



Catálogo 2009
Catologue

**LE GIORNATE
DEL CINEMA
MUTO**

Sommario / Contents

3 Presentazione / *Introduction*

6 Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*

7 In ricordo di Jonathan Dennis
The Jonathan Dennis Memorial Lecture

8 Collegium 2009

10 The 2009 Pordenone Masterclasses

11 Progetto Turconi: fotogrammi da film delle origini
The Davide Turconi Film Frame Nitrate Database

15 Eventi speciali / *Special Events*

29 Sherlock e gli altri / *Sherlock and Beyond*

69 Albatros

91 Il canone rivisitato / *The Canon Revisited*

109 Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*

135 Cinema delle origini / *Early Cinema*

157 Jugoslovenska kinoteka 60

163 Omaggio a / *Tribute to the British Silent Film Festival*

171 Dive / *Divas*

181 Cesare Gravina

185 Ritratti / *Portraits*

191 Muti del XXI secolo / *21st Century Silents*

195 Indice dei titoli / *Film Title Index*



Introduzioni e note di / *Introductions and programme notes by*

Richard Abel	Stephen Donovan	J.B. Kaufman	Scott Simmon
Francesco Ballo	Stefan Droessler	Rob King	Maria Luisa Sogaro
Hans-Michael Bock	Michael Eaton	James Latham	Patrick Stanbury
Luigi Boledi	Aleksandar Erdeljanović	James Layton	Philipp Stiasny
David Bordwell	Tony Fletcher	Leslie Anne Lewis	Catherine Surowiec
Lenny Borger	Dan Fuller	Annette Melville	John Sweeney
Eileen Bowser	André Gaudreault	Russell Merritt	Kristin Thompson
Serge Bromberg	Bob Geoghegan	Giuliana Muscio	Yuri Tsivian
Geoff Brown	Sergio Grmek Germani	Maud Nelissen	Casper Tybjerg
Kevin Brownlow	Alex Gleason	Irela Nuñez	Jay Weissberg
Günter A. Buchwald	Emanuela Gobbo	Jan Olsson	Jon Wengström
Rex Carter	Mariko Goda	Piera Patat	Greg Wilsbacher
Paolo Cherchi Usai	Karola Gramann	Lauren Rabinovitz	Peter Wyeth
Horst Claus	Vreni Hockenjos	David Robinson	Caroline Yeager
Béatrice de Pastre	Livio Jacob	Heide Schlüpmann	

Redazione / Edited by Catherine A. Surowiec

Traduzioni / Translations by Lenny Borger, Paolo Cherchi Usai, Lucian Comoy, Aurora De Leonibus, Sonia Dose, Andrea Filippi, Livio Jacob, Marina Mottin, Piera Patat, David Robinson, Catherine A. Surowiec; Key Congressi, Trieste; Lesley Howard Languages, London.

Copertina/Cover: Mae Murray in *The Merry Widow* di/ by Erich von Stroheim, 1925.

Fonti delle illustrazioni/Picture Credits

Centro Sperimentale di Cinematografia - Cineteca Nazionale: pp. 124, 172, 177; La Cinémathèque française: p. 88; La Cineteca del Friuli: pp. 120, 155; Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung: p. 180; Jugoslovenska kinoteka: pp. 159, 161; Library of Congress: p. 150; Maud Linder: p. 189; National Film and Sound Archive of Australia: p. 128; Österreichisches Filmmuseum - Fotocollection: copertina/cover, pp. 13, 14, 20; Photoplay Productions: p. 119; David Robinson: pp. 46, 74; University of South Carolina/Newsfilm Library: p. 85.

Credits – Legenda: *ad:* adattamento/adaptation; *anim:* animazione/animation; *assoc. prod:* associate producer; *asst:* assistente/assistant; *col:* colore/colour; *co-prod:* co-produzione/co-production; *cost:* costumi/costumes; *des:* designer; *dial:* dialoghi/dialogue; *dir:* director; *dir. prod:* direttore di produzione; *dist:* distribuzione/distributor; *ed:* editor; *eff. sp:* effetti speciali; *exec. prod:* executive producer; *f:* fotografia; *fps:* fotogrammi al secondo/frames per second; *ft:* piedi/feet; *interv:* intervistati/interviewees; *lg. or:* lunghezza originale; *m:* metri/metres; *mont:* montaggio; *mus:* musica/music; *narr:* narrazione/narration; *orig. l:* original length; *ph:* cinematography; *prod:* produzione/producer; *prod. assoc:* produttore associato; *prod. asst:* production assistant; *prod. esec:* produttore esecutivo; *prod. mgr:* production manager; *ried:* riedizione; *rl:* rulli/reel(s); *scen:* sceneggiatura/scenario/screenplay; *scg:* scenografia; *sogg:* soggetto; *spec. eff:* special effects; *supv:* supervisione/supervisor; *supv. tecn:* supervisione tecnica; *tech. supv:* technical supervisor; *v.c:* visto di censura.

Presentazione / Introduction

Grazie al sostegno e ai suggerimenti giunti dagli amici e dagli archivi di tutto il mondo, il programma della XXVIII edizione delle Giornate del Cinema Muto è più ricco che mai e conferma ancora una volta lo straordinario fenomeno cui abbiamo assistito in questi 28 anni: lungi dal rischio di rimanere a corto di film, ogni edizione sembra portare con sé sempre nuove riscoperte e restauri. Infatti ancora una volta il difficile è stato non cosa includere in cartellone, ma cosa, sia pur con riluttanza, escludere per motivi contingenti.

La recente presentazione alle Giornate dei film di Mosjoukine, Clair e Feyder potrebbe indurre gli ospiti a credere di aver già visto il meglio della Albatros Film, la casa di produzione fondata a Parigi negli anni '20 da un gruppo di esuli russi. Ma la rassegna davvero speciale dedicata quest'anno, nata in collaborazione con la Cinémathèque française, porta con sé molte sorprese, sicuramente destinate a suscitare ulteriore ammirazione per quei film: per l'impeccabile padronanza tecnica, per gli spettacolari décors di Lochakov e Meerson, per la loro coraggiosa tematica, ma anche per l'affascinante e inedita faccia comica di Nicolas Rimsky. "Sherlock e gli altri" esplora l'influenza esercitata dall'eccentrico investigatore inglese di Conan Doyle sullo sviluppo internazionale della detective story cinematografica. Il ritrovamento di nuove pellicole rivela aspetti inediti di tre grandi dive del muto, Francesca Bertini, Asta Nielsen e Pola Negri. E grazie a un piccolo miracolo, siamo in grado di celebrare il centenario dei Ballets Russes di Diaghilev con il recentemente identificato (e finora unico) documento filmato sui ballerini della compagnia, visto per la prima volta a Bologna nel luglio scorso e ora abbinato alla musica originale che ne accompagnava le danze.

Due film riportano alla ribalta il giramondo Harold Shaw – una sua pregevole e precoce produzione africana, *The Rose of Rhodesia*, e un suo affascinante contributo alla filmografia di H.G. Wells, *The Wheels of Chance*. Quest'ultimo è inserito nell'omaggio ai nostri amici e collaboratori del British Silent Film Festival. Il cinema delle origini è rappresentato dalla terza parte di film della Corrick Collection, dalla misconosciuta produzione del pioniere italiano Italo Pacchioni e da alcuni titoli scelti per introdurre una nuova collana editoriale, "The Screen Decades Series", in cui ogni volume affronta un decennio di cinema americano. Un'altra novità del 2009 è la sezione del "Canone rivisitato", che proporrà annualmente le migliori versioni disponibili di sette classici – ovvero i film che tutti conoscono ma che, come spesso succede, ben pochi hanno visto o ricordano. La selezione di quest'anno spazia dal monumentale *J'accuse* di Abel Gance e da *The Ten Commandments* di DeMille a *Rotaie* di Camerini, uno studio di genere decisamente più intimista su una intensa e contrastata vicenda amorosa. I 60 anni della Jugoslovenska kinoteka sono festeggiati con delle rarità conservate a Belgrado, mentre la sezione "Riscoperte e restauri" include alcuni restauri effettuati in occasione del quarantennale degli archivi francesi di Bois D'Arcy, ed anche due deliziose commedie provenienti dal Bundesarchiv-Filmarchiv di Berlino.

L'evento orchestrale d'apertura quest'anno è *The Merry Widow* di Erich von Stroheim accompagnato da una partitura per cui l'autrice, Maud Nelissen, ha ottenuto dalla Fondazione Lehar l'autorizzazione a incorporare temi tratti dall'operetta originale. Günter Buchwald dirigerà invece lo score di Betty Olivero per *Der Golem*, con un quartetto d'archi e il prodigioso clarinetto del gallese Lee Mottram. E ci fa particolarmente piacere aver affidato due degli eventi speciali del 2009 ad artisti del Friuli Venezia Giulia: Federico Missio e Juri Dal Dan commenteranno *The Rink* di Chaplin con la musica per cui sono stati recentemente premiati al festival di Aosta "Strade del Cinema", mentre per il terzo anno consecutivo, nell'ambito di "A colpi di note", tornano nella buca del Verdi gli studenti delle locali scuole medie, guidati dalle loro inventive e cinefile insegnanti. Ricordiamo anche che l'accompagnamento musicale di Touve R. Ratovondrahety per *Carmen* di Feyder è ispirato a quello originariamente composto per il film dall'allora ventunenne Ernesto Halffter, discepolo di De Falla. Per la serata finale, daremo il benvenuto all'acclamata Ukulele Orchestra of Great Britain e al suo "Ukulelescope", ispirato – ma non troppo reverenziale – omaggio musicale al cinema muto.

Quest'anno ci onoreranno con la loro presenza Maud Linder, unica erede diretta e neme tutelare del sommo Max Linder, e (la ormai "nostra") Jean Darling, che ha promesso di cantarci altre storiche canzoni sul cinema. Siamo inoltre lieti di accogliere a Pordenone Leatrice Gilbert Fountain, il cui padre John Gilbert è il protagonista di *The Merry Widow*, mentre la madre, Leatrice Joy, figura tra gli interpreti principali di *The Ten Commandments*. Sarà nostra ospite anche Edith Kramer, la brillante e innovativa direttrice del Pacific Film Archive di Berkeley, che terrà l'ottava Jonathan Dennis Lecture.

Due dotati musicisti lavoreranno con i nostri pianisti ufficiali nel corso delle Pordenone Masterclasses – unanimemente considerate tra i migliori spettacoli in programma, anche perché offrono sorprendenti opportunità di analisi e interpretazione filmica. Il Collegium, coi suoi dodici giovani studiosi ed appassionati di cinema muto, gode oggi di un finanziamento speciale da parte della Banca Popolare FriulAdria destinato a premiare il migliore Collegium Paper dell'anno. Terranno a Pordenone i loro meeting annuali anche gli specialisti del Domitor e il gruppo di Women and Film History.

Le Giornate non sono uscite indenni dalla crisi finanziaria mondiale e, con nostro grande rincrescimento, quest'anno siamo stati costretti a sospendere FilmFair. Continueremo nondimeno a tenere gli incontri giornalieri durante i quali nuovi libri di cinema saranno presentati dai loro autori, confidando che FilmFair possa tornare rinvigorita nel 2010.

Dobbiamo infine segnalare la perdita di alcuni amici di lunga data. Sono morti nel corso del 2009 Gosta Werner, che aveva compiuto da poco 101 anni e nel 1999 era stato insignito del Premio Jean Mitry; Gianni Vitrotti, della gloriosa dinastia di cineoperatori e tecnici italiani; e João Bénard Da Costa, un archivistista di straordinaria cultura estetica. Questa XXVIII edizione delle Giornate è dedicata a loro. Nella serata finale si terrà poi una speciale proiezione di *Alice's Wild West Show* di Walt Disney: è il nostro affettuoso saluto alla protagonista del cartoon, Virginia Davis, che nel 1992 fu ospite d'onore delle Giornate e che è scomparsa lo scorso 15 agosto a 90 anni. Al di là del rimpianto personale, desideriamo qui rendere omaggio a tutti loro perché, ciascuno a suo modo, ha arricchito l'esperienza cinematografica di ciascuno di noi. – LIVIO JACOB, DAVID ROBINSON

We have particular pleasure in presenting the 28th edition of the Giornate del Cinema Muto: we believe that, thanks to the support and advice of friends and archives across the world we have assembled one of our strongest programmes to date. The extraordinary phenomenon that we have discovered in the course of these 28 years is that far from the danger of running out of films, each year seems to produce more and more rediscoveries and restorations. Our problem is rather what reluctantly to exclude, for the sake of programming time, than what to show.

With past presentations of Mozhukhin, Clair, and Feyder, guests might have felt that they had already seen the best of the work of Albatros Film, the remarkable production house set up in Paris by Russian émigrés in the 1920s. This year's special presentation, in collaboration with the Cinémathèque française, shows there is much more to come: we can marvel at the technical flair of these films, the spectacular art direction of Lochakov and Meerson, the thematic courage, and incidentally the comedic charm of Nicolas Rimsky. "Sherlock and Beyond" explores the international influence of Conan Doyle's eccentric English sleuth in shaping the detective film. New discoveries reveal new aspects of three great divas of early cinema, Francesca Bertini, Asta Nielsen, and Pola Negri. By a small miracle we are able to celebrate the centenary of Diaghilev's Ballets Russes with the newly identified and only known film of the company's dancers, first shown in Bologna in July 2009 and now matched with the music that originally accompanied the dances.

Two films recall the peripatetic Harold Shaw – his remarkable and precocious African production The Rose of Rhodesia and a charming addition to the H.G. Wells filmography, The Wheels of Chance. The latter is shown as part of a tribute to our friends and collaborators, the British Silent Film Festival. Early film is represented by two more programmes from the Corrick Collection, the discovery of the till now little-known Italian pioneer, Italo Pacchioni, and a sampling of early films as an introduction to the new series of volumes on "Screen Decades". An innovation this year is "The Canon Revisited", which will annually screen the best available new restorations of seven classics – the films which everyone knows but which, as it often turns out, few have actually seen or remember. This first year's selection ranges from Abel Gance's monumental J'accuse and DeMille's The Ten Commandments to Camerini's more modest study of an uneasy but intense love affair, Rotaie. A special programme pays tribute to the 60th anniversary of the Jugoslovenska Kinoteka with a selection from its rich and rare collections; while the section "Rediscoveries and Restorations" includes an impressive series of new restorations to mark the 40th anniversary of the CNC archive at Bois d'Arcy, as well as two delicious comedies from Berlin's Bundesarchiv-Filmarchiv.

This year's opening orchestral show is Erich von Stroheim's The Merry Widow, with a score by Maud Nelissen, who has for the first time persuaded the Lehár estate to permit the use of themes from the original stage operetta. Günter Buchwald will conduct Betty Olivero's score for Der Golem, with string quartet and Welsh clarinet prodigy Lee Mottram. It is particularly gratifying that two of our musical shows are presented by local artists. Federico Missio and Juri Dal Dan will perform their award-winning score to Chaplin's The Rink, while for the third year, "Striking a New Note" presents Pordenone/Cordenons schoolchildren, guided by gifted, imaginative, and cinephile teachers, this year accompanying A Night in the Show and The Playhouse. Touve R. Ratovondrahety's accompaniment for Feyder's Carmen is inspired by the film's original score by the then 21-year-old Ernesto Halffter, a disciple of De Falla. For the final night, we are proud to present the internationally celebrated Ukulele Orchestra of Great Britain in their "Ukulelescope" – their first brush with cinema and an inspired if not always over-respectful musical tribute to early film.

All this, and much more. Our honoured guests this year include Maud Linder, the sole descendant and last living link with the supreme Max Linder; and (now our very own) Jean Darling, who has promised to sing some more songs from cinema history. We are particularly happy to welcome Leatrice Gilbert Fountain, whose father John Gilbert is the star of our opening film, The Merry Widow, while her mother Leatrice Joy stars in DeMille's The Ten Commandments. This year's Jonathan Dennis Lecture is given by Edith Kramer, who as director of the Pacific Film Archive brought a new quality of imagination to the work of curatorship.

Two talented musicians will work with our resident musicians in the Pordenone Masterclasses – generally recommended as one of the best

shows in town, giving unexpected insights into film interpretation. The Collegium, which introduces 12 new scholars and enthusiasts of silent film, now enjoys special support from the Banca Popolare FriulAdria: this year will see the second award of its annual prize for the best Collegium Paper of the year. We are also honoured that DOMITOR and the Women and Film History group have chosen Pordenone as the venue for their annual meetings.

The Giornate has not been immune to the world-wide financial squeeze, and it is with regret that we have been obliged to suspend the FilmFair this year. We shall nevertheless maintain daily meetings at which authors introduce outstanding new cinema books; and we hope that the FilmFair will be back in strength next year.

Finally, three long-familiar friends will be missing. This year saw the deaths of Gosta Werner, who had just passed the age of 101; Gianni Vitrotti, of the great dynasty of Italian cinematographers and technicians; and João Bénard Da Costa, an archivist of rich aesthetic culture. This 28th edition of the Giornate is dedicated to these three. And the final programme of the festival opens with a screening of Disney's Alice's Wild West Show, in special tribute to its star, Virginia Davis, a friend of the festival since she was our honoured guest in 1992, who died on 15 August at 90. We remember them above all in celebration of all they have contributed to enriching the experience of cinema for every one of us. – LIVIO JACOB, DAVID ROBINSON

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 2009 sono/*This year's recipients are*

MAUD LINDER & LES AMIS DE GEORGES MÉLIÈS

Vincitori delle edizioni precedenti/*Previous winners*

2008 Laura Minici Zotti & AFRHC
2007 John Canemaker & Madeline Fitzgerald Matz
2006 Roland Cosanday & Laurent Mannoni
2005 Henri Bousquet & Yuri Tsivian
2004 Marguerite Enberg & 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

In ricordo di Jonathan Dennis / *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 ogni anno una conferenza in suo nome, chiamando a parlare personalità il cui lavoro contribuisce allo studio e alla valorizzazione del cinema muto. Jonathan Dennis era un archivista 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 doti umane.

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.

THE JONATHAN DENNIS MEMORIAL LECTURE 2009

Edith Kramer: La programmazione cinematografica: il passato, il futuro (pensieri a voce alta) / *Film Programming: Where we've been and where we're going (Arguments with myself)*

Edith Kramer ha trascorso più di metà della sua vita adulta lavorando presso il Pacific Film Archive dell'Università della California a Berkeley. Sotto la sua guida, il PFA è divenuto una delle più prestigiose realtà americane del settore: è una cineteca che proietta film dal 1966; è una biblioteca specializzata in animazione, cinema russo, cinema giapponese, film d'avanguardia della West Coast; un centro di studi cinematografici. Accanto al San Francisco International Film Festival, al *Film Quarterly*, al Film Studies Program dell'Università della California e al Castro Theater, Edith e il PFA hanno donato alla scena cinematografica della Bay Area la spumeggiante vitalità che la contraddistingue. Nata a White Plains, nello Stato di New York, Edith si è trasferita nella West Coast nel 1962, quando aveva appena conseguito la laurea in storia dell'arte ad Harvard. Giunta a San Francisco nel 1967, ha insegnato storia dell'arte e storia del cinema e ha diretto la Canyon Cinema Filmmakers Coop. Al PFA arrivò nel 1975: salvo una breve interruzione, non se ne sarebbe più andata (se non al momento della pensione nel 2005) e dopo aver ricoperto vari incarichi, nel 1983 assunse la direzione.

Leggendarie sono le retrospettive del PFA. Proponendo ogni sera un doppio programma, Edith e il suo staff hanno messo assieme storiche personali di Ozu, Cassavetes, Feuillade, Ghatak e si sono occupati di ogni possibile argomento (dall'“arte telefonica” ai nuovi video arabi) e di ogni possibile società di produzione (dalla Gaumont allo studio Ghibli). Chiunque abbia seguito queste retrospettive, ha di sicuro la propria lista di memorabili tours de force. E poiché ce ne sono stati tanti, è probabile che queste liste siano reciprocamente esclusive. – RUSSELL MERRITT

By the time she retired in 2005, Edith Kramer spent more than half her adult life working for UC Berkeley's Pacific Film Archive. Under her direction, the PFA has grown into one of the most respected organizations of its kind in the United States. It is an archive that has been screening movies since 1966, a library that has grown particularly strong in animation, Japanese, Russian, and West Coast avant-garde movies, and a film study center where students take film courses and scholars make use of an extensive library. Under her leadership, the PFA has become a Berkeley institution. And while directing it, Edith has become an institution too. Along with the San Francisco Film Festival, Film Quarterly, and the UC Film Studies Program, Edith and the PFA have given the Bay Area film scene its sparkle.

A native of White Plains, New York, Edith moved to the West Coast in 1962, soon after getting her master's degree in art history at Harvard. She moved to Oregon to teach, then came to San Francisco in 1967, teaching art and film history at UC Extension, and managing the Canyon Cinema Filmmakers Coop. Once she joined the PFA in 1975, her path was set. With only a short break, she has worked there in various capacities ever since, becoming its director in 1983. The PFA's retrospectives have become local legends. Working with double bills every night, she and her staff created definitive retrospectives of directors ranging from Ozu (every surviving film) to Cassavetes, Louis Feuillade, and Ritwik Ghatak; every topic from “Telephonic Art” to New Arab Video; and every studio from Gaumont to Ghibli. Anyone who has been to one of those PFA retrospectives will likely have their own list of memorable tours-de-force. There have been so many of them that the lists are likely to be mutually exclusive. – RUSSELL MERRITT

Precedenti relatori/Previous Lecturers: Neil Brand (2002), Richard Williams (2003), Peter Lord (2004), Donald Richie (2005), Michael Eaton (2006), John Canemaker (2007), Eileen Bowser (2008).

Collegium 2009

Giunto all'undicesima 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 quasi 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.

In its 11th 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 nearly 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.

