank), but Gowland dropped out (probably shortly after being hired by George Loane Tucker), and although his name appears in the trade credits, the role of Plank was taken by Fred Kohler.

JAY WEISSBERG

The restoration *This restoration of Behind the Door combines all elements of the picture that are known to survive: an incomplete copy divided into tinting rolls that came to the Library of Congress from the Columbia/Sony Collection, another small roll of shots from the estate of Hobart Bosworth (also preserved at the Library of Congress), and an edited export print safeguarded at Gosfilmofond of Russia.*

How this Paramount film became the property of Columbia is an interesting story in its own right. When Columbia made Blood Ship in 1927, Paramount's legal department thought the story had too many similarities, and either sued or threatened to sue. The result was Columbia buying Behind the Door outright. Since Columbia had no intention of ever distributing the film, it was shelved and forgotten, until the Library of Congress acquired the Columbia/Sony Collection material in the very early 1970s.

In the mid-1990s, the late Robert Birchard acquired a copy of the film's cutting continuity, as well as five small rolls believed to be a demo reel made by Hobart Bosworth in 1935. Incredibly, this reel includes the climactic sequence from the final reel that is missing from the other sources.

The final piece of the puzzle is a 5-reel Russian version preserved at Gosfilmofond. This version is radically re-edited and re-titled, and is comprised of shots that are either alternate takes or captured from a second camera. Still, this version proved to be crucial to the reconstruction by filling significant gaps in Reels 2, 5, and 6 of the American material. All three of these sources are combined in this new restoration. The continuity has been reconstructed based on the Robert Birchard's copy of the continuity script, which also provided the text to re-create missing titles. While now substantially

film è sostanzialmente completo, ma presenta ancora due brevi lacune narrative, cui si è sopperito utilizzando immagini fisse unite a testi tratti dal copione. Lo schema cromatico originale, infine, è stato riprodotto sulla base delle annotazioni presenti sulla coda dei rulli di imbibizione, cercando la corrispondenza con la guida Kodak 1918 per l'imbibizione e il viraggio. Il restauro digitale dell'immagine è stato di tipo conservativo e si è limitato alla stabilizzazione dopo la scansione, alla riduzione delle tracce di polvere e dei graffi e alla riparazione dei danni fisici. Tutte le nuove didascalie, nonché le sequenze mancanti che sono state sostituite da immagini fisse, recano nell'angolo inferiore destro l'annotazione "2016" per indicare che si tratta di elementi creati ex novo.

Un nuovo negativo di preservazione a 35mm e una copia sono ora conservati nella San Francisco Silent Film Festival Collection presso la Library of Congress, mentre un'ulteriore copia a 35mm è depositata al Gosfilmofond in Russia. – ROBERT BYRNE

complete, the film still has two brief narrative gaps, which have been bridged using still images in combination with text quoted from the script. Finally, the original color scheme has been reproduced based on the leader notations on the tinting rolls and matched to the 1918 Kodak tinting and toning guide. Digital restoration of the image was conservatively limited to post-scan stabilization, dust and scratch mitigation, and physical damage repair. All new titles, as well as the missing sequences that have been bridged with still images, are annotated with "2016" in the bottom-right corner to indicate that they are newly created elements.

A new 35mm preservation negative and a print are now housed in the San Francisco Silent Film Festival Collection at the Library of Congress, with an additional 35mm print deposited with Gosfilmofond of Russia. – ROBERT BYRNE

THE GUNS OF LOOS (GB 1928)

REGIA/DIR: Sinclair Hill. SCEN: Reginald Fogwell, Leslie H. Gordon. PHOTOG: D.P. Cooper. SCG/DES: Walter Murton. CAST: Madeleine Carroll (*Diana*), Henry Victor (*John Grimlaw*), Bobby Howes (*Danny*), Donald McCardle (*Clive*), Hermione Baddeley (*Mary*). PROD: Stoll Picture Productions. COPIA/COPY: 35mm, 7900 ft., 96' (22 fps); did./titles: ENG. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London.

Sullo sfondo della crisi di carenza di munizioni che attanagliava il fronte interno britannico nel 1915, mentre sul fronte occidentale infuriava la battaglia di Loos, due ufficiali - il dogmatico direttore della fabbrica di munizioni Grimlaw e un volontario leale e ligio al dovere - si contendono l'amore di Diana, infermiera della Croce Rossa (Madeleine Carroll, nel suo primo ruolo cinematografico). I due sono messi alla prova anche sul campo di battaglia, in scene che esplorano con fine sensibilità i problemi dei rapporti di classe e del valore personale. Una straordinaria sequenza d'azione – il salvataggio dei cannoni – smentisce chiaramente il mito per cui il cinema muto britannico sarebbe statico e artificiosamente teatrale. La macchina da presa coglie la frenetica corsa con cui l'artiglieria a cavallo sfugge all'avanzata tedesca, tramite riprese frontali, inquadrature angolate dall'alto e persino dal basso. La scena fu filmata presso le cave di gesso di Gibbs a West Thurrock nell'Essex, che offrirono un valido surrogato alle pallide distese dell'Artois. Come in altri film di guerra del periodo, anche in questo caso nella vicenda figura un autentico eroe decorato con la Victoria Cross, il suonatore di cornamusa Daniel Laidlaw, che interpreta se stesso. Durante la battaglia per Quota 70, vedendo che la sua compagnia era stata scompaginata e sconvolta dagli effetti dei gas, egli scavalcò il parapetto e si mise a marciare avanti e indietro per richiamare i commilitoni fuori dalla trincea, continuando finché l'obiettivo non fu conquistato. In scene di grande effetto la cortesia dolorosamente e rigidamente composta dei ricevimenti dei ricchi si contrappone ai vivaci assembramenti della gente comune; al fronte, assistiamo agli spettacoli accuratamente allestiti per i soldati, mentre in patria, particolare forse più sorprendente, vediamo immagini di operai in sciopero nella fabbrica di armamenti.

Il film costituisce il sincero tentativo di narrare una vicenda più

Set against the backdrop of the shell shortage crisis of 1915 at home and the Battle of Loos on the Western Front, two officers, one the doctrinaire manager of Grimlaw's munitions factory, the other a straightforwardly dutiful volunteer, are tested in their rivalry for Diana, a Red Cross nurse (Madeleine Carroll, in her first film role). They are equally tested on the battlefield, where issues of class and personal bravery are sensitively explored. An extraordinary action sequence – the saving of the guns – certainly gives the lie to the myth that British silent film was static and stagey. The camera captures the horse-drawn artillery racing frantically away from the German advance head-on, from high angles, and even from below. The scene was filmed at Gibbs' chalk pits in West Thurrock in Essex, which were a good stand-in for the chalky fields of Artois. As with other battle films from the period, the narrative encompasses a genuine Victoria Cross hero, Piper Daniel Laidlaw, playing himself. During the battle for Hill 70 this Scots piper, seeing that his company was shaken up from the effects of poison gas, climbed the parapet and marched up and down to play his company out of the trench, and continued till the objective was taken. There are great scenes showing the painfully polite parties of the wealthy juxtaposed with the lively gatherings of the rank and file. At the Front we see well-staged soldier's entertainments, and at home, perhaps more surprising, scenes of striking workers in the armaments factory.

The film was a genuine attempt to tell a more complex tale than the run of sentimental war dramas, and was well received. Director Sinclair Hill noted in an article in 1932,

complessa dei consueti film sentimentali di guerra, ed ebbe una buona accoglienza. In un articolo del 1932 il regista Sinclair Hill scrisse: “Le mie esperienze del tempo di guerra hanno offerto l’ispirazione originale di *Guns of Loos*, che resta forse, fino a oggi, il mio film di maggior successo... Addirittura David Lloyd George espresse il desiderio di vedere il film; così prendemmo una copia, e con un’attrezzatura portatile lo proiettammo nel salotto dello statista alla presenza del grand’uomo in persona, di sua figlia Megan, della signora Snowden e del medico del luogo. Ricordo con un certo orgoglio i complimenti che egli fu così generoso da rivolgermi, dicendo tra l’altro ‘Se avessi avuto questo film nel 1916, sarebbe stato come avere una divisione in più’”. BRYONY DIXON

La musica Il Great War Dundee Project e Dundee Contemporary Arts mi hanno congiuntamente commissionato la partitura per *The Guns of Loos*, che è stata eseguita in prima assoluta a Dundee il 26 settembre 2015, per celebrare il centenario della battaglia di Loos. Non mi sfuggiva certo l’importanza di quest’avvenimento per quella particolare regione della Scozia; dunque, benché la fittizia storia d’amore su cui è imperniato il film sembri svolgersi a sud del confine, ho cercato di esaltare al massimo l’elemento scozzese nella cruciale sequenza della battaglia. In una scena appare anche il leggendario suonatore di cornamusa Daniel Laidlaw che interpreta se stesso e ripropone il proprio storico ruolo; ho rintracciato quindi una registrazione in cui Laidlaw esegue lo stesso brano musicale con il quale incitava i soldati ad andare all’assalto e l’ho incorporata nella musica.

Ho anche utilizzato elementi di una più tradizionale partitura basata sui “cue sheet”, in parte influenzato dal lavoro che avevo condotto per l’Imperial War Museum di Londra nel ricostituire la fantasia musicale che originariamente accompagnava *The Battle of the Somme*. Ho scelto tamburi e tromba in primo luogo perché si tratta di strumenti normalmente associati alla musica militare, ma mi auguro che l’effetto risulti lievemente astratto e assuma piuttosto il tono di una commemorazione. A Pordenone, oltre a un musicista regolarmente presente alle Giornate come Frank Bockius, suonerà anche l’ex trombettiere della RAF Geoffrey Lawrence. – STEPHEN HORNE

“My wartime experiences were the original inspiration for *Guns of Loos*, perhaps my most successful film to date... No less a person than Mr. Lloyd George expressed a desire to see this picture, so we took a copy down, and with the aid of a portable projection apparatus showed it in the statesman’s drawing room with the great man himself, his daughter Megan, Mrs. Snowden, and the local doctor as audience. I remember with some pride the complimentary words he was generous enough to pass, saying, amongst other things, ‘If I had had this film in 1916 it would have been worth a division to me.’”

BRYONY DIXON

The music *The Great War Dundee Project and Dundee Contemporary Arts jointly commissioned my score for The Guns of Loos, which was first performed in Dundee on 26 September 2015, marking the centenary of the Battle of Loos. I was very mindful of the importance that the event had for this particular area of Scotland, so while the fictional love story around which the film revolves seems to take place south of the border, I tried to maximize the Scottish element in the central battle scene. At one point the legendary bagpiper Daniel Laidlaw appears as himself, recreating his historic role, so I sourced a recording of Laidlaw playing the same tune that he used to pipe the soldiers “over the top”. This recording is incorporated into the music.*

I also used elements of a more traditional “cue sheet” score, partly influenced by the work I did for London’s Imperial War Museum, reconstructing the musical medley that originally accompanied The Battle of the Somme. I chose drums and trumpet primarily because of their associations with military music, but I hope that the effect is slightly abstracted and takes on a commemorative tone. Along with Pordenone regular Frank Bockius, the performance at the Giornate will feature ex-RAF trumpeter Geoffrey Lawrence.

STEPHEN HORNE

KEAN OU DÉSORDRE ET GÉNIE (Kean / Edmund Kean, Prince Among Lovers) (FR 1924)

REGIA/DIR: Alexander Volkoff [Volkov]. SCEN: Alexander Volkoff, Ivan Mosjoukine, Kenelm Foss, *from the play by Alexandre Dumas père (1836)*. PHOTOG: Joseph-Louis Mundwiller, Fédote Bourgassoff [Fedor Burgasov]. SCG/DES: Alexandre Lochakoff, Edouard Gosch. ASST DIR: Serge Nadejdine. CAST: Ivan Mosjoukine [Mozhukhin] (*Edmund Kean*), Nathalie Lissenko (*contessa/Countess Elena de Koefeld*), Nicolas Koline (*Salomon*), Georges Deneubourg (*conte/Count de Koefeld*), Otto Detlefsen (*principe di Galles/Prince of Wales*), Kenelm Foss (*Lord Mewill*), Mary Odette (*Anna Damby*), Albert Bras (*guardia/constable*). PROD: Films Albatros, Paris. USCITA/REL: 15.02.1924. COPIA/COPY: 35mm, 3061 m., 148' (18 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: FRA. FONTE/SOURCE: Cinémathèque française, Paris (restauro/restored 2016). Il restauro di questo film ha beneficiato dei fondi del CNC per la digitalizzazione del patrimonio cinematografico. / *The restoration of this film has benefited from funding from the CNC for the digitization of heritage film works.*

Il “russo bianco” Alexander Volkoff [Volkov], figura di spicco del cinema russo in esilio in Francia, fu anche attore, baritono e grande studioso d’arte. Dopo una carriera di regista e sceneggiatore in Russia, realizzò,

Alexander Volkoff [Volkov], a major figure in the émigré Russian cinema in Paris, was also an actor, a baritone, and a great art scholar. Following a career as director and scriptwriter in Russia,



Mary Odette, Ivan Mosjoukine in *Kean ou Désordre et génie*, Alexandre Volkoff, 1924. (Cinémathèque française, Paris)

sotto l'egida dell'Albatros, la trasposizione cinematografica della pièce del 1836 di Alexandre Dumas *Kean ou Désordre et génie*, che racconta le vicissitudini dell'attore londinese Edmund Kean (1787-1833), a lungo considerato il migliore attore del mondo. Era questa la seconda collaborazione di Volkoff con Ivan Mosjoukine, dopo l'incomparabile serial *La Maison du mystère*. Nella natia Russia essi avevano lavorato assieme solo per *Na vershinie slavii* (In vetta alla gloria), quando per la prima volta si trovarono nel medesimo studio, quello di Yermoliev, anche se Jean Arroy, il biografo francese dell'attore, cita un secondo titolo, peraltro non menzionato da nessun'altra parte, *Taniets smiertii* (La danza della morte), in cui il divo interpreta un musicista che impazzisce dirigendo la *Danse macabre* di Saint-Saëns.

Benché *Kean* sia ambientato in Inghilterra, gli interni furono girati in Francia presso lo studio Albatros di Montreuil e negli studi di Joinville dove gli spazi erano sufficientemente ampi per ricostruire il mitico Teatro Drury Lane. Le riprese in esterni furono effettuate a Parigi e a Versailles. Quando uscì, nel 1924, il film riscosse un enorme successo di pubblico che gli consentirà di rimanere a lungo in circolazione. Vennero acclamate sia la performance di Ivan Mosjoukine, che riconobbe di aver interpretato il ruolo più difficile della sua carriera, sia l'enorme talento di Volkoff il quale, come scrisse Juan [Jean] Arroy (*Cinéa*, maggio 1926), "si rivela all'improvviso un compositore sinfonico di grande stile".

Di primo acchito la decisione di Volkoff di adattare *Kean* stupisce la stampa in quanto la pièce di Dumas è considerata (a torto o a ragione) superficiale o incompiuta in parecchi punti. Ciò nonostante il regista trova nel personaggio di Kean una musa se non addirittura una forza motrice per elaborare la sceneggiatura, riscrivendo integralmente



Ivan Mosjoukine in *Kean ou Désordre et génie*, Alexandre Volkoff, 1924. (Cinémathèque française, Paris)

he made, under the aegis of Albatros, an adaptation of Alexandre Dumas' play *Kean ou Désordre et Génie*, written in 1836, an account of the vicissitudes of the London actor Edmund Kean (1787-1833), long regarded as one of the world's greatest actors.

This was Volkov's second collaboration in France with Ivan Mosjoukine [Mozhukhin], following the incomparable serial *La Maison du mystère*. In their native Russia Volkov and Mozhukhin had worked together only once, on *Na Vershinie Slavii* (*The Peak of Fame*), when they found themselves for the first time at the same studio, Yermoliev, although Mozhukhin's French biographer Jean Arroy uniquely names an otherwise unrecorded second film, *Taniets Smiertii* (*Dance of Death*), in which the star played a musician going insane while conducting Saint-Saëns' *Danse macabre*.

Although *Kean* was set in England, the film's interiors were shot in France at the Albatros studio in Montreuil, as well as in the studios at Joinville, which were sufficiently spacious to reconstruct the legendary Drury Lane Theatre; exteriors were filmed in Paris and Versailles. On its release in 1924, the film was a tremendous public success, which allowed it to play long after its initial exhibition. Acclaim went not only to the performance of Ivan Mosjoukine, who acknowledged that this was the most difficult role of his whole career, but also to the immense talent of Volkoff, who "suddenly revealed himself as a symphonic composer in the grand style", according to an article by Juan [Jean] Arroy in *Cinéa* (May 1926).

Volkoff's decision to make an adaptation of *Kean* was at first surprising for the press, since Dumas' text was (rightly or wrongly) considered somewhat insubstantial or incomplete at several points. Yet the filmmaker found in the character of Kean a muse or even

alcune parti della pièce. Il film unisce sapientemente la commedia burlesca, la commedia musicale e la tragedia. Il filo conduttore della sceneggiatura sembra essere l'amore impossibile che vivono Kean e la Contessa di Koefeld (Nathalie Lissenko), un amore che diventerà una passione divoratrice per l'attore shakespeariano. Ciò che sorprende nella regia di Volkoff è la capacità di sfumare progressivamente il discrimine fra teatro e realtà, confusione che Kean vive interiormente; la sua tendenza agli eccessi contribuisce in effetti ad affievolire la distinzione fra lui stesso e i personaggi shakespeariani. A prima vista la storia di Kean assomiglia a quella di *Romeo e Giulietta* (la tragedia che apre il film), ma non è che una prima lettura di una trama che funge da ornamento alla tematica fondamentale del "disordine" dell'eroe. La disintegrazione del personaggio raggiunge l'apice in una sequenza-chiave dove l'attore, sul palcoscenico, perde la ragione iniziando a ripetere senza sosta versi dell'*Amleto* tratti dal dialogo con Ofelia ("Va' in un convento"), interrogandosi sulla fedeltà delle donne. Un montaggio triangolare caratterizza la composizione di questa sequenza, in cui il raffinato alternarsi tra l'attore sul palcoscenico, il valletto-suggeritore Salomon (Nicolas Koline, dietro le quinte) e la donna che egli ama (la Contessa, seduta in un palco assieme al marito e al Principe di Galles) crea una confusione di identità sconvolgente. La geniale "mise en abyme" mostra alla fine come Kean s'identifichi col personaggio suicida di Ofelia e non con quello di Amleto che, nel dramma, si limita a simulare la follia. In tal senso l'unione Kean-Ofelia si riflette nella giovane e pura Anna Damby (Mary Odette) che si suicida per amore di lui, annegando nel Tamigi. Scorci cosmici si alternano nel montaggio alla scena di Kean che muore mentre un albero, nei pressi della casa, è sferzato dal vento. Sempre nella scena al capezzale di Kean, un ingegnoso effetto fotografico mostra la mano del protagonista che si disintegra letteralmente di fronte all'obiettivo lasciando trasparire le ossa sotto la pelle. La follia e gli eccessi di Kean non sarebbero in realtà altrettanto credibili senza il genio visivo di Volkoff che, non bisogna dimenticare, lavorò con Abel Gance al *Napoléon* fra il 1924 e il 1925. Volkoff ammirava Gance per la sua perizia tecnica e la sua forza creatrice. Come lui, ma in minor misura, Volkoff ebbe qualche problema con i produttori, ad esempio per il rapido montaggio della sequenza della danza di Kean nella taverna. Gli si rimproverò il carattere troppo sperimentale delle riprese multiple delle gambe danzanti. Questa sequenza di danza slava sarà invece indimenticabile per il pubblico entusiasta. Le memorie di un proiezionista del Théâtre du Vieux Colombier (ritrascritte in un articolo di d'André G. Brunelin, in *Cinéma 61*, n52, gennaio 1961) sono la testimonianza di questi momenti incredibili nei quali il pubblico chiedeva il bis della proiezione della sequenza di danza. A ogni spettacolo il rullo veniva quindi proiettato due volte. Bisogna anche riconoscere l'immenso apporto dello scenografo Lochakoff nello studio dei documenti dell'epoca e dei costumi. Alcune stampe della rappresentazione originale di Kean conservate presso la Bibliothèque nationale de France hanno anch'esse contribuito a rafforzare l'universo grafico del film.

a driving force for the writing of his screenplay, and he rewrote entire sections of the play. The film is a skilful alliance of burlesque, musical comedy, and tragedy. The connecting thread in the screenplay appears to be the impossible love between Kean and the Countess de Koefeld (Nathalie Lissenko), which becomes a devouring passion for the Shakespearean actor. What is startling about Volkoff's direction is his ability to gradually blur the line between theatre and reality that coexist in Kean, whose tendency to excess in fact contributes to dissolving the boundaries between himself and Shakespeare's characters. At first sight, the story of Kean resembles that of Romeo and Juliet (the play that opens the film), but this may be no more than an initial reading of it as something that ornaments the fundamental theme of the hero's "disorder".

The disintegration of the character reaches its climax in a key sequence in which the actor is on stage, losing his mind while continuously repeating lines from Hamlet during the "get thee to a nunnery" dialogue with Ophelia questioning women's faithfulness. The sequence is composed of a three-sided edit, with the subtle back and forth between the actor on stage, his valet/prompter Salomon (Nicolas Koline, in the wings), and the woman he loves (the Countess, seated in a box with her husband and the Prince of Wales), leading to a shattering confusion of identity. This ingenious piece of meta-theatre ultimately shows how Kean identifies himself with the suicidal character of Ophelia and not that of Hamlet, who only feigns madness in the play. In this sense, the merged Kean-Ophelia is reflected in the pure young Anna Damby (Mary Odette), who commits suicide because of her love for him, drowning in the Thames. Cosmic vistas are intercut with Kean's deathbed scene, as a tree standing near the house is lashed by the wind. Again in the death scene, an ingenious photographic effect shows Kean's hands literally disintegrating in front of the camera, with bones revealed through the skin.