Il programma dei dialoghi 2009 è il seguente / *The programme for the 2009 Collegium Dialogues is:*

Sabato/Saturday 3

18:30 - Sessione speciale per i soli collegiali / *Special session open only to Collegians* – Introduzione al Collegium: le “regole del gioco” / *Introduction to the Collegium: The Rules of the Game* (con/with Riccardo Costantini, Paolo Cherchi Usai, David Mingay, David Robinson, Peter Walsh)

Domenica/Sunday 4

Il rimpatrio dei film / *Film Repatriation* (con/with Meg Labrum & Richard Abel)

- Lunedì/Monday 5** Dai grani ai pixel: il digitale in cineteca / *From Grain to Pixel: Digital Technology and the Film Archive*
(con/with Giovanna Fossati)
- 18:00 – Sessione speciale / *Special session* – Il canone rivisitato / *The Canon Revisited*
(con/with Paolo Cherchi Usai + autori schede “Canone”/ *Canon catalogue contributors*)
- Martedì/Tuesday 6** Rispettabilità, Sherlock Holmes e il dibattito su serie e serial / *Respectability, Sherlock Holmes, and the Series/Serials debate* (con/with Jay Weissberg, Nathalie Morris)
- Mercoledì/Wednesday 7** Il restauro del colore / *Restoring Colour* (con/with Daniela Currò & Uli Ruedel)
- Giovedì/Thursday 8** Il caso del restauro di *J'accuse* / *The J'accuse Restoration Case* (con/with Annike Kross)
- 18:00 – Sessione speciale / *Special session* – *The Rose of Rhodesia, The Wheels of Chance*, e il caso di/and the *Case of Harold Shaw* (con/with Elif Rongen-Kaynakci & Vreni Hockenjos)
- Venerdì/Friday 9** Costruire una filmografia: il contesto, il metodo, gli obiettivi / *Building a Filmography: Context, Method, Aim*
(con/with Roland Cosandey, Aude Joseph & Bujor T. Rîpeanu)

AD ECCEZIONE DELLE SESSIONI SPECIALI, I DIALOGHI SI TENGONO OGNI GIORNO DALLA DOMENICA AL VENERDÌ, ALLE ORE 13:00, PRESSO IL RIDOTTO DEL VERDI. TUTTI GLI OSPITI DEL FESTIVAL POSSONO PRENDERVI PARTE. / *EXCEPT FOR THE SPECIAL SESSIONS, THE DIALOGUES WILL BE HELD DAILY AT 13:00, FROM SUNDAY TO FRIDAY, AND ARE OPEN TO ALL FESTIVAL GUESTS. ALL SESSIONS WILL TAKE PLACE IN THE “RIDOTTO”, THE SMALL AUDITORIUM OF THE TEATRO VERDI.*

The 2009 Pordenone Masterclasses

Nel breve arco di tempo dalla loro fondazione a Sacile nel 2003, le Pordenone Masterclasses per l'accompagnamento del cinema muto hanno acquisito non solo una fama internazionale per il contributo dato a un campo musicale molto specialistico, ma costituiscono anche un magnifico spettacolo e un'opportunità straordinaria di analisi e interpretazione filmica. Un musicista di cinema esige e sviluppa una capacità di penetrare il contenuto e la psicologia di un film molto più acuta degli altri, ed è questo che i nostri pianisti cercano di trasmettere nel corso delle lezioni. Particolarmente gratificante è il fatto che due dei partecipanti alla prima edizione delle Masterclasses siano presenti alla 28a edizione delle Giornate: Maud Nelissen, con la sua ammiratissima partitura per *The Merry Widow* di von Stroheim, e Mauro Colombis che accompagna l'esigente produzione Albatros *Le quinzième prélude de Chopin*; e ci sarà anche l'allievo delle masterclasses 2008, Touve R. Ratovondrahety, che ha concepito l'accompagnamento per la *Carmen* di Feyder.

I musicisti invitati a prendere parte alle Masterclasses di quest'anno sono **Miye Yanashita** e **Cyrus Gabriysch**, rispettivamente i primi partecipanti di nazionalità giapponese e britannica.

Donazione Otto Plaschkes I costi del soggiorno a Pordenone dei due candidati prescelti per le Masterclasses sono 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. Visto che la passione più grande di Otto era la musica e che egli era rimasto affascinato dall'attività svolta dal festival in campo musicale, la donazione Otto Plaschkes è stata destinata alle Masterclasses con l'entusiastica approvazione della vedova, Louise Stein.

In the short time since they were established in 2003, the Pordenone Masterclasses in silent film accompaniment have not only won a world-wide reputation for their unique contribution to this very specialized field of music, but incidentally provide festival-goers with the best show in town, and an extraordinary insight into film interpretation. Film musicians, we discover, require and develop a much deeper insight into the film's content and psychology than the rest of us, and our resident musicians collaborate to impart something of this in the course of the masterclass sessions. It is especially gratifying that two of the participants in the first year's masterclasses are back with us for the 28th edition of the Giornate – Maud Nelissen with her much admired score for von Stroheim's The Merry Widow, and Mauro Colombis accompanying the demanding Albatros film, Le Quinzième prélude de Chopin; and from last year's masterclasses, Touve R. Ratovondrahety has devised the accompaniment for Feyder's Carmen.

*This year's participants in the masterclasses are **Miye Yanashita** and **Cyrus Gabrysch**, our first participants from Japan and the United Kingdom respectively.*

The Otto Plaschkes Gift *The residence of the masterclass participants 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 was music, and he had been particularly fascinated by the musical work of the Giornate, so it seemed appropriate to dedicate the Otto Plaschkes Gift to maintaining the Masterclasses, with the enthusiastic collaboration of Otto's widow, Louise Stein.*

NEIL BRAND, DAVID ROBINSON

Le Masterclasses si terranno ogni giorno da lunedì a venerdì presso l'Auditorium della Regione. L'accesso è libero per tutti gli accreditati. *The Masterclasses will be held daily from Monday to Friday, in the Auditorium della Regione (Via Roma, 2), and are open to all guests.*

Progetto Turconi: fotogrammi da film delle origini in formato digitale

The Davide Turconi Nitrate Film Frame Database

Le Giornate del Cinema Muto sono liete di annunciare che la vasta collezione di fotogrammi in nitrato di Davide Turconi sarà disponibile per consultazione in formato digitale. Il progetto pluriennale di conservazione, catalogazione e digitalizzazione dei fotogrammi è ormai giunto alla sua fase finale; le Giornate del Cinema Muto pubblicheranno la Collezione Turconi – in collaborazione con la George Eastman House e con la Cineteca del Friuli – su CD-Rom e su un sito internet contenente la versione integrale della banca dati, oltre che in un volume di introduzione, analisi e guida ai materiali. Si tratterà di uno strumento unico nel suo genere per gli studiosi sul cinema delle origini, con il quale tutti potranno accedere alla più grande collezione di fotogrammi in nitrato tuttora esistente a livello mondiale. La data di pubblicazione del Progetto Turconi sarà annunciata non appena concluso il processo di digitalizzazione e analisi filmografica di tutti i titoli rappresentati nella collezione.

La banca dati sui fotogrammi di Davide Turconi riproduce e analizza in modo dettagliato oltre ventimila frammenti di pellicola in nitrato (normalmente due o tre fotogrammi per ciascuno) tratti da film prodotti fra il 1902 e il 1944; la maggioranza degli esemplari è tratta da titoli realizzati fra il 1903 e il 1916. Si tratta di un'eccezionale panoramica della produzione internazionale nei primi anni del Novecento; i paesi più rappresentati nella collezione sono la Francia, gli Stati Uniti, l'Italia e la Gran Bretagna. Gran parte del materiale presenta i sistemi di colorazione della pellicola tipici del periodo: da quella a mano alla tintura per imbibizione, al viraggio, alla stampigliatura dei fotogrammi mediante il sistema *au pochoir*. Nella stragrande maggioranza dei fotogrammi della Collezione Turconi questi incunabili del cinema a colori sono ancora ottimamente conservati.

Lo storico del cinema Davide Turconi (1911-2005) ottenne gran parte del materiale da un fondo di film delle origini creato a Basilea dall'abate gesuita Josef Joye. Nel periodo compreso fra il 1905 e il 1911 l'abate Joye acquistò circa 2500 film per proiettarli a scopo educativo nella sua parrocchia. Joye lasciò Basilea nel 1911, ma i film rimasero lì fino agli anni Cinquanta, allorché il fondo di pellicole fu trasferito a Zurigo in locali più adeguati. Turconi esaminò negli anni Sessanta un gran numero di copie della Collezione Joye, rendendosi presto conto che molte di esse erano affette da decomposizione chimica del supporto; fu così che egli si adoperò per far restaurare in Italia un primo gruppo di pellicole. Non trovando il modo di salvare il resto della collezione e nel timore che essa andasse interamente perduta, Turconi tagliò alcuni fotogrammi da molte copie, e con cura meticolosa conservò i frammenti in buste contenenti il titolo e la data presunta dei film. Fortunatamente, molte pellicole della Collezione Joye furono in seguito preservate negli anni Settanta – spesso mediante copie in bianco e nero – dal National Film and Television Archive di Londra. Intorno al 1980 Turconi fece dono della collezione ad amici e colleghi: la maggior parte dei fotogrammi fu affidata alla Cineteca del Friuli e a Paolo Cherchi Usai, il quale li offrì a sua volta alla George Eastman House di Rochester, New York, dove sono tuttora conservati in speciali involucri per la conservazione sul lungo periodo e in locali adeguatamente climatizzati. Sezioni più piccole della collezione andarono agli storici Riccardo Redi e Aldo Bernardini, alla Cineteca di Bologna e alla Provincia di Pavia, che ne fece deposito al Laboratorio Camera Ottica presso l'Università di Udine.

Le Giornate del Cinema Muto hanno coordinato a partire dal 2003 un progetto di équipe sotto la direzione di Paolo Cherchi Usai e Joshua Yumibe (Oakland University, Rochester, Michigan) e con il sostegno della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation alla George Eastman House con l'obiettivo di conservare, catalogare e digitalizzare l'intera collezione. Date le dimensioni, la natura e la qualità intrinseca di questi preziosi reperti, il Progetto Turconi darà modo di esaminare da vicino il più importante repertorio di frammenti di film delle origini a scopo di documentazione e ricerca.

The Pordenone Silent Film Festival is proud to announce the forthcoming completion of the Davide Turconi Nitrate Film Frame Database, a unique research tool for scholars and researchers in early cinema. A CD-ROM, filmography, and catalogue, together with an internet database within the Cineteca del Friuli's website, will be available through the Giornate del Cinema Muto, thus providing unprecedented public access to one of the largest collections of film frames available for study. The date of publication of the Turconi Database will be announced as soon as the massive digitization and research involved in this multi-year project is fully achieved.

Comprised of approximately 20,000 nitrate fragments (usually 2 or 3 frames each), ranging from 1902 to 1944 but mostly derived from titles produced between 1903 and 1916, the Turconi Database offers a rare and extensive view of silent films produced during the early 20th century in countries such as France, the United States, Italy, and Great Britain. Also, as was the case with silent films in general, much of this material was coloured through processes such as tinting, toning, hand-colouring, and stenciling, and these colours still remain remarkably intact and unfaded.

The Turconi Nitrate Film Frame Collection was originally compiled by the late Italian film historian Davide Turconi (1911-2005), the first Director of the Pordenone Silent Film Festival. Turconi culled the majority of the material from a collection of early films amassed by the Jesuit priest Josef Joye in Basel, Switzerland. Primarily between 1905 and 1911, Joye purchased upwards of 2,500 internationally-produced films, which he used for educational purposes in his parish. Joye left Basel in 1911, but the films remained there until the 1950s, when they were moved to better storage facilities in Zurich.

Examining the collection in the 1960s, Davide Turconi discovered that a number of the film prints were in advanced stages of decomposition, and arranged for the preservation of a small portion of the films in Italy. Finding no means of saving the rest of the collection, Turconi cut representative frames from the films and carefully organized the clippings in envelopes by title and date, in order to preserve in fragments what he feared would soon be lost. Fortunately, many of the surviving Joye films were preserved in the 1970s by the National Film and Television Archive of the British Film Institute. In the 1980s Turconi divided his frame collection, donating the bulk of it to the Cineteca del Friuli (Gemona, Italy) and to Paolo Cherchi Usai (now Director of the Haghefilm Foundation, Amsterdam), who housed that portion of the material at George Eastman House (Rochester, New York). Smaller sets were also given to individuals and institutions in Italy, such as film historians Aldo Bernardini and Riccardo Redi, the Cineteca di Bologna, and the Province of Pavia (which assigned the holdings of its Fondo Turconi to the University of Pavia; these nitrate frames are now on deposit with the Camera Ottica laboratory at the University of Udine).

Since 2003 the Giornate del Cinema Muto has been co-ordinating a collaborative project, under the direction of Paolo Cherchi Usai and Joshua Yumibe (Oakland University, Rochester, Michigan), and in conjunction with the L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at George Eastman House, to preserve, catalogue, and digitally scan the entire collection. Given the size, scope, and nature of the material, once the Giornate opens access to it the Davide Turconi Nitrate Film Frame Database will constitute the largest and most varied collection of early nitrate film fragments readily available for study.





Eventi speciali / *Special Events*

Serata inaugurale / *Opening Event*

Alla presenza di / *In the Presence of* **Leatrice Gilbert Fountain**
THE MERRY WIDOW (La vedova allegra) (Metro-Goldwyn-Mayer, US 1925)

Regia/dir: Erich von Stroheim; *prod:* Erich von Stroheim, Irving Thalberg; *scen:* Erich von Stroheim, Benjamin Glazer; *didascalie/intertitles:* Marian Ainslee; *f./ph:* Oliver T. Marsh, [Ben Reynolds, William Daniels]; *mont./ed:* Frank E. Hull; *scg./des:* Cedric Gibbons, Richard Day; *cost:* Richard Day, Erich von Stroheim; consulente tecnico/*tech. adviser & designer:* Don R. Overall Hatswell; *cast:* Mae Murray (Sally O'Hara), John Gilbert (Principe/Prince Danilo Petrovich), Roy D'Arcy (Principe ereditario/Crown Prince Mirko), Josephine Crowell (Regina/Queen Milena), George Fawcett (Re/King Nikita I), Tully Marshall (Baron Sadoja), Albert Conti (aiutante di/adjutant to Danilo), Wilhelm von Brincken (aide-de-camp di/to Danilo), Don Ryan (aiutante di/adjutant to Mirko), Hughie Mack (ostel/innkeeper), Charles Margelis (Flo Epstein), Edna Tichenor (Dopey Marie), Gertrude Bennett (Hard Boiled Virginia), Zalla Zarana (Frenchie Christine), Edward Connelly (ambasciatore/ambassador), Dale Fuller (cameriera/Sally's maid); *première:* 26.08.1925, Embassy Theatre, New York; *lg. or./orig. l:* 10,027 ft.; 35mm, 10,125 ft., 123' (22 fps); *fonte copia/print source:* Österreichisches Filmmuseum, Wien.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Partitura (con motivi di Franz Lehár)/*Score (incorporating motifs by Franz Lehár):* Maud Nelissen

Esegue/Performed by Orchestra Mitteleuropea con/with Merima Ključom (fisarmonica/accordion)

Dirige/Conducted by Maud Nelissen

Erich von Stroheim era pronto a dirigere questa pellicola pensata apposta per Mae Murray, quando apprese che l'incarico doveva essere affidato al marito di lei, Robert Z. Leonard. Si rivolse allora al capo della MGM. Louis B. Mayer si arrabbiò al punto da mettergli le mani addosso quando il regista dichiarò che intendeva rappresentare la protagonista come una sguadrina.

Non era solo questione di oltraggio al pudore. Pochi mesi prima, Mayer aveva fuso la sua azienda con la Metro e la Goldwyn, e tra i film che aveva in tal modo ereditato figurava *Greed*, un dramma che era esattamente agli antipodi dell'ideale di un bel film come lo concepiva Mayer.

Il vicepresidente Irving Thalberg si era già scontrato con Stroheim nel periodo in cui entrambi lavoravano alla Universal. Allarmato dalla stravagante propensione allo sperpero di cui Stroheim aveva dato prova durante le riprese di *Merry-Go-Round* (1923), Thalberg lo aveva licenziato. Fu un momento storico per Hollywood, in quanto fu

chiaro che da allora in poi il potere passava nelle mani del produttore. Dopo questa sconfitta, Stroheim fu invitato a entrare nella Goldwyn Company, ove gli fu possibile girare *Greed* senza interferenze. Quando il regista ebbe completato il montaggio del film (riuscendo a portarlo da 42 a 22 rulli), il nuovo triumvirato ordinò di mutilare quel capolavoro riducendolo a 10 rulli. La sferzante replica di Stroheim fu: "L'uomo che ha tagliato il mio film ha la testa solo per metterci il cappello."

Nonostante tutto, Stroheim e Thalberg continuarono a rispettarci a vicenda. Thalberg approvò il progetto di *The Merry Widow* – reso pubblico per la prima volta proprio nel momento in cui Stroheim era entrato alla Goldwyn – e concesse anche al regista piena libertà per l'adattamento, purché la trama contenesse due scene predilette dal pubblico: il celebre valzer e la scena *Chez Maxim*. Stroheim utilizzò l'operetta di Franz Lehár come spunto di partenza per creare un film in ironico equilibrio tra dramma e commedia, che gli permise anche di approfondire uno dei suoi temi favoriti, l'analisi della degenerazione del potere.

In uno staterello balcanico, il principe Danilo e suo cugino, il principe ereditario Mirko, si invaghiscono entrambi di Sally O'Hara, una ballerina americana in tournée nel loro paese. Danilo, dotato di maggior fascino, riesce ad ammaliare la ragazza; una notte è sul punto di sedurla, allorché Mirko irrompe seguito da un codazzo di compari ubriachi. "Badate a voi, signori", esclama Danilo, "state insultando la futura principessa Petrovich." Sconfitto, Mirko batte in ritirata, ma la vicenda suscita l'ira del re, che obbliga Danilo a ritirare la promessa. Abbandonata nel giorno delle nozze, Sally si vendica sposando lo storpio barone Sadoja, la cui immensa fortuna è il sostegno finanziario del trono; ma il poco vigoroso nobiluomo non sopravvive alla prima notte di nozze. Sally parte allora per Parigi, decisa a scialacquare in tutta Europa i milioni del defunto: è diventata la Vedova allegra.

Thalberg oppose un veto assoluto all'idea che Stroheim potesse impersonare Mirko. Sapeva bene che gli era sempre possibile togliere a Stroheim la regia del film, ma se questi avesse ricoperto uno dei ruoli principali sarebbe stato allora necessario girare nuovamente tutte le riprese. Le ricerche dell'interprete adatto si protrassero per alcune settimane, ma in tutta Hollywood non c'era un attore che potesse rivaleggiare con la sinistra e minacciosa personalità di Stroheim. Poi Stroheim condusse la moglie a vedere un musical. Valerie era una donna notevole: priva di qualsiasi competenza in campo cinematografico, era però dotata di grande intuito, e Stroheim aveva grande fiducia nella sua capacità di giudizio. Durante lo spettacolo ella indicò un attore di nome Roy Giusti: "Eccolo lì, il tuo principe ereditario!" Col nome d'arte di Roy D'Arcy, Giusti offrì una memorabile interpretazione di Mirko, rappresentandolo infido e insinuante come una serpe. Secondo

l'interpretazione proposta da Richard Koszarski nella sua fondamentale biografia *The Man You Loved to Hate*, Stroheim avrebbe scisso in due il personaggio del principe, e Mirko costituirebbe il lato oscuro e malvagio di Danilo: entrambi hanno "l'aria inconfondibile di chi è nato in uniforme" (p. 155).

A Hollywood era convinzione generale che Stroheim fosse di nascita aristocratica e avesse un passato di ufficiale di cavalleria; certamente egli dava tale impressione. In realtà, Stroheim non poteva vantare nessun "von" davanti al cognome: era figlio di un cappellaio ebreo, e la sua carriera militare si era praticamente limitata a un breve periodo di ferma come soldato semplice. Tuttavia, come spesso avviene a chi non riesce a realizzare le proprie più intense aspirazioni, le sue conoscenze militari erano più vaste di quelle di molti ufficiali.

Forse proprio a causa della finzione che dominava nella sua vita, nel lavoro Stroheim nutriva una maniacale passione per la precisione e l'esattezza: mentre altri registi si accontentavano che tutto sembrasse sufficientemente corretto, egli controllava che tutto fosse veramente corretto. Benché la trama dell'operetta si svolga in un paese immaginario chiamato Marsovia, Stroheim trasportò la vicenda in un contesto più realistico: il paese viene chiamato Montebianco, ma egli usò le uniformi del Montenegro. Stroheim fu colto dall'ira quando si accorse che la dragona legata alla spada dell'aiutante di campo del principe ereditario non era fatta con un'autentica cordicella di argento; gli fecero osservare che nessuno spettatore se ne sarebbe mai accorto, ma il punto importante non era questo. La regia di Stroheim si impernava sull'accumularsi di un'immensa quantità di dettagli minutissimi, spesso inquadrati in primo piano, ed era quindi essenziale che tali dettagli fossero perfetti. Egli usava citare l'esempio di una scena in cui si vedesse un chirurgo servirsi dello strumento sbagliato: ogni medico presente tra il pubblico l'avrebbe subito giudicata falsa e inverosimile. Tutti sono esperti in qualche campo. Inoltre, se un attore sapeva che il costume che stava indossando non era una copia grossolana, confezionata dalla sartoria della casa di produzione, ma era invece assolutamente corretto in ogni dettaglio, ciò influiva sulla sua interpretazione e sul suo stesso portamento.

All'apparenza, poteva sembrare che Stroheim stesse semplicemente giocando ai soldatini, ma la sua opera possiede una profondità tale da giustificare pienamente la sua mania dei dettagli. Egli comprendeva le relazioni tra i sessi con la competenza di uno psichiatra, e il modo in cui raffigurò le scene di passione sessuale (in quanto distinte dalle scene d'amore) si distinse per un'audacia fino ad allora ignota, tale da permettergli di scavalcare la soffocante miopia delle posizioni dell'Hays Office. I rappresentanti di quest'organismo insistettero ovviamente per fargli tagliare le scene dell'orgia (Stroheim se l'aspettava) ma diedero via libera a parecchio materiale che, in base alle proprie regole, avrebbero dovuto censurare.

"I gusti di Von Stroheim si indirizzano verso Freud, con contorno di Havelock Ellis e una spruzzata di Krafft-Ebing", scrisse Don Ryan, che nel film impersona l'aiutante di Mirko. Alcuni personaggi del film,

aggiunte, sarebbero stati riconosciuti solo da chi aveva inclinazioni analoghe. Neppure Thalberg comprese fino in fondo il significato recondito del personaggio del barone Sadoja. In uno degli aneddoti più celebri che circolavano a Hollywood, Thalberg e Stroheim stanno visionando il materiale girato: le inquadrature si susseguono, mostrandoci il contenuto del guardaroba del barone, e si vedono unicamente scarpe. Thalberg chiede spiegazioni. "Ma non capisce?", dice Stroheim, "Il barone è un feticista ossessionato dai piedi." "E lei?", risponde Thalberg, "è un feticista ossessionato dalla pellicola."

In nessun film di Stroheim poteva mancare un'orgia. Proprio la scena dell'orgia in *Merry-Go-Round* aveva indotto Thalberg a cacciare dalla Universal il regista austriaco, che aveva voluto a tutti i costi utilizzare vero champagne e vero caviale. Inoltre – sempre nell'interesse dell'autenticità – Stroheim aveva l'abitudine di ingaggiare per queste scene vere prostitute. Naturalmente, se anche una fugace immagine di queste orge fosse riuscita a sfuggire alla vigilanza dell'Hays Office, ciò avrebbe costituito un fortissimo richiamo per il botteghino, e quindi nessuno scoraggiò veramente Stroheim dal girarle.

Stroheim aggiunse alla scena del bordello un particolare sconcertante: "L'Orchestra Bianca", ossia un sestetto di musicisti che si esibivano con il corpo dipinto di bianco. La scena dell'orgia fu mutilata in maniera così drastica, che nella versione finale del film di essi rimase a malapena qualche immagine; due di loro, però, compaiono nella stanza privata della casa d'appuntamenti, in cui Danilo invita a cena Sally. Gli spettatori rimasero così sbalorditi alla vista dei due musicisti, bendati e quasi nudi, sdraiati sul letto a baldacchino, da trascurare pressoché completamente il resto dell'arredamento. Lo scenografo di Stroheim, Richard Day, arredò la stanza come una chiesa, e le bevande vennero servite nei calici della comunione; questo rimane uno dei set più provocatori di tutto il cinema di Stroheim, e John Gilbert ne fu tanto impressionato da voler riarredare nello stesso modo la propria camera da letto.

Per il ruolo del principe Danilo, Stroheim aveva scelto originariamente Norman Kerry; ma Thalberg e Mae Murray avevano insistito per preferirgli Gilbert che, in un ruolo simile, aveva offerto un'interpretazione eccezionale nel film *His Hour* di King Vidor. Stroheim mise le carte in tavola fin dall'inizio delle riprese, e rivelò a Gilbert che personalmente non lo avrebbe scelto, ma era stato costretto dalla produzione a ripiegare su di lui. Gilbert ne fu umiliato: "Garantii a von Stroheim che avrei fatto del mio meglio per soddisfare le sue aspettative, ma concepii per lui un odio profondo." Alla terza settimana di riprese, Gilbert abbandonò bruscamente il set per rifugiarsi in camerino; Stroheim lo seguì per scusarsi, e la riconciliazione fu suggellata da una copiosa bevuta. Gilbert ne fu conquistato: "Da quel disaccordo sbocciò un rapporto umano che, per quanto mi riguarda, non avrà mai fine."

Mae Murray rappresentava uno scoglio ben più insidioso; ella desiderava di tutto cuore realizzare un film traboccante di sospirato romanticismo che, pensava, avrebbe dovuto costituire l'apice della sua

carriera. Conosciuta come “la ragazza cui un’ape ha punto le labbra”, Murray era una Stella con la esse maiuscola: amava definirsi “la regina della MGM” e viveva in un mondo di sogno, lontano dal brutale realismo di Stroheim quanto Elinor Glyn è lontana da Zola. Nella propria autobiografia, ella rivendica a se stessa il merito esclusivo di aver evitato che *The Merry Widow* naufragasse nella più nauseante degenerazione, conservando al film la freschezza di una dolce storia d’amore.

Murray afferma inoltre che Stroheim si rifiutò di girare la famosa scena del valzer, benché lui stesso e Thalberg avessero individuato in tale sequenza uno dei punti salienti della vicenda, e fosse già stato allestito un set assai elaborato. Stroheim intendeva filmare la scena con cinque cinesprese, per non essere costretto a fermare e far ripartire il ballo; l’orchestra (diretta da Xavier Cugat) e i ballerini avrebbero continuato a danzare a tempo, grazie alla musica del valzer di Lehár diffusa da un fonografo. Murray chiese che le comparse smettessero di ballare alla sua apparizione, aprendole il passaggio e facendole ala per consentirle una maestosa entrata in scena. Stroheim non misurò le parole: “Questo film non è fatto esclusivamente per Mae Murray; non c’è bisogno di aprirti il passaggio per il firmamento delle stelle; recita come un essere umano.” Murray si accalorò tanto che la moglie di von Stroheim propose di girare una prima volta la scena secondo i desideri dell’attrice. Stroheim, per quanto irritato, accettò; ma Murray, che ormai vedeva in lui solo il brutale “cattivo” cinematografico uscito dai film sulla guerra mondiale, perfidamente teso a stroncare gli ideali artistici di lei, urlò in faccia a Stroheim “crucro schifoso!”

Dal momento che il vero nome di Murray era Koenig, e suo padre proveniva dallo stesso paese di Stroheim, la scelta dell’insulto era quanto meno stravagante. Le riprese si bloccarono nell’imbarazzo generale; le comparse cominciarono a fischiare Mae Murray, che scagliò a terra il ventaglio e fu accompagnata in lacrime al camerino. “E ora che facciamo?” chiese Stroheim alla moglie; “Andiamo a casa” gli rispose lei. Stroheim pensò di presentare prima una protesta ufficiale. Thalberg era malato e Stroheim sapeva bene che non era il caso di rivolgersi a Mayer: si diresse quindi all’ufficio di Harry Rapf. “Me ne vado”, gli annunciò. “Benissimo!” rispose felice Rapf, cui non sfuggiva che Stroheim, abbandonando il film, rinunciava alla sua percentuale dei profitti.

Nel pomeriggio, fu invitato ad assumere la regia Monta Bell, che era stato assistente di Charlie Chaplin ed era un ottimo regista, benché certo non potesse rientrare nell’eccelsa categoria di uno Stroheim. Mayer si arrampicò sull’impalcatura della cinepresa e presentò il nuovo regista; poi Bell iniziò a dirigere la scena del ballo secondo i desideri di Mae Murray, ma fu subito chiaro che si trattava di un’impresa impossibile. Scuotendo il capo, Mayer si accingeva a scendere dall’impalcatura, allorché proruppe una ripetuta invocazione: “V-o-n! Von Stroheim! Vogliamo von Stroheim!” Non tutte le comparse si unirono al coro; i manifestanti erano guidati da un gruppo noto col nome di Guardia d’élite, formato da ex ufficiali degli eserciti

europei tanto fedeli a Stroheim da non rendersi conto che la loro azione equivaleva a un ammutinamento.

Per risolvere la crisi, quella sera si intrecciarono intensi colloqui; due membri della Guardia d’élite agirono da intermediari tra Mayer e Stroheim. A mezzanotte fu raggiunto un accordo, e l’episodio si meritò i titoli del *Los Angeles Record*: MAE E VON FIRMANO LA PACE. L’ACCORDO DÀ RAGIONE A STROHEIM. I due uomini, che si erano uniti per conseguire una tale vittoria, durante la guerra erano stati nemici: si trattava del barone Wilhelm von Brincken, ex capitano degli ussari del re di Sassonia (nonché spia tedesca), e di Owen Martin, ex maggiore dell’esercito britannico.

Stroheim tornò da trionfatore. Lui e Mae Murray si scambiarono fredde scuse (secondo la versione di lei, egli piegò il ginocchio e le baciò la mano). Per celebrare la conclusione delle riprese, a Stroheim fu offerto un banchetto; Mayer non diede l’ostracismo alle comparse – indulgenza quanto mai opportuna, poiché tra esse figurava Clark Gable. Quest’euforia non durò a lungo. Thalberg, memore dell’incubo in cui si era trasformato il montaggio di *Greed*, tolse a Stroheim il privilegio di montare il film; il regista austriaco ne fu così sconvolto da chiedere la rescissione del proprio contratto, e la MGM non lo trattene. Stroheim si rifiutò di assistere sia alle proiezioni preliminari che alla prima, e andò invece a vedere il film al cinema, pagando regolarmente il biglietto. “Il pubblico applaudiva”, disse poi Stroheim, “ridevano e il film gli pareva splendido; ma io affondavo nella poltroncina perché mi vergognavo.” In particolare, lo disturbava il lieto fine, con un’incoronazione in Technicolor a due colori; dichiarò che la sua versione si concludeva con la morte in duello di Danilo, e Mirko e Sally che accorrevano presso di lui. Eppure Stroheim aveva diretto di persona il lieto fine, che figurava anche nella sceneggiatura da lui scritta!

Il film ebbe un successo eccezionale e fu salutato da recensioni entusiastiche. Murray aveva previsto che il grande Franz Lehár avrebbe rinnegato la pellicola, e invece fu proprio lui a dirigere l’orchestra in occasione della prima viennese. Il film fu vietato in Jugoslavia, in Germania e nell’Italia fascista. Secondo i dati resi noti, avrebbe fruttato alla casa di produzione un profitto di 758.000 dollari; Stroheim avrebbe dovuto riceverne il 25 per cento, ma Mayer utilizzò la percentuale spettante al regista austriaco per ripianare le perdite di *Greed*. Il contratto di Stroheim prevedeva la compensazione tra profitti e perdite, e quindi egli non aveva alcun appiglio per una causa legale.

Ad altri invece tali appigli non mancarono. La passione di Stroheim per l’autenticità offese il principe Danilo del Montenegro, il cui principato era stato assorbito dalla Jugoslavia dopo la Grande guerra. Furioso per il modo in cui il suo omonimo era stato rappresentato sullo schermo, egli chiese alla MGM un risarcimento di 100.000 franchi per violazione della privacy, e vinse. Senza neppure rendersene conto, Stroheim si era vendicato di Louis B. Mayer. – KEVIN BROWNLAW (versione adattata dell’articolo “The Merry Widow Affair”, *American Film*, July-August 1981)

Erich von Stroheim was all set to direct this Mae Murray vehicle when he heard that the job was to go to her husband, Robert Z. Leonard. He appealed to the head of MGM; Louis B. Mayer became incensed when Stroheim declared that the girl would be a whore – and he struck Stroheim.

There was more to it than outraged decency. A few months earlier, Mayer had merged with Metro and Goldwyn, and one of the films he had inherited was *Greed*, a drama as far from Mayer's ideal of a good picture as it was possible to get.

Vice-President Irving Thalberg had already done battle with Stroheim when both had worked at Universal. Alarmed by Stroheim's extravagance during production of *Merry-Go-Round* (1923), Thalberg fired the director. It was a historic moment for Hollywood, for it meant that from then on, power lay in the hands of the producer.

After this defeat, Stroheim was invited to join the Goldwyn Company. There he was able to make *Greed* without interference. When he finished editing the film (the best he could do was to cut it from 42 to 22 reels), the new triumvirate ordered the masterpiece slashed to 10 reels, prompting Stroheim to snarl: "The man who cut my picture had nothing on his mind but a hat."

Despite everything, Stroheim and Thalberg retained their respect for each other. Thalberg approved of *The Merry Widow* – which had first been announced when Stroheim joined Goldwyn – and agreed that the adaptation could be as free as he liked, so long as it contained two scenes the public loved: the famous waltz and the scene at Maxim's. Using the Franz Lehár operetta as a springboard, Stroheim fashioned an ironic comedy-drama, which also allowed him to indulge in one of his favorite themes, an examination of the degeneration of power.

In a little Balkan state, Prince Danilo and Crown Prince Mirko, cousins, both fall for a visiting American dancer, Sally O'Hara. Danilo, the more charming of the two, bewitches her. One night, he is at the point of seducing her when Mirko and his drunken comrades burst in. "Be careful, sirs," says Danilo. "You dare to insult the future Princess Petrovich." Mirko withdraws, defeated. The king, however, is infuriated by the news, and forces Danilo to retract. When she is abandoned on her wedding day, Sally takes her revenge by marrying the crippled Baron Sadoja, whose millions support the throne. And when the wedding night proves too much for him and he expires, she departs for Paris to splash his millions across the continent – the *Merry Widow*.

Thalberg vetoed any idea that Stroheim might play Mirko. He knew that he could always fire Stroheim as director, but if he played a leading role everything would have to be reshot. For some weeks they tried to cast the part, but there wasn't an actor in Hollywood with Stroheim's presence, or menace. Then Stroheim took his wife to a musical show. Valerie was a remarkable woman. She had no education in the art of picture-making; she reacted intuitively, and Stroheim came to depend on her judgement. Now she pointed out an actor named Roy Giusti: "There's your crown prince." With a change of name to Roy D'Arcy, he played a splendidly snakelike

Mirko. Richard Koszarski, in his definitive biography *The Man You Loved to Hate*, sees Mirko as the evil aspect of Danilo, Stroheim having split the Prince's character in two. Both have "the unmistakable air of being born in uniform" (p. 155)

Everyone in Hollywood was convinced that Stroheim was of noble birth and that he had served as a cavalry officer. He certainly gave that impression. Actually, Stroheim was not a "von" at all, but the son of a Jewish hatter, and his military career spanned little more than a short stretch as a private. However, like so many people of intense but frustrated aspirations, he knew more about the military than most officers.

Perhaps because of the pretense in his life, he had a passion for accuracy in his work. While other directors would be satisfied that everything looked reasonably correct, Stroheim ensured that everything was correct. Although the operetta was set in a make-believe country named Marsovia, Stroheim based it closer to reality – while calling it *Monteblanco*, he used the uniforms of Montenegro. Stroheim was furious when he discovered that the sword knot of the crown prince's aide-de-camp was not made of genuine silver cord. No one in the audience would notice, he was told, but that was not the point. Stroheim's direction depended on the accumulation of countless tiny details, often shown in close-up. So it was essential that they be perfect. He often used the example of a surgeon picking up the wrong instrument – the scene would be false to every doctor in the audience. Everyone is an expert on something. And when an actor knew that what he was wearing was not a rough copy, run up in the wardrobe department, but was absolutely correct in every detail, it had an effect on his performance – on his very bearing.

On the surface, Stroheim might have been playing war games, but there was a profundity to his work that made all this fuss over details worthwhile. He had a psychiatrist's understanding of sexual relations, and in his presentation of lust scenes – as opposed to love scenes – he went so much further than anyone else that he bypassed the myopic vision of the Hays Office. Of course, they insisted on him cutting his orgy scenes – he expected that – but they left in a lot that, under their rules, should have been censored.

"Von Stroheim's penchant is Freud, with trimmings by Havelock Ellis, and sauce by Krafft-Ebing," wrote Don Ryan, who played Mirko's adjutant. Some of the characters in the picture, he added, would be recognized only by those of a similar bent. Not even Thalberg recognized the full implication of the character of Baron Sadoja. In one of Hollywood's favourite stories, he and Stroheim are watching rushes; shot follows shot of the contents of the baron's wardrobe – nothing but shoes. Thalberg demands an explanation. "Can't you see?" says Stroheim. "He is a foot fetishist." "And you," replies Thalberg, "are a footage fetishist."

No Stroheim film was complete without an orgy. It was the orgy in *Merry-Go-Round* that had led Thalberg to fire him from Universal, for Stroheim had insisted on real champagne and real caviar. Besides which, he had a habit, in the interests of authenticity, of casting real

prostitutes in these scenes. Of course, if even glimpses of such orgies could get by the Hays Office, they were of tremendous box-office value, so no one actually discouraged Stroheim from shooting them. Stroheim added a startling touch to the bordello scene – a group of six musicians, their bodies painted chalk white. They were “The White Orchestra”. So much of the orgy was cut that they were hardly glimpsed in the final film. But two of them were used in the private room at a maison de rendezvous, in which Danilo gives supper to Sally. Audiences were so stunned by the sight of the two musicians, blindfolded and almost naked, lying on the four-poster bed, that they hardly had eyes for the surrounding décor. Stroheim’s art director, Richard Day, decorated the room like a church; drink was served in communion cups. It was one of Stroheim’s most provocative sets, and John Gilbert was so impressed he remodelled his own bedroom to match it.

Norman Kerry had been Stroheim’s choice for the part of Prince Danilo; both Thalberg and Mae Murray had insisted on Gilbert, whose performance in a similar role in King Vidor’s *His Hour* had caused astonishment. Stroheim put his cards on the table at the start of production, telling Gilbert he didn’t really want him but was forced to use him in the picture. Gilbert was humiliated: “I guaranteed von Stroheim that I would do my best to please him, and hated him in my heart.” By the third week of shooting, Gilbert stormed off the set to his dressing room; Stroheim followed, and apologized. They made it up over a series of drinks. Gilbert was won over: “That disagreement cemented a relationship which for my part will never end.”

Mae Murray presented an altogether more forbidding obstacle. She had set her heart on the film being full of romantic sparkle, for she wanted it to be the high point of her career. Known as “The Girl with the Bee-stung Lips”, Murray was a Star with a capital S. Describing herself as “the queen of MGM”, she lived in a fairyland as far from the brutal realism of Stroheim as Elinor Glyn from Zola. In her autobiography she declares that she and she alone was responsible for rescuing *The Merry Widow* from a saga of loathsome degeneracy and restoring it to a beautiful romance.

Murray also insists Stroheim refused to shoot the famous waltz scene, even though Thalberg and he had agreed on it as a high point, and even though an elaborate set had been built. Stroheim intended to cover the scene with five cameras to avoid stopping and starting the dance; the orchestra (conducted by Xavier Cugat) and the dancers would be kept in precise tempo by the music of the Lehár waltz played on a phonograph. Murray demanded that the extras stop dancing as soon as she appeared and form a pathway to enable her to make a grand entrance. Stroheim did not mince words: “This is not a Mae Murray production. You don’t have to have a pathway to the star. Act like human beings.” Murray became so heated that Mrs. von Stroheim suggested they shoot it her way once. Stroheim agreed, in bad humour. Murray, now seeing only the brutal World War I screen villain obstructing her artistic vision, turned on Stroheim and screamed, “Why, you dirty Hun!”

Since Murray’s real name was Koenig, and her father was from the same country as Stroheim, this was a curious choice of epithet. It brought production to an embarrassed halt. The extras began hissing Mae Murray, who threw her fan to the floor and was escorted, weeping, to her dressing room. “What do we do now?” Stroheim asked his wife. “We go home,” she said. Stroheim felt that first he had to register a complaint. Thalberg was ill, and he knew Mayer would be no help, so he marched into the office of Harry Rapf. “I’m through,” he said. “Sold!” said Rapf, with delight. He knew that if Stroheim quit, he would lose his share of the profits.

After lunch, Monta Bell – who had been an assistant with Chaplin, and was an excellent director, though hardly in the same exalted league as Stroheim – was asked to take over. Mayer mounted the camera rostrum and introduced the new director. Then Bell began to direct the ballroom scene as Mae Murray wanted it, but it was hopeless. Mayer began to shake his head, and turned to climb down from the rostrum, when a long drawn-out cry broke out: “V-o-n! Von Stroheim! We want von Stroheim!” Not all the extras shouted – those who did were led by a group of men known as the Elite Guard, former officers of European armies, who were so loyal to Stroheim that none of them realized their action was tantamount to mutiny.

That evening, crisis talks were held. Two members of the Elite Guard acted as couriers between Mayer and Stroheim. At midnight a settlement was worked out. The incident made headlines in the Los Angeles Record: MAE-VON SIGN PEACE. STROHEIM WINS IN SETTLEMENT. The two men who united to bring about such a victory had been wartime enemies – Baron Wilhelm von Brincken, former captain in the Life Hussars of the King of Saxony (and a German spy), and Owen Martin, a former British army major.

Stroheim returned in triumph. He and Mae Murray coldly apologized to each other (in her version, he dropped to one knee and kissed her hand). To celebrate the completion of the picture, Stroheim was given a banquet. Mayer did not blacklist the extras, which was just as well, for one of them was Clark Gable.

The euphoria was not long-lasting. Thalberg, recalling the editing nightmare of *Greed*, refused to allow Stroheim the privilege of cutting the film. Stroheim was so upset that he asked to be released from his contract. MGM let him go. He refused to attend the previews or the premiere. Instead, he paid to see the film at a regular showing. “They applauded,” said Stroheim. “They laughed and thought it was great. But I’m shrinking in my seat because I’m ashamed.” He objected particularly to the happy ending, with a coronation in two-colour Technicolor; he said that his version ended with Danilo falling in a duel, with Mirko and Sally rushing to his side. Yet Stroheim had directed the happy ending himself, and it was in his script!

The picture was a smash hit, and was greeted by ecstatic reviews. Murray had predicted that the great Franz Lehár would disown the picture, yet he conducted the orchestra at its Vienna premiere. The film was banned in Yugoslavia, Germany, and Fascist Italy. It allegedly made a profit of \$758,000 for the studio. Stroheim should have

received 25 percent of this, but Mayer used his share to pay off the losses of Greed. Stroheim's contract called for profit and loss to be pooled, so he had no grounds for a lawsuit.

Someone else did. Stroheim's passion for authenticity outraged Prince Danilo of Montenegro, whose principality had been absorbed into Yugoslavia after the Great War. He was apoplectic at the way his namesake was portrayed on the screen. He demanded 100,000 francs from MGM for invasion of privacy – and won. Without realizing it, Stroheim had his revenge on Louis B. Mayer. – KEVIN BROWNLOW (adapted from his article "The Merry Widow Affair", American Film, July-August 1981)

La partitura/The Music

Quando, alcuni anni fa, eseguii per la prima volta l'accompagnamento di *The Merry Widow*, rimasi profondamente colpita dalla fantasia estremamente creativa che contraddistingueva quest'adattamento cinematografico della famosa operetta, diretto da quel genio che fu Erich von Stroheim. Compresi immediatamente che il mio accompagnamento "singolo" (pianoforte più cantante) non era affatto adeguato a valorizzare un film così brillante. Iniziai quindi un impegnativo lavoro, teso da un lato a elaborare una partitura musicale per il film, e dall'altro a promuovere quest'opera, relativamente poco nota fra quelle di von Stroheim, in tutte le occasioni in cui mi fosse possibile.

Nel 2006 mi venne offerta l'opportunità di scrivere una partitura per sei musicisti, per *The Merry Widow*. Pensai di andare alla ricerca della "partitura originale" del 1925, per la quale era stata usata la musica dell'operetta di Franz Lehár, arrangiata da William Axt e David Mendoza. Si trattava di una partitura per grande orchestra.

In quel momento, trovare la partitura originale si rivelò estremamente difficile, e poiché la scadenza che mi era stata assegnata si avvicinava sempre più, decisi di scrivere una mia partitura. Questo lavoro si basa in parte sulla musica di Lehár, accattivante per il suo lirismo, e in parte su musica scritta da me. In tal modo ho avuto l'opportunità di dare all'accompagnamento una sfumatura più cupamente satirica, consona all'arte di Stroheim. È stato particolarmente arduo e stimolante risolvere il problema dei punti precisi del film in cui inserire i motivi di Lehár. Nel 2007 ho ampliato l'organico a dieci musicisti, per rappresentazioni in ambienti più vasti, e contemporaneamente ho avuto la fortuna di ottenere, da parte degli eredi Lehár, il permesso ufficiale di utilizzare e se necessario riarrangiare, per il film, la musica originale dell'operetta. Nel 2008 ho composto una seconda versione, per orchestre d'archi di dimensioni maggiori; questa versione è stata eseguita per la prima volta nel febbraio 2008, alla Komische Opera di Berlino.