*Kean's madness, and his excesses, would not have been as credible without Volkoff's visual genius, and we should not forget that he worked with Abel Gance on Napoléon in 1924-1925. Volkoff admired Gance for his technical know-how and creative energy, and like him, though to a lesser extent, he ran into problems with the producers, for example when he shot the dance sequence in the tavern, with its rapid editing. He was rebuked for the overly experimental quality of the multiple shots of dancing legs, yet this dance slave proved to be unforgettable for the excited public. The memoirs of a projectionist who had worked in the Théâtre du Vieux Colombier (re-transcribed in an article by André G. Brunelin in *Cinéma 61*, no. 52, January 1961) recount the extraordinary moments when the public demanded an encore of the dance sequence; at every screening, this reel was projected twice. One should also acknowledge the enormous input by the production designer Lochakoff in his study of period documents and costumes. Some prints of the original play housed in the Bibliothèque Nationale de France*

Delle proiezioni al Vieux Colombier si ricordano, come afferma Brunelin, anche “le immagini dipinte in modo raffinato” con “tonalità cromatiche cangianti”. Finora la Cinémathèque française ha fatto circolare il primo restauro in bianco e nero del film, eseguito nel 1964. Questo nuovo restauro in 4K, realizzato grazie a una sovvenzione selettiva del CNC (Centre national du cinéma et de l’image animée) per la digitalizzazione del patrimonio cinematografico nazionale, è stato eseguito a partire dal negativo originale della versione francese del film, e include ora l’imbibizione. Una copia frammentaria custodita presso il CNC e le note conservate assieme al negativo originale hanno permesso di riprodurre l’imbibizione. La copia restaurata da 35 mm è stata imbibita direttamente dal laboratorio Jan Ledecký grazie alla collaborazione fra la Cinémathèque française e il Národní filmový archiv di Praga.

Il lavoro di restauro ha anche reinserito alcune didascalie che erano state tolte, forse per preparare una versione sonora all’inizio degli anni ‘30. Le didascalie che riprendono i versi di *Amleto* completano ora alcune sequenze in cui esse sono fondamentali per comprendere lo sprofondare di Kean nella pazzia, nonché la portata drammatica della sua morte. Le didascalie mancanti sono state ricreate, anche graficamente, grazie a un fondo di didascalie conservato presso l’archivio Albatros della Cinémathèque française. Questa versione su carta è tuttavia diversa dalle didascalie presenti sulla copia nitrato frammentaria. Le nuove didascalie sono andate ad aggiungersi a quelle già ricostituite nel 1964 durante il primo restauro del film e sono contrassegnate dall’abbreviazione “CF”. Infine è stata estratta dalla copia nitrato positiva l’inquadratura di un libro mentre una lettera è stata integralmente riscritta ricorrendo alla pièce di Alexandre Dumas. – CÉLINE RUIVO

NANÀ (IT 1917)

REGIA/DIR: Camillo De Riso. ADAPT: Giuseppe Paolo Pacchierotti, dal romanzo *di/from the novel by Émile Zola, Nana* (1880). CAST: Tilde Kassay (*Nanà*), Gustavo Serena (*conte di Vandeuves*), Lido Manetti (*Giorgio Hugon*), Camillo De Riso (*conte Muffat*), Riccardo Achilli, Guido Trento, Franco Gennaro. PROD: Caesar-Film, Roma. COPIA/COPY: DCP, 72'; did./titles: SPA. FONTE/SOURCE: Museo del Cine Pablo C. Ducros Hicken, Buenos Aires (Peña Rodriguez Collection).

Le dive silenziose del cinema italiano hanno sempre avuto un debole per quel certo “non so che” della letteratura francese. Nella seconda metà degli anni Dieci, mentre la guerra falciava nelle trincee un’intera generazione, sullo schermo si avvicendavano Tosca, Fedora, Odette e le eroine di Henri Bataille.

Nel 1917 fu la volta di Nanà, creatura letteraria di Émile Zola. La Caesar-Film annunciò in quell’anno un adattamento dal romanzo che da lei prende il nome. A prestarle corpo e volto, si impose la neodiva Tilde Kassay, forte della sua avvenenza e del sorriso sfacciato. La produzione di *Nanà* fu in grande stile e l’infaticabile sceneggiatore Pacchierotti non peccò di sintesi: per raccontare l’ascesa e la caduta della “donna funesta” furono realizzati ben tre episodi (denominati “giornate”: *La fioraia*, *L’etèra*, *La mosca d’oro*) ognuno della durata di un lungometraggio. Alla direzione fu chiamato il veterano Camillo De

also played a part in enhancing the graphic world of the film. Those projections at the Vieux Colombier were also remembered, as Brunelin states, for “finely tinted images” with “varying colour tones”. Until now the Cinémathèque Française has shown the first black & white restoration of the film, made in 1964. Thanks to a CNC selective assistance grant for digitizing the national film heritage, the new copy was restored in 4K from the original negative of the French version of the film, which now incorporates its tinting. A fragmentary copy held by the CNC, and the annotations preserved with the original negative, have enabled the tinting to be reproduced. The restored 35mm copy was tinted directly by the Jan Ledecký Laboratory, thanks to collaboration between the Cinémathèque Française and the Národní filmový archiv (Czech National Film Archive) in Prague.

The new restoration also entailed reinserting the intertitles which had been removed, perhaps in preparation for a sound version at the beginning of the 1930s. Intertitles with lines from Hamlet now complete some sequences where such title cards are absolutely essential for an understanding of Kean’s lurch into madness, as well as the dramatic impact of his death. The missing title cards have been recreated with the help of an intertitle continuity housed in the Albatros archive collection of the Cinémathèque Française. However, this paper version differs from the onscreen intertitles found in the fragmentary nitrate copy. The new ones have been added to those already reconstituted in 1964 during the first restoration of the film, and are differentiated by being marked with the abbreviation “CF”. Finally, an insert shot of a book has been copied from the nitrate print, while an insert of a letter has been entirely rewritten using Dumas’ play. – CÉLINE RUIVO

Italian cinema’s silent divas always had a weakness for that certain “je ne sais quoi” of French literature. During the second half of the 1910s, while trench warfare was mowing down an entire generation, a succession of women – Tosca, Fedora, Odette, and the heroines of Henri Bataille – filled the screen.

*In 1917 it was the turn of Nana, Émile Zola’s notorious literary creation. That year an adaptation of his 1880 novel was announced by Caesar-Film, and the actress called upon to lend the title character a body and a face was the neo-diva Tilde Kassay, confident in her good looks and impudent smile. The Italian Nanà was produced in the grand manner, and Giuseppe Paolo Pacchierotti, the tireless scriptwriter, was anything but succinct. To narrate the rise and fall of this donna funesta (tragic woman), no less than three episodes were written, called giornate (days): La fioraia, L’etèra, and La mosca d’oro (*The Flower-Seller; The Courtesan; The**

Riso (1854-1924), attore e regista invero più noto per il repertorio brillante, ma comunque avvezzo a trattare le primedonne, avendo lavorato nientemeno che con Lyda Borelli e Francesca Bertini. Tra i comprimari Gustavo Serena, a suo agio come elegante aristocratico malato di cavalli, e un giovanissimo Lido Manetti, attore dal destino tragico, che qui si produce in una scena di feticismo col piumino da cipria della protagonista: un dettaglio che non mancò di attirare l'attenzione della censura.

La censura, appunto. Inizialmente, malgrado il tema scabroso, la pellicola ottenne il nulla osta. I manifesti pubblicitari raccomandavano la visione a un pubblico di "soli adulti": un po' di scandalo non poteva che contribuire al lancio del film. L'uscita nelle sale era prevista per il dicembre 1917. Forse lo shock della recentissima disfatta di Caporetto contribuì ad esacerbare gli umori degli ambienti conservatori del paese. Sta di fatto che, a poche ore dalla prevista proiezione, la pellicola fu sequestrata per iniziativa del prefetto di Milano, subito imitato da quello di Roma e di altre città italiane. Come ha ricostruito Vittorio Martinelli, il caso *Nanà* sarà addirittura oggetto di una interpellanza al governo riguardo l'opportunità di diffondere film "per adulti" sul territorio nazionale. La Caesar ottenne la derequisizione solo un anno dopo, a patto di modificare profondamente l'opera e di cambiarne il titolo. Non più *Nanà* ma *Una donna funesta*. La nuova versione, ancora divisa in capitoli ma con titoli differenti (*La fioraia*, *L'artista*, *La madre*), fu distribuita nel 1919, ma riscosse scarsa attenzione e le poche critiche non furono lusinghiere. Poi il film scomparve. Fino a oggi.

Grazie al ritrovamento di una copia al Museo del Cine Pablo C. Ducros Hicken di Buenos Aires, la *Nanà* in salsa italiana riguadagna finalmente lo schermo. Il tempo ha lasciato sul film le sue tracce: è sopravvissuto solo un terzo del metraggio totale. Rimane comunque una occasione preziosa per assistere all'incontro – scontro di due

Golden Fly), each amounting to a full-length film. The task of directing *Nanà* was given to the veteran Camillo De Riso (1854-1924), an actor-director who was actually better known for light comedies, but was nonetheless accustomed to dealing with prima donnas, having worked with no less than Lyda Borelli and Francesca Bertini. Among the second leads were Gustavo Serena, at ease in the role of an elegant, horse-obsessed aristocrat, and a very young Lido Manetti (who later died tragically in Hollywood), here acting out a fetishistic scene involving *Nanà's* powder puff – a detail which of course did not fail to attract the attention of the censors.

Precisely: the censors. Initially, in spite of the risqué subject matter, the film was given the all-clear. Publicity notices recommended it as suitable for adult audiences only, adding a touch of scandal that could only contribute to the film's launch. Its release was planned for December 1917. Perhaps the shock of the very recent defeat of the Italian army at Caporetto contributed to exacerbating the mood within conservative circles, but the fact is that only a few hours before the first screening the film was confiscated on the orders of the Prefect of Milan, who was promptly imitated by his counterparts in Rome and other Italian cities. As Vittorio Martinelli has reconstructed, the case of *Nanà* would even be the subject of a parliamentary question to the Government with regard to the advisability of releasing films "for adults" on national territory. Caesar-Film only managed to reverse the work's confiscation a year later, on

condition that they would modify it drastically, and change its title – no longer *Nanà*, but *Una donna funesta*. The new version, again divided into chapters, but with different titles (*La fioraia*, *L'artista*, *La madre* / *The Flower-Seller*, *The Artist*, *The Mother*), was distributed in 1919, but received scant attention, and the few reviews were hardly flattering. Then the film disappeared. Until today.

Thanks to the discovery of a 16mm print in the Museo del Cine Pablo C. Ducros Hicken in Buenos Aires, this *Nanà* à l'italienne is finally returning



Tilde Kassay (Jay Weissberg Collection)

correnti culturali apparentemente assai lontane: la tradizione del melodramma popolare che impregna il cinema divistico italiano e il feroce naturalismo di Zola.

Nanà non è Margherita Gautier: non aspira alla rispettabilità delle donne per bene, non si sacrificerebbe mai per un uomo e se si incapriccia di qualcuno di solito è solo per gioco. Un modello femminile difficile da tollerare in una società patriarcale come quella italiana del tempo di guerra. Sospira: “Che noiosi gli uomini” e all’aitante Filippo, venuto a chiederle conto della condotta dissoluta del fratello, domanda ingenua: “Vi sembra forse una donna perversa?”. No, a lui non lo sembra e, come recita la didascalia, se ne va convinto di aver incontrato una nuova Signora delle Camelie. Non potrebbe essere più lontano della verità, ma al contempo sarebbe ingiusto accusare Nanà di perfidia: la sua forza seduttiva è una sorta di manifestazione naturale, come i terremoti. Il momento di massima felicità la vede all’aperto, mentre coglie l’insalata con la vecchia zia, il figlio e il giovane Giorgio, una sorta di bizzarra parodia di nucleo familiare in cui la donna ricopre l’ambiguo ruolo di madre-bambina. Forse non è un caso che l’unico vero attimo di angoscia la colga proprio davanti alla vecchia signora Hugon, prostrata dalla rovina dei suoi due figli. Alle dinamiche genitori-figli l’adattamento italiano dedica un’attenzione particolare. Se nel romanzo la ragazza compariva sul palcoscenico dal nulla, come un’epifania, il film recupera invece la storia del suo rapporto tormentato con la famiglia di origine che Zola aveva raccontato in un altro romanzo, *L’assommoir* (1877).

In questa rete di rimandi letterari, Tilde Kassay regge il gioco con abilità. Se la sua tecnica interpretativa mostra un po’ la corda nei momenti drammatici, l’attrice trova una più libera efficacia quando può concedersi l’espressione di una volgarità popolare, particolarmente consona al personaggio: mastica a bocca piena, danza goffa, batte cameratescamente le spalle dei suoi amanti. Non si tratta però di una performance tutto istinto: la Kassay, evidentemente, ha studiato da diva. Le trasformazioni del suo personaggio le permettono di attingere a repertori diversi. Il suo corpo e i suoi gesti diventano così un crocevia di topoi divistici. Non manca neppure la scena in cui, in preda all’angoscia, si attacca alle tende.

De Riso, buon direttore di attori, mette a disposizione le sue modeste doti di inscenatore. Tenta di adattarsi al nuovo stile di montaggio all’americana, costellando il film di incerti piani ravvicinati; allestisce interni sempre enormi, anche quando deve rappresentare infime bettole. Pecche comuni a molto cinema nazionale di quegli anni. In compenso, gioca efficacemente la carta degli esterni (forse un po’ troppo mediterranei per evocare Parigi, ma in fondo che importa?) e ci regala almeno due momenti improvvisi di grande cinema: l’immagine dell’alcolizzato Coupeau, mentre delira, prigioniero non solo di una camera imbottita ma anche di un claustrofobico campo medio; un lungo primo piano della Kassay, preoccupata per la retta del figlio: il suo sguardo vaga nel nulla per diversi secondi; non c’è vero dolore, non c’è vera angoscia. Solo il vuoto. Poi entra in campo la mano della cameriera Zoe, che le pettina i capelli. Il turbinio della vita continua. — STELLA DAGNA

to the screen. Time has left its traces on the celluloid – no more than a third of its total length survives – yet we have an invaluable opportunity to witness the meeting and clash of two apparently very distant cultural currents: the tradition of popular melodrama in which Italian diva films were steeped, and the merciless naturalism of Zola.

Nana is not Marguerite Gautier: she does not aspire to the respectability of a “proper” lady, nor would she ever sacrifice herself for a man, and if she takes a fancy to someone it’s usually only a game. This is a model of femininity that was hard to tolerate in the patriarchal society of wartime Italy. “What bores men are,” Nana sighs, and innocently asks the dashing Filippo, who has come to ask her to account for the dissolute behavior of his brother, “Do I seem to you like a depraved woman?” No, he doesn’t think so, and (as the intertitle states) he leaves her convinced he has met a new “Lady of the Camellias”. This could not be further from the truth, but at the same time it would be unjust to accuse Nana of deceit: her seductive power is a sort of natural display, like an earthquake. She lives her moment of greatest happiness in the open, while gathering lettuces with her old aunt, her son, and the young Giorgio – a sort of bizarre parody of the nuclear family in which the woman has the ambiguous role of mother/child. Perhaps it is no accident that the only true moment of anguish seizes her in front of the old Madame Hugon, prostrated by the ruination of her two sons. The Italian adaptation pays special attention to parent-child dynamics: whereas in the novel Nana appears on the stage out of nowhere, like an epiphany, the film instead retrieves the story of her tormented relationship with her family of origin, as narrated by Zola in another of his novels, *L’Assommoir* (1877).

Tilde Kassay handles this network of literary cross-references skilfully. If her acting technique wears thin in the dramatic moments, she is more effective when expressing a certain popular vulgarity, particularly in keeping with her character – speaking with her mouth full, dancing clumsily, and slapping her lovers on the shoulder in a chummy manner. But this is not an instinctive performance: Kassay has evidently studied like a diva, and the transformations of her character allow her to draw from different repertoires. Her body and gestures thus become a crossroads of diva tropes. There is even a scene when, stricken by anguish, she clings to the curtains.

De Riso was good at directing actors, and here he displays a modest talent for staging. He attempts to adapt to new American-style editing, dotting the film with uncertain close-ups, and setting up interiors that are always enormous, even when he shoots a scene in a third-rate dive – flaws common to many Italian films of those years. On the other hand, he does a good job with exteriors (maybe a bit too Mediterranean to suggest Paris, but after all, does it matter?), and rewards us with at least two unexpected moments of great cinema: the image of the alcoholic Coupeau, delirious, a prisoner not only of a padded cell but also of a claustrophobic medium long shot; and a lengthy close-up of Kassay, worried about her son’s room and board, her gaze wandering into thin air for a few seconds, without any real pain, or any real anguish – only emptiness. Then coming into the frame we see the hand of her maid Zoé, combing her hair. The bustle of life continues. — STELLA DAGNA

THREE LIVE GHOSTS (Tri zhivikh mertvetsa / V sumerkakh Londona [At Dusk in London]) (GB 1922)

REGIA/DIR: George Fitzmaurice. SCEN: Margaret Turnbull, Ouida Bergère, dalla pièce di/from the play by Frederic S. Isham. PHOTOG: Arthur Miller. DID./TITLES (orig.): Alfred Hitchcock. CAST: Anna Q. Nilsson (Ivie), Clare Greet (Mrs. Gubbins), Edmund Goulding (Jimmy Gubbins), Cyril Chadwick (Spoofy), Norman Kerry (Billy Foster), Annette Benson (Mrs. Woofers), Dorothy Fane (la Duchessa/The Duchess). PROD: Famous Players-Lasky British. USCITA/REL: 03.1922. COPIA/COPY: 35mm, 4295 ft. (orig. 6600 ft.), 52' (22 fps); did./titles RUS; titolo di testa mancante/print missing main title. FONTE/SOURCE: Gosfilmofond of Russia, Moscow.

Tre sono i principali motivi di interesse in questa pellicola di produzione britannica recentemente riscoperta: la regia dell'hollywoodiano George Fitzmaurice, il rimontaggio sovietico e la partecipazione di Alfred Hitchcock.

Tornato alla luce a Mosca dopo decenni di attribuzioni errate, è il più vecchio film finora ritrovato cui abbia collaborato Hitchcock: si tratta dell'ottavo degli undici titoli prodotti dalla prima casa per cui egli lavorò, la Famous Players-Lasky (FP-L), che aveva una sede a Londra prima che poi le pesanti perdite la costringessero a ritornare in America. Nella copia russa non sopravvive nessuna delle didascalie disegnate da Hitchcock, ma dalle memorie dell'operatore Arthur Miller sappiamo che il zelante giovane apprendista aiutava anche ad arredare i set, compreso quello più importante, ossia la caotica casa dell'East End londinese in cui abita la signora Gubbins, interpretata da Clare Greet – popolare caratterista che Hitchcock avrebbe più volte diretto nei propri film. Altri legami con l'Hitchcock regista, da *The Lodger* in poi, possono essere facilmente individuati: in particolare l'eloquente uso fatto da Fitzmaurice delle più tipiche vedute di Londra e la sostanziale mancanza di movimenti di macchina, senza tuttavia sacrificare la mobilità – una rara panoramica verso destra in una scena cruciale alla fine del film risulta così ancor più espressiva. Ma l'interesse maggiore di questa copia sta nel montaggio. Come Hitchcock avrebbe detto al suo biografo autorizzato, John Russell Taylor, fu lavorando alla FP-L che aveva appreso come “si potesse cambiare il modo in cui il pubblico interpreta un'azione o un'espressione cambiando la didascalia”. Il rimontaggio destinato al pubblico sovietico è una clamorosa dimostrazione di questo principio.

Abbiamo documentazione sulla pièce originale, rappresentata per la prima volta a New York; sul film così come era stato realizzato e proiettato in Inghilterra; e sulla relativa edizione svedese in cui sono utilizzate quelle che sembrano traduzioni letterali delle didascalie inglesi e che per il momento sono quanto di più vicino ci sia agli originali di Hitchcock. Dall'intreccio di queste fonti emerge la vicenda comica di tre soldati che fanno ritorno a Londra alla fine della Grande Guerra. Ecco la sinossi della trama originale che apparve sulla rivista di categoria londinese *Kinematograph Weekly* e che è coerente con le altre fonti: “Jimmy Gubbins, Billy Foster e Spoofy fuggono da un campo di prigionia tedesco e giungono a Londra la sera dell'armistizio. Jimmy richiede al Ministero della Guerra la paga arretrata, ma si sente dire che ufficialmente è morto e tale deve rimanere. Non è migliore la situazione di Billy, il quale si era arruolato per evitare di essere processato per l'“assassinio” di un uomo che, colpito da una pallottola durante una rissa, è invece vivo e vegeto e intenzionato a sposare la ragazza di Billy. Spoofy soffre di amnesia e ignora di essere in realtà il conte di

This recently discovered British production has three major points of interest: direction by Hollywood's George Fitzmaurice, Soviet re-editing, and the Alfred Hitchcock connection. Unearthed in Moscow after decades of mislabelling, it is the earliest film yet found on which Hitchcock worked: the eighth of the eleven films produced by his first employers Famous Players-Lasky (FP-L) at their London base, before heavy losses drove them back to America. None of Hitchcock's own title designs survive in this Russian print, but we know from the memoirs of cameraman Arthur Miller that the eager young apprentice was also, by now, helping to dress sets, including this film's dominant one, the cluttered East End home of Mrs. Gubbins, played by Clare Greet – a popular character actress whom Hitchcock would go on to direct many times in his own British films.

*Other links to Hitchcock as director, from *The Lodger* onward, can easily be discerned, notably the eloquent use made by Fitzmaurice of landmark London locations, and his virtual avoidance of camera movement, without sacrifice of mobility – a rare rightward-panning movement at a key moment towards the film's end is all the more expressive as a result. But this print's greatest interest derives from its editing. As Hitchcock told his authorized biographer John Russell Taylor, he learned from his work with FP-L how “you could change the way audiences read an action or an expression by changing the intertitle”. The re-editing of the film for Soviet audiences demonstrates the principle in a spectacular way.*

*We have data about the original play, staged first in New York; about the film as made and screened in England; and about the Swedish release version, using what seem likely to be straight translations of the English titles, the closest we can so far get to Hitchcock's originals. These sources combine to spell out a comic narrative of three soldiers returning to London at the end of the Great War. Here, consistent with those other sources, is the synopsis of the original, as given in the London trade paper *Kinematograph Weekly*: “Jimmy Gubbins, Billy Foster and Spoofy escape from a German prison camp and reach London on Armistice night. Jimmy claims his back pay at the War Office, but is told that he is officially dead, and must remain so. Billy is no better off, since his joining up prevented his prosecution for the ‘murder’ of a man shot during a quarrel, but who is very much alive and meaning to marry Billy's girl. Spoofy is suffering from loss of memory, and does not know that he is really the Earl of Mannering. He develops kleptomania, and in this condition is a*

Mannerling. Diventato cleptomane, diventa prezioso per la famiglia Gubbins e soprattutto per la signora Gubbins, la quale naturalmente si augura che egli resti “morto”. Durante un inseguimento della polizia, il conte recupera la memoria e l’ingarbugliata vicenda viene chiarita.”

Quasi un secolo dopo, il pubblico delle Giornate avrà due possibilità: studiare attentamente la sinossi in anticipo e poi seguire, scena per scena, le differenze del rimontaggio sovietico; oppure trascurare la sinossi, affrontare direttamente la versione sovietica, vedere quanto funzioni di per sé e poi riconsiderare la trama originale. In entrambi i casi, un’esperienza divertente.

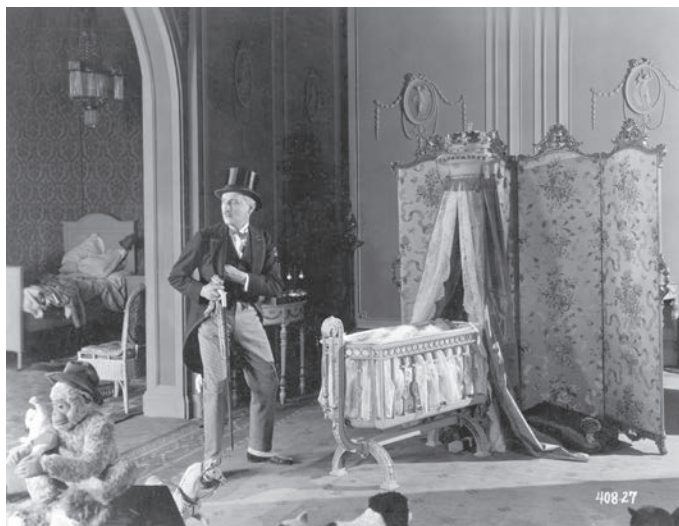
Dai documenti conservati negli archivi di Mosca risulta che *Three Live Ghosts* fu dapprima vietato del tutto: “Il film è estremamente nocivo e ha una posizione inaccettabile sulle conseguenze della guerra mondiale, oltre a promuovere l’amicizia con il nemico di classe; è pertanto vietato.” Un successivo ripensamento fece sì che il film fosse radicalmente modificato e quindi proiettato, costituendo così un precoce esempio di una strategia che recava due importanti vantaggi: rendeva molti film occidentali idonei ad essere mostrati al pubblico sovietico e dava ai cineasti incaricati dell’adattamento l’opportunità

di approfondire la loro comprensione del mezzo, e in particolare la potenza del montaggio. Esther Shub e Sergei Eisenstein sono tra coloro che risultano aver lavorato a tali rimontaggi, benché si ignori se essi siano intervenuti su *Three Live Ghosts*.

Il divieto che inizialmente colpì il film era dettato, come si è detto, da due importanti motivazioni: la posizione nei confronti della Grande Guerra e il tema della solidarietà tra le classi. Nel rimontaggio il contesto bellico è semplicemente eliminato: i tre protagonisti appaiono come derelitti che si aggirano per Londra, in diverso modo vittime del sistema capitalistico. E Spoofy non può certamente mantenere l’identità dello smemorato conte di Mannerling, amabile esemplare di “nemico di classe”. La didascalia originale concepita da Hitchcock – a giudicare dalla traduzione svedese che ci è pervenuta – lo presentava così: “Spoofy aveva perso la memoria a causa di uno shock da bombardamento – nessuno sapeva chi fosse.” La versione sovietica gli fa dono invece di una personalità e di un passato nuovi di zecca, e lo descrive come “un ex cantante lirico afflitto da disturbi nervosi che ha perso la voce ed è stato gettato via come un vecchio straccio da coloro che lo avevano applaudito quand’era all’apice della fama: Harold

great asset to the Gubbins family, especially Mrs. Gubbins, who naturally wishes him to stay ‘dead’. During a police chase the Earl recovers his memory, and the tangle is cleared up.”

Audiences for this Pordenone screening, nearly a century later, have two options. Study the synopsis carefully in advance, and then follow, scene by scene, the way the Soviet re-edit differs. Alternatively, skim over the synopsis, come fresh to the Soviet version, see how much sense it makes on its own terms, and then revisit the original plot. Either way, a fun experience is guaranteed.



Three Live Ghosts, George Fitzmaurice, 1922. (Photofest, New York)

Documents from the Moscow archives show that Three Live Ghosts was initially banned outright: “The film is extremely harmful and takes an unacceptable position on the consequences of the world war, as well as promoting friendship with the enemy class, and is therefore forbidden.” Second thoughts allowed the film to be radically changed and then shown, making it an early example of a strategy that yielded two great benefits: it made many Western films ideologically acceptable for screening to Soviet audiences, and it gave their adaptors a hands-on opportunity to deepen their understanding of the medium, and of the power of editing in particular. Esther Shub and Sergei

Eisenstein are among those known to have worked on such re-edits, whether or not either of them was involved at all with the specific case of Three Live Ghosts.

The initial ban on this film, as noted above, pointed to two major obstacles: the angle on the Great War, and the theme of solidarity between classes. In the re-edit, the war context is simply eliminated: the three protagonists become down-and-outs in London, victims in different ways of the capitalist system. Nor can Spoofy be allowed to retain his identity as the amnesiac Earl of Mannerling, lovable representative of “the enemy class”. The original title designed by Hitchcock had – judging from the Swedish translation that survives – introduced him like this: “Spoofy had lost his memory from shellshock – nobody knew who he was.” The Soviet version creates for him a new character and backstory, introducing him as “a former opera singer with a nervous disorder who has lost his voice and has been chucked out, like a used rag, by those who applauded him at the height of his fame: Harold Renzi.” But this creates a problem in the scenes, crucial to the plot, in which, on the

Renzi". Questo però provoca un serio problema nelle scene, cruciali per la trama, in cui Spoofy, che sta riacquistando la memoria, fa ritorno alla propria casa londinese e rapisce il suo stesso figlioletto. Esterni ed interni ci mostrano una magione aristocratica, ma le nuove didascalie, coerentemente con l'ambientazione lirica, la definiscono il "Maryland Theatre". Gli ambienti domestici risultano essere quelli di "un appartamento nell'edificio del teatro: il direttore, il signor Mannering, abita qui". Lo sfarzoso guardaroba del conte è invece spiegato come "il reparto costumi" del supposto teatro/compagnia lirica. E così via.

Questo è solo un esempio del perverso ingegno con cui è stato effettuato il rimontaggio. Un altro riguarda Billy Foster, cittadino degli Stati Uniti, che nell'originale "si era arruolato nell'esercito britannico per dimenticare ed essere dimenticato". Nella nuova versione egli diventa "un barbone senza nemmeno un tetto sulla testa... un irlandese di nome O'Neil". Gli autori dell'adattamento sfruttano abilmente le vicende politiche dei primi anni Venti per mettere in rilievo la sua condizione di tipica vittima irlandese dell'oppressione inglese – anche se poi sono incerti se chiamarlo O'Neil oppure O'Brien.

Questo pervasivo rifacimento delle didascalie non è tutto. Alcune sequenze hanno un ordine diverso. All'inizio vengono inserite nuove inquadrature, per meglio precisare lo scenario londinese: immagini patetiche di donne e uomini oppressi sono abbinata a nuove didascalie agitprop. "Ho le mani stanche... gli occhi mi si chiudono... ma devo cucire... CUCIRE/ Queste bellissime vesti leggere che sfioreranno così intimamente i frac degli uomini al frivolo ritmo del foxtrot." Tutto ciò dista anni luce dal film della Famous Players-Lasky British, di George Fitzmaurice e del giovane Alfred Hitchcock ma, in attesa di future scoperte, è il documento più vicino all'originale di cui disponiamo. In un certo senso, anzi, è altrettanto interessante, poiché ci offre due film in uno con il bonus di una più approfondita conoscenza della pratica sovietica del rimontaggio. – CHARLES BARR

way to recovering his memory, he revisits his own London home and kidnaps his own baby. Location and interiors show an aristocratic residence, but the new titles, in line with the operatic re-working, announce it as "The Maryland Theatre". The domestic interiors are explained as being "a flat in the theatre building: the director, Mr. Mannering, lives here." Shots of the Earl's own lavish wardrobe are explained as showing "the Wardrobe Department" of the putative theatre/opera company. And so on.

That is just one perversely ingenious strand of the re-edit. Another concerns Billy Foster from the USA, who in the original "had enlisted in the English army in order to forget and to be forgotten". This version introduces him as "one of the homeless poor, with not even a roof over his head... an Irishman called O'Neil". The adaptors tap cleverly into the politics of the early 1920s to lay stress on his status as a typical Irish victim of English oppression – though they can't quite decide if his name is O'Neil or O'Brien.

This pervasive re-titling is not the full story. Some sequences are put in a different order. New visuals are inserted at the start, helping to set the London scene: pathetic images of oppressed men and women are linked to new agitprop titles. "My hands are tired... my eyes are drooping... but I have to sew... TO SEW / These beautiful light dresses that will be touching men's tailcoats so intimately to the frivolous sounds of the foxtrot." All of this is incredibly far distant from the work of Famous Players-Lasky British, of George Fitzmaurice, and of the youthful Alfred Hitchcock, but it is the nearest, pending future discoveries, that we can get to the original. Indeed, in a way it is just as good, giving us two films in one, and the bonus of a great insight into Soviet re-editing practice. – CHARLES BARR

Grazie a/Thanks to: Peter Bagrov, Alisa Nasrtdinova del/from Gosfilmofond, Moscow; Erik Hedling per le traduzioni dallo svedese/for translations from Swedish; Anna Aslanyan, Theo Merz, Nandor Bokor per le traduzioni dal russo/for translations from Russian.

DIE WEISSE WÜSTE (Il deserto bianco; GB: The White Desert) (DE 1922)

REGIA/DIR: Ernst Wendt. ANIMAL DIR: John Hagenbeck. SCEN: Dr. F. Einar Stier, Ernst Wendt. PHOTOG: Mutz Greenbaum. SCG/DES: Dr. F. Einar Stier. CAST: Carl de Vogt (*Sigurd, pescatore/a fisherman*), Eduard von Winterstein (*Iwan, armatore/ship owner*), Nora Swinburne (*Karin, governante di casa d'Iwan/Iwan's housekeeper*), Fritz Orwa (*Björn, marinaio/sailor*), Marta Bauer-Santen (*Signe, madre di Sigurd/Sigurd's mother*), Frieda Siewert-Michels (*Alma Troll*), Dorinea Shirley (*Liv, sua figlia adottiva/her foster-daughter*), Carl Balta (*Gaustad, capitano/captain*), Max Kronert (*Lars, marinaio/sailor*), Emil Stammer (*uscieri del tribunale/bailiff*). PROD: John Hagenbeck Film GmbH. DIST: National-Film AG. USCITA/REL: 14.07.1922 (Primus-Palast, Berlin). V.C./CENSOR DATE: 24.06.1922 (B.06083), orig. 2145 m. COPIA/COPY: DCP, 100' (trascritto a/transferred at 18 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: GER. FONTE/SOURCE: Filmmuseum München (restauro/restored 2016).

L'azienda della famiglia Hagenbeck conquistò fama mondiale con l'importazione del tè e il commercio con i paesi d'oltremare, e ancora con la caccia, le collezioni di animali, gli zoo e i circhi, compresi i "Völkerschauen" (zoo umani). Nel 1918 il fratello del fondatore dello zoo Carl Hagenbeck fondò la John Hagenbeck-Filmgesellschaft per

The Hagenbeck family enterprise gained world fame through overseas trade and tea imports, the hunting and collecting of animals, and zoos and circuses, including "Völkerschauen" (human zoos). In 1918 the brother of menagerie founder Carl Hagenbeck established John Hagenbeck-Filmgesellschaft in order



Die weisse Wüste, Ernst Wendt, 1922. (Filmuseum München)

sfuggire alle restrizioni del periodo bellico entrando nell'industria cinematografica, settore che prosperava in assenza di concorrenti stranieri. I primi progetti da lui annunciati – severi drammi in costume tratti dal *Faust* di Goethe e una serie di film su Ivan il terribile – non suscitavano molto entusiasmo. Presso il pubblico il nome Hagenbeck evocava immagini completamente diverse: “Attendiamo con estremo interesse qualsiasi film dedicato ai leoni e alla giungla (...); il vostro *Faust* non ci coinvolge nella stessa misura” (*Wiener Allgemeine Zeitung*, 4 settembre 1918).

Nel 1920 Hagenbeck promise infine di avviare la produzione di *Raubtierfilme* (film di animali selvaggi) che, “pur soddisfacendo tutte le esigenze di coerenza logica della trama, sarebbero stati ricchi di episodi emozionanti e sconvolgente tensione” (*Neue Kino-Rundschau*, 28 maggio 1921). La John Hagenbeck-Filmgesellschaft fu trasformata in una società a responsabilità limitata ed entrò nel gruppo Terra-Film, che garantiva la distribuzione. Tra l'agosto del 1921 e il gennaio del 1922 furono prodotti cinque lungometraggi a soggetto, tutti diretti da Ernst Wendt, ex artista del Deutsches Theater, e interpretati da Carl de Vogt, che era giunto alla fama con *Die Spinnen* (*I ragni*) di Fritz Lang, nel ruolo, di volta in volta, dell'avventuriero, del cacciatore o del domatore. I titoli di questi film sono programmatici ed evocativi: *Der Herr der Bestien* (Il signore delle belve), *Die Schreckensnacht in der Menagerie* (Notte di terrore allo zoo), *Unter Räubern und Bestien* (Tra i predatori e le belve), *Die Tigerin* (La tigre), *Allein im Urwald* (Solo nella giungla).

Il sesto e ultimo progetto guidato da Ernst Wendt poté contare su un programma di produzione e pre-produzione assai più generoso; a differenza dei precedenti film, vi fu persino la possibilità di girare alcune scene in esterni in Svezia. Salutato dalla stampa come “il grande



Die weisse Wüste, Ernst Wendt, 1922. (Filmuseum München)

to evade wartime restrictions (trade embargo, feed problems, reduced power supply) by entering the movie industry, a field that blossomed in the absence of foreign competition. His initial project announcements – somber costume dramas based on Goethe's *Faust* or a film series on *Ivan the Terrible* – did not generate much enthusiasm. The Hagenbeck name meant something entirely different to the public: “We eagerly anticipate any number of jungle pictures and lion films (...); we are less enthused over your *Faust*.” (*Wiener Allgemeine Zeitung*, 4 September 1918)

In 1920, Hagenbeck finally promised the production of *Raubtierfilme* (wild animal films) that would “meet any demands for plot logic, yet be rich in exciting incidents and breathtaking tension.” (*Neue Kino-Rundschau*, 28 May 1921) *John Hagenbeck-Filmgesellschaft* was converted into a limited liability company and joined the Terra-Film combine, ensuring distribution. Five feature films were produced between August 1921 and January 1922, all directed by Ernst Wendt, an erstwhile performer at the *Deutsches Theater*, and starring Carl de Vogt, who had risen to fame with Fritz Lang's *Die Spinnen* (*The Spiders*), variously playing an adventurer, hunter, or animal tamer. These films bore evocative programmatic titles: *Master of the Beasts* (*Der Herr der Bestien*), *A Night of Terror in the Menagerie* (*Die Schreckensnacht in der Menagerie*), *Among Predators and Beasts* (*Unter Räubern und Bestien*), *The Tigress* (*Die Tigerin*), *Alone in the Jungle* (*Allein im Urwald*). The sixth and final project helmed by Ernst Wendt benefited from a much more generous pre-production and production schedule. Unlike the earlier films, it was even granted some location

film d'inverno", con "lapponi, samoiedi, orsi polari, leoni marini, renne, ecc." (*Der Film*, 5 marzo 1922), *Die weisse Wüste* raggiunge le sale cinematografiche solo nel luglio 1922. Johannes Umlauff e Julius Konietzko, due specialisti di articoli etnografici residenti ad Amburgo, furono ingaggiati come consulenti scientifici e fornirono il materiale di scena. Poiché un operatore commerciale cinematografico britannico, J.G. Wainwright, era entrato in società con Hagenbeck, fu prodotto un secondo negativo destinato alla distribuzione internazionale (per una versione in inglese intitolata *The White Desert*). Esso non solo utilizzò riprese alternative e un montaggio differente, ma sostituì anche la partner di Carl de Vogt, Cläre Lotto, con l'attrice britannica Dorinea [poi Dorothy] Shirley. Un'altra attrice britannica, il cui vero nome era Elinore Johnson, utilizzò lo pseudonimo Dita Urian-Borrissowa nella versione tedesca ma quello di Nora Swinburne (con cui divenne più famosa) in *The White Desert*.

Die weisse Wüste è modellato sugli "Schwedenfilme" che erano popolarissimi presso i critici dell'epoca e si concentravano sulla caratterizzazione dei personaggi nell'aspro e inospitale ambiente nordico. Com'è tipico di questi film, allo sviluppo dei personaggi viene concesso uno spazio assai ampio. Così Joseph Roth commentò la trama sul *Berliner Börsen-Courier*: "Per raccontare la storia di due ragazze e dei loro innamorati che devono superare una serie di vicissitudini, non è strettamente necessario introdurre complicazioni zoologiche. Tuttavia, dal momento che gli animali di Hagenbeck sono esemplari splendidi, e la grazia elegante di un orso polare offre un apprezzato antidoto alla sdolcinatezza zuccherosa e pressoché intollerabile di un'attrice, possiamo accettare questo film con gratitudine, nonostante le sue intrinseche debolezze. La regia è ottima, ma passa in secondo piano di fronte alla fotografia, poiché nevi, cieli, tramonti e nebbie dipendono dal direttore della fotografia piuttosto che dal regista."

La ricostruzione utilizza una copia nitrato quasi completa (priva dei titoli di testa) della versione in lingua inglese, scoperta e identificata in Australia da Joel Archer. Essa è stata integrata da rulli nitrato provenienti dalla prima metà di una copia di circolazione austriaca recante le didascalie originali tedesche, che aveva subito una grave decomposizione del nitrato ed era ormai quasi impossibile stampare. Quest'elemento è stato cortesemente fornito da Michael Seeber, che lo aveva depositato presso il Bundesarchiv tedesco. Il Bundesarchiv conserva anche la documentazione della censura tedesca, da cui sono stati tratti i testi per le didascalie della seconda metà del film. L'ortografia e la punteggiatura delle didascalie tedesche esistenti sono però assai diverse da quelle che si rilevano nella documentazione della censura. È stato necessario ritradurre dall'inglese alcune didascalie, mancanti sia nel fascicolo della censura che nel materiale tedesco, ma indispensabili per la comprensione della trama. Due sequenze perdute sono state sostituite da didascalie esplicative. – STEFAN DRÖSSLER

shooting in Sweden. Hailed by the press as "the great winter picture", with "Lapps, Samoyeds, polar bears, sea lions, reindeer, etc." (Der Film, 5 March 1922), it took Die weisse Wüste until July 1922 to reach cinemas. Johannes Umlauff and Julius Konietzko, two Hamburg-based specialists in ethnographic goods, were hired as scientific consultants and supplied the props. Since the British film salesman J.G. Wainwright had joined Hagenbeck as a partner, a second negative (for an English version entitled The White Desert) was produced for international distribution. This used not only alternate takes and different editing, but also replaced Carl de Vogt's partner Cläre Lotto with British actress Dorinea [later Dorothy] Shirley. Another British actress, born Elinore Johnson, used the name Dita Urian-Borrissowa in the German version, but Nora Swinburne, the name by which she is best known, in The White Desert.

The presentation of Die weisse Wüste is patterned after the "Schwedenfilme" that were very popular with critics of the day, concentrating on the portrayal of characters in the harsh Nordic environment. Typically, character development is given a remarkable amount of time. Joseph Roth characterized the plot in the Berliner Börsen-Courier: "Telling the story of two girls and their two beaux who have to surmount numerous obstacles does not necessarily call for zoological complications. However, since the Hagenbeck animals are magnificent specimens, and since the animal grace of a polar bear provides a most welcome recovery from the barely tolerable sugary sweetness of an actress, this film may be accepted with gratitude in spite of its ingrained weaknesses. The direction was excellent, but it was outshone by the cinematography, given that the snows, the skies, the sunsets, and the mists are subject to the photographer rather than the director."

The reconstruction uses a near-complete nitrate print (lacking main titles) of the English-language version, discovered and identified in Australia by Joel Archer. This was augmented by nitrate reels from the first half of an Austrian distribution print bearing the original German intertitles, which suffered from severe nitrate decomposition and was barely printable. This element came courtesy of Michael Seeber, who had stored it at the German Bundesarchiv. The Bundesarchiv also held the German censorship records, which provided the wording of the intertitles for the second half of the picture. The spelling and punctuation of the existing German intertitles, however, differs substantially from the censorship records. Some titles missing from both the censorship file and the German material, but indispensable for the plot, had to be re-translated from the English. Two lost sequences have been bridged by explanatory titles. – STEFAN DRÖSSLER (English translation: Christoph Michel)

Baby Peggy

THE LITTLE RASCAL (Chertionok Peggy [Peggy, the Little Devil]) (US 1922)

REGIA/DIR., SCEN.: Arvid E. Gillstrom. CAST: Baby Peggy, Dick Smith, Fred Spencer, Blanche Payson, Max Mogi, Louise Montgomery.
PROD.: Century Comedies. DIST.: Universal. COPIA/COPY: 35mm, 1306 ft., 16' (22 fps); senza did./no titles; credits missing. FONTE/SOURCE:
Gosfilmofond of Russia, Moscow.