È per me un grande onore che nel 2009 le Giornate mi abbiano offerto l'opportunità di condividere con tutti voi un film così incredibile. Mi auguro che la musica vi aiuti a provare, in maniera se possibile ancor più profonda, il senso di immensa intensità che scaturisce da queste antiche immagini... – MAUD NELISSEN



When I first accompanied The Merry Widow years ago, I was totally struck by this highly creative and inventive film adaptation of the operetta, directed by the genius Erich von Stroheim. Immediately I realized that my "one" piano + singer accompaniment wasn't at all enough to serve this brilliant film. I started a serious quest to develop a score for the film, and at the same time to promote this relatively unknown von Stroheim film wherever I possibly could.

In 2006 I was offered the chance to create a score for 6 musicians for The Merry Widow. I became interested in the search for the "original score" from 1925, when Franz Lehár's operetta music was used, arranged by William Axt and David Mendoza. This score was for a large orchestra.

At that time it was very difficult to find the original score, and as my deadline was getting ever closer I decided to write my own score. This score is partly based on the captivating lyrical music of Lehár and partly on my own music. This gave me the opportunity to bring a bit more Stroheimian darkness and satire into the accompaniment. The decision of exactly where to place the Lehár motifs in the film was a very interesting and challenging puzzle to solve.

In 2007 I enlarged the ensemble to 10 musicians for bigger venues, and at the same time had the great good luck to get official permission from the Lehár Estate to use and rearrange, where necessary, the original operetta music for the film. In 2008 I made a second version for larger string orchestra. This version was premiered in February 2008 at the Komische Opera in Berlin.

I'm very honored that in 2009 the Giornate has given me the opportunity to share with you all such an incredible film. I hope the music will help you to feel the immense intensity of the images perhaps even a little bit more... – MAUD NELISSEN

Maud Nelissen

Ha studiato piano alla Scuola Superiore di Musica di Utrecht, diplomandosi con lode. Negli anni si è sempre più trovata ad aver a

che fare con la musica da film. Per diversi anni ha suonato al Nederlands Filmmuseum e da allora è diventata una popolare accompagnatrice di film in molti festival ed eventi speciali in Europa. In qualità di compositrice ha lavorato a stretto contatto con la Dutch Film in Concert Foundation, scrivendo partiture commissionate per i film muti. Per uno dei loro programmi ha fondato il gruppo "The Sprockets", passato di successo in successo. Ora si esibisce come solista, oppure con The Sprockets o vari altri complessi, sia in Olanda sia all'estero. Nel 2008 ha debuttato in America, al Telluride Film Festival, in Colorado. Negli ultimi anni ha anche iniziato a sviluppare partiture per gruppi orchestrali più grandi e per lungometraggi sonori. Sito web: www.maudnelissen.com

Maud Nelissen studied piano at the Utrecht Superior School of Music, graduating with honours. Over the years she has become increasingly involved with film music. She played for several years at the Nederlands Filmmuseum, and since then has become a popular film accompanist at many festivals and special events in Europe. As a composer, she has worked closely with the Dutch Film in Concert Foundation, writing several commissioned scores for silent films. For one of their silent programmes she founded the group "The Sprockets", and they have gone from strength to strength. She now performs solo, or with The Sprockets or various other ensembles, in Holland and abroad. In 2008 she made her American debut at the Telluride Film Festival in Colorado. In recent years she has also begun developing scores for larger orchestral forces and for sound feature films. Website: www.maudnelissen.com

Merima Ključo

Fisarmonicista con la passione per la musica sia tradizionale sia contemporanea. A livello internazionale si è esibita internazionalmente come solista con numerose orchestre e complessi, tra cui: Scottish Chamber Orchestra, Holland Symphonia, Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, Asko/Schönberg Ensemble e Nederlands Blazers Ensemble. Oltre a portare avanti la sua carriera solistica, la Ključo compone ed arrangia opere per fisarmonica, collabora con molti compositori e ha inciso musica da film, lavori teatrali e drammi radiofonici. La sua abilità nel passare attraverso generi musicali diversi e la capacità di combinarli in modo avvincente sono uniche: in lei ci sono diversi musicisti messi assieme. *Merima Ključo is a concert accordionist with a passion for both traditional and contemporary music. She has performed internationally as a soloist with numerous orchestras and ensembles, including the Scottish Chamber Orchestra, Holland Symphonia, the Netherlands Radio Philharmonic Orchestra, the Asko/Schönberg Ensemble, and the Nederlands Blazers Ensemble. Besides her solo career, Ključo composes and arranges works for accordion, collaborates with many composers, and has recorded music for film, plays, and radio drama. Her mastery across different musical genres and her capacity to combine them in a compelling way are unique: she is several performers rolled into one.*

A colpi di note / Striking a New Note

Non c'è due senza tre e rieccoci con "A colpi di note".

Il progetto non solo continua, ma è "contagioso" e così potrete ascoltare il gruppo degli alunni della "mia" scuola media Centro Storico di Pordenone ed il gruppo della scuola media Leonardo da Vinci di Cordenons. L'idea per il lavoro di quest'anno parte dalla gag finale di *Limelight*, in cui possiamo ammirare insieme Buster Keaton e Charlie Chaplin. I ragazzi hanno imparato ad amare Buster, tanto che è diventato un loro beniamino. È arrivato il momento di avvicinarli al sommo Charlot. E lo abbiamo fatto prima di tutto musicalmente, imparando a suonare con il flauto *Eternamente*, il motivo conduttore del film. Questa conoscenza intima, che è avvenuta attraverso la riproduzione dei "suoni" di Chaplin, apprezzando il suo meraviglioso senso melodico, ha reso più semplice la comprensione del suo cinema ed in particolare di *Limelight*. L'incontro con questo capolavoro ci riporta a quando i nostri due eroi muovevano i loro primi passi nel vaudeville ed ecco la scelta dei due film proposti: *A Night in the Show* e *The Playhouse*. Il nostro gruppo ha rimusicato *The Playhouse*, costruendo un accompagnamento che adatta alcuni temi di Béla Bartók, tratti dalla raccolta *For Children*, che contiene melodie della tradizione slovacca ed ungherese. Nella gag dei Minstrels abbiamo utilizzato *The Little Negro* di Claude Debussy e quindi anche *Oh! Fifi*, one-step di Marf e Mascheroni. – MARIA LUISA SOGARO

"A colpi di note" è stato un progetto impegnativo ed accidentato da tante difficoltà, ma è riuscito come nessun altro a coinvolgere chi vi ha partecipato: costruire scena dopo scena la colonna sonora, mettendo in gioco ciascuno le proprie abilità, creare i rumori provando anche a considerare gli oggetti che ci capitano in mano ogni giorno come materiali sonori. E poi la scoperta delle slapstick, le sane risate scaturite da una raffica di torte in faccia o da un capitombolo! Tutto questo condito da impegno, responsabilità e... beh anche un po' di fatica! La slapstick sonorizzata dalla Scuola Media "Leonardo da Vinci" di Cordenons s'intitola *A Night in the Show (Charlot a teatro)* e vede impegnata la nostra miniorchestra con un accompagnamento ispirato in buona parte al repertorio blues e jazzistico stile anni '20-'30, con l'aggiunta di alcuni brani liberamente tratti da autori importanti come Grieg e Mussorgski. – EMANUELA GOBBO

There is no two without three, and here we are again with "Striking a New Note". The project not only continues, but turns out to be "infectious", and hence you can hear not only the group of pupils from "my" Centro Storico di Pordenone middle school but also the group from the Leonardo da Vinci middle school of Cordenons.

The idea for this year's work comes from the scene in Limelight, in which we are able to see Buster Keaton and Charlie Chaplin together. The children have learned to love Buster, so much so that he has become their favourite. The moment has come to approach the supreme Charlot. And we have done it first of all musically, learning to play "Eternally", the theme song of the film, on the flute. The intimate acquaintance which has come through reproducing the "sounds" of Chaplin, appreciating his marvellous melodic strength,

has made the understanding of his cinema, particularly *Limelight*, easier. The discovery of this masterpiece carries us back to the time when our two heroes took their first steps in vaudeville, and hence the choice of the two films proposed: *A Night in the Show* and *The Playhouse*.

Our group has set *The Playhouse* to music, creating an accompaniment that adapts themes of Béla Bartók, taken from the collection *For Children*, which includes traditional Slovak and Hungarian melodies. For the gag of the *Minstrels* we have used Claude Debussy's cakewalk *Le Petit nègre* (*The Little Negro*) and also "Oh! Fifi", a one-step by Marf and Mascheroni. – MARIA LUISA SOGARO "Striking a New Note" has been a demanding project, beset with many difficulties, but it has succeeded as no other has done in involving all those taking part: to construct the sound track scene after scene, putting into play each one's abilities, and to create music, trying to take into account as sound materials objects which come to hand every day. And then the discovery of slapstick, the healing laughter that comes from a volley of custard tarts in the face or a pratfall! All this done with dedication, responsibility and ... OK – a bit of hard work!

The slapstick comedy orchestrated by the Leonardo da Vinci middle school of Cordenons is Chaplin's *A Night in the Show*, and finds our mini-orchestra engaged in an accompaniment inspired in large part by the blues and jazz repertory of the 1920s and 30s, with the addition of some phrases liberally adapted from important composers such as Grieg and Mussorgsky. – EMANUELA GOBBO

THE PLAYHOUSE (Saltarello a teatro) (First National, US 1921)

Regia/dir.: Buster Keaton; *cast*: Buster Keaton, Virginia Fox, Joe Roberts; *prod.*: Joseph M. Schenk; *data di uscita/released*: 10.1921; DVD, 22'35"; *fonte copia/source*: Cinemazero, Pordenone.

Didascalie in inglese e italiano / *English and Italian intertitles*.

Accompagnamento musicale/Musical accompaniment

Orchestra della Scuola Media Centro Storico di Pordenone

Insegnanti/Teachers: Maria Luisa Sogaro, Antonia Maddalena, Patrizia Avon

Clarinetto e flauti/Clarinet and flutes: Alessio Mazzeo

Flauti soprani, contralti e tenori/Piccolos, alto and tenor flutes: Beatrice Bove, Laura Riccio Cobucci, Chiara D'Onofrio, Matteo Magris, Ruken Orkun, Laura de Manzano, Damiano Doimo, Augusto Del Zotto, Maria Grazia Castoro

Glockenspiel soprano e contralto/Soprano and alto glockenspiel: Elena Castagna, Melania Greco

Xilofono contralto/Alto xylophone: Ali Karınca

Xilofono basso e metallofono contralto/Bass xylophone and alto metallophone: Edoardo Turozzi

Violoncello: Federico Tauro

Pianoforte: Eugenio Spuria

Rumoristi/Sound effects: Teresa Mutuale, Roberto Perosa, Idzret Asani, Roberta Roppo, Alessandra Simoni

A NIGHT IN THE SHOW (Charlot a teatro) (Essanay, US 1915)

Regia/dir.: Charles Chaplin; *cast*: Charles Chaplin, Edna Purviance, Charlotte Mineau, Leo White, Wesley Ruggles, John Rand, May White, Phyllis Allen; *data di uscita/released*: 20.11.1915; DVD, 23'27"; *fonte copia/source*: Cinemazero, Pordenone.

Didascalie in inglese e italiano / *English and Italian intertitles*.

Accompagnamento musicale/Musical accompaniment

Scuola Media "Leonardo da Vinci", Cordenons

Insegnante/Teacher: Emanuela Gobbo

Tastiere/Keyboards: Elisa Pitton, Sarah Piccolo

Chitarre/Guitars: Enrico De Marchi, Andrea Pitton, Carlo Piva

Basso elettrico/Electric bass guitar: Marta Ceschin

Trombe/Trumpets: Roberto Del Ben, Luca Badin

Sax alto/Alto sax: Carlo Venerus

Corno/Horn: Alberto Canzi

Batteria/Drums: Stefano Venturuzzo

Percussioni/Percussion: Urosh Urbani

Rumoristi/Sound effects: Francesco Romanin, Mirko Romanin

Flauti dolci/Recorders: Ilaria Carnevali, Elena Di Gregorio, Samantha Gerolin, Gloria Leonardi, Vanessa Manfrin, Silvia Marson, Nicola Marson, Alberto Rodaro, Davide Santin, Alex Tonussi, Francesca Trevisan, Francesca Zanella, Eleonora Zuanigh

Albatros (domenica/Sunday 4.10, 23:15)

HARMONIES DE PARIS (Films Albatros, FR 1928)

Regia/dir., scen.: Lucie Derain; *f./ph.*: Nicolas Roudakoff; 35mm, 578 m., 28' (18 fps); *fonte copia/print source*: Cinémathèque française, Paris. *Didascalie* in francese / *French intertitles*.

Solo domenica/Sunday only: accompagnamento musicale dal vivo di / *live musical accompaniment* by Touve R. Ratovondrahety (piano) & Patrick Carloni (voce/vocals).

Si veda la scheda completa del film nella sezione "Albatros". / *For full credits and programme notes, see the "Albatros" section.*

La famiglia di Carloni è di Monteperta in Friuli, anche se lui è nato e cresciuto a Parigi. Vincitore del concorso "Cité-Chansons" di Le Mans, combina lirica e blues nelle sue originali interpretazioni del repertorio delle canzoni e dei versi parigini. Touve è accompagnatore del balletto dell'Opéra Garnier a Parigi e organista della Église de Saint Eugène. Il suo accompagnamento pianistico è un "omaggio impressionistico a Debussy, Ravel, Satie". / *Carloni's immediate family are from Monteperta, in Friuli, though he was himself born and raised in Paris. Lauréat of the Le Mans "Cité-Chansons" competition, he combines lyric and blues in his original interpretations of the Parisian song and verse repertory. Touve is accompanist for the ballet of the Opéra Garnier, Paris, and organist of the Église de Saint Eugène. His piano accompaniment is an "impressionistic tribute to Debussy, Ravel, and Satie".*

Incontro con / *An Audience with Jean Darling*

Conversando con David Wyatt, Jean Darling ricorda quando lavorava a Hollywood negli ultimi giorni del muto e nella fase di transizione al sonoro, e sorpenderà il pubblico esibendosi tra l'altro nella rarità musicale "The Picture Palace Queen", dal musical teatrale del 1914 *The Cinema Star*. Si tratta dell'adattamento inglese dell'operetta originale tedesca *Die Kino-Königin* (1913) di Georg Okonkowski e Julius Freund, con musica di Jean Gilbert (al secolo Max Winterfeld, 1879-1942). Una versione americana, *The Queen of the Movies*, con numeri aggiunti di Irving Berlin, debuttò a New York il 12 gennaio 1914. La prima dell'adattamento londinese di Jack Hulbert si tenne il 4 giugno 1914, ma in seguito allo scoppio della prima guerra mondiale lo spettacolo fu sospeso; successivamente tuttavia fu portato in tournée con grande successo per la sua star, Dorothy Ward. – DAVID ROBINSON

Jean Darling, in conversation with David Wyatt, recalls further memories of working in Hollywood in the last days of the silent era and the change-over to sound. Among other surprises, she will also sing a musical rarity, "The Picture Palace Queen", from the 1914 stage musical The Cinema Star. This was the English adaptation of the original German operetta Die Kino-Königin (1913) by Georg Okonkowski and Julius Freund, with music by Jean Gilbert (né Max Winterfeld, 1879-1942). An American version, The Queen of the Movies, with additional numbers by Irving Berlin, opened in New York on 12 January 1914. The London adaptation by Jack Hulbert opened on 4 June 1914, but closed following the outbreak of the First World War, though it later toured with great success for its star, Dorothy Ward. – DAVID ROBINSON

Il canone rivisitato/*The Canon Revisited*

DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM (Golem: come venne al mondo / The Golem) (Projektions-AG "Union" [PAGU], DE 1920)

Regia/dir: Paul Wegener; *cast:* Paul Wegener (Golem), Albert Steinrück (Rabbi Löw), Lyda Salmonova (Mirjam); 35mm, 1954 m., 85' (20 fps), col.; *fonte copia/print source:* Münchner Filmmuseum.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

Accompagnamento musicale dal vivo / *Live musical accompaniment*

Partitura/Score: Betty Olivero; *esegue/performed by:* Cynthia Treggor (violino/*violin*), Melissa Majoni (violino/*violin*), Lorenzo Rundo (viola), Serena Mancuso (violoncello), Lee Mottram (clarinetti/*clarinets*); *dirige/conducted by* Günter A. Buchwald.

Scheda completa del film nella sezione "Il canone rivisitato". / *Full credits and programme notes, in the section "The Canon Revisited".*

Nel 1997, l'esecuzione della musica di Betty Olivero per *Der Golem* è stata affidata a Giora Feidman, il "re del Klezmer" argentino, e al famoso Arditti String Quartet, protagonista di innumerevoli prime

mondiali di opere di eminenti compositori. La scelta dell'orchestrazione è di per sé programmatica, poiché instaura un collegamento musicale fra il Klezmer e la musica da camera contemporanea. La partitura di Betty Olivero unisce i due generi: "È una combinazione di musica popolare e musica contemporanea, ed è del tutto naturale."

Varie fonti della musica ebraica hanno offerto il materiale originale: la musica ashkenazita dell'Europa orientale, ma anche la tradizione musicale sefardita spagnola e la musica ebraica del Medio Oriente. Olivero sfrutta queste componenti per creare – soprattutto per mezzo del clarinetto principale – tutte le scene che si svolgono nel ghetto, e anche per dare forma al personaggio del Golem. E senza dubbio, il Golem che esce dalla musica di Betty Olivero è una ruvida creatura umana, più che un mostro di Frankenstein. "Volevo metterne in risalto l'aspetto umano", dichiara la compositrice, che per la scena della creazione del Golem ha scelto infatti la familiare melodia di "Prendimi sotto la tua ala" da lei definita "un simbolico messaggio d'amore".

La musica evita il tradizionale "bim bam" dell'accompagnamento klezmer inserendo in secondo piano gli accordi e i ritmi contrastanti della sezione degli archi. "Compaiono numerose melodie tradizionali, soprattutto nelle scene di massa; ma la trascrizione di queste melodie è mia. La melodia è quindi riconoscibile, ma l'arrangiamento della musica è una mia creazione."

L'intera famiglia dei clarinetti entra in scena. Il clarinetto basso, con i suoi colori scuri, diviene in qualche modo il quinto strumento ad arco allorché gli archi sovrastano le scene drammatiche, come l'animazione del Golem o la distruzione dello *shtetl*; in altre scene il clarinetto basso è la voce del rabbino Löw. Il corno di bassetto viene utilizzato per le scene che ricreano l'atmosfera del mattino; i clarinetti in Si bemolle e Do rappresentano la gioia della vita, e sono impiegati in tutte le scene di vita quotidiana del ghetto, oltre che per raffigurare l'indole gentile e bonaria del Golem. Il colore grottesco del clarinetto in Mi bemolle disegna una caricatura dell'imperatore Rodolfo II e della sua corte praghese.

Il quartetto d'archi è sempre in posizione di parità con il clarinetto; ciò crea uno spazio immenso e un campo sonoro estremamente articolato e differenziato. Il violoncello suona raramente sulle corde basse; si muove quasi sempre nella chiave di violino, persino al di sopra della viola. Sia la viola, nelle scene d'amore, sia il violoncello, nelle parti più drammatiche, dialogano su un piano di parità con il clarinetto.

"È una tradizione estremamente complessa", dice Betty Olivero. "In questa realtà ci sono nata; in Israele, questa era la musica che ascoltavo da mattina a sera. Era già arrivata a noi come una sintesi o una miscela; non l'ho creata, devo solamente esporla. A questo bisogna aggiungere non solo la tradizione musicale occidentale, ma anche la musica contemporanea occidentale, la musica d'avanguardia. Per me, la musica contemporanea è stata un mezzo d'espressione – in cui però posso facilmente mettere radici."

Tale sintesi è assai importante, poiché si tratta di musica da film nel senso migliore della parola, cioè musica che funziona come elemento di un *Gesamtkunstwerk*. La musica deve svolgere molte funzioni:

rappresentare le emozioni dei protagonisti, creare atmosfera, corrispondere alla musica che si vede eseguire sullo schermo, definire periodi e luoghi, creare curve drammatiche, segnare la fine di azioni e pause, ecc. Ciò nonostante la musica rimane autonoma e può essere ascoltata senza la parte visiva dell'opera. – GÜNTER A. BUCHWALD

Betty Olivero's music for Der Golem was commissioned in 1997 for Argentinian "klezmer king" Giora Feidman and the famous Arditti String Quartet, responsible for countless world premieres of works by leading composers. The choice of orchestration is programmatic, involving the musical liaison of klezmer with contemporary chamber music. Olivero's score unites both genres: "It is a combination of popular folk music with contemporary music, but in a natural way." Various sources of Jewish music serve as original material: the music of Eastern European Ashkenazi, as well as the Sephardic Spanish music tradition and Middle Eastern Jewish music. Olivero uses these to create – mainly with the principal clarinet – all the scenes in the Jewish ghetto, as well as shaping the character of the Golem. Undoubtedly her music sees the Golem more as an unpolished human creature than a Frankenstein monster! As she says, "I wanted to emphasize the human side of the Golem," so for the scene of his creation she chose a familiar melody, "Place Me Under Thy Wing", which she sees as "a symbolic message of love".

The music avoids the traditional "bim bam" of klezmer accompaniment by underlying alienated chords and rhythms of the string section. "There are a lot of traditional melodies, mostly for scenes of crowds. But the transcription of those melodies is mine. So you can recognize the melody, but the dressing of the music is my own."

The entire clarinet family is brought into play. The bass clarinet, with its dark colours, somehow becomes the fifth string instrument when the strings take the lead over dramatic scenes, such as the animation of the Golem or the destruction of the shtetl. In others scenes the bass clarinet is the voice of Rabbi Löw. The basset horn is used for the atmospheric morning scenes. The clarinets in B-flat and C represent the joy of life; they are used in all scenes of Jewish ghetto activities, as well as for the good-natured Golem. The E-flat clarinet, with its grotesque colour, evokes a caricature of Emperor Rudolph II and his court in Prague.

The string quartet is always on a par with the clarinet. This creates an enormous space and a highly differentiated field of sound. The cello seldom plays on the low strings; most of the time it moves in the key of the violin, even above the viola. Both the viola, in the love scenes, and the cello, in the most dramatic parts, are equal partners in the dialogue with the clarinet.

"It's a very complex tradition," Olivero says. "I was born into this reality. In Israel, this is the music that I heard from morning till night. It had already arrived as a synthesis, a mixture. I didn't create it. I just have to expose it. Add to that not only Western musical tradition, but also contemporary Western music, avant-garde music. For me, contemporary music was a means of expression – but into that I can easily put my roots."

This synthesis is very important, because it is music for film in the best sense of the term, music which functions as a part of a Gesamtkunstwerk. The music has to perform many tasks: represent the protagonists' emotions, create atmosphere, represent onscreen music, characterize periods and locations, create dramatic curves, mark the ends of acts and pauses, and much more. But despite all these functions, the music always remains autonomous, in the sense that it can be listened to without the visuals. – GÜNTER A. BUCHWALD

Betty Olivero

Nata a Tel Aviv nel 1954, dove ha frequentato l'Accademia di Musica Samuel Rabin, nel 1991 si è diplomata alla Yale School of Music, dove ha studiato composizione con Jakob Druckman e Gilbert Amy. Nel 1982 ha iniziato a studiare con Luciano Berio al Berkshire Music Center di Tanglewood, proseguendo gli studi e la collaborazione con Berio in Italia fino al 1986. Suoi lavori sono stati eseguiti dalla Chicago Symphony Orchestra, dalla New York Philharmonic Orchestra, La Israel Philharmonic, l'Orchestra Sinfonica di Radio Berlino, La Kölner Rundfunk Sinfonie Orchester, La London Sinfonietta e molte altri. Vive oggi in Israele, dove insegna composizione all'Università Bar-Ilan di Ramat Gan; dal 2004 al 2008 è stata compositrice stabile presso l'Orchestra sinfonica di Gerusalemme.

Betty Olivero was born in Tel Aviv in 1954, where she studied piano and composition at the Samuel Rabin Academy of Music. In 1982 she began to study with Luciano Berio at the Berkshire Music Center in Tanglewood, and pursued her studies and collaboration with him in Italy until 1986. In 1991 she graduated from the Yale School of Music, where she studied composition with Jakob Druckman and Gilbert Amy. Her works have been performed by the Chicago Symphony Orchestra, the New York Philharmonic, the Israel Philharmonic, the Berlin Radio Symphony Orchestra, the Cologne Radio Symphony Orchestra, the London Sinfonietta, and many other groups. Olivero currently lives in Israel, where she is an Associate Professor of Composition at Bar-Ilan University in Ramat Gan, and was composer-in-residence with the Jerusalem Symphony Orchestra from 2004 to 2008.

Lee Mottram

Questo clarinetista ventiduenne è giunto alla notorietà internazionale vincendo nel 2008 il prestigioso premio Blue Riband dell'Eisteddfod gallese; tale riconoscimento lo ha laureato miglior giovane strumentista del Galles. Nato e cresciuto nelle zone rurali del Galles occidentale, egli studia ora presso il Royal Welsh College of Music and Drama.

Lee Mottram is a 22-year-old musician who was discovered internationally after winning the prestigious Blue Riband prize at the 2008 Welsh Eisteddfod, recognizing him as the best young instrumentalist in Wales. Born and brought up in the west Wales countryside, he is currently studying at the Royal Welsh College of Music and Drama.

Premio “Strade del Cinema” 2009

THE RINK (Pattinaggio/Charlotte a rotelle) (Lone Star Mutual, US 1916)
 Regia/dir., prod., scen., mont./ed: Charles Chaplin; f./ph: Roland Totheroh; second camera: George C. Zalibra; scg./des: George (Scotty) Cleethorpe; dir. tecn./tech. dir: Ed Brewer; riprese/filmed: Lone Star Studios, Hollywood; cast: Charles Chaplin (cameriere amante del pattinaggio/waiter & skating enthusiast), Edna Purviance (ragazza chic/society girl), James T. Kelly (suo padre/her father), Eric Campbell (Mr. Stout), Henry Bergman (Mrs. Stout & cliente adirato/angry diner), Lloyd Bacon (ospite/guest), Albert Austin (chef e pattinatore/chef & skater), Frank J. Coleman (direttore del ristorante/restaurant manager), John Rand (cameriere/waiter), Charlotte Mineau, Leota Bryan (amiche di Edna/Edna's friends); data uscita/released: 4.12.1916; 35mm, 545 m., 26' (18 fps); fonte copia/print source: Cineteca di Bologna/Film Preservation Associates, Inc.
 Didascalie in inglese / English intertitles.

Accompagnamento dal vivo di / Live musical accompaniment by The Federico Missio Movie Kit (Federico Missio, sassofono/saxophone; Juri Dal Dan, pianoforte).

Con la relativa indipendenza del suo studio, il Lone Star, nel 1916 Chaplin iniziò, per gradi, a metterci di più per perfezionare ogni nuovo film a 2 rulli – con dispiacere del suo distributore, la Mutual Company. Peraltro, *The Rink* fu fatto eccezionalmente uscire solo 3 settimane dopo *Behind the Screen*. Il fatto è tanto più notevole poiché le due scene di pattinaggio a rotelle, lunghe rispettivamente 5 e 3 minuti, costituiscono alcuni dei momenti di comicità fisica più elaborati, eleganti e raffinati di tutto il cinema. La virtuosità dello stesso Chaplin sui pattini è sensazionale; le sue impeccabili scene secondarie con Mr. Stout (il gigantesco Eric Campbell) e la sua paffuta consorte (una deliziosa interpretazione al femminile di Henry Bergman), oltre alla coreografia d'insieme della pista, sono ineccepibili per esecuzione e tempi. Come tutte le pellicole a 2 rulli di Chaplin, il film è concepito in due metà, sebbene qui siano più intrecciate del solito. Mentre le sequenze di pattinaggio dominano il secondo rullo, il primo si concentra sulle disavventure dell'appassionato di pattinaggio Charlie nel suo lavoro di cameriere al ristorante. Tra le gag classiche c'è Charlie che compila il conto di Mr. Stout spuntando le macchie di cibo sul bavero della sua giacca.

L'accompagnamento musicale eseguito durante questa proiezione ha vinto il primo premio all'edizione 2009 di “Strade del Cinema”, il festival di Aosta dedicato all'accompagnamento dal vivo dei film muti. I componenti il duo vincitore, “The Federico Missio Movie Kit”, sono entrambi friulani – il sassofonista Federico Missio è di Udine e il pianista Juri Dal Dan di Pordenone. Gli altri nove concorrenti del festival venivano da tutta Europa.

Questa la motivazione della giuria: “Per l'ottima sensibilità musicale in accordo con le immagini e una scrittura musicale rispettosa della linearità narrativa. Individuazione e scelta dei temi estremamente

adeguata al clima della pellicola, capace tuttavia di lasciar trasparire e gustare un'interpretazione musicale personale, intima e nel contempo facilmente accessibile. Apprezzato l'utilizzo magistrale della composizione melodica, del suo sviluppo e del suo ritorno che ha reso la visione della pellicola fluida e mai scontata.” Commenta Juri Dal Dan: “Federico Missio è riuscito a spalmare di poesia un film nel quale Chaplin non è mai triste: questo è l'elemento non scontato che ci ha regalato la vittoria. Il pianista della giuria Alexis Koustoulidis”, continua Dal Dan, “ci ha detto di aver apprezzato tantissimo l'equilibrio tra me e Federico, le stupende linee melodiche e un arrangiamento che ricordava in lontananza la danza delle spade di Khačaturjan. Il complimento più bello che abbiamo ricevuto dalla giuria è stato: ‘Ci siamo dimenticati di voi!’ ”

DAVID ROBINSON

With the comparative independence of his own studio, the Lone Star, by 1916 Chaplin was progressively taking longer to perfect each new 2-reel film – to the chagrin of his distributors, the Mutual Company. Exceptionally, however, The Rink was released a mere 3 weeks after Behind the Screen. This is the more remarkable since the two roller-skating scenes, respectively 5 and 3 minutes in length, represent some of the most elaborate, elegant, and polished physical comedy in all cinema. Chaplin's own virtuosity on roller-skates is dazzling, and his impeccable by-play with Mr. Stout (the giant Eric Campbell) and his rotund spouse (a delectable female impersonation by Henry Bergman), as well as the ensemble rink choreography, is faultless in execution and timing. Like all of Chaplin's 2-reelers, the film is conceived in two halves, though here they are more than usually interwoven. While the skating sequences dominate the second reel of the film, the first concentrates on the misadventures of Charlie the skating enthusiast in his day-job of restaurant waiter. Among the classic gags are Charlie's making up Mr. Stout's bill by checking off the food-stains on his lapels.

The musical accompaniment performed at this screening won first prize at the 2009 edition of “Strade del Cinema”, the Aosta festival of live accompaniment for silent film. The winning duo, “The Federico Missio Movie Kit”, are both from Friuli – saxophonist Federico Missio from Udine and pianist Juri Dal Dan from Pordenone. The other nine festival contestants were from all parts of Europe.

The Aosta jury announced the motivation for its award: “For the fine musical sensibility in relation to the images and a musical structure respectful of the narrative line. Characterization and choice of themes very appropriate to the mood of the film, yet capable of allowing to shine through an interpretation that is personal, intimate, and at the same time easily accessible. Appreciated is the masterly use of melodic composition and its development, rendering viewing of the film fluid and never obvious.” Juri Dal Dan adds, “Federico Missio succeeded in adding poetry to a film in which Chaplin is never sad: this is the unpredicted element which won the victory ... The biggest compliment we received from the Jury was, ‘We forgot you were there.’ ” – DAVID ROBINSON

Serata finale / *Closing Night*

Virginia Davis, 1918-2009

ALICE'S WILD WEST SHOW (Disney, US 1924)

Regia/dir., prod: Walt Disney; *anim:* Walt Disney, Rollin "Ham" Hamilton; *dist:* Winkler Pictures; *cast:* Virginia Davis (Alice), Tommy Hicks; 35mm, c.850 ft., 9'30" (24 fps), col. (*imbitol/tinted*); *fonte copia/print source:* UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.

Didascalie in inglese/English intertitles.

Esattamente diciassette anni fa, sabato 10 ottobre 1992, le Giornate presentavano, nella serata inaugurale, il primo film della retrospettiva "Nel paese delle meraviglie" dedicata alla produzione muta di Walt Disney. Quella retrospettiva fu in gran parte dominata dalle Alice Comedies, la prima serie di successo di Disney, serie che era stata avviata nel 1923 e in cui i personaggi animati interagivano con "Alice", interpretata da un'irresistibile e incantevole bimba di quattro anni di nome Virginia Davis. Come attrazione supplementare, nel 1992 arrivò a Pordenone, quale ospite d'onore del festival, Virginia in persona.

Come spesso accade, quell'anno le Giornate non si limitarono a celebrare la storia, ma anche la fecero. In carne e ossa, Virginia Davis si dimostrò non meno irresistibile e incantevole di settant'anni prima e, dopo un oblio di decenni, venne riscoperta da un pubblico internazionale. Tornata nella sua casa californiana dopo il festival, si trovò all'improvviso al centro dell'attenzione generale: richieste di apparizioni personali e partecipazioni a proiezioni cinematografiche e convenzioni disneyane. Una nuova generazione di fan si appassionò a Virginia e alle Alice Comedies. Felice di tanta rinnovata popolarità, Virginia rifiorì, arricchendo a sua volta la vita di coloro che ebbero la fortuna da incontrarla.

Virginia Davis è morta lo scorso agosto a novant'anni. La sua scomparsa è un avvenimento triste, che però conclude una vita vissuta con pienezza e gioia. La sua riscoperta e valorizzazione quale prima star disneyana arrivarono in ritardo, ma proprio per questo furono tanto più piacevoli e allietarono il suo animo di nuova vivacità. Le Giornate le rendono omaggio presentando stasera, sabato 10 ottobre 2009, la pellicola prediletta da Virginia tra tutte le sue apparizioni nelle Alice Comedies: *Alice's Wild West Show*. Il cartoon era già stato proiettato alle Giornate del 1992, ma questa copia magnificamente restaurata è stata stampata successivamente. Virginia ha dichiarato più d'una volta che questo film le era caro perché le aveva permesso di interpretare un ruolo che corrispondeva a ciò che lei era veramente: un maschiaccio. Ed è chiaro che si sta divertendo un mondo mentre si pavoneggia indossando un cappello da cowboy e un cinturone con fondina, racconta le sue mirabolanti avventure nel selvaggio West e terrorizza allegramente il bullo del quartiere.

Il film ha pure in serbo altre piacevoli sorprese. Si tratta della quarta Alice Comedy prodotta a Hollywood, quando lo studio Disney era ancora un'organizzazione minuscola nella quale tutto il lungo e faticosissimo lavoro dell'animazione ricadeva sulle spalle dello stesso Walt e di un unico altro artista. Di conseguenza, nelle scene di animazione vediamo all'opera proprio la mano di Walt – una

caratteristica destinata a scomparire nei suoi film posteriori al 1924. Inoltre, poiché nelle prime Alice Comedies il tempo riservato all'animazione era limitato, Walt rimediava girando dal vivo deliziose cornici narrative: questa, in cui accanto a Virginia compaiono altri giovanissimi attori, che in qualche caso sono semplicemente i ragazzini del vicinato, è una delle più godibili. Le scene in cui Virginia è inserita in un mondo animato, testimoniano del fascino inesauribile che le sfide tecniche esercitavano su Walt: quando Virginia corre su una diligenza animata ed è alle prese con villains anch'essi disegnati, ci vengono offerti effetti raffinatissimi, ottenuti con il minimo delle risorse.

Stasera, mentre noi gustiamo questo gioiellino, il Walt Disney Family Museum di San Francisco accoglie i primi visitatori delle gallerie dedicate alla vita e alla carriera di Disney e in cui il ruolo di Virginia, come prima protagonista femminile dell'universo disneyano, viene ampiamente riconosciuto. Di *Walt in Wonderland*, il libro sui cartoni animati muti di Walt Disney pubblicato dalle Giornate nel 1992, è prevista una nuova edizione riveduta e ampliata. È emozionante pensare a questi e ai futuri sviluppi; ma è anche il momento giusto per soffermarsi a ricordare l'incantevole bambina che era presente quando tutto ebbe inizio. – RUSSELL MERRITT, J.B. KAUFMAN

Seventeen years ago to the day, on 10 October 1992, the Giornate presented the opening entry in its "Walt in Wonderland" retrospective: a screening of the silent films of Walt Disney. Much of that 1992 retrospective was dominated by the Alice Comedies, Disney's first successful series of films, launched in 1923, in which his cartoon characters had interacted with "Alice" – played by an irresistible 4-year-old charmer named Virginia Davis. As an added attraction, the Giornate in 1992 brought Virginia herself to Pordenone as a special guest.

As so often happens, the festival not only celebrated history that year, but made some history of its own. Virginia Davis in person proved every bit as charming and irresistible as she had been 70 years earlier, and – after decades of neglect – was rediscovered by an international audience. Returning to her home in California after the festival, she suddenly found herself in demand for personal appearances, film screenings, and Disney conventions. A new generation of fans took Virginia, and the Alice Comedies, to their hearts. Reveling in this new attention, Virginia blossomed all over again – and, in turn, enriched the lives of all who were fortunate enough to meet her.

Virginia Davis died in August 2009, at the age of 90. Her passing is a sad occasion, but it marks the end of a full and joyful life. Her rediscovery and recognition as Walt Disney's first star was belated, but it was sweet and gave a great boost to her spirits.

As a special tribute, tonight the Giornate presents Virginia's own personal favorite of her Alice Comedy appearances: Alice's Wild West Show. This film was presented at the 1992 festival, but has since been upgraded with this sparkling new restoration. Virginia commented more than once that she especially relished this film

because it gave her a chance to play what she really was: a tomboy. Swaggering around in her cowboy hat and holster belt, spinning tall tales of her escapades in the Wild West, cheerfully thrashing the daylight out of the neighborhood bully, Virginia in this film is clearly having the time of her life.

And the film holds other delights as well. Alice's Wild West Show was the fourth Alice Comedy produced in Hollywood, when the Disney studio was still a tiny organization, with only Walt himself and one other artist to handle the painstaking, time-consuming work of animation. As a result, we can see Walt's own hand at work in the animated scenes of this film – a distinction that would disappear from Disney films after 1924.

At the same time, since screen time devoted to animation was rationed in the early Alices, Walt compensated with charming live-action framing stories. This one, featuring Virginia and other young actors, some of them simply neighborhood kids, is one of the most enjoyable. And the combination scenes, depicting Virginia in a cartoon world, demonstrate Walt's endless fascination with technical challenges. As Virginia rides atop an animated stagecoach and tangles with animated bad guys, we're treated to quite sophisticated effects, achieved with a bare minimum of resources.

Tonight, as we enjoy this little film, the Walt Disney Family Museum in San Francisco is welcoming its first visitors to an elaborate overview of Disney's life and career that acknowledges Virginia as Disney's first leading lady. Walt in Wonderland, the book published in 1992 by the Giornate to celebrate Disney's silent films, is poised for a new revised and expanded edition. It's exciting to contemplate these present and future developments – but it's also a good time to pause and remember the delightful little girl who was there when it all started. – RUSSELL MERRITT, J.B. KAUFMAN

Evento finale / Closing Event

UKULELESCOPE

DigiBeta (da copie 35mm/ from 35mm originals), c.90'; fonte copie/ source: BFI National Archive, London.

Accompagnamento dal vivo di / *Live musical accompaniment by* The Ukulele Orchestra of Great Britain (Dave Suich, Richie Williams, Hester Goodman, George Hinchcliffe, Kitty Lux, Will Grove White, Jonty Banks)

Ideazione e produzione / *Created and produced by:* Hester Goodman
Musica di / *Original music:* Hester Goodman, George Hinchcliffe

Si ringrazia / *With special thanks to* Bryony Dixon, Neil Brand, British Film Institute, British Silent Film Festival.

Dall'epoca della sua alquanto casuale formazione all'interno di un gruppo di amici nel 1985, The Ukulele Orchestra of Great Britain è diventata un'istituzione nazionale – “absolutely the Best of British”, nelle parole di Michael Palin. Nel frattempo, il gruppo ha conquistato

una popolarità globale: ad ogni loro apparizione in Giappone, occorrono le transenne per tenere a bada i fans, e presto saranno ospiti della Sidney Opera House. Per ora, il momento clou della loro carriera musicale è stata l'inclusione nel programma del 2009 dei Promenade Concerts della Royal Albert Hall, l'evento più prestigioso della stagione musicale londinese. Il pubblico ha fatto la coda per un'intera giornata per assicurarsi un posto, e oltre un migliaio di persone aveva portato con sé il proprio ukulele per unirsi alla prima esecuzione di massa per ukulele dell'“Inno alla gioia” di Beethoven. All'Orchestra va riconosciuto un ruolo primario nella recente entusiastica riscoperta dell'ormai semi obsoleto 'uke', un adattamento hawaiano del XIX secolo da strumenti introdotti dai marinai portoghesi. Oggi i suoi membri sono diventati dei veri virtuosi dello strumento, in grado di rivelare la ricca e straordinariamente variegata gamma di suoni e colori di cui è capace lo ukulele. Le loro esibizioni, tuttavia, vanno ben oltre il mero virtuosismo strumentale, che è intessuto di canzoni, fischietti, gag, ironia e contagioso buon umore. Il loro umorismo non sminuisce però la gioia e la bellezza della musica. Per dirla con parole loro, essi presentano “un bizzarro, virtuosistico, pizzicato, terrificante, “foot-stomping” necrologio del rock-'n'-roll e un melodioso intrattenimento leggero per sola 'chitarra bonsai' e un serraglio di voci in rotta di collisione tra performance post-punk e il buon tip-tap d'antan. Non ci sono percussioni, piano, piste pre-registrate o banjo, niente alterazioni digitali del suono o altre diavolerie elettroniche. Solo una sbalorditiva rivelazione della ricca tavolozza orchestrale fornita dagli ukulele e dal canto (e da qualche fischietto)”. Il loro repertorio spazia da Beethoven e Tchaikovsky ai Nirvana, Otis Redding e *Il buono, il brutto e il cattivo*. “La bellezza e allo stesso tempo la vacuità della musica colta o popolare ne escono esaltate”, sostengono i nostri, “la pomposità e la banalità, la commozione e il divertimento. Talvolta una canzone scema riesce a commuovere il pubblico più di una solenne composizione artistica; la musica che si prende troppo sul serio finisce spesso col risultare ridicola. Forse non penserete più alla musica nello stesso modo una volta che vi sarete esposti alla musicologia depravata degli 'Ukes!'”.

L'Orchestra gode di particolare stima presso i colleghi musicisti: Brian Eno, in modo un po' ambiguo, ha dichiarato: “The Ukulele Orchestra of Great Britain potrebbe rivelarsi una delle chiavi di volta dell'arte del XXI secolo. Ma d'altronde...”

Da anni, Neil Brand andava sostenendo che avrebbero dovuto lavorare per il cinema, e finalmente questo si è avverato, nel 2009, quando hanno presentato per la prima volta *Ukelelescope* al Slapstick Festival di Bristol, usando un collage di brevi film muti del British Film Institute, selezionati sotto la guida di Bryony Dixon. I nostri si comportano con il cinema come con la musica, senza false riverenze, ma con affetto o sarcasmo laddove sono rispettivamente richiesti. Decisamente beffardi verso la *Medvedeff's Russian Balalaika Orchestra* o i perentori filmati pubblicitari d'epoca, sanno combinare una *Old London Street Scene* del 1903 con un tema da

music hall evocando una superba elegia d'altri tempi; e si trovano in singolare sintonia con l'amico Méliès. Sono pieni di sorprese!

DAVID ROBINSON

Since its almost accidental formation by a group of friends in 1985, The Ukulele Orchestra of Great Britain has become a national institution – “absolutely the Best of British”, in the words of Michael Palin. At the same time, the group has won global popularity: when they appear in Japan, barricades are needed to keep back the fans, and they are soon due at the Sydney Opera House. Musically, the peak of their career so far has been their inclusion in the 2009 Promenade Concerts at the Royal Albert Hall, the most prestigious event in London’s musical year. People queued all day for places, and more than 1,000 brought their own ukuleles to join in an unprecedented massed ukulele performance of Beethoven’s “Ode to Joy”.

The Orchestra can in large part take credit for the new enthusiasm for the long-scorned uke, a 19th-century Hawaiian adaptation of instruments introduced by Portuguese sailors. They have today become musicians of great virtuosity, revealing the rich and extraordinary range of sounds and colours of which the ukulele is capable. But their performance involves more than instrumental virtuosity, which is interwoven with songs, whistling, gags, irony, and beaming good humour. Their comedy never detracts from the joy and beauty of the music. In their own words, they present “a funny, virtuosic, twanging, awesome, foot-stomping obituary of rock-'n'-roll and melodious light entertainment featuring only the ‘bonsai guitar’ and a menagerie of voices in a collision of post-punk performance and toe-tapping oldies. There are no drums, pianos, backing tracks or banjos, no pitch shifters or electronic trickery. Only an astonishing revelation of the rich palette of orchestration afforded by ukuleles and singing (and a bit of whistling).” Their repertory ranges from Beethoven and Tchaikovsky to Nirvana, Otis Redding, and The Good, the Bad and the Ugly. “Both the beauty and vacuity of popular and highbrow music are highlighted,” they tell us, “the pompous and the trivial, the moving and the amusing. Sometimes a foolish song can touch an audience more than high art; sometimes music which takes itself too seriously is revealed to be hilarious. You may never think about music in the same way once you’ve been exposed to the Ukes’ depraved musicology.”