La riscoperta di una comica di Baby Peggy è sempre un avvenimento: ringraziamo quindi l'archivio del Gosfilmofond, che ci ha offerto *The Little Rascal*. Peggy Jean Montgomery esordì nel cinema nel 1920 all'età di 19 mesi, quando comparve nelle Century Comedies prodotte da Abe e Julius Stern, cognati del presidente della Universal Carl Laemmle, il quale distribuiva i loro cortometraggi. Dopo gli inizi quale spalla non accreditata di Brownie the Wonder Dog, Peggy lavorò anche con Lee Moran e Teddy il cane della Keystone, prima di giungere alla fama come Baby Peggy e diventare protagonista di una propria serie. Gli Stern allestirono una troupe che realizzò i cortometraggi di Peggy fino a tutto il 1924: era composta da autori comici ricchi di talento come Arvid E. Gillstrom, Fred Hibbard e Alf Goulding, e da una schiera di attori che comparivano regolarmente nei ruoli di rincalzo, come Blanche Payson, Dick Smith, Max Asher, James T. Kelly, William Irving e il gigantesco Jack Earle. Carina e minuta, ma caratterizzata dal nasino a patata, dai grandi occhi e dalla pettinatura a caschetto, Peggy vestì i panni della lavoratrice in miniatura in corti come *The Kid Reporter* (1923) o parodiò star cinematografiche rivali in *Peg O' the Movies* e *Carmen Jr.* (entrambi del 1923).

Uno degli aspetti più divertenti della serie di Peggy è lo spettacolo della piccola Montgomery che si esibisce in numeri compresi nel repertorio standard di esperti professionisti come Roscoe Arbuckle o Lloyd Hamilton. Per esempio, in *Peggy Behave!* (1922) la piccina ha rotto il vetro di una finestra e, per sfuggire all'ira dell'imponente matrigna Blanche Payson, pulisce con ostentata cura un vetro immaginario, raddoppiando gli sforzi per cancellare la tenace macchiolina lasciata da una mosca. Peggy interpretò inoltre una serie di liberi adattamenti di favole come *Hansel and Gretel* (1923) e *Jack and the Beanstalk* (1924), passando poi anche a lungometraggi quali *The Darling of New York* (1923) e *Captain January* (1924). La sua immensa popolarità incoraggiò la produzione di una vasta gamma di articoli commerciali "Baby Peggy" – bambole, figurine da ritagliare, libri, ecc. – ma a sei anni la sua carriera si concluse per un disaccordo tra il padre e il produttore Sol Lesser. Grazie alla fama hollywoodiana continuò per un certo periodo ad apparire nel vaudeville, ma non riuscì più a ritornare nel cinema. Oggi, come autrice, col nome di Diana Serra Carey, rimane una presenza vivace e determinata: coltiva la storia del cinema e cura le proiezioni dei suoi film. – STEVE MASSA

*The rediscovery of a Baby Peggy comedy is always a cause for celebration, and we have Moscow's Gosfilmofond archive to thank for turning up *The Little Rascal*. Peggy Jean Montgomery made her film debut in 1920 at the age of 19 months, appearing in Century Comedies produced by Abe and Julius Stern, brothers-in-law of Universal head Carl Laemmle, who distributed their shorts. Starting out as an unbilled sidekick to Brownie the Wonder Dog, Peggy also worked with Lee Moran and Teddy the Keystone dog before becoming known as Baby Peggy and starring in her own series. The Sterns put together a unit that turned out her shorts through 1924, which was made up of talented comedy creators such as Arvid E. Gillstrom, Fred Hibbard, and Alf Goulding, and surrounded her with regular supporting players like Blanche Payson, Dick Smith, Max Asher, James T. Kelly, William Irving, and giant Jack*

*Earle. Tiny and cute, but in a character sort of way with a pug nose, big eyes, and bowl haircut, Montgomery became a miniature working girl in shorts such as *The Kid Reporter* (1923) or spoofed rival movie stars in *Peg O' the Movies* and *Carmen Jr.* (both 1923). Part of the fun of her series is seeing the pint-sized Montgomery enact routines that were part of the standard repertoire of seasoned professionals such as Roscoe Arbuckle or Lloyd Hamilton. For instance, in *Peggy Behave!* (1922) the tot has broken a window and in order to escape the wrath of her large stepmother Blanche Payson she makes a big show of "polishing" the imaginary glass, even*

*making extra effort to get rid of an obstinate flyspeck. Peggy was also headlined in a series of loose fairy-tale adaptations like *Hansel and Gretel* (1923) and *Jack and the Beanstalk* (1924), and moved into features such as *The Darling of New York* (1923) and *Captain January* (1924). Her immense popularity led to all kinds of Baby Peggy merchandise – dolls, cut-outs, books, etc. – but by age 6 she was out of films due to a disagreement with her father and producer Sol Lesser. Her Hollywood fame secured her appearances in vaudeville for a time, but she was never able to get a foothold in pictures again. Today as author Diana Serra Carey she remains a feisty presence, preserving film history and presiding over screenings of her films. – STEVE MASSA*



The Little Rascal, A.E. Gillstrom, 1922. (Gosfilmofond)

Nuove scoperte: R. W. Paul e colleghi / New Discoveries: R. W. Paul and His Colleagues

THE SOLDIER'S COURTSHIP (GB 1896)

REGIA/DIR: R.W. Paul, Alfred Moul. FOTOG: R.W. Paul. CAST: Fred Storey, Julie Seale, Ellen Daws [Dawn]. PROD: R.W. Paul. COPIA/COPY: 35mm, 73 ft., 1'18" (15 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Fondazione CSC - Cineteca Nazionale, Roma.

Presentato per la prima volta a Pordenone nel 2011, questo film – la prima opera a soggetto del cinema britannico destinata alla proiezione su schermo (e non alla visione tramite Kinetoscope), scoperta e restaurata dalla Cineteca Nazionale – si è dimostrato un ritrovamento davvero notevole. L'interpretazione dei tre ballerini della compagnia che stava rappresentando *Bluebeard* (Barbablu) al music hall Alhambra nel centro di Londra è elegante ed espressiva, e valorizza appieno l'improvvisato palcoscenico allestito su un tetto “per alleggerire con qualche risata il programma di film di interesse scenico e generale” che Paul stava proiettando da oltre un mese. Suggesto dal direttore dell'Alhambra, Alfred Moul, il soggetto è tratto da una commedia tradizionale che descrive le schermaglie amorose di una coppia, bruscamente interrotte dalle ingerenze di un'impicciona. Quest'ultimo, dirompente ruolo è interpretato da Ellen Daws, che nell'agosto dell'anno seguente sarebbe diventata la moglie di Robert Paul, dopo un corteggiamento da parte del regista non meno determinato di quello qui descritto, secondo quanto emerge da uno scritto memorialistico appena riscoperto. Paul ricorda che questo cortometraggio “suscitò grande ilarità” e il giornale specializzato *The Era* apprezzò “l'elemento di humour” aggiunto al programma dell'Alhambra. Due anni più tardi Paul avrebbe ripreso il medesimo, popolare soggetto ambientandolo in un frondoso scenario nella zona settentrionale di Londra, ove egli stava allora costruendo il primo studio cinematografico britannico completamente attrezzato. – IAN CHRISTIE

A COLLIER'S LIFE (GB 1904)

REGIA/DIR: ?. PROD: R. W. Paul. COPIA/COPY: 35mm, 243 ft., 4' (16 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: BFI National Archive, London. Preserved by the Svenska Filminstitutet for the British Film Institute.

Recentemente scoperto da Camille Blot-Wellens presso la cineteca svedese, ove attualmente è in corso di restauro, questo film promette di riempire uno dei principali tasselli ancora mancanti nella conoscenza della produzione di Paul dopo l'esplosione di spirito innovativo di cui egli aveva dato prova all'alba del nuovo secolo, tra l'altro con un'ambiziosa serie in 20 parti, *Army Life* (1900), che illustrava tutti gli aspetti delle forze armate. Nel 1904, *A Collier's Life* mostra “come il carbone viene estratto e trasportato dalla miniera” in sole cinque scene menzionate nel materiale pubblicitario, filmate probabilmente in una miniera delle Midlands. Le sequenze illustrano il controllo della lampada di sicurezza Davy, la foratura della parete di carbone, il trasporto dei carrelli carichi e lo spostamento degli scarti di scavo, oltre all'ora del pasto e a immagini dei minatori tra l'imponente infrastruttura del pozzo. In qualità di ingegnere, Paul mantenne uno spiccato interesse per la tecnologia e i processi industriali; in questo periodo il suo catalogo comprendeva un ampio ventaglio di soggetti specifici, nonché “film di interesse scenico” britannici e internazionali.

Premiered at Pordenone in 2011, the Cineteca Nazionale discovery and restoration of Britain's first fictional production for screening (as distinct from Kinetoscope viewing) proved a remarkable find. The acting by three dancers from the company that was performing Bluebeard at the Alhambra music hall in central London is elegant and expressive, making full use of the improvised roof-top stage “to put a few laughs into the programme of scenic and interest films” that Paul had been showing for over a month. Suggested by the Alhambra's manager, Alfred Moul, this subject drew on a vintage comedy about a couple's enthusiastic courtship being rudely interrupted by a busybody – which disruptive role was taken by Ellen Daws, who would become Robert Paul's wife in August of the following year, after what a recently discovered memoir claims was a no-less-determined courtship by the filmmaker. Paul recalled that it “caused great merriment” and the trade paper The Era welcomed “the element of humour” added to the Alhambra programme. Two years later, Paul would re-stage the same popular subject in a leafy setting in North London, where he was by then building Britain's first fully equipped studio. – IAN CHRISTIE

Newly discovered by Camille Blot-Wellens in the Swedish Film Institute's archive, where it was recently restored, this promises to fill a major gap in knowledge of Paul's output after his burst of innovation early in the new century. That had included an ambitious 20-part series, Army Life (1900), covering all branches of the service. By 1904, A Collier's Life showed “how coal is won and despatched from the colliery” in just five advertised scenes, believed to have been filmed at a Midlands mine. The shots covered checking the Davy safety lamp, “holing” at the coal face, moving loaded tubs and sifting the resulting excavation heaps, with a lunch-time scene and images of miners amid the pit's considerable infrastructure. As an engineer, Paul remained interested in technology and industrial processes, while his catalogue at this period also included a wide range of topical subjects, as well as British and international “scenics”. What have survived, however, are mainly comic and trick films, giving a distorted image of his production. A Collier's Life

Il materiale sopravvissuto, però, è composto essenzialmente da comiche e film di trucchi, per cui l'immagine della produzione di Paul ne risulta distorta. *A Collier's Life*, che si può considerare un autentico proto-documentario, fu diretto forse da J. H. Martin, che era allora dipendente di Paul e appena due anni più tardi avrebbe realizzato l'esemplare *A Visit to Peek Frean's Biscuit Factory*. – IAN CHRISTIE

THE FATAL HAND (GB 1907)

REGIA/DIR: J. H. Martin (?). PROD: R. W. Paul. COPIA/COPY: 35mm, 397 ft., 6' (18 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: Svenska Filminstitutet, Stockholm.

I pazzi o criminali in fuga, contraddistinti dalla mancanza di alcune dita, erano una figura assai comune nella narrativa popolare agli albori del ventesimo secolo. Qui li troviamo protagonisti di un film mozzafiato, che esordisce audacemente con l'immagine di un manifesto in cui si offre una ricompensa a chi contribuirà alla cattura di un "folle omicida" con quattro dita, evaso dal "manicomio di Broadhurst". Agli spettatori britannici questo nome richiamava subito alla memoria quello di Broadmoor, sede di un manicomio criminale, ma forse c'era un motivo di ispirazione più immediato. L'imponente manicomio di Colney Hatch, familiare componente del paesaggio nei pressi dello studio di Paul a New Southgate, fu devastato nel 1903 da un incendio che provocò molte vittime oltre a una fuga in massa dei ricoverati. Dopo aver commesso un primo assassinio, l'evaso di questo film sale su un treno locale; la sua fuga lo porta poi a transitare di fronte a un altro caratteristico edificio della zona nord di Londra, l'Alexandra Palace. Ambientando una trama così sensazionale e violenta in un contesto dimesso e quotidiano, il regista si ispira allo stile di *A Daring Daylight Burglary*, girato nel 1903 da un altro ex collaboratore di Paul, Frank Mottershaw, e tradizionalmente considerato un'opera che influenzò Edwin S. Porter. Come *A Collier's Life*, anche questo film è stato scoperto nell'archivio svedese da Camille Blot-Wellens; e induce a ipotizzare che, se disponessimo di un maggior numero di pellicole drammatiche di Paul, avremmo le prove dello stile specifico introdotto da una casa di produzione nei primi film gialli britannici. – IAN CHRISTIE

THE HAND OF THE ARTIST (GB 1906)

REGIA/DIR: Walter Booth. PROD: Charles Urban. COPIA/COPY: 35mm, 191 ft., 3' (16 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection).

Nel 2008, quando fu proiettato per la prima volta nell'ambito della rassegna Corrick del NFSA, questo film di Booth fu erroneamente attribuito al periodo in cui egli lavorava per R. W. Paul. Può invece trattarsi della sua prima realizzazione dopo il distacco da Paul (alla fine di un rapporto più che settennale) e l'inizio della collaborazione con Charles Urban. Un motivo ricorrente dell'opera di Booth nel periodo trascorso presso Paul era stato l'uso delle riprese a passo uno per rendere lo sbizzarrirsi di oggetti, abiti e persino parti del corpo. Qui egli compie un passo in avanti verso il carattere abitualmente riflessivo del cinema di animazione più tardo, assoggettando le figure di un uomo e di una donna all'estro della mano del loro creatore.

may emerge as a true proto-documentary, possibly filmed by Paul's then employee J. H. Martin, who would go on to make the exemplary A Visit to Peek Frean's Biscuit Factory just two years later. – IAN CHRISTIE

Escaped lunatics and villains distinguished by one or more missing digits were fairly common in early 20th-century popular fiction. Here they are combined in a shocker which starts boldly with a poster offering a reward for helping to catch a four-fingered "homicidal lunatic" on the run from "Broadhurst Asylum". That name would have immediately suggested Broadmoor to British viewers, synonymous with imprisoning the criminally insane, but there may well have been a closer inspiration. The massive Colney Hatch Asylum was a familiar landmark near Paul's studio in New Southgate, and in 1903 a fire led to many deaths and a mass escape of inmates. After an initial murder, this escapee catches a local train and later flees past a building that could be another North London landmark, Alexandra Palace. Giving such a lurid and violent story a low-key everyday setting follows in the style of A Daring Daylight Burglary, made in 1903 by another ex-Paul employee, Frank Mottershaw, and long considered an influence on Edwin S. Porter. Like A Collier's Life, this was discovered in the Swedish archive by Camille Blot-Wellens; and it prompts speculation that if we had more of Paul's dramas, there might be evidence of a distinctive house style in early British crime. – IAN CHRISTIE

When first shown in 2008 as part of the NFSA's Corrick Collection, this was wrongly attributed to Booth while he was working for R. W. Paul. It may in fact be his first production on leaving Paul, after more than seven years, and joining Charles Urban. A recurrent motif of Booth's work for Paul had been using stop-motion to show objects, clothing, and even body-parts becoming unruly. Here, he takes a step towards the habitual reflexivity of later animation by having the images of a man and a woman subject to the whim of their creator's hand. First as a tramp, then a debonair suitor, and finally in a dancing couple, the man pays court to his lady; but the images

Dapprima nelle vesti di un vagabondo, poi di disinvolto ammiratore, e infine danzando con lei, l'uomo corteggia la signora; ma le immagini rimangono meramente bidimensionali fino a quando l'artista che le controlla non dà loro vita, per poi sbarazzarsene facilmente. In qualità di mago, Booth aveva accompagnato uno dei primi esercenti, William Slade, e poi si era distinto come disegnatore lampo prima di iniziare la collaborazione con Paul; tali esperienze professionali sembrano costituire la motivazione di *The Hand of the Artist*, il cui tema effettivo è il carattere arbitrario dell'animazione. – IAN CHRISTIE

Cinema d'animazione giapponese / *Early Japanese Animation*

Da un samurai credulone alle avventure di Momotaro / *From a Gullible Samurai to the Adventures of Momotaro*

NAMAKURA GATANA (Hanawa Hekonai, Meito no Maki) [La spada spuntata/A Blunt Sword] (JP 1917)

REGIA/DIR: Junichi Kouchi. PROD: Kobayashi Shokai. COPIA/COPY: DCP, 4' (trascritto a/transferred at 16 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: JPN. FONTE/SOURCE: National Film Center of The National Museum of Modern Art, Tokyo.

I primi film d'animazione giapponesi presentati in pubblico risalgono al 1917. In origine queste opere erano definite *manga eiga* (film di fumetti) oppure *senga* (film di linee); la primissima incursione in questo genere fu effettuata da tre pionieri: Oten Shimokawa, Junichi Kouchi e Seitaro Kitayama. Il primo film giapponese d'animazione è, a quanto risulta, *Imokawa Mukuzo, Genkanban no Maki* (La storia del portinaio Imokawa Mukuzo) di Shimokawa, prodotto dalla società Tenkatsu e proiettato nel gennaio del 1917, che è perciò considerato l'anno di nascita del genere. Si pensava che tutte le opere di questo primo periodo fossero andate perdute, ma nel 2007 il collezionista e storico del cinema Natsuki Matsumoto ha rinvenuto copie nitrato del film di Kouchi del 1917 *Namakura Gatana* (La spada spuntata; titolo alternativo giapponese *Hanawa Hekonai, Meito no Maki* [Hanawa Hekonai: il suo racconto della celebre spada segnata]; con imbibizione gialla) e di quello di Kitayama del 1918, *Urashima Taro*. Queste copie sono state donate al National Film Center (NFC) che ne ha effettuato un restauro digitale nel 2008. Come si può forse capire dalla spada smussata citata nel titolo, il film narra le comiche vicende di un samurai sciocco e credulone e per nulla robusto, il quale acquista da un antiquario una spada priva di filo che gli viene fatta passare per un'arma di grande importanza. Nell'oscurità, il samurai cerca di provare la spada su un malcapitato passante, ma è un tentativo fallimentare, poiché l'avversario si rivela essere un massaggiatore cieco di notevole forza.

Le accurate ricerche che il NFC ha condotto su un gruppo di nitrati donati dal Nankoin (un ex sanatorio per malati di tubercolosi) hanno portato alla scoperta di una copia nitrato imbibita in verde, comprendente sequenze non presenti nella versione conosciuta fino a quel momento. Nel 2014 abbiamo confrontato i due esemplari e abbiamo accuratamente selezionato le riprese di migliore qualità, integrandole in una versione più lunga (quattro minuti) che ora è pressoché completa. Ci auguriamo che il pubblico di Pordenone apprezzi la prima italiana di questa nuova versione di *Namakura Gatana*, che

are merely two-dimensional until brought to life, and easily discarded by the controlling artist. Booth had been a drawing-room magician accompanying the pioneer exhibitor William Slade, and later a lightning cartoon artist, before he joined Paul, and this background in performance seems to motivate The Hand of the Artist, making the arbitrariness of animation its real subject. – IAN CHRISTIE

The history of publicly shown Japanese animation goes back to 1917. Originally they were called manga eiga (comic films) or senga (line pictures), and the earliest attempt at the genre was made by three pioneers: Oten Shimokawa, Junichi Kouchi, and Seitaro Kitayama. The first Japanese frame-by-frame animation is said to be Shimokawa's Imokawa Mukuzo, Genkanban no Maki [Imokawa Mukuzo, His Tale as a Doorkeeper], financed by the Tenkatsu company and shown in January 1917, which is why that year is considered the birth of the genre. Although it was thought that all such films from this early period were lost, in 2007 the film historian and collector Natsuki Matsumoto discovered nitrate prints of Kouchi's Namakura Gatana (A Blunt Sword, alternate Japanese title Hanawa Hekonai, Meito no Maki [Hanawa Hekonai, His Tale of a Noted Sword], 1917; with yellow tints) and Kitayama's Urashima Taro (1918); the National Film Center (NFC) digitally restored these donated prints in 2008. As the title A Blunt Sword may suggest, the film tells a comical story of a gullible, foolish, and weak samurai who purchases a dull-edged sword that's been passed off by an antique dealer claiming it as an important weapon. The samurai wants to try out the sword on a chance passer-by in the dark, but his attempt is an instant failure when his opponent turns out to be a quite-strong blind masseur. During detailed research on a group of nitrate films donated from Nankoin (one of the former sanatoriums for tuberculosis patients), the NFC discovered a green-tinted nitrate print which included shots that we couldn't find in the previously known version. In 2014 we compared the two and carefully chose the better-quality shots, integrating them into a longer 4-minute version, which is now almost complete. We hope the Pordenone audience will enjoy the Italian premiere of this new version of A Blunt Sword, which coincidentally is being

tra l'altro viene a coincidere con il centotrentesimo anniversario della nascita del suo creatore, Junichi Kouchi (1886-1970). – HISASHI OKAJIMA

shown during the year of the 130th anniversary of the birth of its creator, Junichi Kouchi (1886-1970). – HISASHI OKAJIMA

NIPPONICHI MOMOTARO [Momotaro, il numero uno in Giappone/Momotaro, Japan's No. 1] (JP 1928)

REGIA/DIR: Sanae Yamamoto. PROD: Yamamoto Manga Seisakusho. COPIA/COPY: DCP, 9' (trascritto a/transferred at 24 fps); did./titles: JPN, sub: ENG. FONTE/SOURCE: National Film Center of The National Museum of Modern Art, Tokyo.

C'era una volta un bambino che era nato da una grossa pesca, e per questo era stato chiamato Momotaro (In giapponese Momo significa "pesca" e Taro è un nome maschile assai diffuso) da un'anziana donna e dal marito di lei, che abitavano in un villaggio. Sostituendosi agli sconosciuti genitori, la coppia alleva felicemente Momotaro, che cresce sano, forte e gentile. Diventato adulto, Momotaro apprende che un gruppo di orchi malvagi aveva attaccato il villaggio torturandone gli abitanti; decide perciò di recarsi sull'Isola degli Orchi (Onigashima) per liberarsi di loro. Sulla strada per Onigashima egli conquista l'amicizia di tre devoti seguaci – Cane, Scimmia e Fagiano – offrendo loro i deliziosi fagottini di miglio (*kibidango*) che l'anziana mamma gli aveva preparato per il viaggio. Nel castello sull'isola Momotaro e i suoi amici sbaragliano gli orchi e tornano trionfanti a casa recando come trofei i tesori dell'isola.

La storia di Momotaro è familiare a tutti i giapponesi. Tra i vari racconti classici della cultura giapponese, quella di Momotaro è una delle leggende folkloristiche più popolari, oltre che la prima che tutti i bambini imparano. Considerato un eroe dell'infanzia, questo personaggio rappresenta, con le sue vicende, un ventaglio di virtù cui tutti i ragazzi dovrebbero uniformarsi: onestà, coraggio, rispetto e obbedienza ai genitori. La natura alquanto bellicosa di Momotaro fu enfatizzata e anzi strumentalizzata dalle élite militari giapponesi con numerose versioni animate della favola; questa versione del 1928, invece, narra la storia originale con relativa fedeltà e garbo infantile – le didascalie sono tutte scritte in *hiragana* (il sillabario corsivo giapponese), il che fa pensare che questo cortometraggio fosse destinato essenzialmente ai bambini delle prime classi delle scuole elementari.

Il regista Sanae Yamamoto (1898-1981) aveva cominciato lavorando nella squadra di pittori capeggiata da Seitaro Kitayama, che aveva già fatto film d'animazione presso gli studi della Nikkatsu. Nel 1925 egli fondò la Yamamoto Manga Seisakusho, una casa finalizzata all'esclusiva produzione dei suoi lavori, tra cui questo *Momotaro*. Yamamoto va annoverato tra i pionieristici imprenditori che gettarono le basi della contemporanea industria giapponese dell'animazione. – HISASHI OKAJIMA

Once upon a time, a baby was born from a big peach, and so was named Momotaro [Momo is "peach" in Japanese, and Taro is a typical name for a boy] by an old woman and her husband in a village. Taking the place of his unknown parents, they happily raise Momotaro to be a strong and kind child. When he grows up, Momotaro learns there were evil ogres who attacked the village and tortured the villagers, and he decides to go to Ogre's Island (Onigashima) and get rid of them. On the way to Onigashima he gains three devoted followers – Dog, Monkey, and Pheasant – by giving them yummy millet dumplings (kibidango) which his old mother had prepared for his journey. In the island's castle Momotaro and his team defeat the ogres, and they return home in triumph with the island's treasures as trophies.

The tale of Momotaro is familiar to all Japanese. Among the many classic Japanese stories, Momotaro (sometimes called "Peach Boy" in English) is one of the most popular folk legends, and the first one learned by every youngster. Considered a children's hero, the character and his stories represent certain virtues to be upheld by all boys, such as righteousness, bravery, and being dutiful to one's parents. Although it's undeniable that Momotaro's rather warlike nature was emphasized and even utilized by Japan's military establishment in the pre-war and wartime period via numerous animated productions, this 1928 version traces the original story in a relatively faithful and juvenile manner – the intertitles are all written in hiragana (Japanese cursive syllabary), which suggests that this short was made mainly for elementary school children in the lower grades.

Director Sanae Yamamoto (1898-1981) started his career as a staff animation painter under senior painter Seitaro Kitayama, who had already made animated films at the Nikkatsu studios. In 1925 he inaugurated Yamamoto Manga Seisakusho, a production company set up exclusively to produce his own animation, including Momotaro, Japan's No. 1. Yamamoto deserves to be recognized as one of the pioneering entrepreneurs who laid the basis for Japan's contemporary animé industry. – HISASHI OKAJIMA

SORA NO MOMOTARO [Momotaro in cielo/Momotaro in the Sky] (JP 1931)

REGIA/DIR: Yasuji Murata. SUPV: Chuzo Aochi. PROD: Yokohama Cinema Shokai. COPIA/COPY: DCP, 14' (trascritto a/transferred at 20 fps); did./titles: JPN, sub: ENG. FONTE/SOURCE: National Film Center of The National Museum of Modern Art, Tokyo.

In una pacifica isoletta dell'Oceano Antartico, completamente libera da predatori, appare all'improvviso una grossa e feroce aquila che attacca la fauna indigena: pinguini, albatry e altri animali marini. Le vittime chiedono con urgenza la protezione di Momotaro, che parte per

In a peaceful island in the Antarctic Ocean without any predators, a big wild eagle suddenly appears and attacks the native penguins, albatrosses, and other sea animals. They urgently ask Momotaro for protection, so he begins his

l'isola sull'aeroplano *Momotaro-go*, accompagnato dai consueti fedeli amici - Cane, Scimmia e Fagiano. Sorge un problema: data la lunghezza del viaggio, *Momotaro-go* deve fermarsi due volte per rifornirsi di carburante. L'eccellente lavoro di squadra di una tartaruga e di un albatro nella prima base di rifornimento sul mare, e di una balena e di un pinguino alla seconda base, consentono all'aereo di raggiungere l'isola e di addentrarsi nei pericolosi cieli infestati dall'enorme rapace. Ne segue un violentissimo combattimento aereo da cui la squadra di *Momotaro* emerge vittoriosa. *Momotaro-go* decolla trionfante verso il Giappone, portando con sé l'aquila prigioniera.

Yasuji Murata (1896-1966) iniziò la carriera di animatore alla Yokohama Cinema Shokai, ed esordì come regista nel 1927 con *Sarukani Gassen* [Il granchio e la scimmia]. Tra i suoi pionieristici tentativi di introdurre tecniche di animazione più avanzate – fortemente influenzati dal cinema d'animazione americano dell'epoca – ricordiamo la precoce adozione di una macchina da presa a motore (anziché con manovella a mano) per fotografare una serie di immagini.

Chuzo Aochi (1885-1970), cui si attribuisce la supervisione di questo film, non fu solo un dirigente della Yokohama Cinema, ma anche una delle figure più importanti nel settore della cinematografia didattica giapponese. I soggetti di molti film d'animazione di Murata furono scritti proprio da Aochi, che era particolarmente abile nel creare impareggiabili personaggi animali destinati ai bambini.

Il film rispecchia palesemente la politica nazionale giapponese degli anni Trenta, intessuta di colonialismo, imperialismo ed espansionismo. Dopo questo film, il personaggio di *Momotaro* venne spesso utilizzato (insieme a personaggi di animali dalle esasperate caratteristiche) per giustificare tale politica, in storie che esibiscono una più deliberata torsione ideologica. Il caso più estremo di questa tendenza è il primo lungometraggio d'animazione giapponese, *Momotaro Umi no Shinpei* (I divini guerrieri marini di *Momotaro*) di Mitsuyo Seo (1945). *Sora no Momotaro* presenta tuttavia alcuni dei momenti cinematografici più felici del cinema d'animazione giapponese degli ultimi anni del muto, soprattutto per quel che riguarda le scene aeree. – HISASHI OKAJIMA

expedition to the island by boarding the airplane Momotaro-go with his usual faithful followers, Dog, Monkey, and Pheasant. One problem they encounter is that Momotaro-go needs to be refueled two times, as it's a long way to their destination, but thanks to great teamwork by a turtle and an albatross at the first fuel base on the sea, and a whale and a penguin at the second base, the plane is able to reach the island, and soon enters the dangerous sky zone of the monstrous eagle. A violent aerial combat ensues, and the Momotaro team emerges victorious. Momotaro-go takes off in triumph to Japan, with the captured eagle.

Yasuji Murata (1896-1966) started his career as an animator at Yokohama Cinema Shokai, making his debut as director with Sarukani Gassen [The Crab and the Monkey] in 1927. His pioneering efforts to advance various animation techniques – much influenced by American animation of the period – included the early adoption of a motor-driven camera (instead of a hand-cranked one) to photograph a series of pictures.

Chuzo Aochi (1885-1970), credited as the supervisor of this film, was not only an executive at Yokohama Cinema, but also one of the most important figures on Japan's educational filmmaking scene. The stories for many of Murata's animated films were written by Aochi himself, who was particularly good at featuring unique animal characters for children.

The film clearly reflects Japan's national policies of colonialism, imperialism, and expansionism in the early 1930s. The character of Momotaro was frequently utilized after this in more purposely twisted stories, together with the exaggerated animal characters, to justify these policies. The most extreme case of this was Japan's first animation feature, Mitsuyo Seo's Momotaro Umi no Shinpei [Momotaro's Divine Sea Warriors] (1945). However, Momotaro in the Sky still conveys truly beautiful cinematic moments of early Japanese animated film of the late silent era, particularly with the scenes in the air. – HISASHI OKAJIMA

UMI NO MOMOTARO [Momotaro sotto il mare/Momotaro under the Sea] (JP 1932)

REGIA/DIR: Yasuji Murata. SUPV: Chuzo Aochi. PROD: Yokohama Cinema Shokai. COPIA/COPY: DCP, 9' (trascritto a/transferred at 20 fps); did./titles: JPN, subt: ENG. FONTE/SOURCE: National Film Center of The National Museum of Modern Art, Tokyo.

In questo film, girato un anno dopo *Sora no Momotaro* dalla stessa squadra – Murata come regista/animatore e Aochi come sceneggiatore/supervisore – *Momotaro* e i suoi amici Cane e Scimmia mutano campo di battaglia e passano dal cielo alle profondità marine (all'inizio del film si precisa che questa volta Fagiano non si è unito alla missione perché assai riluttante a immergersi in acqua).

Sotto l'apparente tranquillità della superficie marina, i rappresentanti di tutte le creature del mare si riuniscono per discutere del preoccupante problema rappresentato dall'arrivo nel loro territorio di un enorme squalo con conseguenze nefaste. Questo nuovo tiranno è così grande e forte che neppure il Re Dragone del palazzo Ryugu è in grado di domarlo. Alla riunione gli animali decidono di

In this film, made one year after Momotaro in the Sky by the same team of Murata as director/animator and Aochi as writer/supervisor, Momotaro and his followers Dog and Monkey change their battlefield from the sky to the bottom of the sea (it's explained at the beginning of the film that Pheasant doesn't join the mission this time because of his great hesitation to be in water).

Under the seemingly peaceful sea, representatives of all sea creatures gather to discuss their fears about the damage caused by a huge shark who recently came to their territory. This new tyrant is too big and strong to be tamed even by the Dragon King of the Ryugu Palace. At the meeting they

chiamare Momotaro dal Giappone per eliminare il terrificante nemico e riconquistare una pace duratura. Ricevuto dal Palazzo il telegramma con l'urgente richiesta d'aiuto, Momotaro e i suoi fedeli Cane e Scimmia partono immediatamente al soccorso verso il fondo del mare, a bordo del modernissimo sottomarino "Momotaro-maru". Il sottomarino lancia dei siluri e Cane e Scimmia combattono valorosamente contro lo squalo, ma non riescono a mettere fuori combattimento il possente nemico. Come ultima risorsa, Momotaro sfodera la spada tradizionale e taglia di netto il ventre del mostruoso squalo. La notizia della vittoria è celebrata come una grande, eroica impresa sia sotto il mare che sulla terra.

La delicatezza con cui Murata tratteggia il movimento delle varie creature marine trova un valido sostegno nell'abile trattamento letterario di Aochi, che fonde la storia di base, quella di Momotaro, con un'altra famosa favola giapponese, *Urashima Taro*, che si svolge in gran parte nelle profondità marine. – HISASHI OKAJIMA

decide to ask Momotaro of Japan to eliminate this terror and achieve a lasting peace again. Upon receiving the urgent telegram for help from the Palace, Momotaro and his faithful cohorts Dog and Monkey immediately depart to the seabed to save them via their newly developed submarine Momotaro-maru. Dog and Monkey fight against the shark bravely and the submarine fires torpedoes, but they can't finish off the big enemy. Finally, as a last resort Momotaro pulls out his traditional sword, and neatly cuts the monster shark's belly. News of the victory is acclaimed as a great heroic event both under the sea and on land.

Murata's delicate depiction of various sea creatures' movements is efficiently backed by Aochi's clever literal treatment blending the fundamental Momotaro story with another famous Japanese fairy tale, Urashima Taro, which is mainly staged under the sea. – HISASHI OKAJIMA

Desmet Collection 2016

Il denaro fa girare il mondo

L'eterno, universale tema del denaro è comune a tutti i generi. Nel cinema, la mancanza o la perdita di denaro ha ispirato sia drammi che commedie. Lo dimostra in senso lato quest'antologia basata su film provenienti dall'EYE Filmmuseum (principalmente dalla collezione Desmet): un'eredità inaspettatamente cospicua può causare lo stesso dispiacere del furto di un portafogli, e i debiti possono avere conseguenze di tutti i tipi, dalle allucinazioni al suicidio, fino a singolari complicazioni fognarie!

Money Makes the World Go Around

Money has been a timeless and universal subject in all genres for centuries. In cinema, the lack or loss of money has been employed as a motivating theme for comedies and dramas alike. This compilation program from EYE Filmmuseum (mainly from the Desmet Collection) provides examples in the broadest sense, where an unexpectedly large inheritance seems to cause as much grief as a stolen wallet, or debts can have consequences varying from hallucinations or suicide to even sewage complications!

Tutti i film provengono da / All films from EYE Filmmuseum di Amsterdam. Note di / All film notes by Elif Rongen-Kaynakçi.

L'OBSESSION D'OR (Een visioen van rijkdom) (FR 1906)

REGIA/DIR: Lucien Nonguet (?). PHOTOG: Segundo de Chomón. PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: 35mm, 66 m., 3' (18 fps), col. (imbibito/tinted); senza did./no titles; titoli di testa/main titles: NLD. [Desmet/Ligafilms Collection]

È questo uno dei film più vecchi attribuiti alla collezione Desmet. La copia conservata reca l'annotazione "Film Pathé Frères uit 1906", ma in realtà si tratta della riedizione del 1929 e fa parte della collezione del Centraal Bureau voor Ligafilms. Non è difficile capire perché il film abbia incontrato il favore di un vasto pubblico: il tema dell'artista che langue nella miseria insieme a una moglie altruista (immagini che appaiono in bianco e nero) si intreccia a scene di fantasia colorate d'oro (che il film presenta ingegnosamente come i sogni e gli incubi del protagonista) grazie a una serie di trucchi di dissolvenza. Nel complesso, una sicura ricetta per un film godibile in ogni epoca.

This is one of the oldest films attributed to the Desmet Collection. Although the print at the EYE archive bears the annotation "Film Pathé Frères uit 1906", it is from the 1929 reissue, which is part of the Centraal Bureau voor Ligafilms collection.

It's not difficult to see why this film appealed to wide audiences: the theme of the artist suffering poverty, together with his selfless wife (seen in black & white) is combined with gold-colored fantasy scenes (nicely motivated in the film as his nightmares and dreams) involving dissolve tricks. All in all, a recipe for a timeless and enjoyable film.



L'Obsession d'or, Lucien Nonguet?, 1906. (EYE Filmmuseum, Amsterdam)

BUTALIN TROPPO ONESTO (Bobillard is zoo eerlijk) (IT 1912)

REGIA/DIR: ?. PROD: Ambrosio. COPIA/COPY: 35mm, 111 m., 5' (18 fps); did./titles: NLD. [Desmet Collection]

Nella serie delle comiche Ambrosio qualsiasi pretesto può offrire l'occasione per un inseguimento mozzafiato. In questo particolare episodio interpretato da Butalin ("Bobillard" nella versione olandese), un portafoglio perduto e poi ritrovato è la scusa che consente al cast di scatenarsi in una vorticoso corsa per le vie di Torino.

Originariamente, si riteneva che l'interprete del personaggio di Butalin fosse Cesare Gravina; le ricerche più recenti ci hanno però indotto a identificarlo, con ragionevole sicurezza, in Eduardo Monthus, attore francese giunto in Italia nel 1910, che lavorò dapprima per la Milano Films, passò all'Ambrosio nel 1912 e acquisì larga notorietà incarnando il personaggio comico di Cocciutelli.

In Ambrosio's comedy series, anything seems to trigger a breakneck chase. In this particular episode starring Butalin ("Bobillard" in the Dutch version), a lost-and-found wallet is the excuse for the cast to run riot on the streets of Turin.

Initially, the actor playing Butalin was assumed to be Cesare Gravina; however, recent research leads us to believe he is most probably Eduardo Monthus, a French actor who came to Italy in 1910, working first for Milano Films and then moving to Ambrosio in 1912, becoming widely known as the comic character Cocciutelli.

WHEN WEALTH TORMENTS (Geld en Liefde) (US 1912)

REGIA/DIR: ?. CAST: Francis X. Bushman (*Jim O'Brien*), Mildred Weston (*Maggie Mahoney*), Helen Dunbar (*Mrs. Mahoney*).
PROD: Essanay Film Manufacturing. USCITA/REL: 08.11.12. COPIA/COPY: 35mm, 948 ft., 14' (18 fps); did./titles: NLD. [Desmet Collection]

Di solito, una cospicua eredità inattesa costituisce una buona notizia. In questa commedia romantica, invece, il telegramma che annuncia la manna dal cielo è motivo di angoscia: Jim scopre improvvisamente di non essere all'altezza della futura milionaria Maggie Mahoney (questo è il nome del personaggio nella stampa specializzata statunitense dell'epoca; la copia olandese le attribuisce il cognome Martin). Così almeno pensa la madre della fanciulla. Questa è una delle prime apparizioni di Francis X. Bushman, la cui lunghissima carriera si estese dall'epoca del muto a quella della televisione; la sua spiccata attitudine alla commedia fu sciaguratamente poco utilizzata negli anni successivi. Del cast fanno parte anche un'attrice esperta come Helen Dunbar, nei panni della molesta suocera, e Mildred Weston, la cui carriera si conclude inespugnabilmente verso la metà del 1913.

Generally an unexpected large inheritance is good news. But in this romantic comedy, the telegram announcing the windfall causes grief: Jim is suddenly not good enough for the soon-to-be-wealthy Maggie Mahoney (the character's name per U.S. trade papers of the time; her surname on the Dutch print is Martin). At least that's what her mother thinks.

This is a relatively early appearance of Francis X. Bushman, whose lengthy career extended from the silent era well into television; his pronounced flair for comedy was criminally underused in later years. Also in the cast is veteran actress Helen Dunbar, appearing as the troublesome mother-in-law, and Mildred Weston, an actress whose career was inexplicably over by mid-1913.

LE ROI DES DOLLARS (FR 1905)

REGIA/DIR: Segundo de Chomón. PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: 35mm, 34 m., 1'50" (18 fps), col. (pochoir/stencil-colour); senza did./no titles. Titolo di testa mancante/Main title missing.



Le Roi des dollars, Segundo de Chomón, 1905. (EYE Filmmuseum , Amsterdam)

Ecco uno dei film più popolari della collezione di pellicole mute dell'EYE. Ufficialmente non fa parte della collezione Desmet, ma è probabile che Jean Desmet proiettasse film analoghi nelle fiere, durante il primo periodo della sua attività. La colorazione a pochoir risalta magnificamente quando viene accostata al luccichio delle monete, con un effetto veramente splendido.

This is one of the most popular films from EYE's silent film collection. Although not officially part of the Desmet Collection, it is quite possible that Jean Desmet was showing similar films in his early fairground days. The stencil-colouring works beautifully when combined with the shimmering of coins, creating a truly rich effect.

IDA'S CHRISTMAS (De Kerstman) (US 1912)

REGIA/DIR: Van Dyke Brooke. SCEN: Hazel Neason. CAST: John Bunny (*Santa Claus*), Dolores Costello (*Ida*), Charles Edwards (*Mr. Smith*), Rose Tapley (*Mrs. Smith*), Van Dyke Brooke (*Mr. Jones*), Julia Swayne Gordon (*Mrs. Jones*), Hazel Neason, Sidney Cummings (*little boy*). PROD: Vitagraph Company of America. USCITA/REL: 24.12.1912. COPIA/COPY: 35mm, 509 ft., (orig. 1 rl.), 8' (18 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: NLD. [Desmet Collection]

Questo film è stato inserito nella collezione Desmet in epoca relativamente tarda: non era compreso nella donazione Desmet originale (che risale al 1957), ma faceva parte di una piccola collezione privata donata nel 1998. Tuttavia, la presenza nella collezione Desmet di una pubblicità francese (tre pagine a colori!) e il notevolissimo numero di film Vitagraph distribuiti da Desmet intorno a questo periodo, costituiscono una prova sufficiente per includere *Ida's Christmas* nella collezione. Poiché in olandese il film è intitolato semplicemente *De Kerstman* ("Babbo Natale"), non è possibile rintracciare nella documentazione della società o nella stampa dell'epoca prove più concrete. Il personaggio di *Ida* è interpretato da un'attrice di nove anni: Dolores Costello (figlia di Maurice Costello, primo attore dei film Vitagraph, e futura sposa di un altro idolo delle matinée, John Barrymore); il cast comprende inoltre, in un'apparizione da *deus ex machina*, il famoso comico della Vitagraph John Bunny nel ruolo di un bonario Babbo Natale. Van Dyke Brooke, ex attore teatrale e prolifica celebrità della Vitagraph, in questo film lavora sia davanti che dietro la macchina da presa. Nel corso degli anni, *Ida's Christmas* venne ripetutamente riproposto nel periodo delle feste: la Beseler Educational Film Corporation lo offriva ancora nel 1921, e addirittura nel 1926 il National Board of Review proponeva il film per le prenotazioni natalizie.

*This film arrived relatively late to the Desmet Collection: it was not included in the original donation by Desmet's heirs to EYE back in 1957, but was part of a small private collection donated in 1998. Nevertheless, the presence of a French publicity flyer (3 pages and in colour!) within the Desmet Collection, and the impressive number of Vitagraph films that were distributed by Desmet around this time, provide enough evidence to include *Ida's Christmas* in the collection. Since the film is simply called *De Kerstman* ("Santa Claus") in Dutch, it's impossible to find more concrete evidence in the company papers or the newspapers of the time.*

*Nine-year-old child actress Dolores Costello (the daughter of Vitagraph leading man Maurice Costello, and later to marry another matinee idol, John Barrymore) stars as *Ida*, and the cast includes (in a rather *deus ex machina* appearance) the famous Vitagraph comedian John Bunny as a sympathetic *Santa Claus*. Former stage actor and prolific Vitagraph celebrity Van Dyke Brooke appears both in front of and behind the camera. *Ida's Christmas* was hauled out repeatedly over the years during the holiday season: the Beseler Educational Film Corporation was still offering it in 1921, and as late as 1926 the National Board of Review was suggesting the film for Christmas bookings.*

VICTIME DES CRÉANCIERS (FR 1906)

REGIA/DIR: ?. PROD: Pathé Frères. COPIA/COPY: 35mm, 51 m., 2'30" (18 fps); senza did./no titles. Titolo di testa mancante/Main title missing. Preserved 2003.