The Orchestra is particularly admired by fellow musicians: Brian Eno says ambivalently, “The Ukulele Orchestra of Great Britain may well turn out to be one of the turning points of 21st Century Art. But then again...” For years Neil Brand has been pleading that they should work with film, and finally it happened, in January 2009, when they first presented Ukulelescope at the Bristol Slapstick Festival, using a collage of short silent films from the British Film Institute, selected with the guidance of Bryony Dixon. They handle film as

they handle music, with no false reverence, but with affection or sarcasm where they are respectively due. While they are distinctly cheeky to Medvedeff’s Russian Balalaika Orchestra or pushy period commercials, they combine a 1903 London Street Scene and a music hall tune to evoke a supreme elegy for another time; and they find a singularly sympathetic friend in Méliès. They are full of surprises.

DAVID ROBINSON

I film e gli estratti in programma sono / *The films and extracts in the programme will be:*

Medvedeff’s Russian Balalaika Orchestra (British Sound Film Productions, GB 1929)

Two More (Publicity Films, GB 1929)

Quicker than Thought Movements (Pathé, FR 1913)

Tale of the Amplion (?, GB 1925) Disegni di/*Drawings by* W. Heath Robinson

Jujitsu for the Ladies – Hints and Hobbies No.11 (FHC Productions, GB 1926)

Kiss in the Tunnel (G.A. Smith, GB 1899)

Ladies on Bicycles (Hepworth & Co., GB 1899)

Cycling the Channel (Topical Film Company, GB 1929)

Blackpool Promenade (?, GB, c.1924)

Dance of the Deermen (British Folk Dance and Song Society, GB 1928)

Hints on Physical Culture (?, GB, ?)

The Poetry of Motion (Pathé/Around the Town, GB 1921)

Quite Unfit for Females (Topical Film Company, GB 1921)

Ain’t She Sweet (De Forest Phonofilm, GB 1927) *Cast:* Dickie Henderson, Chilli Bouchier

Birth of a Flower (Kineto, GB 1910) *Regia/dir., f./ph:* Percy Smith.

Trojan Cars (Debenham and Co., York, GB 1926) *Sponsor:* Ayrshire Motor Company

By the Side of the Zuyder Zee (Walturdaw, GB 1907)

The Witch’s Fiddle (Cambridge University Kinema Club, GB 1924) *Regia/dir., scen:* Peter Le Neve Foster

Old London Street Scenes (?, GB 1903)

Competitors from Bristol (Topical Film Company, GB 1922)

How the Jam Gets into Donuts (Pathé/Around the Town, GB 1926)

The Talisman (Le Pied de mouton) (Pathé, FR 1907) *Regia/dir:* Alberto Capellani

Medvedeff’s Russian Balalaika Orchestra (British Sound Film Productions, GB 1929)

The Deonzo Brothers (Paul’s Animatograph Works, GB 1901)

Will Evans the Musical Eccentric (Warwick Trading Company, GB 1899)

L’Homme-Orchestre (Star-Film, FR 1900) *Regia/dir:* Georges Méliès.

Dance of the Moods (Spectrum Films, GB 1924) *F./ph:* Claude Friese Greene

Sherlock e gli altri: il detective inglese nel cinema muto

Sherlock and Beyond: The British Detective in Silent Cinema

L'idea di questo programma si è sviluppata a partire dall'instimabile lavoro preparatorio svolto da Laraine Porter e Bryony Dixon durante le due edizioni del British Silent Cinema Festival di Nottingham dedicate al "poliziesco britannico", nel 2007 e nel 2008. Io ho scelto sia di restringere il tema – gli investigatori britannici – che di ampliare l'obiettivo fino ad includere film non britannici che utilizzano la natura iconica del personaggio come un tropo internazionale. Questo è in parte dovuto alla natura pervasiva del fenomeno Sherlock Holmes, ma anche a concetti di "inglesità" inestricabilmente legati all'idea della potenza politica e culturale inglese, compresa un'ammirazione anglofila per l'aristocrazia e il tratto stereotipato del comportamento signorile abbinato a un ironico understatement. I film di detective indulgevano su queste caratteristiche, riflettendo nel contempo anche le preoccupazioni dell'epoca per "stranierità", classe e adeguatezza dei film su argomenti così "sensazionali".

Quando il cinema si affermò, non ci si torceva più le mani per la doppia natura del detective e la sua inclinazione poco signorile ad invadere spazi sacrosantamente privati, semmai si provava ammirazione per come risolveva gli enigmi. Eppure, il tipo di sensazionalismo implicito nel genere fece sì che i commentatori mettessero in dubbio sia l'adeguatezza dell'argomento sia il livello di pubblico a cui era destinato. Il film, si faceva notare, doveva stare attento a quel che enfatizzava: "Il crimine in sé non è interessante. Non c'è niente di drammatico o di avvincente nel furto di un orologio o di mille dollari. Se la storia di un crimine interessa, non è a causa del crimine ma di qualche altro fattore. Le storie di Sherlock Holmes non sono interessanti perché sono storie di crimini e relative indagini. Sono interessanti per il modo abile in cui i crimini sono organizzati e per l'ingegnosità dimostrata nello scoprirli." (Epes Winthrop Sargent, *The Technique of the Photoplay*, II edizione, 1913)

In Gran Bretagna il genere detective decollò verso il 1908 e nel 1911 alcune case di produzione come la Cricks and Martin ("Police Constable Sharpe", "Paul Sleuth, Crime Investigator") e la British & Colonial ("Lieutenant Daring") si erano andate specializzando in questo tipo di produzione. Il pubblico cinematografico chiedeva più sensazionalismo, e verso il 1912 l'argomento relativamente tabù dell'omicidio divenne un elemento ineccepibile dei thriller. Rachael Low sostiene che il genere, che raggiunse ben presto un alto livello di raffinatezza, era in parte responsabile per l'aumentata lunghezza delle pellicole: "Qualunque tipo di indagine comportava una trama relativamente complicata, a confronto con il normale susseguirsi degli eventi drammatici... e questa struttura della storia, più sviluppata, rendeva essenziale la lunghezza extra, mentre l'attrazione generale la rendeva sopportabile. Così, 900 piedi o più erano una lunghezza normale per i film di detective in un'epoca in cui qualsiasi cosa simile ad un intero rullo veniva usata altrimenti solo per le produzioni più prestigiose, e per il 1912 persino i thriller inglesi erano sempre oltre i mille piedi di lunghezza."

Non è chiaro perché certi detective popolari come Dick Donovan, Martin Hewitt, Max Carrados e John Thorndyke non furono portati sullo schermo, ma chiaramente tutti vennero messi in ombra dalla presenza inevitabile di Sherlock Holmes, la cui prima apparizione in un film si ebbe nella parodia *Sherlock Holmes Baffled* (American Mutoscope & Biograph, 1900 ca.). La più longeva creatura letteraria di Sir Arthur Conan Doyle era apparsa per la prima volta nel 1887, in *A Study in Scarlet*, e fu rapidamente adattata da altri: nel 1893 Holmes debuttò a teatro in *Under the Clock* e nella striscia comica in *The Adventures of Chubb-Lock Homes*. Era nata una mania, e in una recensione del 1909 in *Moving Picture World* di *Droske Nr. 519* della Nordisk (U.S.A.: *Cab Number 519*) l'autore sosteneva, "Le famose serie di storie di Sherlock Holmes ... sono popolari perché Holmes, dopo tutto, è solo un abile uomo di mondo con facoltà di ragionamento assai sviluppate. Non è un semplice detective da palcoscenico che sembra straordinariamente saggio e si basa solo su logori espedienti." Contribui di certo anche il fatto che le storie di Holmes presentavano elementi sensazionali ma in modo sottile: anche se gradatamente Conan Doyle inseriva sempre più omicidi nelle sue storie, il suo ritegno nel descrivere dettagli ripugnanti voleva dire che i racconti – e i film che su di essi si basavano – potevano essere diretti ad un pubblico che si vantava di essere al di sopra del consumatore medio di "gialli da due soldi".

Per il pubblico, britannico e non allo stesso modo, le storie di Sherlock Holmes offrivano più della mera soddisfazione di un racconto ben narrato, con un protagonista gradevole. Illustrano anche un'Inghilterra al culmine della sua potenza imperiale, convinta del proprio ruolo divino di guida delle nazioni, popolata da un'umanità di tipo superiore in cui una totale fiducia in se stessi è abbinata ad un sottile umorismo. Questa figura, in grado di frequentare le classi elevate – persino i reali – e di mascherarsi al tempo stesso per confondersi temporaneamente con gli strati più bassi, era così allettante che dovunque nel mondo i produttori cinematografici puntarono sulla creatura di Conan Doyle. Se è troppo affermare che il personaggio di Holmes costituì un'ispirazione-chiave per l'anglofilia, di certo giocò un ruolo importante nella sua propagazione.

Diverse nazioni contrapposero il campione dei detective ai suoi rivali dell'epoca: la Nordisk, nel 1908, produsse il primo dei suoi film di Holmes, *Sherlock Holmes i Livsfare* (Sherlock Holmes rischia la vita), in cui il detective si scontra con il maestro del crimine Raffles. Questa fu forse la prima

serie di Sherlock Holmes, anche se i tedeschi non erano troppo indietro, sia nel formato a film multipli sia nell'abbinamento di personaggi di diversi autori. *Arsène Lupin contra Sherlock Holmes* (Vitascope, 1910-11) fu una serie in 5 episodi adattata dalla realizzazione a puntate di Maurice Leblanc, *Arsène Lupin contre Herlock Sholmes* (il titolo è più divertente, ahimè, di gran parte del materiale e nasce dal rifiuto di Conan Doyle di concedere a Leblanc il copyright sul nome del suo personaggio; la Vitascope non si preoccupò di questi problemi legali). Curiosamente, mentre i tedeschi, gli americani e gli italiani, tra gli altri, accoglievano il personaggio britannico, i francesi furono più reticenti, preferendo detective di casa propria o le loro controparti americane, specie Nick Carter, Nick Winter e Nat Pinkerton, messi insieme con Holmes in un film della Eclipse (1912) il cui titolo originale è andato perduto, ma quello tedesco, *Schlau, schlauer, am schlauesten!*, può esser tradotto come “Furbo, più furbo, furbissimo!”. *Die Kinematograph* ricorda che fu Pinkerton a vincere.

William Gillette (1853-1937), il famoso attore che fece proprio il personaggio di Holmes grazie al successo internazionale del suo adattamento teatrale (inaugurato a Broadway nel 1899), fu corteggiato dalla Essanay per immortalare il suo Holmes per la macchina da presa, ma *The Bioscope* non fu colpito da *Sherlock Holmes* (1916): “Non è lo Sherlock Holmes che tutti conoscono, appare in una luce diversa ... Non è all'altezza dell'ideale che il pubblico giustamente si aspetta.” Forse l'obiezione era che il ruolo fosse andato così completamente ad un americano, specie dopo i lungometraggi britannici *A Study in Scarlet* (1914) e *The Valley of Fear* (1916), entrambi della Samuelson Films. I critici statunitensi furono considerevolmente più positivi, compreso James S. McQuade in *The Moving Picture World*, che s'interrogò persino sulle generazioni a venire: “Spero che la Essanay abbia due buoni negativi, così che il periodo nel futuro in cui si potranno realizzare con successo copie positive possa essere prolungato al limite.” Purtroppo, le speranze di McQuade sono andate in fumo, visto che il film è perduto, e non risulta che ne sia sopravvissuto nemmeno un frammento.

Naturalmente furono adattate, o scritte apposta per lo schermo, altre storie oltre a quelle di Conan Doyle e, anche se il detective poteva venire da qualunque nazione, gli investigatori britannici continuarono a reggere il confronto durante tutta l'era del muto. Nemmeno la prima guerra mondiale riuscì ad eliminare completamente la domanda popolare di Sherlock, come dimostra la continua produzione di film di Holmes in Germania tra il 1914 ed il 1918, oltre che di altri detective come Stuart Webbs e Joe Deebs, i quali, ci assicura Siegfried Kracauer, “erano all'altezza dei loro nomi inglesi e sembravano esattamente gentiluomini fatti su misura”. Per Kracauer, con tutte le sue note posizioni tipiche dell'epoca, ciò è attribuibile all'abilità del detective inglese di ricavare ordine dal caos tramite il pensiero razionale, ma anche ad un'aspirazione teutonica per le qualità democratiche tipicamente britanniche che mancavano nella Germania guglielmina: “La profonda sensibilità per la vita all'estero permetteva loro, nondimeno, di apprezzare l'affascinante mito del detective inglese.”

Non si può lasciar fuori da questa discussione Sexton Blake, un personaggio che, sebbene non arrivasse a rivaleggiare in popolarità internazionale con Holmes, occupò un posto chiave, perlomeno sugli schermi britannici. La sua vita cinematografica ebbe inizio nel 1909 con *Sexton Blake*, della Gaumont, e prese velocità durante la prima guerra mondiale con titoli come il thriller del 1914 di I.B. Davidson *The Kaiser's Spies*, per concludere l'era del muto con il serial del 1928 della British Filmcraft *Sexton Blake*. È frustrante che non risulti essersi conservato nessuno dei film di Sexton Blake – almeno 13 oltre al serial; e nemmeno i serial americani *Blake of Scotland Yard* (Universal, 1927), *The Ace of Scotland Yard* (Universal, 1929) ed innumerevoli altri titoli, tra cui il primo *Bulldog Drummond* (Hollandia, 1922).

Si crede che siano andati perduti anche gran parte dei film muti basati sulle storie di Edgar Wallace, come *The Crimson Circle* (Kinema Club, 1922) ed il suo rifacimento tedesco, *Der rote Kreis* (Efszet-Film, 1928-29). È davvero un peccato se si considera la posizione chiave che Wallace giocò nel passaggio dal detective gentiluomo al professionista più duro. Il richiamo dell'investigatore poteva ancora considerarsi favorevole, almeno verso la metà degli anni '20 – pensiamo a *Sherlock, Jr.* (1924) – ma, con il progredire del decennio e l'avvento della Grande Depressione, sullo schermo cambiò qualcosa che era rimasto a lungo in gestazione sulla pagina. Esula dalla portata di questo saggio analizzare i cambiamenti avvenuti nel genere tra i periodi vittoriano, edoardiano e del primo dopoguerra, per non parlare del dopo, ma il pressante richiamo contro il sensazionalismo, iniziato ancor prima del regno di Vittoria, continuò a farsi sentire per tutta l'era del muto e ben oltre. – JAY WEISSBERG

The idea for this programme grew out of the invaluable groundwork laid by Laraine Porter and Bryony Dixon during the two editions devoted to “British Crime” at the British Silent Cinema Festival in Nottingham in 2007 and 2008. I've chosen both to narrow the theme – British detectives – and expand the focus to include non-British films that use the iconic nature of the figure as an international trope. This is partly thanks to the pervasive nature of the Sherlock Holmes phenomenon, but also to perceptions of “Englishness” that are inextricably bound up in ideas of English political and cultural might, including an Anglophilic admiration for the aristocracy and the stereotypical English trait of gentlemanly behaviour coupled with wry understatement. The detective film keenly indulged in these qualities while also reflecting the era's preoccupations with “foreignness”, class, and the seaminess of films on such “sensational” subjects.

*By the time the cinema emerged, hand-wringing over the detective's duplicitous nature and his ungentlemanly penchant for invading sacrosanct private domains had largely dissipated, replaced by admiration for his puzzle-solving. Yet the kind of sensationalism inherent in the genre meant that commentators questioned both the appropriateness of the subject, and the level of audience to which it was aimed. The motion picture, it was urged, needed to be careful in what it emphasized: "Crime is not in itself interesting. There is nothing dramatic or gripping in the theft of a watch or a thousand dollars. If the story of a crime interests, it is not because of the crime but because of some other factor of the story. The Sherlock Holmes stories are not interesting because they are the stories of crime and its detection. They are interesting because of the adroit manner in which the crimes are planned and the ingenuity shown in their detection." (Epes Winthrop Sargent, *The Technique of the Photoplay*, 2nd ed., 1913)*

In Britain, the detective genre took off c.1908, and by 1911 a few production companies, like Cricks and Martin ("Police Constable Sharpe", "Paul Sleuth, Crime Investigator") and British & Colonial ("Lieutenant Daring"), were specializing in detective and crime films. Movie audiences clamoured for more sensationalism, and around 1912 the comparatively taboo topic of murder became an unexceptional element in thrillers. Rachael Low argues that the detective genre, which achieved a high level of sophistication at an early date, was partly responsible for the increased length of films: "Any sort of detection meant a relatively involved plot in comparison with the ordinary run of dramatic incidents...and this more highly developed story structure made extra length essential, while its universal appeal made it tolerable. Thus 900 ft. or more was a normal length for detective films at a time when anything like a full reel was otherwise used only for prestige productions, and by 1912 even the English thrillers were always over 1,000 ft. in length."

It's unclear why certain popular detectives such as Dick Donovan, Martin Hewitt, Max Garrados, and John Thorndyke apparently were not adapted on screen, but clearly all were overshadowed by the inescapable presence of Sherlock Holmes, whose earliest appearance on film was in the parody Sherlock Holmes Baffled (American Mutoscope & Biograph, c.1900). Sir Arthur Conan Doyle's most lasting literary creation first appeared in 1887, in A Study in Scarlet, and was quickly adapted by others: in 1893 Holmes made his stage bow in Under the Clock and his comic strip début in The Adventures of Chubb-Lock Homes. The mania was on, and in a 1909 Moving Picture World review of Nordisk's Droske Nr. 519 (U.S.: Cab Number 519), the author opined, "The famous Sherlock Holmes series of stories...are popular because Holmes, after all, is only a clever man of the world with highly developed reasoning powers. He is not a mere stage detective looking preternaturally wise and relying only upon time worn expedients." It also surely helped that the Holmes stories featured sensational subjects presented in an understated way: though Conan Doyle gradually worked more murders into his stories, his restraint in describing unsavoury details meant that the tales, and the films they were based on, could be pitched at an audience who prided themselves on being above the average "penny dreadful" consumer.

For the British and non-British public alike, the Sherlock Holmes stories offered more than merely the satisfaction of a cleverly-told yarn with a likeable protagonist. They also illustrate an England at the height of her imperial might, convinced of her divine role as leader of nations, populated by a superior type of humanity in which absolute self-confidence is matched by understated humour. So tempting was this figure, who was able to associate with the upper classes - even royalty - while also donning disguises enabling him to temporarily mix with the lower orders, that film-producing nations from around the globe latched on to Conan Doyle's creation. While it's too much to argue that the Holmes character was a key inspiration for Anglophilia, he surely played an important role in its propagation.

Several countries pitted the champion sleuth against his rivals of the era: Nordisk, in 1908, released the first of their Holmes films, Sherlock Holmes i Livsfare (Sherlock Holmes Risks His Life), in which the detective tangles with master criminal Raffles. This was perhaps the first Sherlock Holmes series, though the Germans weren't too far behind both in the multiple-film format and the pairing of protagonists from different authors. Arsène Lupin contra Sherlock Holmes (Vitascope, 1910-11) was a 5-episode series adapted from Maurice Leblanc's serialization, Arsène Lupin contre Herlock Sholmes (the title is more amusing, alas, than most of the material, and originates from Conan Doyle's refusal to grant Leblanc the copyright to his character's name; Vitascope didn't worry about such legalities). Curiously, while the Germans, Americans, and Italians, among others, embraced the British figure, the French were more reticent, preferring either home-grown detectives or their American counterparts, especially Nick Carter, Nick Winter, and Nat Pinkerton, brought together with Holmes in a 1912 Eclipse film whose original title has been lost, but the German release, Schlaue, schlauer, am schlauesten!, can be translated as "Clever, Cleverer, Cleverest!". Die Kinematograph records that Pinkerton won.

William Gillette (1853-1937), the famed actor who made Holmes his own thanks to his internationally successful stage adaptation (opening on Broadway in 1899), was wooed by Essanay to immortalize his Holmes for the camera, but The Bioscope was not impressed with Sherlock Holmes (1916): "It presents Sherlock Holmes not as he is generally known, but in a different light ... It falls short of the ideal which will be, and rightly so, expected by the public." Perhaps they objected to an American taking over the role so completely, especially following the British Holmes features A Study in Scarlet (1914) and The Valley of Fear (1916), both by Samuelson Films. U.S. critics were considerably more positive, including James S. McQuade in The Moving

Picture World, who even wondered about future generations: "I hope that Essanay took two good negatives of this subject, so that the period of future time during which positive reproductions can be successfully made, shall be prolonged to the classic limit." Unfortunately, McQuade's hopes have been dashed, as the film is lost and not even a fragment is known to survive.

Of course other scenarios besides Conan Doyle's were adapted, or written specifically for the screen, and while the detective could come from any country, British sleuths continued to hold their own throughout the silent era. Even World War I couldn't completely eliminate the popular need for Sherlock, as witnessed by the continued production of Holmes films in Germany between 1914 and 1918, as well as other detectives including Stuart Webbs and Joe Deeb, who, Siegfried Kracauer assures us, "lived up to their English names by looking exactly like tailor-made gentlemen". For Kracauer, with all his well-known era-specific stances, this is attributable to the English detective's ability to create order out of chaos through rational thinking, but also to a Teutonic yearning for the specifically British democratic qualities lacking in Wilhelmine Germany: "Their deep-founded susceptibilities to life abroad enabled them, nonetheless, to enjoy the lovely myth of the English detective."

Not to be left out in this discussion is Sexton Blake, a figure who, while not rivalling Holmes in international popularity, occupied a key place, at least on British screens. His cinematic life began in 1909 with Gaumont's Sexton Blake, picking up speed during World War I with titles such as I.B. Davidson's 1914 thriller *The Kaiser's Spies*, and finishing out the silent era with British Filmcraft's 1928 serial *Sexton Blake*. Frustratingly, none of the *Sexton Blake* films – at least 13, plus the serial – are known to survive; neither do the American serials *Blake of Scotland Yard* (Universal, 1927), *The Ace of Scotland Yard* (Universal, 1929), and countless other titles, including the first *Bulldog Drummond* (Hollandia, 1922).