Molti film dedicati al denaro parlano in realtà dell'assoluta mancanza di denaro. In questo caso, un tale che non riesce a pagare i debiti cerca di evitare i creditori, ma questi sbucano, con effetti esilaranti, dai luoghi più imprevedibili, compreso il sistema delle fognature!

Many films about money are actually about the complete lack of money. In this film, a man unable to pay his debts tries to avoid his creditors, yet they pop up in the most unlikely places to hilarious effect, including the sewage system!

AN ATTEMPT TO SMASH A BANK (GB 1909)

REGIA/DIR: Lewin Fitzhamon. cast: Lewin Fitzhamon, Frank Wilson, Thurston Harris. PROD: Hepworth. COPIA/COPY: 35mm, 558 ft. (orig. 625 ft.), 9' (18 fps); did./titles: ENG.

La figlia di un banchiere respinge la proposta di matrimonio di uno dei più ricchi clienti del padre. Il cliente minaccia allora di mandare in rovina la banca ritirando i suoi milioni e provocando in tal modo una fuga dei depositanti.

Il film si vale di singolari movimenti di macchina (dentro-fuori, avanti-indietro, destra-sinistra). La *mise-en-scène*, piuttosto teatrale, mostra simultaneamente gli uffici interni della banca e la zona degli sportelli. In base alle ricerche di Geoffrey Donaldson, il film è stato attribuito al regista olandese Theo Frenkel Sr. Volendo valorizzare l'opera, nei primi anni Novanta il Filmmuseum aveva preso in prestito il nitrato conservato dal British Film Institute per ricavarne un duplicato negativo. L'attuale copia di proiezione è stata stampata nel 2002 dai Laboratori Neyrac di Parigi.

A banker's daughter refuses the marriage proposal of one of his richest clients, whereupon the client threatens to smash the bank by withdrawing his millions, thereby causing a run on the bank. The film employs curious camera movements (pulling in and out, forward-backward, and left-right). The mise-en-scène is rather stagey, showing simultaneously the bank's back office and the public counter area.

Based on research by Geoffrey Donaldson, the film was earlier attributed to Dutch director Theo Frenkel Sr. In an attempt to revive his work, EYE Filmmuseum borrowed the nitrate print held at the British Film Institute in the early 1990s to make a duplicate negative. The current projection print was struck in 2002 at the Neyrac Laboratories in Paris.

HOE MEN HET GELD MAAKT IN NEDERLAND [Come si fa il denaro in Olanda / How Money Is Made in the Netherlands] (NL 1918) (estratti/excerpts)

REGIA/DIR: Willy Mullens. PROD: 's-Gravenhaagsche Filmfabriek. COPIA/COPY: DCP, 6' (trascritto a/transferred at 24 fps), col. (imbibito/tinted); did./titles: NLD, subt. ENG.

Estratti di un documentario industriale che illustra il funzionamento della Zecca reale dei Paesi Bassi. Il documentario completo dura più di 22 minuti e mostra le differenti fasi del processo di conio delle monete. Le sequenze che abbiamo scelto illustrano la punzonatura delle monete vergini, per passare poi direttamente al controllo della qualità e alla pesatura del prodotto finito.

Il film, imbibito in vari colori, venne girato alla Zecca reale di Utrecht, fondata nel 1567 e ancora operante.

Excerpts from an industrial documentary showing the workings of the Royal Dutch Mint. The complete documentary is over 22 minutes long, and shows different stages of minting coins. The portions we have selected depict the punching of blank coins, and then jump to quality control and the weighing of the finished product.

The documentary, tinted in various colours, was shot in Utrecht at the Royal Mint, which was founded in 1567 and is still in operation.

L'ORO MALEDETTO (Het Noodlottige wantrouwen) (IT 1911)

REGIA/DIR: ?. SCEN: based on a novel by Xavier de Montépin (?). PROD: Aquila Films, Torino. USCITA/REL: 11.1911. COPIA/COPY: 35mm, 218 m. (orig. 480 m.), 11' (18 fps); did./titles: NLD. [Desmet Collection]

Quest'elegante e breve dramma narra la vicenda di una contessa e del fratello di lei, che perde il denaro del reggimento al tavolo da gioco. Egli le chiede allora di aiutarlo, inviandogli il denaro prima delle cinque del pomeriggio; ma il marito della contessa scopre il biglietto segreto e si consuma per la gelosia, convinto che ella abbia una relazione adulterina.

La presenza, tra le carte della casa Desmet, di una pubblicità francese

A beautiful short drama about a countess and her brother, who loses the regiment's money at the gambling table. He asks her to help him by sending the money before five o'clock. But her husband discovers the secret note and is consumed by jealousy, convinced that she is having an affair.

The presence of a French publicity flyer for L'Or maudit in the Desmet Company papers has led to the EYE archive cataloguing

su *L'Or maudit*, ha indotto a catalogare questo film sotto tale titolo. Si tratta probabilmente di un errore, in quanto la pubblicità si riferisce alla produzione Celio del 1914, che evidentemente non è lo stesso film. Regista e attori rimangono ignoti.

GRATIS (IT 1911)

REGIA/DIR: ?. PROD: Pasquali. USCITA/REL: 07.07.1911. COPIA/COPY: 35mm, 113 m. (orig. 126 m.), 5'30" (18 fps); senza did./no titles.
[Desmet Collection]

Non sarebbe bello se tutto fosse gratis? Un commerciante colloca davanti al negozio un tavolino con una pila di opuscoli gratuiti. Il cartello con la scritta "gratis" cade a terra, viene raccolto e messo casualmente al posto sbagliato, per cui i bambini credono che le caramelle si possano prendere senza pagare. Il negoziante se ne accorge, si infuria e getta via il cartello, che poi però finisce per caso su una quantità di altri oggetti, che risultano così essere "gratis" con conseguente caciara generale.

this film as part of the Desmet Collection. This is probably incorrect, as the flyer refers to the Celio production of 1914, which is clearly not the same film. The director and actors remain unknown.

Wouldn't it be nice if everything were free of charge? A shopkeeper puts a table with free leaflets in front of his shop. When the sign "gratis" falls on the ground it's accidentally misplaced, and children believe that the candies are free to take. Infuriated when he finds out, the shopkeeper throws the sign away. However, the sign subsequently ends up on all kinds of things in a variety of places, declaring them "free", causing further havoc.

Borsa di studio Haghefilm Digitaal – Selznick School 2016 / The Haghefilm Digitaal – Selznick School Fellowship 2016

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 il George Eastman Museum di Rochester (New York). Il borsista trascorre un mese ad Amsterdam lavorando a stretto contatto con i tecnici del laboratorio Haghefilm Digitaal e seguendo assieme a loro tutte le fasi del restauro di un cortometraggio della collezione del museo.

La vincitrice della Fellowship 2016 è l'olandese Janneke van Dalen, che si diplomata alla L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation nel giugno del 2016. Oltre alla laurea in "Cultural Studies" della Vrije Universiteit, si è specializzata in preservazione e modalità di presentazione delle immagini in movimento conseguendo una laurea di secondo livello presso l'Università di Amsterdam. Ha inoltre lavorato alla collezione di pellicole nitrato del Nederlands Instituut voor Beeld en Geluid (l'istituto olandese preposto alla conservazione e valorizzazione del patrimonio audiovisivo) ed ha fatto anche la proiezionista cinematografica.

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 the George Eastman Museum in Rochester, New York. The Fellowship recipient is invited to Amsterdam for one month to work alongside Haghefilm Digitaal lab professionals to preserve short films from the George Eastman Museum collection, completing each stage of the preservation project.

The recipient of the 2016 Haghefilm Digitaal Fellowship is Janneke van Dalen, from the Netherlands. Janneke graduated in the certificate program of the L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation in June 2016. She holds a Bachelor of Arts degree in Cultural Studies from the Vrije Universiteit and a Master of Arts degree in Preservation and Presentation of the Moving Image at the University of Amsterdam. Janneke has also worked with the nitrate film collection of the Institute of Sound and Vision in Scheveningen, and as a film projectionist for the past few years.

A RAY OF SUNSHINE AFTER THE RAIN (A Little Ray of Sunshine After the Rain) (US 1899)

REGIA/DIR, PHOTOG: F. S. Armitage. CAST: ?. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. USCITA/REL: 1899, 1902. COPIA/COPY: 35mm, 21 ft., 21" (16 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Secondo il catalogo 1902 della American Mutoscope and Biograph Company questa brevissima comica composta da una sola scena "ebbe un successo enorme". La storia, basata su un'unica gag, è la seguente: dopo la fine di un temporale, un uomo e una donna si incontrano di fronte a un negozio; il negoziante esce, abbassa il tendone, e la coppia si inzuppa con l'acqua che vi si era raccolta.

Girato originariamente nel 1899, *A Ray of Sunshine After the Rain* è un esempio perfetto del tipo di cortometraggi che l'American

This very short single-scene comedy "made a big hit," according to the 1902 catalogue of the American Mutoscope and Biograph Company. The one-joke story goes as follows: A rainstorm has ceased, and a man and a woman meet in front of a shop. The shopkeeper comes out, lowers the awning, and the couple is drenched by the collected rainwater.

Originally shot in September 1899, A Ray of Sunshine After the Rain is a perfect example of the type of short films that American

Mutoscope and Biograph produceva all'inizio della sua attività, nello studio sul tetto della sede della società a New York: soggetti comici con un'unica ed efficace trovata finale, di lunghezza di solito non superiore ai 50 piedi. Il film uscì nuovamente nel 1902, quando apparve nel catalogo pubblicato dalla casa, che elencava i quasi 2500 film da essa realizzati fino a quel momento e disponibili su "pellicola perforata standard" (35mm di larghezza, con perforazioni Edison, anziché il formato Biograph da 68/70mm).

Il film fa parte della collezione George K. Spoor donata al George Eastman Museum e formata principalmente da film delle origini americani, britannici e francesi. Un film non identificato di William Hagggar, ritrovato sul medesimo rullo, sarà proiettato anch'esso nell'ambito di questo programma. – JANNEKE VAN DALEN

[UNIDENTIFIED WILLIAM HAGGAR FILM: FLIRTATION ON PARK BENCH] (GB 1902?)

REGIA/DIR: William Hagggar. CAST: Walter Hagggar (*ecclesiastico/clergyman*), Violet Hagggar (*ragazza/girl*), Sid Griffiths (*poliziotto/policeman*), Fred Hagggar? (*vagabondo/tramp*). PROD: Hagggar & Sons. USCITA/REL: 1902? COPIA/COPY: 35mm, 41 ft., 41" (16 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

[Flirtation on Park Bench] è una comica breve e giocosa, composta da una manciata di ingredienti standard non infrequenti nelle comiche di questo periodo: la panchina di un parco; un ecclesiastico; una ragazza; un vagabondo; un poliziotto. La scoperta di questo film sconosciuto ha dato il via a un'elettrizzante indagine; esso è stato ora identificato come una delle poche realizzazioni superstiti di uno dei più interessanti pionieri del cinema britannico, William Hagggar.

La prima inquadratura ci mostra un giovane ecclesiastico e una donna, seduti l'uno accanto all'altra sulla panchina di un parco. È una scena sentimentale: i due hanno gli occhi bassi e sorridono timidamente. Senza che l'ecclesiastico se ne accorga, la ragazza se ne va, spaventata da un vagabondo. Questi prende il posto di lei sulla panchina e riesce ad appropriarsi dell'orologio dell'uomo di chiesa. Poi il vagabondo volge le spalle al giovane, e un poliziotto gioca lo stesso tiro al vagabondo, prendendo il posto dell'ecclesiastico (come vediamo nell'ingrandimento del fotogramma qui riprodotto). Il poliziotto sorprende il malandrino e lo arresta dopo una zuffa. Nell'ultima scena vediamo nuovamente l'ecclesiastico e la donna: ella cade tra le braccia di lui ed egli, mentre la conforta, le ruba un bacio.

Il film è stato identificato con l'aiuto di alcuni esperti del Domitor, l'associazione internazionale per lo studio del cinema delle origini. Luke McKernan e Tony Fletcher hanno riconosciuto, nell'attore che interpreta l'ecclesiastico, Walter Hagggar, figlio del pioniere del cinema William Hagggar. Peter Yorke, pronipote di William Hagggar e autore del volume *William Hagggar: Fairground Film Maker* (2007), ha contribuito a identificarlo con ulteriori dettagli: ha riconosciuto gli attori (tra cui sua nonna, Violet Hagggar) e ha fornito preziose informazioni sul contesto.

William Hagggar realizzava i suoi film con le risorse che aveva a disposizione. Attori e materiale di scena provenivano dalla sua compagnia teatrale e per le riprese utilizzava siti vicini al suo teatro-fiera. Yorke ritiene che il film sia stato girato nel 1902, un anno

Mutoscope and Biograph produced in the early days of its existence, at the company's rooftop studio in New York City: comedy subjects with a single good punch-line, often measuring no more than 50 feet. The film was re-released in 1902, when it appeared in the company's published catalogue listing the nearly 2,500 motion pictures they had made thus far, which were now available on "Standard Size Sprocket Film" (35mm wide, with Edison-type perforations, instead of the 68/70mm Biograph format).

The film is part of the George K. Spoor donation to the George Eastman Museum, a collection that consists mainly of early American, British, and French films. An unidentified William Hagggar film, found on the same reel, is also being shown in this program. – JANNEKE VAN DALEN

This playful short comedy is made up of a handful of standard ingredients not uncommon in comedies of the time: a park bench; a clergyman; a girl; a tramp; a policeman. The discovery of this unknown film has led to an exciting search, and it has now been identified as one of the few surviving productions by one of Britain's most interesting cinema pioneers, William Hagggar.

The first scene shows a young clergyman and a woman, sitting next to each other on a park bench. It is a flirtatious scene: both are looking down, and smiling shyly. Without the clergyman noticing, the woman is scared away by a tramp. He takes her place on the bench and manages to help himself to the clergyman's watch. As the tramp turns his back to the young man, a policeman plays the same trick on the tramp by taking the place of the clergyman (as seen in the frame enlargement reproduced here). The policeman surprises the tramp and arrests him after a scuffle. The last scene shows the clergyman and the woman again: the woman falls into the man's arms, and as he comforts her, he steals a kiss.

*The film has been identified with the help of early cinema experts connected to Domitor, the international society for the study of early cinema. Luke McKernan and Tony Fletcher recognized Walter Hagggar, the son of cinema pioneer William Hagggar, as the clergyman. Peter Yorke, William Hagggar's great-grandson and author of the 2007 book *William Hagggar: Fairground Film Maker*, helped with further identifying details. He recognized the actors, among whom is his own grandmother Violet Hagggar, and provided valuable contextual information.*

William Hagggar made films with the resources he had at hand: actors and props came from his theatrical company, and he found shooting locations in the vicinity of his fairground theatre. Yorke believes the film was shot in 1902, one year after Hagggar started making films. Although there are no short Hagggar

dopo l'esordio di Hagggar come produttore cinematografico. Benché le filmografie che ci sono pervenute non segnalino cortometraggi comici di Hagggar per quell'anno, Yorke ipotizza che "egli avesse bisogno anche di comiche (usava sempre proiettare una breve comica alla fine dello spettacolo, per congedare il pubblico in allegria)". Non siamo riusciti a individuare il titolo di questo film; le descrizioni delle pellicole note di Hagggar non corrispondono alla trama, e d'altra parte per William Hagggar non esiste una filmografia precisa e completa. Succedeva spesso che Hagggar non venisse più accreditato una volta venduti i suoi film alla Warwick Trading Company o alla Charles Urban Trading Company e, più tardi, alla Gaumont. Questi film arrivavano sul mercato americano quasi sempre attraverso le suddette società, e quindi varie produzioni Hagggar potrebbero trovarsi nei loro cataloghi, senza riferimento alcuno al nostro.

[Flirtation on Park Bench] è stato ritrovato incollato alla coda della copia nitrato del cortometraggio comico Biograph *A Ray of Sunshine After the Rain*, di cui alla scheda precedente. Entrambi i film fanno parte della collezione George K. Spoor del George Eastman Museum.

JANNEKE VAN DALEN

comedies listed for this year in the surviving filmographies, Yorke suggests that "he would have needed comedies too (his policy was always to show a brief comedy at the end of his show, in order to send his audience away laughing)."

We have not yet been successful in finding the title of this film. Descriptions of known Hagggar films do not match the plot, and there is no definite and complete William Hagggar filmography. Hagggar was often uncredited once he sold his films to the Warwick Trading Company, the Charles Urban Trading Company, and later to the Gaumont Company. Hagggar's films were most likely sold to the American market through these three companies; so this and other Hagggar films might well be listed in one of the catalogues of a number of other production companies, yet not attributed to William Hagggar.

The film was found spliced at the tail-end of the nitrate print of the short Biograph comedy *A Ray of Sunshine After the Rain*, also included in this program. Both films are part of the George K. Spoor donation to the George Eastman Museum.

JANNEKE VAN DALEN

THE SUMMER BOARDERS (US 1905)

REGIA/DIR, PHOTOG: G.W. Bitzer. CAST: ?. PROD: American Mutoscope & Biograph Company. RIPRESE/FILMED: 07.1905. © 19.08.1905.

COPIA/COPY: 35mm, 535 ft., 8'55" (16 fps); senza did./no titles. FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

"Un divertentissimo momento di cinema, che descrive le delizie della vita in fattoria ... 564 piedi di risate fragorose": questa era la pubblicità della American Mutoscope and Biograph Company, in un *Bulletin* apparso nel 1905.

The Summer Boarders provoca in effetti risate fragorose in abbondanza, con scene vivacissime e costantemente movimentate che dipingono le comiche disavventure dei cittadini in visita in campagna. "Chiunque abbia passato una settimana in fattoria o abbia letto un giornale a fumetti conosce le gioie del villeggiante estivo medio. Zanzare onnipresenti; caldo soffocante; cibi in scatola. Nella pubblicità tutto sembra splendido, ma alla prova dei fatti si rivela un imbroglio." (*Biograph Bulletin* n. 48, 28 agosto 1905)

All'inizio del film una famiglia di città giunge dinanzi a una casetta ove un cartello annuncia "Stanze libere per villeggianti". I malcapitati ricevono una rude accoglienza, ben diversa da quella che prevedevano. Si dipana infatti

"A laughable skit in moving pictures, portraying the delights of life on a farm ... 564 feet of uproarious [sic] merriment," as the *American Mutoscope and Biograph Company* advertised in one

of their 1905 *Bulletins*. The *Summer Boarders* is full of uproarious merriment indeed, with lively scenes of non-stop movement portraying the unfortunate and humorous adventures of city folk visiting the countryside. "Everyone who has spent a week on a farm or who has read the comic papers knows something of the joys of the average summer boarders. Mosquitoes, omnipresent; heat, intense; food, out of tin cans. It's all lovely in the advertisements, and all hocus-pocus when you come to try it." (*Biograph Bulletin* no. 48, 28 August 1905)

The film opens with a city family arriving at a house with a sign reading "Boarders Wanted". The rough welcome that awaits them is not what they expected. A series of unlucky and



The Summer Boarders, G.W. Bitzer, 1905. (George Eastman Museum)

una serie di eventi comici e sfortunati. Il fattore rovescia la carriola, scaricando per terra i bagagli degli ospiti. Sbattendo i tappeti, la domestica ricopre i poveretti di polvere. Il fattore li accompagna in giro per la fattoria, con un seguito di comici episodi in cui hanno parte una mucca e un'amaca. A cena, infine, la situazione sfugge a ogni controllo: la domestica rovescia sugli ospiti cibi e bevande e alla fine li insegue brandendo un'ascia!

The Summer Boarders venne girato dall'operatore Billy Bitzer a Leonia, nel New Jersey, e nello studio della Biograph di New York.

JANNEKE VAN DALEN

comical events follow, starting with the farmer overturning his wheelbarrow, dumping the guests' luggage on the ground. The guests are covered in dust when the maid beats out the rugs. The farmer takes them around the farm, followed by comical scenes involving a hammock and a cow. At dinner everything gets out of hand when the maid spills food and drinks on the guests, and finally chases them away with an axe!

The Summer Boarders was shot by cameraman Billy Bitzer in Leonia, New Jersey, and in Biograph's New York City studio.

JANNEKE VAN DALEN

A STRANGE ADVENTURE (Liefdeskoorts) (US 1917)

REGIA/DIR, SCEN: Marshall Neilan. CAST: Bessie Eyton, Jack Pickford, Harry Lonsdale. PROD: Selig Polyscope Co. © 30.01.1917.

COPIA/COPY: 35mm, 391 ft., 6'31" (16 fps); incomp. (inizio e fine mancanti/missing beginning and ending); did./titles: NLD.

FONTE/SOURCE: George Eastman Museum, Rochester, NY.

Un'avventura strana per davvero: questo film da un rullo racconta infatti la storia di un giovane (Jack Pickford) il quale cerca di fare conoscenza di una ragazza affascinante (Bessie Eyton) che ha incontrato in una località di vacanza. Ma nel frattempo incombe una minaccia misteriosa.

Nel materiale nitrato originale, che è la fonte di questa copia, mancano l'inizio e la fine della storia, ma la pubblicità e le recensioni apparse all'epoca sulla stampa specializzata ci consentono di ricostruire la trama e i nomi dei personaggi. Il *Moving Picture World* (17 febbraio 1917) ci informa che Bessie Eyton interpreta la principessa Olga; Jack Pickford, un newyorkese di nome Luther Terroll Van Horn; Harry Lonsdale è invece il principe Arneah. Quando Van Horn incontra la principessa Olga si innamora a prima vista e cerca di saperne di più su di lei. A cena, vorrebbe attirare l'attenzione della fanciulla, ma ne ottiene solamente un sorriso. Un misterioso individuo che indossa un turbante, scrutando dalla finestra, assiste alla scena. Gli sforzi di Van Horn per suscitare l'interesse della ragazza continuano il giorno seguente, durante una partita di golf; infine, constatata la vanità di ogni tentativo, egli finge di affogare nell'oceano, sperando che ella corra a salvarlo.

La nostra copia finisce qui, ma ecco il seguito della storia come la riferisce il *Moving Picture World*: "Quella notte, un hindu consegna alla principessa un biglietto con questo messaggio: 'Se vuoi salvare il tuo trono vieni alla Casa dalle tende a strisce.' Ella accompagna l'hindu; entrata nella casa, è affrontata da un principe che le intima: 'Sposami, o non uscirai viva di qui!' La ragazza è stata seguita da Van Horn, il quale fa irruzione giusto in tempo per salvarle la vita; poi si sveglia e si accorge di aver sognato." È interessante notare che pubblicazioni differenti citano differenti finali. Secondo *Motography* la fanciulla alla fine viene uccisa, mentre per *Motion Picture News* Van Horn dapprima assiste all'assassinio della giovane, poi viene decapitato lui stesso e alla fine si rende conto di aver sognato.

A Strange Adventure ebbe all'epoca un'ottima accoglienza. Le recensioni giudicarono interessanti la trama e l'ambientazione, elogiando anche l'illuminazione, la fotografia e il cast di livello eccezionale (per un film

A strange adventure indeed, this one-reeler tells of a young gentleman (Jack Pickford) and his attempts to get acquainted with an alluring girl (Bessie Eyton) whom he meets at a summer resort. Meanwhile, a mysterious threat is lurking.

Although the original nitrate source material of this print is missing the story's beginning and ending, trade press reviews and ads from the time give us clues about the actual plot and character names. Moving Picture World (17 February 1917) writes that Bessie Eyton plays Princess Olga; Jack Pickford, a New Yorker named Luther Terroll Van Horn; and Harry Lonsdale, Prince Arneah. When Mr. Van Horn meets Princess Olga, he falls in love at first sight, and tries to find out more about her. He attempts to attract her attention at dinner, but wins no more than a smile. A mysterious man wearing a turban, who is peeking through the window, witnesses all of this. Van Horn's efforts to get the girl's attention continue the next day during a golf match. When all his efforts are in vain, he pretends to drown in the ocean, hoping to be rescued by her.

The print ends here, but according to Moving Picture World the story continues as follows: "A Hindu that night gives the girl a note reading: 'If you would save your throne come to the House of the Striped Awnings.' She accompanies the Hindu and when she enters she is confronted by a prince, who says: 'Marry me or you will never leave this house alive!' The girl has been followed by Van Horn, who enters just in time to save her life. Then Mr. Van Horn suddenly awakens and realizes that it is all a dream." It is interesting to note that different publications describe different endings. Motography mentions that the girl is killed in the end, while Motion Picture News notes that Van Horn sees the girl murdered and is himself beheaded, before he realizes that he was dreaming.

A Strange Adventure was well received at the time. Reviews praised the film's interesting plot and setting, the lighting and photography, and the exceptional cast (for a one-reeler). Bessie Eyton was a popular Selig actress. She was also a champion amateur

da un rullo). Bessie Eyton era una popolare attrice della Selig, ma anche campionessa amatoriale di nuoto in California e la sua abilità di nuotatrice, che questo film mette ampiamente in risalto, è ripetutamente citata dalla stampa. Un altro particolare degno di nota è che Eyton disegnò lei stessa due degli abiti che indossa nel film. Li descrive il *Moving Picture World* in un articolo pubblicato nell'aprile 1916, "Gli splendidi abiti di Bessie Eyton", commentando che essi "avrebbero certamente fatto sobbalzare i cuori femminili". Possiamo ammirare uno dei due capi, quello denominato "Shimmering Mist" (Nebbia luccicante), che l'attrice indossa nella sequenza della cena. Probabilmente indossava l'altro nella parte del film che non ci è pervenuta. Possiamo però farcene un'idea da questa descrizione: "Peacock Vanity" (La vanità del pavone) è "composto dalle estremità di duecento penne di pavone" e "solo la fotografia a colori potrebbe rendere la splendida bellezza di questo singolare abito".

Il film è stato preservato utilizzando l'unica copia superstite di cui sia nota l'esistenza, una copia nitrato della versione olandese, che è giunta al George Eastman Museum nel 1991 grazie a uno scambio con il Nederlands Filmmuseum (oggi EYE Filmmuseum), agevolato dall'American Film Institute. – JANNEKE VAN DALEN



Bessie Eyton in *A Strange Adventure*, Marshall Neilan, 1917.
(George Eastman Museum)

swimmer in California, and her swimming skills, as showcased in this film, are mentioned in the press more than once. Another

*fact worth mentioning is that Eyton herself designed two of the gowns she wears in the film. They were featured in an article in *Moving Picture World* in April 1916, "Bessie Eyton's Beautiful Gowns," which announced that they were "certain to set feminine hearts aflutter". We can admire one of the gowns, named "Shimmering Mist," which is worn by Eyton in the dinner scene. She must have worn the other gown in the part of the film that is now missing, but we can imagine it from this description: "Peacock Vanity" is "made of the ends of two hundred peacock feathers," continuing, "color*

photography alone could convey the wonderful beauty of this unusual gown."

The film was preserved using the only known surviving copy, a nitrate print of the Dutch release version, which came to the George Eastman Museum in 1991 through an exchange with the Nederlands Filmmuseum (now EYE Filmmuseum), facilitated by the American Film Institute. – JANNEKE VAN DALEN

ABBREVIAZIONI / KEY TO ABBREVIATIONS

Termini cinematografici / Film Terms *adapt*: adattamento/adaptation; *anim*: animazione/animation; *assoc*: associato/associate; *asst*: assistente/assistant; *b&w*: bianco e nero/black & white; *choreog*: coreografo, coreografia/choreographer, choreography; *col*: colore/colour; *cond*: conductor; *cons*: consulente/consultant; *cont*: continuità/continuity; *coord*: coordinatore/coordinator; *cost*: costumi/costumes; *dec*: decor, decoration; *des*: design, designer; *dial*: dialoghi/dialogue; *dida*: didascalie; *dir*: direttore, direzione/director; *dist*: distribuzione/distributor; *ed*: editor; *eff*: effetti/effects; *exec*: esecutivo/executive; *fps*: fotogrammi al secondo/frames per second; *ft*: piedi/feet; *incomp*: incompleto/incomplete; *int*: interno/interior; *m*: metri/metres; *mgr*: manager; *mont*: montaggio; *mus*: musica/music; *narr*: narratore, narrazione/narration, narrator; *op*: camera operator; *orig. l*: lunghezza originale/original length; *photog*: fotografia/cinematography; *pres*: preprod: produttore, produzione/producer, production; *rec*: recordista/recordist, registrazione/recording; *rel*: released; *rl*: rullo, rulli/reel(s); *scen*: sceneggiatura/scenario, screenplay; *scg*: scenografia; *sd*: sonoro/sound; *sogg*: soggetto; *spec*: speciale/special; *subt*: sottotitoli/subtitles; *supv*: supervisione/supervisor, supervising; *tech*: tecnico/technical; *v.c*: visto di censura; *vers*: versione/version.

Nazioni/Countries: AR (Argentina); AT (Austria); BR (Brasile/Brazil); CS (Cecoslovacchia/Czechoslovakia); DE (Germania/Germany); DK (Danimarca/Denmark); FR (Francia/France); GB (Gran Bretagna/Great Britain); HU (Ungheria/Hungary); IT (Italia/Italy); JP (Giappone/Japan); PL (Polonia/Poland); RU (Russia); SE (Svezia/Sweden); US (Stati Uniti/United States); USSR (Unione Sovietica/Soviet Union); YU (Jugoslavia/Yugoslavia)

Lingue/Languages: DAN (danese/Danish); ENG (inglese/English); FRA (francese/French); GER (tedesco/German); ITA (italiano/Italian); JPN (giapponese/Japanese); NLD (olandese/Dutch); POL (polacco/Polish); POR (portoghese/Portuguese); RUS (russo/Russian); SPA (spagnolo/Spanish); SWE (svedese/Swedish)

Titolo film / Film Title

Dopo il titolo originale, gli eventuali titoli paralleli, inclusi quelli delle edizioni italiane e/o angloamericane e/o quelli della copia, sono indicati in grassetto entro parentesi tonde; le eventuali traduzioni letterali sono invece riportate in tondo entro parentesi quadre. L'anno indicato tra parentesi nell'area del titolo, dopo il paese d'origine, è normalmente quello di edizione. / *The film's title line is structured as follows: (1) original main title, in boldface capital letters; (2) alternate release titles in country of origin, plus Italian and/or British/American release titles, and that of any other country if it represents the release print being shown, in boldface within parentheses; (3) any assigned literal translations necessary in Italian and English, in roman within square brackets; (4) the film's country and year (ordinarily that of the film's original release), within parentheses.*

INDICE DEI TITOLI / *FILM TITLE INDEX*

Per ogni titolo, oltre alla pagina, viene indicato, in corsivo, il giorno e il luogo di proiezione. / *Each main title listing includes page number(s) for the catalogue entry, followed, in italics, by the film's screening date and the theatre abbreviation. Alternate titles are cross-referenced to original main titles.*

Legenda / Key to abbreviations: CZ = Cinemazero, V = Teatro Verdi

? MOTORIST, THE, 211; 6V

3RD ANNIVERSARY OF THE OPENING OF THE OPENING OF THE VICTORIA SPORTS CLUB IN CZĘSTOCHOWA, THE = JUBILEUSZ 3-LECIA KLUBU SPORTOWEGO VICTORIA W CZĘSTOCHOWIE

A PARIGI IN HARLEY = DO PARYŻA NA HARLEYU

À PROPOS DE NICE, 21; 1V

ADJUTANT DES ZAREN, DER, 91; 6V

ADJUTANT OF THE CZAR, THE = ADJUTANT DES ZAREN, DER

AFRICA BEFORE DARK, 225; 4V

AIMLESS WALK = BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA

AIUTANTE DELLO ZAR, L' = ADJUTANT DES ZAREN, DER

ALGOL = ALGOL. TRAGÖDIE DER MACHT

ALGOL. TRAGÖDIE DER MACHT, 226; 3V

AMERICANIZATION OF THE CAPITAL CITY = AMERYKANIZACJA STOLICY

AMERICANIZZAZIONE DELLA CAPITALE = AMERYKANIZACJA STOLICY

AMERYKANIZACJA STOLICY, 63; 6V

ANIMA VENDUTA = LIUDI GIBNUT ZA METALL

ANIMACJA. CZOŁÓWKA KRONIKI FILMOWEJ, 62; 2V

ANIMATION. KRONIKA FILMOWA NEWSREEL CREDITS = ANIMACJA. CZOŁÓWKA KRONIKI FILMOWEJ

ANIMAZIONE. CREDITS PER IL CINEGIORNALE KRONIKA = ANIMACJA. CZOŁÓWKA KRONIKI FILMOWEJ

APPRODO DI UNA GONDOLA AI SANTI GIOVANNI E PAOLO = ARRIVÉE EN GONDOLE

ARRIVÉE EN GONDOLE, 33; 7V

ARRIVÉE EN GONDOLE DES SOUVERAINS D'ALLEMAGNE ET D'ITALIE AU PALAIS ROYAL DE VENISE, 34; 7V

ARRIVO DI GUGLIELMO II A VENEZIA, L' = INCONTRO DEI REALI A VENEZIA, III: L'ARRIVO DI GUGLIELMO II A VENEZIA

ARROW OF DEFIANCE, THE, 188; 7V

ARTISTIC CREATION, 209; 6V

ASÍ NACÍO EL OBELISCO, 162; 3V

AT DUSK IN LONDON = THREE LIVE GHOSTS

AT THE END OF THE TRAIL, 176; 4V

ATTEMPT TO SMASH A BANK, AN, 254; 3V

AVVENTURA GALANTE DI UN PROVINCIALE, L', 113; 2V

BACIO DI LUCA COMERIO, IL, 114; 2V

BALLOONATIC, THE, 27; 2V

BARTERED SOUL, THE = LIUDI GIBNUT ZA METALL

BEANS FOR TWO, 134; 8CZ

BEHIND THE DOOR, 228; 6V

BEHIND THE SCREEN, 132; 8CZ

BELGRADE — AT THE CROSSROADS BETWEEN EAST AND WEST = BEOGRAD — PRESTONICA KRALJEVINE JUGOSLAVIJE

BELGRADE — THE CAPITAL OF THE KINGDOM OF YUGOSLAVIA = BEOGRAD — PRESTONICA KRALJEVINE JUGOSLAVIJE

BELGRADO AL CROCEVIA TRA EST E OVEST = BEOGRAD — PRESTONICA KRALJEVINE JUGOSLAVIJE

BELGRADO, LA CAPITALE DEL REGNO DI JUGOSLAVIA = BEOGRAD — PRESTONICA KRALJEVINE JUGOSLAVIJE

BEOGRAD — NA RAZMEDJI ISTOKA I ZAPADA = BEOGRAD — PRESTONICA KRALJEVINE JUGOSLAVIJE

BEOGRAD — PRESTONICA KRALJEVINE JUGOSLAVIJE, 167; 6V

BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA, 169; 7V

BIT OF BLUE RIBBON, A, 185; 6V

BLAUWE LINT, HET = BIT OF BLUE RIBBON, A

BLUE JEANS, 104; 7V

BLUNT SWORD, A = NAMAKURA GATANA

BOBILLARD IS ZOO EERLIJK = BUTALIN TROPPO ONESTO

BOXING MATCH = BOXKAMPF

BOXKAMPF, 220; 3V

BRANDING THE INNOCENT = WHO'S GUILTY? EP. 11. THE LOST PARADISE

BRONCHO BILLY'S NARROW ESCAPE, 182; 6V

BUDAPEST, CITTÀ DELLE TERME = BUDAPEST FÜRDÖVÁROS

BUDAPEST FÜRDÖVÁROS, 164; 3V

BUDAPEST — THE CITY OF SPAS AND CURES = BUDAPEST FÜRDÖVÁROS

BUTALIN TROPPO ONESTO, 252; 3V

CADUTA DELLE DINASTIA ROMANOV, LA = PADENIE DINASTII ROMANOVYKH

CALL OF THE SEA, THE = ZEW MORZA

CARICATURE DI JOTES, LE. VIII SERIE: STELLE DEL CINEMA = KARYKATURY JOTESA. SERJA VIII: ŚWIAT FILMOWY

CARICATURES OF JOTES, THE. SERIES VIII. FILM STARS = KARYKATURY JOTESA. SERJA VIII: ŚWIAT FILMOWY

CARNEVALE DI MILANO DEL 1908, IL, 113; 2V

CHEESE MITES; OR, LILLIPUTIANS IN A LONDON RESTAURANT, THE, 210; 6V

CHERTONOK PEGGY = LITTLE RASCAL, THE

CHESS DISPUTE, A, 211; 6V

CHEVEU DÉLATEUR, LE, 214; 7V

CHILD AND CAT = KIND UND KATZE

CIRCLING AIRPLANE = FLUGZEUG KREIST

CLOWN'S FACE = CLOWNSGESICHT

CLOWNSGESICHT, 221; 8V

COCCIUTELLI IN GUERRA, 114; 2V

COGNATA AMERICANA, LA = MIN SVIGERINDE FRA AMERIKA

COLLIER'S LIFE, A, 246; 6V

COLOMBA, LA = DOVE, THE

COME SI FA IL DENARO IN OLANDA = HOE MEN HET GELD MAAKT IN NEDERLAND (estratti/excerpts)

COSÌ È NATO L'OBELISCO = ASÍ NACÍO EL OBELISCO

COSSACK WHIP, THE, 101; 4V

CRACOVIA = KRAKÓW

CRACOVIA — CELEBRAZIONI PER IL 500ESIMO ANNIVERSARIO DELLA BATTAGLIA DI GRUNWALD = KRAKÓW — OBCHODY 500. ROCZNICY BITWY POD GRUNWALDEM

CRACOW = KRAKÓW

CRACOW — CELEBRATIONS OF THE 500TH ANNIVERSARY OF THE BATTLE OF GRUNWALD = KRAKÓW — OBCHODY 500. ROCZNICY BITWY POD GRUNWALDEM

CRAVEN, THE, 184; 6V

DANCING COUPLE = TANZENDES PAAR

DANKBAARHEID VAN DEN INDIAAN, DE = WHEN THE WEST WAS YOUNG

DARK BUFFALO OU LA FLÈCHE DU DÉFI = ARROW OF DEFIANCE, THE

DEMOCRATIC NATIONAL CONVENTION, NEW YORK CITY, 1924, 159; 5V

DÉPART EN GONDOLE DE LEURS MAJESTÉS, 34; 7V

DERTIENDE MAN, DE = SOMEBODY'S WIDOW

DESERTO BIANCO, IL = WEISSE WÜSTE, DIE

Desmet Collection 2016, 251; 3V

DO PARYŻA NA HARLEYU, 61; 5V

DOCHTER VAN DEN MEXICAAN, DE = AT THE END OF THE TRAIL

DOG ON LADDER = HUND AUF LEITER

DONNA CONTESA, LA = WOMAN DISPUTED, THE

DONNA FUNESTA, UNA = NANÀ (IT, 1917)

DONNA MISTERIOSA, LA = MYSTERIOUS LADY, THE
DOVE, THE, 47; 7V
ECLISSE PARZIALE DI SOLE DEL 7 APRILE 1912, L', 114; 2V
EDEN PALACE = GARDEN OF EDEN, THE
EDMUND KEAN, PRINCE AMONG LOVERS = KEAN OU DÉSORDRE
ET GÉNIE
EMPIRE STATE EXPRESS, 151; 5V
EROTIKON, 195; 7V
ESCAPE OF JIM DOLAN, THE, 179; 4V
EVERLASTING TRIANGLE, THE, 97; 2V
EXCELSIOR!, 114; 2V
EXTRAORDINARY CAB ACCIDENT, AN, 211; 6V
EXTRAORDINARY WAITER, THE, 211; 6V
FALL OF THE ROMANOV DYNASTY, THE = PADENIE DINASTII
ROMANOVYKH
FANTAISIES D'AGÉNOR MALTRACÉ, LES, 214; 7V
FATAL HAND, THE, 247; 6V
FATHER'S CLOSE SHAVE, 120; 2V
FIRE BRIGADE SPORT EVENT = Z DZIEDZINY SPORTU STRAŻACKIEGO
FIREFLY, THE = ILDFLUEN
FLAMING ARROW, THE, 193; 7V
FLIRTATION ON PARK BENCH = UNIDENTIFIED WILLIAM HAGGAR
FILM: FLIRTATION ON PARK BENCH
FLUGZEUG KREIST, 221; 6V
FOLKELIV I INDIEN, 83; 2V
FOR ÆRENS SKYLD = ONORE RICONQUISTATO, L'
FOR HONOUR'S SAKE = ONORE RICONQUISTATO, L'
FROG IN LUNCHBOX = FROSCH IN BROTZEIT
FROSCH IN BROTZEIT, 218; 2V
FUKKŌ TEITO SHINFONI, 166; 6V
GARA SPORTIVA DEI VIGILI DEL FUOCO = Z DZIEDZINY SPORTU
STRAŻACKIEGO
GARDEN OF EDEN, THE, 49; 5V
GARE DI PALLONE ALL'ARENA DI MILANO, 114; 2V
GEHEIMNISSE EINER SEELE, 197; 1V
GELD EN LIEFDE = WHEN WEALTH TORTMENTS
GENTE MUORE PER IL METALLO, LA = LIUDI GIBNUT ZA METALL
GENTE SENZA DOMANI = LUDZIE BEZ JUTRA
GIORNALE LUCE C0057 DEL 15 LUGLIO 1940 (estratto/extract): LA
MORTE DI LUCA COMERIO FOTOGRAFO DEL RE D'ITALIA, 114;
2V
GIRL OF THE WEST, A, 183; 6V
GIRL WITHOUT A SOUL, THE, 103; 5V
GLORIOUS VAMPS, 55; 3V
GOVERNOR ROOSEVELT AND STAFF, 153; 5V

GRAND CANAL AVEC BARQUES, 33; 7V
GRANDE CERIMONIA PER LA POSA DELLA PRIMA PIETRA DELLO
ZUCCHERIFICIO A CASALMAGGIORE, 114; 2V
GRANDE GIORNATA STORICA ITALIANA: 20 MAGGIO 1915, LA, 114;
2V
GRANDE JOURNÉE HISTORIQUE ITALIENNE: 20 MAI 1915, LA =
GRANDE GIORNATA STORICA ITALIANA: 20 MAGGIO 1915, LA
GRANDPA'S GIRL, 136; 8CZ
GRATIS, 255; 3V
GREATER LOVE, THE, 178; 4V
GUNS OF LOOS, THE, 233; 4V
HALSTED STREET, 165; 6V
HANAWA HEKONAI, MEITO NO MAKI = NAMAKURA GATANA
HAND OF THE ARTIST, THE, 247; 6V
HAUNTED CURIOSITY SHOP, THE, 209; 6V
HEAD BALL GAME = KOPFBALLSPIEL
HIS FRIEND THE ELEPHANT, 117; 2V
HOE MEN HET GELD MAAKT IN NEDERLAND (estratti/excerpts), 254;
3V
HORSE AND RIDER = PFERD UND REITER
HORSE-CARRIAGE AND AUTOMOBILE = PFERDEKUTSCHE UND AUTO
HOUSE FURNISHING MADE EASY = LIVELY QUARTER-DAY, A
HOW MONEY IS MADE IN THE NETHERLANDS = HOE MEN HET GELD
MAAKT IN NEDERLAND (estratti/excerpts)
HULA HONEYMOON, A, 131; 5V
HUND AUF LEITER, 218; 1V
I WAS BORN, BUT... = OTONA NO MIRU EHON: UMARETE WA MITA
KEREDO
IDA'S CHRISTMAS, 253; 3V
IDROPLANO FORLANINI, 114; 2V
ILDFLUEN, 83; 3V
INCENDIO IN UNA FABBRICA DI FIAMMIFERI = POŻAR W ZAPALCZARNI
INCONTRO DEI REALI A VENEZIA, I: L'INCONTRO DELLE LL. MM.
IL RE D'ITALIA E L'IMPERATORE DI GERMANIA IL 25 MARZO
1908, 114; 2V
INCONTRO DEI REALI A VENEZIA, III: L'ARRIVO DI GUGLIELMO II A
VENEZIA, 114; 2V
INCONTRO DELLE LL. MM. IL RE D'ITALIA E L'IMPERATORE DI
GERMANIA IL 25 MARZO 1908, L' = INCONTRO DEI REALI
A VENEZIA, I: L'INCONTRO DELLE LL. MM. IL RE D'ITALIA E
L'IMPERATORE DI GERMANIA IL 25 MARZO 1908
INGEGNERI DEL SUONO POLACCHI DIETRO LE QUINTE = ZZA KULIS
DŹWIĘKOWCÓW POLSKICH
INOCULATING HUBBY, 125; 5V
IS SPIRITUALISM A FRAUD? = MEDIUM EXPOSED, THE
JANKO IL MUSICISTA = JANKO MUZYKANT