Also believed lost are most of the silent films based on Edgar Wallace stories, such as *The Crimson Circle* (Kinema Club, 1922) and its German remake, *Der rote Kreis* (Efizet-Film, 1928-29). This is especially to be regretted, considering the key position Wallace played in the shift from the gentleman detective to the harsher professional. The lure of the sleuth could still be considered benign, at least through the mid-1920s – think of *Sherlock, Jr.* (1924) – but as the decade progressed, leading into the Great Depression, something changed on screen that had long been gestating on the page. It's outside the scope of this essay to analyse the changes in the genre between the Victorian, Edwardian, and post-WWI periods, let alone thereafter, but the pressing cry against sensationalism begun even before Victoria's reign continued to be heard throughout the silent era and considerably beyond.

JAY WEISSBERG

Una versione più ampia ed esaustiva di questa introduzione è disponibile in lingua inglese sul sito delle Giornate.

A longer, more comprehensive version of this introduction is available on the Giornate's website: <http://www.cinetecadelfriuli.org/gcm/>

Prog. I (c. 105')

BOBBY THE BOY SCOUT; OR, THE BOY DETECTIVE (Clarendon Film Company, GB 1909)

Regia/dir. Percy Stow; *lg. or./orig. l.* 525 ft.; 35mm, 502 ft., 8' (16 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

Mai sottovalutare l'ingegnosità del boy scout tipo, specie nel confronto con la polizia britannica. Visto il grado di popolarità presto raggiunto dal cinema poliziesco, Percy Stow mise insieme questo delizioso film che trae profitto dal suo gusto per le situazioni comiche e in cui c'è una non indispensabile ripresa a trucchi e un bel "cut out" raffigurante il buco di una serratura.

Nel 1901 Stow (1876-1919) lavorava con Cecil Hepworth, ma nel 1904 si unì all'ex socio in affari di Hepworth, Henry Lawley, per fondare la Clarendon Film Company. Laddove *The Tempest* (1908) è forse il suo film oggi più noto, la sua produzione in quegli anni era meno rivolta agli adattamenti letterari e più ai titoli comici come questo film, i cui piacevoli esterni rivelano le origini hepborthiane di Stow. Nel 1910 iniziò la serie del "Lieutenant Rose", a volte ritenuta

il primo serial britannico, imperniata su un capitano di marina i cui exploit avventurosi virano verso il genere poliziesco; la serie durò per 17 episodi, continuando fino al 1915. – JAY WEISSBERG

Never underestimate the ingenuity of the average Boy Scout, especially when compared to the British police force. With the popularity of detective films at an early high, Percy Stow concocted this delightful film which takes advantage of his penchant for comic situations and even includes a rather superfluous trick shot, along with a nice keyhole cut-out.

*Stow (1876-1919) was working with Cecil Hepworth in 1901 but joined Hepworth's former business partner Henry Lawley to form the Clarendon Film Company in 1904. While *The Tempest* (1908) is perhaps his best-known film today, his output in these years tended less in the direction of literary adaptations and more towards comical titles such as the present film, whose pleasant outdoor locations speak to Stow's Hepworth origins. In 1910 he introduced the "Lieutenant Rose" series, sometimes credited as Britain's first serial and featuring a naval captain whose adventurous exploits certainly lean towards the detective genre; the series went on for 17 episodes and lasted until 1915. – JAY WEISSBERG*

THE MYSTERY OF DR. FU-MANCHU: Ep. 10, “The Fiery Hand”

(Stoll Picture Productions, GB 1923)

Regia/dir. A.E. Coleby; scen: Frank Wilson & A.E. Coleby, dal romanzo/*from the novel* *The Devil Doctor* (GB)/*The Return of Dr. Fu-Manchu* (US) di/by Sax Rohmer (1916); f./ph: Phil Ross; mont./ed: H. Leslie Brittain; scg./des: Walter W. Murton; cast: Harry Agar Lyons (Fu-Manchu), Joan Clarkson (Karamaneh), Pat Royale (Aziz), Frank Wilson (Ispettore/*Inspector* Weymouth), Humberston Wright (Dr. Petrie), Fred Paul (Nayland Smith); 35mm, 2223 ft., 30' (20 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

“Immaginatevi una persona alta, asciutta e felina, con le spalle alte, con una fronte come Shakespeare e una faccia come il demonio, un cranio rasato e lunghi occhi magnetici dello stesso verde di quelli dei gatti. Investitelo di tutta la crudele furbizia di un'intera razza orientale, accumulata in un unico gigantesco intelletto, con tutte le risorse della scienza passata e presente, con tutte le risorse, se volete, di un ricco governo – che, comunque, ha già negato di conoscerne l'esistenza. Immaginatevi quell'essere orribile ed avrete un ritratto mentale del dottor Fu-Manchu, il pericolo giallo incarnato in un solo uomo.”

Così inizia la prima descrizione di Fu-Manchu da parte di Sax Rohmer, pubblicata nel 1912 nelle pagine di *The Story-Teller* e in seguito raccolta sotto forma di libro nel 1913, con il titolo di *The Mystery of Dr. Fu-Manchu* (GB) / *The Insidious Dr. Fu-Manchu* (USA). Rohmer, vero nome Arthur Ward (1883-1959), centrò la sua creazione più duratura con la figura del malevolo dottore cinese, attingendo dal filone di romanzi sul “Pericolo giallo” esplicitamente creato da due testi che immaginavano l'invasione cinese, *The Yellow Wave: A Romance of the Asiatic Invasion of Australia* (1895) di Kenneth Mackay e *The Yellow Danger* (1898) di M.P. Shiel. Si crede che il primo a coniare, in un discorso del 1895, l'espressione “Pericolo giallo” – “die gelbe Gefahr” – fosse stato il Kaiser Guglielmo II, ma queste paure avevano già precedenti controparti in numerosi articoli sulla stampa inglese, resoconti apparentemente autentici che provocavano sentimenti anticinesi tramite fosche storie di pratiche pagane, fumerie d'oppio ed incroci di razze.

Nonostante queste cupe avvisaglie di una nazione invasa da cinesi col codino, Anne Witchard fa notare che le cifre effettive erano molto piccole: nel censimento di Londra del 1871 erano elencati 94 “stranieri nati in Cina”, e per il 1921 il numero era ancora modesto, 711. Benché le cifre fossero poco rilevanti, l'effetto sulla pubblica immaginazione fu potente. A Londra i cinesi arrivavano in genere come manodopera sulle navi, di passaggio e sottopagati, senza parlare l'inglese o quasi, e – quel che è più – erano un gruppo quasi esclusivamente maschile, divenendo così il centro dei timori per la purezza della razza britannica in balia dell'espansionismo riproduttivo orientale.

Le guerre dell'oppio di metà Ottocento erano servite ad alimentare la sinofobia e ad associare nella mente del pubblico – per errore – la droga e la Cina. Negli anni '60 dell'Ottocento la stampa popolare

britannica ci sguazzava nei resoconti dei frequentatori di nebbiose fumerie d'oppio dei bassifondi di Bluegate Fields, dove Charles Dickens si era recato prima di scrivere *The Mystery of Edwin Drood* (1870). Storie come queste avanzavano l'idea di un mondo segreto e sconosciuto proprio sulla porta di casa, basandosi su *London Labour and the London Poor* di Henry Mayhew con la sua scioccante visione dell'altra facciata della prosperità vittoriana. Presto diventò abituale ambientare le storie nelle fumerie d'oppio di Londra, spostate da Bluegate Fields a Limehouse, dove ingressi decrepiti portano a stanze nascoste piene di sontuosi tessuti: “La morbida luce delle lampade velate pendenti dal soffitto svela un ingresso spazioso. I piedi affondano nel ricco, pesante tappeto mentre il visitatore si sposta al piano successivo, dove c'è un eccellente ristorante con strane decorazioni cinesi ed un menu che offre una varietà di seducenti piatti cinesi. I clienti a volte includono donne di mondo in cerca di una nuova sensazione.” La citazione viene da un articolo, del 1910 circa, nel *South London Advertiser*, ma J. Platt, scrivendo nel 1895 in *The Gentleman's Magazine*, aveva probabilmente ragione nell'affermare che gran parte dei romanzieri non si preoccupavano mai realmente di ispezionare da sé i luoghi. Persino Conan Doyle cedette alla moda, aprendo il suo racconto di Holmes “The Man with the Twisted Lip” (1891) in una fumeria d'oppio. Già a partire almeno dalla metà degli anni '20, la Thomas Cook offriva tour dei quartieri operai di Londra, compresa una tappa a Limehouse, dove a beneficio dei turisti veniva messa in scena una mischia tra cinesi muniti di codino che brandivano una mannaia.

A quel punto la paura del Pericolo Giallo era probabilmente trita e ritrita, visto che aveva raggiunto l'apice negli anni immediatamente dopo la rivolta dei Boxer (1900) – e non per caso fu proprio questo il momento in cui il cinema prese ad affrontare tali problemi, come si è visto alle Giornate 2008 con la proiezione di due “ricostruzioni”, *Attack on a China Mission Station – Bluejackets to the Rescue* e *Attack on a Mission Station* (entrambi del 1900). Nel 1912, lo stesso anno in cui Fu-Manchu apparve per la prima volta sulla pagina scritta, c'erano già parodie, come *Lieutenant Lilly and the Splodge of Opium* di Hepworth. Eppure le storie di Sax Rohmer ebbero un successo fantastico – persino il presidente Calvin Coolidge ammise di essere affezionato ai racconti che apparivano a puntate in *Collier's* – così fu naturale che la Stoll Film Company si volgesse a Fu-Manchu dopo aver ultimato le sue acclamate serie di Sherlock Holmes.

Anche se il personaggio era apparso in forma leggermente camuffata e senza autorizzazione nel 1914, con *The Mysterious Mr. Wu Chung Foo* della Feature Photoplay, la serie della Stoll fu l'inizio di molti successivi adattamenti di Fu-Manchu. La Stoll aveva già avuto successo con Rohmer in precedenza, grazie a *The Yellow Claw* (regia di René Plassetty, 1920) – “un film di astuzia cinese e delitti” – uno dei film di “eminenti autori britannici” in cui lo scenografo residente Walter W. Murton si era superato creando una vasta fumeria d'oppio con molti locali arredati con il mobilio più ricco. Anche se le spese di produzione di *The Mystery of Dr. Fu-Manchu* furono leggermente

diminuite rispetto alle serie di Holmes, la Stoll spese un rilevante ammontare di denaro per la promozione (*Kinematograph Weekly* fece una stima di molte migliaia di sterline), lanciando una campagna su tutti i media, compresa una pubblicità su larga scala nella metropolitana di Londra.

Come le tre serie di Holmes, *The Mystery of Dr. Fu-Manchu* consisteva di 15 episodi, ognuno contenente una storia completa con collegamenti casuali a quel che c'era stato prima e a quel che sarebbe venuto dopo. In genere, i critici non ne furono colpiti: per il recensore del *Bioscope*, "sia nell'argomento sia nell'esecuzione la nuova serie è assai più rozza delle storie di Doyle. Laddove queste ultime presentavano un interesse logico abilmente elaborato, le prime sono meri melodrammi stereotipati, che non ci provano neanche ad essere plausibili, ma dipendono interamente dal fascino del bieco sensazionalismo." Questo ovviamente è – assai probabilmente – il motivo per cui le storie, e pure i film, sono divenute così popolari. Indubbiamente Rohmer basò i suoi personaggi sulle figure già iconiche di Conan Doyle – il metodo di ragionamento deduttivo di Nayland Smith proviene dritto da Holmes, mentre il suo assistente, il dottor Petrie, condivide con Watson anche la professione.

"The Fiery Hand" apparve per la prima volta sotto forma di storia nel numero del 25 settembre 1915 di *Collier's*, prima di venire inclusa nel romanzo del 1916 *The Devil Doctor* (GB) / *The Return of Dr. Fu-Manchu* (USA). Tanto la storia quanto il film illustrano abilmente l'uso, da parte di Rohmer, delle ambientazioni fuori Limehouse, insistendo sul fatto che il Pericolo Giallo si estendeva al di là delle aree abitualmente associate al controllo cinese: la minaccia si è infiltrata persino a Windsor, grazie al Tamigi, "un corso d'acqua più carico di segreti di quanto non lo fossero mai stati il Tevere od il Tigri." Come gli ammonitori articoli di giornale che rivelavano le zone nascoste di Londra ad un pubblico ignaro che l'inferno era a poche fermate d'autobus di distanza, così la serie di *Fu-Manchu* propagò la nozione secondo cui nessun territorio era tanto straniero quanto il proprio cortile.

La serie fu diretta da A.E. Coleby (1876-1930), che aveva appena completato la sua monumentale epica di quasi 5 ore, *The Prodigal Son* (1923). Coleby aveva iniziato come attore, per poi passare da entrambi i lati della macchina da presa nel 1907, dirigendo il primo film britannico di "rango da lungometraggio", *Pirates of 1920* (1911). Il suo lavoro su *Fu-Manchu* collima con la sua reputazione di uomo di spettacolo, che usava al massimo gli elementi sensazionalistici delle storie unendovi allo stesso tempo un bel lavoro con gli esterni. È una tentazione sopporre che George Orwell, con la sua nota passione per la narrativa poliziesca, avrebbe potuto trovare l'ispirazione per la gabbia dei topi di 1984 in "The Six Gates of Joyful Wisdom" qui presente, sebbene l'idea, se proviene da questa fonte, avesse potuto provenire pure dal romanzo.

Anche se Harry Agar Lyons (1878-?) sembra un candidato improbabile per interpretare il genio del male cinese, l'attore di origine irlandese trovò fama duratura nei ruoli da asiatico,

continuando con l'ulteriore serie della Stoll *The Further Mysteries of Fu-Manchu*, per apparire in seguito come lo scellerato dottor Sin Fang nella serie della Pioneer Films *The Mysterious Dr. Sin Fang* (1928). Entrambe queste serie successive furono dirette da Fred Paul (1880-1967), figura affascinante, più come campione di melodramma e *Grand Guignol* che come attore, piuttosto flemmatico. Sebbene il personaggio di Nayland Smith si basi su Holmes, ha poco dell'umorismo di quest'ultimo, e Paul non assomiglia all'idea che Rohmer aveva di Smith, "asciutto, agile, abbronzato dal sole di Birmania". – JAY WEISSBERG

"Imagine a person tall, lean and feline, high-shouldered, with a brow like Shakespeare and a face like Satan, a close-shaven skull, and long, magnetic eyes of the true cat-green. Invest him with all the cruel cunning of an entire Eastern race, accumulated in one giant intellect, with all the resources of science past and present, with all the resources, if you will, of a wealthy government – which, however, already has denied all knowledge of his existence. Imagine that awful being, and you have a mental picture of Dr. Fu-Manchu, the yellow peril incarnate in one man."

So begins Sax Rohmer's first description of Fu-Manchu, published in 1912 in the pages of The Story-Teller and subsequently collected in book form in 1913 under the title The Mystery of Dr. Fu-Manchu (GB) / The Insidious Dr. Fu-Manchu (US). Rohmer, born Arthur Ward (1883-1959), hit upon his most lasting creation with the figure of the malevolent Chinese doctor, tapping into a line of "Yellow Peril" novels explicitly formulated by two Chinese invasion scenarios, Kenneth Mackay's The Yellow Wave: A Romance of the Asiatic Invasion of Australia (1895) and M.P. Shiel's The Yellow Danger (1898). It's believed that Kaiser Wilhelm II, in a speech in 1895, first coined the expression "Yellow Peril" – "die gelbe Gefahr" – but these fears had earlier counterparts in numerous articles in the English press, ostensibly factual accounts whipping up anti-Chinese sentiment through lurid tales of heathen practices, opium smoking, and miscegenation.

Despite these dire warnings of a nation overrun by pigtail-sporting Chinamen, Anne Witchard points out that the actual numbers were very small: 94 "China born aliens" were listed in the London census of 1871, and by 1921 the number was still modest at 711. Though the figures were unprepossessing, the power on the public imagination was potent. The Chinese in London generally arrived as transient, low-paid ship workers speaking little or no English, and what's more, they were an almost exclusively male group, thus becoming a locus for fears of British racial purity at the mercy of Oriental reproductive expansionism.

The Opium Wars of the mid-19th century served to stoke Sinophobia and mistakenly associate the drug, in the public mind, with China. By the 1860s the popular British press revelled in accounts of visitors to the smoke-filled opium dens of the slums of Bluegate Fields, where Charles Dickens journeyed before writing The Mystery of Edwin Drood (1870). Such stories pushed the idea of a secret,

unknown world just at everyone's doorstep, elaborating on Henry Mayhew's London Labour and the London Poor with its shocking view into the flip-side of Victorian prosperity. Soon it became common to set tales in London's opium dens, moved from Bluegate Fields to Limehouse, where decrepit entrances lead to hidden rooms full of luxurious fabrics: "The soft light of shaded lamps hanging from the ceiling discloses a spacious hall. The feet sink in the rich, heavy carpet as the visitor passes on to the next floor, where there is an excellent restaurant with weird Chinese decorations and a menu that offers a variety of seductive Chinese dishes. Its patrons sometimes include Society women seeking a new sensation." The quote comes from an article, c. 1910, in the South London Advertiser, but J. Platt, writing in *The Gentleman's Magazine* in 1895, was probably correct in stating that most of the novelists never really bothered to inspect the places themselves. Even Conan Doyle succumbed to the fashion, opening his Holmes tale "The Man with the Twisted Lip" (1891) in an opium den. By at least the early 1920s Thomas Cook was offering tours of London's working-class neighbourhoods, including a stop in Limehouse where they stage-managed a *mêlée* between cleaver-wielding, pigtail-sporting Chinamen for the tourists.

At that point *Yellow Peril* fears were probably old hat, having reached an early peak in the years immediately following the Boxer Rebellion (1900) – not coincidentally this was precisely the moment when the cinema began addressing such concerns, as seen in the 2008 Pordenone Festival's screening of two staged films, *Attack on a China Mission Station – Bluejackets to the Rescue*, and *Attack on a Mission Station* (both 1900). By 1912, the same year *Fu-Manchu* first appeared in print, there were already parodies of the type, such as Hepworth's *Lieutenant Lilly and the Splodge of Opium*. Still, Sax Rohmer's tales were wildly successful – even President Calvin Coolidge admitted to being addicted to the serializations appearing in *Collier's* – so it was only natural that the Stoll Film Company would turn to *Fu-Manchu* after finishing the last of their acclaimed *Sherlock Holmes* series.

Though the character appeared in a thinly disguised, unauthorised form in 1914, with *Feature Photoplay's* *The Mysterious Mr. Wu Chung Foo*, the Stoll series was the first of many subsequent *Fu-Manchu* adaptations. Stoll had achieved success with Rohmer before, thanks to *The Yellow Claw* (dir. René Plaissetty, 1920) – "a picture of Chinese cunning and crime" – one of their "Eminent British Authors" films in which in-house art director Walter W. Murton outdid himself by designing a vast, multi-chambered opium den kitted out in the richest of furnishings. Though the production expenses of *The Mystery of Dr. Fu-Manchu* were slightly scaled down from the *Holmes* series, Stoll spent a significant amount of money on promotion (*Kinematograph Weekly* estimated the figure at many thousands of pounds), launching an all-out media campaign that included large-scale advertising in the London Underground.

Like the three *Holmes* series, *The Mystery of Dr. Fu-Manchu* consisted of 15 episodes, each containing a complete story with casual links to what came before and after. In general the critics were

not impressed: for the Bioscope reviewer, "the new series is very much cruder, both in subject-matter and in treatment, than the Doyle stories. Whereas the latter had a skilfully worked out logical interest, the former are merely stereotyped melodramas, which make no attempt to be plausible, but depend entirely upon the appeal of lurid sensationalism." Which of course is most likely why the stories as well as the films became so popular. Rohmer undoubtedly based his characters on Conan Doyle's already iconic figures – Nayland Smith's method of deductive reasoning comes straight from Holmes, while his sidekick, Dr. Petrie, even shares Watson's profession.

"*The Fiery Hand*" first appeared in story form in the 25 September 1915 issue of *Collier's* before being incorporated into the 1916 novel *The Devil Doctor* (GB) / *The Return of Dr. Fu-Manchu* (US). Both story and film handily illustrate Rohmer's use of locations outside of Limehouse, driving home the sense that the *Yellow Peril* extended beyond areas normally associated with Chinese control: the menace has infiltrated even Windsor, thanks to the Thames, "a stream more heavily burdened with secrets than ever was Tiber or Tigris". Like the cautionary newspaper articles revealing London's hidden regions to a public unaware that hell lay just a short bus ride away, so too the *Fu-Manchu* series propagated the notion that no territory was as foreign as one's own backyard.

The series was directed by A.E. Coleby (1876-1930), just finished with his monumental, nearly 5-hour-long epic *The Prodigal Son* (1923). Coleby began as an actor and moved to both sides of the camera in 1907, directing the first British film of "feature rank", 1911's *Pirates of 1920*. His work on *Fu-Manchu* fits with his reputation as a showman, using the stories' sensationalist elements to full effect while incorporating handsome location work. It's tempting to surmise that George Orwell, with his known fondness for detective fiction, might have found inspiration for the rat cage in 1984 from "The Six Gates of Joyful Wisdom" seen here, though the idea, if springing from this source, could also have come from the novel.

While Harry Agar Lyons (1878-?) appears an unlikely candidate to play the evil Chinese genius, the Irish-born actor found lasting fame in Asian roles, continuing with Stoll's follow-up series *The Further Mysteries of Fu-Manchu*, and later appearing as the nefarious *Dr. Sin Fang* in *Pioneer Films'* series *The Mysterious Dr. Sin Fang* (1928). Both of these later series were directed by Fred Paul (1880-1967), a figure of some fascination, more as a champion of melodrama and Grand Guignol than as a rather stolid actor. Though the Nayland Smith character is based on Holmes, he has little of Holmes' humour, and Paul bears no resemblance to Rohmer's conception of Smith, "lean, agile, bronzed with the suns of Burma". – JAY WEISSBERG

DER HUND VON BASKERVILLE (Vitascope, DE 1914)

Regia/dir. Rudolf Meinert; *scen.* Richard Oswald, *dalla pièce di/from* the play by Julius Philip & Richard Oswald (1909), *adattamento del romanzo/adapted from* the novel *The Hound of the Baskervilles* (Arthur Conan Doyle, 1902); *f./ph.* Karl Freund; *scg./des.* Hermann

Warm; cast: Alwin Neuss (Sherlock Holmes), Friedrich Kühne (Stapleton), Hanni Weisse (*Miss Laura Lyons*), Erwin Fichtner (Henry von Baskerville), Andreas von Horn (Barrymore); data uscita/released: 12.6.1914; lg. or./orig. l: 4386 ft.; Beta SP, 66', col. (imbibito/tinted); fonte copia/source: Filmmuseum München.