JANKO MUZYKANT, 76; 2V
JANKO THE MUSICIAN = JANKO MUZYKANT
JEUX DES REFLETS ET DE LA VITESSE, 171; 7V
JOBARD A TUÉ SA BELLE-MÈRE, 214; 7V
JOBARD CHANGE DE BONNE, 214; 7V
JOBARD FIANCÉ PAR INTÉRIM, 214; 7V
JOBARD NE VEUX PAS VOIR LES FEMMES TRAVAILLER, 214; 7V
JUBILEUSZ 3-LECIA KLUBU SPORTOWEGO VICTORIA W CZĘSTOCHOWIE,
61; 2V
JUDGE PARKER RECEIVING THE NOTIFICATION OF HIS NOMINATION
FOR THE PRESIDENCY, 155; 5V
KARYKATURY JOTESA. SERJA VIII: ŚWIAT FILMOWY, 62; 8V
KAYAK LEGGERO PIEGHEVOLE = LEKKI KAJAK SKŁADANY
KEAN = KEAN OU DÉSORDRE ET GÉNIE
KEAN OU DÉSORDRE ET GÉNIE, 234; 6V
KELLY IN BATTLE = COCCIUTELLI IN GUERRA
KERSTMAN, DE = IDA'S CHRISTMAS
KIND, JIJ KUNT DANSEN! = WALTZING AROUND
KIND UND KATZE, 218; 2V
KINDRED OF THE DUST, 43; 2V
KING LEAR = RE LEAR
KOPFBALLSPIEL, 220; 4V
KRAKÓW, 62; 4V
KRAKÓW — OBCHODY 500. ROCZNICY BITWY POD GRUNWALDEM,
60; 1V
KTO VINOVA? — DALIOKII PRIZYV = WHO'S GUILTY? EP. 8. BEYOND
RECALL
KTO VINOVA? — IGRUSHKA SUDBYI = WHO'S GUILTY? EP. 1.
PUPPETS OF FATE
KTO VINOVA? — NATYANUTI'E STRUNYI = WHO'S GUILTY? EP. 2.
THE TIGHT REIN
KTO VINOVA? — NEVINNAYA ZHERTVYA = WHO'S GUILTY? EP. 12.
WEIGHED IN THE BALANCE
KTO VINOVA? — OSHIBKA PRAVOSUDYA = WHO'S GUILTY? EP. 14.
THE IRONY OF JUSTICE
KTO VINOVA? — POTERIANNYI RA'1 = WHO'S GUILTY? EP. 11. THE
LOST PARADISE
KTO VINOVA? — RAZBITAYA SKAZKA = WHO'S GUILTY? EP. 10. A
TRIAL OF SOULS
KTO VINOVA? — REVNST' = WHO'S GUILTY? EP. 13. THE GOAD
OF JEALOUSY
KTO VINOVA? — SLUCHAINAIA ZHERTVYA = WHO'S GUILTY? EP. 6.
SOWING THE WIND
KTO VINOVA? — TAINSTVENNO'E MOLCHAN'IE = WHO'S GUILTY? EP.
4. THE SILENT SHAME
LADRO DI BAGDAD, IL = THIEF OF BAGDAD, THE

- LADY CONJURER WITH POTTED FLOWER = ZAUBERTRICK MIT TOPFBLUME
- LAVORAZIONE DELLA CERAMICA A DAHOMEY = POTTEMAGERI I DAHOMEY
- LEGGENDARI PICCIONI DI SAN MARCO, I = PIGEONS SUR LA PLACE SAINT-MARC
- LEKKI KAJAK SKŁADANY, 63; 1V
- LIBRO ILLUSTRATO PER ADULTI: SONO NATO, MA... = OTONA NO MIRU EHON: UMARETE WA MITA KEREDO
- LIEFDESKOORTS = STRANGE ADVENTURE, A
- LIEUTENANT'S LAST FIGHT, THE, 191; 7V
- LIGHT FOLDABLE KAYAK = LEKKI KAJAK SKŁADANY
- LIP-LICKING HEAD = ZÜNGELNDER KOPF (Print 1)
- LIP-LICKING HEAD = ZÜNGELNDER KOPF (Print 2)
- LITTLE RASCAL, THE, 245; 8V
- LITTLE RAY OF SUNSHINE AFTER THE RAIN, A = RAY OF SUNSHINE AFTER THE RAIN, A
- LIUDI GIBNUT ZA METALL, 89; 2V
- LIVELY QUARTER-DAY, A, 211; 6V
- LONG HOSE, 123; 2V
- LUCCIOLA, LA = ILDFLUEN
- LUDZIE BEZ JUTRA, 64; 1V
- MAGIC SWORD; OR, A MEDIAEVAL MYSTERY, THE, 210; 6V
- MAN IN THE DARK, THE, 96; 2V
- MAN SOLL DEN TAG NICHT VOR ABEND LOBEN, 114; 2V
- MAN WITH NINE FINGERS I, THE = MANDEN MED DE 9 FINGRE I
- MAN WITH NINE FINGERS IV; OR, THE CITY BANK MYSTERY, THE = MANDEN MED DE 9 FINGRE IV. MYSTERIET I CITYBANKEN
- MAN WITH THE MISSING FINGER I; OR, THE MURDER IN THE VILLA FALCON, THE = MANDEN MED DE 9 FINGRE I
- MAN WITH THE MISSING FINGER IV; OR, THE LONELY HOUSE, THE = MANDEN MED DE 9 FINGRE IV. MYSTERIET I CITYBANKEN
- MANDEN MED DE 9 FINGRE I, 86; 6V
- MANDEN MED DE 9 FINGRE IV. MYSTERIET I CITYBANKEN, 86; 6V
- MATCH FACTORY ON FIRE = POŻAR W ZAPALCZARNI
- McKINLEY AT HOME, CANTON, OHIO, 150; 5V
- MEDIUM EXPOSED, THE, 211; 6V
- MERCANTE DI VENEZIA, IL, 222; 1V
- MERCHANT OF VENICE, THE = MERCANTE DI VENEZIA, IL
- MESSINA IM GEGENWARTIGEN ZUSTANDE = TERREMOTO DI MESSINA, IL
- MIDGET AND STRONGMAN = ZWERG UND RIESE
- MIN SVIGERINDE FRA AMERIKA, 82; 8V
- MISSION OF MR. FOO, THE, 98; 2V
- MISTERI DI UN'ANIMA, I = GEHEIMNISSE EINER SEELE
- MOCNY CZŁOWIEK, 73; 8V
- MOEIJLJKE ONTSNAPPING VAN BRONCHO-BILL, EEN = BRONCHO BILLY'S NARROW ESCAPE
- MOMOTARO, IL NUMERO UNO IN GIAPPONE = NIPPONICHI MOMOTARO
- MOMOTARO IN CIELO = SORA NO MOMOTARO
- MOMOTARO IN THE SKY = SORA NO MOMOTARO
- MOMOTARO, JAPAN'S NO. 1 = NIPPONICHI MOMOTARO
- MOMOTARO SOTTO IL MARE = UMI NO MOMOTARO
- MOMOTARO UNDER THE SEA = UMI NO MOMOTARO
- MONKEY SHINES, 134; 8CZ
- MONTECRISTO = MONTE-CRISTO
- MONTE-CRISTO, 28; 5V
- MORTE DI LUCA COMERIO FOTOGRAFO DEL RE D'ITALIA, LA = GIORNALE LUCE C0057 DEL 15 LUGLIO 1940 (estratto/extract): LA MORTE DI LUCA COMERIO FOTOGRAFO DEL RE D'ITALIA
- MUSÉE DES GROTESQUES, LE, 214; 7V
- MUTT AND JEFF DISCOVER A WONDERFUL REMEDY, 117; 2V
- MUTT AND JEFF JOIN THE OPERA, 117; 2V
- MY SISTER-IN-LAW FROM AMERICA = MIN SVIGERINDE FRA AMERIKA
- MYSTERIOUS HEADS, THE = EXTRAORDINARY WAITER, THE
- MYSTERIOUS LADY, THE, 23; 1V
- NAMAKURA GATANA, 248; 4V
- NANA (FR, 1926), 199; 4V
- NANÀ (IT, 1917), 237; 4V
- NANÀ = NANA (FR, 1926)
- NAVY BLUES, 122; 2V
- NEIGHBORS, 26; 2V
- NELLA TEMPESTA = TEMPEST
- NIPPONICHI MOMOTARO, 249; 6V
- NO PARKING, 128; 5V
- NO SPARKING, 138; 8CZ
- NOODLOTTIGE WANTROUWEN, HET = ORO MALEDETTO, L'
- NOTTI VENEZIANE = VENETIANISCHE NACHT
- NUITS ÉLECTRIQUES, LES, 172; 7V
- OBSESSION D'OR, L', 251; 3V
- OFFICINE DELLA "FIAT", LE, 114; 2V
- OLD WAY AND THE NEW, THE, 157; 5V
- ON THE STROKE OF TWELVE, 99; 2V
- ONORE RICONQUISTATO, L', 84; 7V
- OPERATING ON CUPID, 118; 2V
- ORO MALEDETTO, L', 254; 3V
- OTONA NO MIRU EHON: UMARETE WA MITA KEREDO, 203; 8CZ
- OVER-INCUBATED BABY, AN, 210; 6V
- PAARDENDIEVEN, DE = GIRL OF THE WEST, A
- PADENIE DINASTII ROMANOVYKH, 204; 3V
- PAIR OF SEXES, A, 121; 2V
- PAN TADEUSZ, 69; 5V
- PANORAMA DE LA PLACE SAINT-MARC PRIS D'UN BATEAU, 33; 7V
- PANORAMA DU GRAND CANAL PRIS D'UN BATEAU, 33; 7V
- PASSEGGIATA SENZA META = BEZÚČELNÁ PROCHÁZKA
- PATHE NEWS NO. 46: REPUBLICANS AND PROGRESSIVES MEET, 158; 5V
- PEGGY, THE LITTLE DEVIL = LITTLE RASCAL, THE
- PEOPLE DIE FOR METAL = LIUDI GIBNUT ZA METALL
- PEOPLE WITH NO TOMORROW = LUDZIE BEZ JUTRA
- PFERD UND REITER, 218; 2V
- PFERDEKUTSCHE UND AUTO, 221; 8CZ
- PICTURE-BOOK FOR ADULTS: I WAS BORN, BUT..., A = OTONA NO MIRU EHON: UMARETE WA MITA KEREDO
- PIGEONS SUR LA PLACE SAINT-MARC, 33; 7V
- POBYT PREZYDENTA RZECZPOSPOLITEJ POLSKIEJ STANISŁAWA WOJCIECHOWSKIEGO W KRAKOWIE, 61; 3V
- POLISH SOUND EDITORS BEHIND THE SCENES = ZZA KULIS DŹWIĘKOWCÓW POLSKICH
- POTTEMAGERI I DAHOMEY, 82; 4V
- POTTERY IN DAHOMEY = POTTEMAGERI I DAHOMEY
- POWER = ALGOL TRAGÖDIE DER MACHT
- POŻAR W ZAPALCZARNI, 60; 2V
- PRATER, 174; 7V
- PRESIDENT COOLIDGE – TAKEN ON THE WHITE HOUSE GROUNDS, 160; 5V
- PRESIDENT ROOSEVELT'S HOMECOMING, 155; 5V
- PRESIDENTS HARDING AND COOLIDGE = WARREN GAMALIEL HARDING (estratto/excerpt): PRESIDENTS HARDING AND COOLIDGE
- PRODANNAIA DUSHA = LIUDI GIBNUT ZA METALL
- RACHAT DE L'HONNEUR, LE = ONORE RICONQUISTATO, L'
- RAILWAY COLLISION, A, 210; 6V
- RATTLESNAKE – A PSYCHICAL SPECIES, THE, 179; 4V
- RAY OF SUNSHINE AFTER THE RAIN, A, 255; 7V
- RE LEAR, 222; 1V
- REPUBLICANS AND PROGRESSIVES MEET = PATHE NEWS NO. 46
- RESIDENCE ROYALE A SANT'ANNA DI VALDIERI, 114; 2V
- RETAPEUR DE CERVELLES, LE, 214; 7V
- RICHIAMIO DEL MARE, IL = ZEW MORZA
- RIDDERS DER DUISTERNIS = RIDERS OF THE NIGHT
- RIDERS OF THE NIGHT, 107; 8V
- RIDING HARLEYS TO PARIS = DO PARYŻA NA HARLEYU
- RINGKAMPF, 220; 4V
- ROI DES DOLLARS, LE, 252; 3V

- ROMEO AND JULIET = ROMEO E GIULIETTA
 ROMEO E GIULIETTA, 222; 1V
 ROMEO EN JULIA = ROMEO E GIULIETTA
 ROOSEVELT (estratto/excerpt): THEODORE ROOSEVELT AT FARGO, ND, 156; 5V
 ROOSEVELT'S ROUGH RIDERS, 152; 5V
 SAILBOAT AND MOTORBOAT = SEGELSCHIFF UND MOTORBOOT
 SALLIE'S SURE SHOT, 187; 6V
 SÃO PAULO, A SYMPHONIA DA METRÓPOLE, 163; 3V
 SÃO PAULO, SINFONIA DI UNA METROPOLI = SÃO PAULO, A SYMPHONIA DA METRÓPOLE
 SÃO PAULO, SYMPHONY OF A METROPOLIS = SÃO PAULO, A SYMPHONIA DA METRÓPOLE
 SAVING SISTER SUSIE, 129; 5V
 SCROOGE; OR, MARLEY'S GHOST, 211; 6V
 SECOND CHILDHOOD, 135; 8CZ
 SECRETS OF A SOUL = GEHEIMNISSE EINER SEELE
 SEE-SAW = WIPPE
 SEGELSCHIFF UND MOTORBOOT, 221; 6V
 SIGNOR TADDEO, IL = PAN TADEUSZ
 SINFONIA DELLA RICOSTRUZIONE DELLA METROPOLI IMPERIALE = FUKKŌ TEITO SHINFONI
 SKIERS = SKILÄUFER
 SKILÄUFER, 221; 5V
 SOLDIER'S COURTSHIP, THE, 246; 6V
 SOLENNI FUNERALI DELL'AVIATORE CHAVEZ, I, 114; 2V
 SOMEBODY'S WIDOW, 119; 2V
 SONO NATO, MA... = OTONA NO MIRU EHON: UMARETE WA MITA KEREDO
 SORA NO MOMOTARO, 249; 8CZ
 SPADA SPUNTATA, LA = NAMAKURA GATANA
 STARS OF SILENT CINEMA = STUMFILMENS STJERNER
 STEINARBEITER, 221; 6V
 STELLE DEL CINEMA MUTO = STUMFILMENS STJERNER
 STONE WORKERS = STEINARBEITER
 STRANGE ADVENTURE, A, 258; 7V
 STREET LIFE IN INDIA = FOLKELIV I INDIEN
 STRONG MAN, A = MOCNY CZŁOWIEK
 STRUGGLE, THE, 192; 7V
 STUMFILMENS STJERNER, 83; 3V
 SUBMARINE AND STEAMERS = U-BOOT UND DAMPFSCHIPPE
 SUMMER BOARDERS, THE, 257; 7V
 SYMPHONY OF THE REBUILDING OF THE IMPERIAL METROPOLIS = FUKKŌ TEITO SHINFONI
 TANZENDES PAAR, 221; 5V
 TEMPEST, 51; 3V
 TERREMOTO DI MESSINA, IL, 113; 2V
 TERRIBLE TEDDY, THE GRIZZLY KING, 154; 5V
 TERZO ANNIVERSARIO DELL'INAUGURAZIONE DEL CLUB SPORTIVO "VICTORIA" DI CZEŚTOCHOWA = JUBILEUSZ 3-LECIA KLUBU SPORTOWEGO VICTORIA W CZEŚTOCHOWIE
 THEO ZOEXT EEN WONING = NO PARKING
 THEODORE ROOSEVELT AT FARGO, ND = ROOSEVELT (estratto/excerpt): THEODORE ROOSEVELT AT FARGO, ND
 THIEF OF BAGDAD, THE, 35,45; 8V, 9V
 THIS IS HOW THE OBELISK WAS BORN = ASÍ NACIÓ EL OBELISCO
 THREE LIVE GHOSTS, 240; 4V
 TRAIL OF CARDS, THE, 181; 4V
 TRAMWAY SUR LE GRAND CANAL, 33; 7V
 TRI ZHIVIKH MERTVETSA = THREE LIVE GHOSTS
 U-BOOT UND DAMPFSCHIPPE, 221; 7V
 UMARETE WA MITA KEREDO = OTONA NO MIRU EHON: UMARETE WA MITA KEREDO
 UMI NO MOMOTARO, 250; 7V
 UNA OF THE SIERRAS, 186; 6V
 UNDRESSING EXTRAORDINARY; OR, THE TROUBLES OF A TIRED TRAVELLER, 210; 6V
 UNIDENTIFIED WILLIAM HAGGAR FILM: FLIRTATION ON PARK BENCH, 256; 7V
 UOMO DALLE 9 DITA, L' = MANDEN MED DE 9 FINGRE I
 UOMO DALLE 9 DITA IV, O IL MISTERO DELLA BANCA CITTADINA, L' = MANDEN MED DE 9 FINGRE IV. MYSTERIET I CITYBANKEN
 UOMO FORTE, L' = MOCNY CZŁOWIEK
 UPSIDE DOWN; OR, THE HUMAN FLIES, 209; 6V
 V SUMERKAKH LONDONA = THREE LIVE GHOSTS
 VAPORETTI A RIALTO, I = TRAMWAY SUR LE GRAND CANAL
 VENETIANISCHE NACHT, 34; 7V
 VENISE: PLACE SAINT-MARC, 33; 7V
 VERKAUFTE LEBEN, DAS = LIUDI GIBNUT ZA METALL
 VERLOOFDE VAN DEN SHERIFF, DE = GREATER LOVE, THE
 VERSO LA FELICITÀ = EROTIKON
 VICTIME DES CRÉANCIERS, 254; 3V
 VISIOEN VAN RIJKDOM, EEN = OBSESSION D'OR, L'
 VISIT OF THE PRESIDENT OF THE REPUBLIC OF POLAND STANISŁAW WOJCIECHOWSKI TO CRACOW, THE = POBYT PREZYDENTA RZECZPOSPOLITEJ POLSKIEJ STANISŁAWA WOJCIECHOWSKIEGO W KRAKOWIE
 VISIT TO THEODORE ROOSEVELT AT HIS HOME, A, 155; 5V
 VISITA DEL PRESIDENTE DELLA REPUBBLICA DI POLONIA STANISŁAW WOJCIECHOWESKI A CRACOVIA = POBYT PREZYDENTA RZECZPOSPOLITEJ POLSKIEJ STANISŁAWA WOJCIECHOWSKIEGO W KRAKOWIE
 VITA DI STRADA IN INDIA = FOLKELIV I INDIEN
 VROUW VAN DE BERGEN, EEN = WIFE OF THE HILLS, A
 VROUW VAN DEN LAFAARD, DE = CRAVEN, THE
 WAIF AND THE WIZARD; OR, THE HOME MADE HAPPY, THE, 210; 6V
 WALTZING AROUND, 124; 5V
 WARE COMEDIE, EEN = SOMEBODY'S WIDOW
 WARREN GAMALIEL HARDING (estratto/excerpt): PRESIDENTS HARDING AND COOLIDGE, 158; 5V
 WEISSE WÜSTE, DIE, 242; 4V
 WHEN THE WEST WAS YOUNG, 189; 7V
 WHEN WEALTH TORTMENTS, 252; 3V
 WHITE DESERT, THE = WEISSE WÜSTE, DIE
 WHO'S GUILTY? EP. 1. PUPPETS OF FATE, 142; 1V
 WHO'S GUILTY? EP. 2. THE TIGHT REIN, 142; 1V
 WHO'S GUILTY? EP. 4. THE SILENT SHAME, 142; 2V
 WHO'S GUILTY? EP. 6. SOWING THE WIND, 143; 3V
 WHO'S GUILTY? EP. 8. BEYOND RECALL, 144; 3V
 WHO'S GUILTY? EP. 10. A TRIAL OF SOULS, 144; 4V
 WHO'S GUILTY? EP. 11. THE LOST PARADISE, 145; 5V
 WHO'S GUILTY? EP. 12. WEIGHED IN THE BALANCE, 146; 6V
 WHO'S GUILTY? EP. 13. THE GOAD OF JEALOUSY, 146; 7V
 WHO'S GUILTY? EP. 14. THE IRONY OF JUSTICE, 146; 8CZ
 WHY WILD MEN GO WILD, 126; 5V
 WIFE OF THE HILLS, A, 177; 4V
 WIPPE, 220; 4V
 WIZARD'S APPRENTICE, THE, 56; 7V
 WOMAN DISPUTED, THE, 53; 8V
 WRESTLING MATCH = RINGKAMPF
 Z DZIEDZINY SPORTU STRAŻACKIEGO, 63; 1V
 ZARENS ADJUTANT = ADJUTANT DES ZAREN, DER
 ZAUBERTRICK MIT TOPFBLUME, 218; 1V
 ZE W MORZA, 67; 3V
 ZONE. AU PAYS DES CHIFFONNIERS, LA, 173; 7V
 ZÜNGELNDER KOPF (Print 1), 218; 3V
 ZÜNGELNDER KOPF (Print 2), 220; 3V
 ZWERG UND RIESE, 220; 3V
 ZZA KULIS DŹWIĘKOWCÓW POLSKICH, 63; 8V

LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO



enti promotori



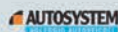
con il sostegno di



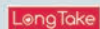
e la partecipazione di



sponsor tecnici



media partners



e con



La Cineteca
del Friuli

cinemazero

www.giornatedelcinemamuto.it