Didascalie in tedesco / *German intertitles*.

Questo film non è attualmente disponibile in copie di proiezione a 35mm. / *No 35mm print of this film is currently available for screening.*

Considerando l'enorme popolarità in Germania di Sherlock Holmes, e di *The Hound of the Baskervilles* in particolare, non sorprende che il primo adattamento del romanzo per lo schermo provenga da Berlino. Nel 1907 ci fu la prima del lavoro teatrale di Ferdinand Bonn *Der Hund von Baskerville: Schauspiel in vier Aufzügen aus dem Schottischen Hochland* (tradotto immediatamente in russo e presentato a Mosca lo stesso anno), mentre nello stesso periodo Julius Philipp e Richard Oswald presentarono la loro versione rivale; entrambe sarebbero state più tardi saccheggiate per quest'uscita cinematografica. Come suggerisce il sottotitolo del lavoro di Bonn, l'azione è stata spostata da Dartmoor alla Scozia, cambiamento che Oswald e Rudolf Meinert mantengono nel film – in effetti, i contadini dello “Schloss Baskerville” sembrano, dalla vita in giù, esser usciti fuori da *Annie Laurie*, anche se dalla vita in su è più *Vecchia Heidelberg*.

Sul film, in gran parte non visto per decenni, fino al restauro da parte del Filmmuseum München nel 2006, si è molto congetturato in termini di trama e personaggi (è interessante che il lavoro di Bonn venisse descritto come un adattamento sia da Poe che da Conan Doyle). La narrazione del film è, di necessità, snellita, e non c'è niente della raggelante atmosfera della brughiera presente nel libro, ma l'aggiunta di una condotta segreta, uno strumento di comunicazione avveniristico, e di un vigile busto di Napoleone sembrano pesantemente in debito con Feuillade e le serie, ampliando l'elemento neogotico già percepibile nel romanzo. Il cane, interpretato da un nobile alano arlecchino, lontano dal segugio infernale dell'originale (“luminoso, spaventoso e spettrale”), appare più incline ad offrire affettuose, sbavanti leccate che feroci lacerazioni alla gola. A parte i kilt dei contadini, c'è poco altro qui che suggerisca un'ambientazione nel Regno Unito, mentre la magione incoerentemente luminosa riceve una semplice vernice di nobiltà britannica con l'aggiunta di alcune armature.

Il 1914 fu l'anno dell'esordio di Rudolf Meinert come regista; è già evidente il suo interesse per gli effetti di luce, sia tramite forti ombre negli interni sia con un impressionante paesaggio in silhouette – indubbiamente il cameraman Karl Freund era incluso in queste operazioni. Fedele allo spirito di Conan Doyle, se non proprio al romanzo, Meinert sfrutta le opportunità offerte dai travestimenti multipli; mentre Friedrich Kühne esagera un po' nel suo Stapleton (è un sollievo quando i suoi favoriti ridicolmente lunghi vengono finalmente tagliati), gli altri interpreti sono gestiti meglio. Alwin Neuss, che aveva provato il ruolo in una delle precedenti messe in

scena di Philipp/Oswald, è quasi comicamente tranquillo finché non indossa il suo travestimento. Contrariamente alle congetture, Watson fa una comparsa, anche se il suo ruolo è breve e si potrebbe facilmente farne a meno.

Der Hund von Baskerville ebbe un grande successo: nelle prime due settimane di proiezione vennero venduti quasi 50.000 biglietti. Sfruttando la popolarità dei personaggi, la Vitascope affrettò la produzione di un seguito, facendo uscire, più tardi nel 1914, *Das einsame Haus* con lo stesso cast e troupe; entro il 1920 vennero prodotti cinque ulteriori sequel, e lo stesso Oswald diresse nel 1929 una versione di *Der Hund* molto più fedele al romanzo, con Carlyle Blackwell nei panni del protagonista Holmes. A quanto pare, una copia di quest'ultimo *Hund* è stato ritrovato in Polonia quest'anno.

JAY WEISSBERG

Considering Sherlock Holmes' enormous popularity in Germany, and The Hound of the Baskervilles in particular, it's not surprising that the novel's first screen adaptation should come from Berlin. In 1907 Ferdinand Bonn premiered his stage production Der Hund von Baskerville: Schauspiel in vier Aufzügen aus dem Schottischen Hochland (immediately translated into Russian and presented in Moscow the same year), while in the same period Julius Philipp and Richard Oswald presented their competing version, both later plundered for this cinematic outing. As the subtitle of the Bonn play implies, the action was moved from Dartmoor to Scotland, a change which Oswald and Rudolf Meinert retain in the film – indeed, the peasants of “Schloss Baskerville” appear, from the waist down, to have stepped out of Annie Laurie, but from the waist up it's more Old Heidelberg.

Largely unseen for decades until the Filmmuseum München's 2006 restoration, there was much speculation on plot and characters (interestingly, Bonn's play was described as an adaptation of both Poe and Conan Doyle). The film's narrative is necessarily streamlined, and there's nothing of the book's chilling atmosphere upon the moors, but the addition of a secret pipeline, a futuristic communication device, and a watchful bust of Napoleon seem heavily indebted to Feuillade and serials, furthering the neo-Gothic element already noticeable in the novel. The dog, played by a noble Harlequin Great Dane, is far from the original's hound-of-hell (“luminous, ghostly and spectral”), appearing more likely to offer affectionate, slobbering licks than savage throat-tears. Other than the peasants' kilts there's also little here to signal a UK setting, while the incongruously bright manse is merely given a British baronial gloss with the addition of a few suits of armour.

1914 was Rudolf Meinert's first year as a director, and his interest in effects of light is already noticeable, both through strong interior shadows and a striking silhouetted landscape – undoubtedly cameraman Karl Freund was also involved in such set-ups. True to Conan Doyle's spirit, if not the actual novel, Meinert relishes the opportunities afforded by multiple disguises, and while Friedrich Kühne rather overdoes his Stapleton (it comes as a relief when his

ridiculously long side-whiskers are finally clipped), the other performers are better handled. Alwin Neuss, who essayed the role in one of the earlier Philipp/Oswald stagings, is almost comically calm until he dons his disguise. Contrary to conjecture, Watson does make an appearance, though his role is brief and could easily be dispensed with.

Der Hund von Baskerville was wildly successful: nearly 50,000 tickets were sold within the opening fortnight. Taking advantage of the characters' popularity, Vitascope rushed a sequel into production, releasing *Das einsame Haus* later in 1914 with the same cast and crew; by 1920 five further sequels were produced, and Oswald himself directed a 1929 version of *Der Hund*, much more faithful to the novel and starring Carlyle Blackwell as Holmes. Fortunately, it seems that a print of this later *Hund* was discovered in Poland this year. – JAY WEISSBERG

Il restauro/*The Restoration*

Nel 2005 una copia in bianco e nero a 35mm fu scoperta da Armin Loacker del Film Archiv Austria nella dotazione del Gosfilmofond di Mosca, etichettata, in modo errato, come *Der Hund von Baskerville* di Richard Oswald, 1929. Purtroppo la copia aveva solo didascalie flash in francese. Oltre a questo, la storia era difficile da seguire perché l'ordine delle riprese era totalmente confuso. Sembra che questa infruttuosa disposizione di riprese e scene dipendesse dalla loro separazione per diverse imbibizioni. Per ricostruire il film, il Filmmuseum München ha trasferito la copia su Beta Digitale. Dato che il Filmmuseum aveva appena finito di restaurare *Sein eigener Mörder*, basato anch'esso su una sceneggiatura di Richard Oswald e prodotto dalla stessa compagnia nello stesso anno, abbiamo potuto usufruire, per il nostro lavoro di restauro della versione originale di *Der Hund von Baskerville*, delle informazioni e delle conoscenze ottenute in quel progetto per quanto riguarda il carattere, la grafica e la dicitura della didascalie, l'imbibizione e lo stile del montaggio. Per fortuna, la copia è completa: non sembra mancare alcuna scena. Questo film assai piacevole è il primissimo lavoro di Richard Oswald per il cinema. Nei titoli di apertura si presenta al pubblico come l'autore del film – già si comportava come una star. Effettivamente, verso la fine degli anni '10 e nei '20 divenne uno dei registi e produttori di maggior successo in Germania. – STEFAN DROESSLER

In 2005 a 35mm black-and-white print of the film was discovered by Armin Loacker from Filmarchiv Austria in the holdings of Gosfilmofond Moscow, mislabeled as Richard Oswald's 1929 Der Hund von Baskerville. Unfortunately the print had only French flash-titles. Beyond that, the story was hard to follow because the order of the shots was totally mixed up. This unsuccessful rearrangement of shots and scenes seemed to be the result of their having been separated for different colour tintings. To reconstruct the film, Filmmuseum München transferred the print to Beta Digital. Since the Filmmuseum had just finished a restoration of Sein eigener Mörder, a film also based on a screenplay by Richard Oswald, and produced by

the same company in the same year, we could bring the information and knowledge gained in that project regarding the typeface, graphics, and wording of the intertitles, colour tinting, and editing style to our work restoring the original version of Der Hund von Baskerville. Happily, the print is complete; no shots seem to be missing. This highly entertaining film is Richard Oswald's very first work for the cinema. In the opening credits he introduces himself to the audience as the author of the film – already behaving like a star. And indeed, in the late 1910s and the 1920s he became one of Germany's most successful film directors and producers. – STEFAN DROESSLER

Prog. 2 (110')

SHERLOCK HOLMES I BONDEFANGERKLØR (Den stjaalne Tegnebog / DE: Sherlock Holmes und die Bauernfänger / US: A Confidence Trick) [Il portafoglio rubato / The Stolen Wallet] (Nordisk Films Kompagni, DK 1910)

Regia/dir. ?; cast: Otto Lagoni (Sherlock Holmes), Axel Boesen, Rigmor Jerichau, Victor Fabian, Ellen Kornbeck(?), Ella la Cour(?), Aage Lorentzen(?); 35mm, 266 m., 13' (18 fps); fonte copia/print source: Det Danske Filminstitut / Danish Film Institute, København. Didascalie in tedesco / German intertitles.

Sherlock Holmes fu tradotto per la prima volta in Danimarca nel 1893; il primo pastiche danese, *Sherlock Holmes på Marienlyst (Sherlock Holmes at Elsinore)*, di Carl Muusmann, apparve nel 1906, lo stesso anno in cui la Nordisk iniziò la sua attività. Due anni più tardi, la compagnia in ascesa decise di produrre una serie di film di Holmes, forse proposti da un norvegese, Ingvald Aaes, con cui Wilhelm Stæhr corrispondeva nel luglio 1908: "In base a quanto ci avete scritto su Sherlock Holmes, per la prossima stagione abbiamo prodotto 2 diversi film di quel filone, nonostante l'idea sia già stata utilizzata svariate volte in precedenza." È probabile, visto il modo in cui i film venivano venduti all'estero con titoli numerati progressivamente, che la Nordisk avesse programmato l'uscita sotto forma di serie: Viggo Larsen diresse e scrisse tutti e sei i film, recitando in cinque di essi nei panni di Holmes. Dopo che Larsen ebbe rotto con la compagnia e si fu trasferito in Germania (dove continuò a dirigere film di Holmes per la Vitascope), la Nordisk realizzò nel corso del 1911 altri sei film di Holmes, che però non sembrano esser stati concepiti come serie.

Nessuno sembrò preoccuparsi particolarmente del fatto che i film non fossero basati su nessuna storia di Conan Doyle – i primi due ci infilano dentro Raffles – e, in linea con l'occhio allenato al mercato internazionale della Nordisk, la serie fu vantaggiosamente venduta all'estero. *The Moving Picture World* proclamò il primo film, *Sherlock Holmes i Livsfare* (1908, recensito semplicemente come *Sherlock Holmes*), "estremamente emozionante ed interessante"; in seguito, nella recensione di *Den Grå Dame* (1909, come *The Grey Dame*), si faceva notare: "Nel raccogliere il valido filone di storie di

detective associato al nome di Sir Arthur Conan Doyle, la Great Northern Film Company [Nordisk] mostra notevole perspicacia.” Dei 12 film realizzati, si è conservato solo il presente, anche se, a giudicare dai comunicati stampa della compagnia e dalle recensioni dell’epoca (opportunamente pubblicate dall’autore Bjarne Nielsen), erano tutti caratterizzati da una ricerca del brivido più in sintonia con la serie francese di Nick Carter che con qualunque cosa scritta da Conan Doyle.

Gran parte delle pubblicazioni di settore notano la crescente reputazione della Nordisk per la bella fotografia e la recitazione naturalistica: “Se avete visto *Sherlock Holmes I*, saprete che la Great Northern Film Company [Nordisk] è insuperabile per l’eccellenza nella fotografia, saprete che la recitazione è praticamente quella che vi aspettereste di vedere alla famosa ‘Comédie Française’ di Parigi e saprete che i realizzatori di questo film fanno grandissima attenzione a tutti i dettagli e sono insuperati nell’allestimento.” (*Moving Picture World*, 1908, nella recensione di *Raffles Flugt fra Fængslet*, sotto il titolo di *Sherlock Holmes II*)

Purtroppo il regista di *Sherlock Holmes i Bondefangerklør* è ignoto, benché il protagonista, Otto Lagoni (1868-1944), fosse apparso nei panni di Holmes in altri due titoli della Nordisk. – JAY WEISSBERG

Sherlock Holmes was first translated into Danish in 1893, with the first Danish pastiche, Carl Muusmann’s Sherlock Holmes på Marienlyst (Sherlock Holmes at Elsinore) appearing in 1906, the same year Nordisk began operations. Two years later the rising company decided to produce a series of Holmes films, possibly proposed by a Norwegian, Ingvald Aaes, with whom Nordisk’s Wilhelm Stæhr corresponded in July 1908: “in accordance with what you wrote us about Sherlock Holmes we have for the next season produced 2 different films in that vein in spite of the idea having been used several times before.” It’s probable, given the way the films were sold abroad with consecutively numbered titles, that Nordisk planned the releases as a series: Viggo Larsen directed and wrote all six while also starring as Holmes in five. Once Larsen broke with the company and moved to Germany (where he continued to direct Holmes films for Vitascope), Nordisk made a further six Holmes films through 1911, though these don’t appear to have been conceived as a series.

No one seemed especially bothered that the films were not based on any of the Conan Doyle stories – the first two throw Raffles into the mix – and in keeping with Nordisk’s trained eye for the international market, the series was well-sold abroad. The Moving Picture World proclaimed the first, Sherlock Holmes i Livsfare (1908, reviewed simply as Sherlock Holmes) “exceedingly thrilling and interesting”, and later, in their review of Den Grå Dame (1909, as The Grey Dame), it was remarked: “In taking up the strong vein of detective romances with which the name of Sir Arthur Conan Doyle is associated, the Great Northern Film Company [Nordisk] show considerable shrewdness.” Of the 12 made, only the present film survives, though judging from the company’s press releases and contemporary reviews (conveniently published by author Bjarne

Nielsen), they were all characterized by an element of thrill-seeking more in keeping with the French Nick Carter series than anything written by Conan Doyle.

Most of the trade publications note Nordisk’s growing reputation for handsome photography and naturalistic acting: “If you have seen Sherlock Holmes I, you know that for excellence of photography, the Great Northern Film Company [Nordisk] cannot be excelled, you know that the acting is practically what you would expect to see at the famous ‘Comédie Française’ of Paris, and you know that the manufacturers of this film pay the greatest attention to all the details and are unsurpassed in their staging.” (Moving Picture World, 1908, reviewing Raffles Flugt fra Fængslet under the title Sherlock Holmes II) Unfortunately the director of Sherlock Holmes i Bondefangerklør is unknown, though the star, Otto Lagoni (1868-1944) appeared as Holmes in two other Nordisk titles. – JAY WEISSBERG

THE OLD MAN IN THE CORNER: Ep. I, “The Kensington Mystery”
(Stoll Picture Productions, GB, 1924)

Regia/dir., prod., scen: Hugh Croise; dalla raccolta di racconti/*from the short story collection* The Case of Miss Elliott *di/by* Baroness Orczy (1905); *f./ph:* John J. Cox, D.P. Cooper; *cast:* Rolf Leslie (*Old Man*), Renée Wakefield (Miss Hatley), Dorothy Harris (Mrs. William Yule), Reginald Fox (William Yule), Kate Gurney (Mrs. Yule), Donald McArdle (William Biggs), Elsa Martini (Mrs. William Biggs, anche/*also* Marie Tourneur); *non accreditati/uncredited:* Wally Bosco, Gibb McLaughlin, Alex G. Hunter; *orig. length:* 2150 ft.; DigiBeta, 29’ (*dall/from* 35mm; *trascritto a/transferred at* 20 fps); *fonte copia/source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Questo film non è attualmente disponibile in copie di proiezione a 35mm. / *No 35mm print of this film is currently available for screening.*

L’espressione “detective da tavolino” sembra esser stata coniata per descrivere le storie di *The Old Man in the Corner*, scritte dalla baronessa Emmuska Orczy (1865-1947). La loro premessa era semplice ed efficace, in buona parte grazie al nitore ed alla brevità della prosa della Orczy: una giornalista di nome Polly Burton (cambiato in Mary Hatley nei film della Stoll) incontra regolarmente un presuntuoso anziano che giocherella sempre con un pezzo di spago nell’angolo della sala da tè A.B.C. L’uomo ha opinioni sue su tutti gli ultimissimi delitti, che svela in stile singolarmente capriccioso, senza mai evitare di denigrare l’operato di Scotland Yard. Molti dei misteri non vengono mai ufficialmente risolti, e il Vecchio di frequente esprime la sua ammirazione per l’astuzia dei criminali rispetto agli investigatori della polizia. In “The Mysterious Death in Percy Street” la Orczy gli dà un nome, Bill Owen, e accenna in modo intrigante ad un omicidio da lui commesso nel suo nebuloso passato.

I personaggi apparvero per la prima volta nelle pagine di *The Royal Magazine* nel 1901, e sotto forma di libro nel 1905, con il titolo *The Case of Miss Elliott*. Stranamente, le storie di quella prima raccolta

provenivano dalla terza serie; le prime due vennero pubblicate in volume unico in seguito, nel 1909, con il titolo-ombrello ora comunemente usato di *The Old Man in the Corner*. La Orczy ritornò ai suoi personaggi nel 1923, e la Stoll, con il suo fiuto per il mercato, presentò la serie nel giugno 1924; il volume finale di storie, *Unravelled Knots*, fu pubblicato nel 1925.

Alcuni contestano l'idea che la Orczy abbia inventato il "detective da tavolino", osservando che anche il fratello di Sherlock Holmes, Mycroft, risolveva casi in modo simile senza uscire di casa. Di certo la Orczy, che viveva in una situazione modesta con il marito inglese, l'illustratore Montague Barstow, cercava un modo di guadagnare con la mania per gli investigatori e si mise a creare una figura lontana anni luce da quella dell'attivo Holmes col suo fiuto per gli indizi (due anni dopo avrebbe inventato *The Scarlet Pimpernel*, chiudendo così con le preoccupazioni di tipo finanziario). Il Vecchio risolve i misteri da una posizione totalmente seduta, spesso alle inchieste od ai processi, o semplicemente in base ai resoconti dei giornali, quando misura il suo ragionamento, ben messo a punto, contro l'illogicità della stampa e della polizia. È sempre intento a giocherellare con un pezzo di spago, il suo "accessorio per pensare", che di volta in volta disturba o diverte la giornalista. Questo stile di investigazione a tavolino portò alla proliferazione di un vero sottogenere, che avrebbe condotto ad investigatori sedentari quali Nero Wolfe e persino l'*Ironside* della TV. "The Kensington Mystery" proviene dalla storia della Orczy "The Tragedy in Dartmoor Terrace", che apparve per la prima volta in *The Royal Magazine* nel giugno 1904. L'episodio è un po' un'anomalia, perché, a differenza della storia originale e degli altri film, il Vecchio è colto mentre insegue attivamente gli indizi e alla fine, una volta che ha raccolto le prove, passa la soffiata alla polizia. Vi sono altri cambiamenti di minore importanza: gli Yule sono più sviluppati come personaggi, William Bloggs ("non un nome eufonico, vero?") diventa il troppo buono William Biggs, spassosamente insopportabile, e, in un indubbio tentativo di spingere sull'elemento umoristico, la signora Biggs viene trasformata in una cercatrice d'oro francese con tanto di accento stereotipato. Peraltro, nel corso della serie la struttura delle storie viene mantenuta, aprendo sempre con Miss Hatley ed il Vecchio nella sala da tè, intenti a discutere un caso, cosicché la gran parte della narrazione si snoda sotto forma di flashback. La brevità della fonte si presta al formato a 2 rulli, e ogni episodio (in tutto ce n'erano 12) è a sé stante. *Kinematograph Weekly* del 3 luglio 1924 lo chiariva per gli esercenti: "Ogni storia dev'essere distintamente menzionata come una trama separata in se stessa. La figura centrale non ha nessun ruolo negli effettivi eventi del crimine, ma semplicemente ne parla e li risolve. Questo dovrebbe essere enfatizzato, in modo da far tornare ripetutamente il pubblico amante delle serie ... e da non tenere lontano il pubblico che odia le serie, pensando di dover vedere ogni singolo episodio per poterli apprezzare."

Il regista/adattatore Hugh Croise era nuovo alla Stoll, avendo iniziato la sua carriera come scrittore ed attore. Per uno strano scherzo del

fato, oggi lo si ricorda per un film che non portò mai a termine: una malattia o lo scontro con l'attore/impresario Seymour Hicks gli impedirono di concludere il cortometraggio del 1923 *Always Tell Your Wife*, così il giovane Alfred Hitchcock gli subentrò per completare il suo primo incarico registico. – JAY WEISSBERG

The expression "armchair detective" appears to have been invented to describe The Old Man in the Corner stories written by Baroness Emmuska Orczy (1865-1947). Their premise was simple and effectual, thanks in great part to the cleanliness and conciseness of Orczy's prose: a journalist named Polly Burton (changed to Mary Hatley in the Stoll films) regularly meets with a conceited elderly man forever fiddling with a piece of string in the corner of the A.B.C. teashop. He has views on all the latest crimes, which he unravels in a singularly crotchety style that never fails to denigrate the work of Scotland Yard. Many of the mysteries are never officially solved, and the Old Man frequently expresses admiration for the cleverness of the criminals over the police detectives. In "The Mysterious Death in Percy Street" Orczy gives him a name, Bill Owen, and intriguingly hints that he murdered someone in the hazy past.

The characters first appeared in the pages of The Royal Magazine in 1901, and in book form in 1905, under the title The Case of Miss Elliott. Oddly, the tales in that first collection came from the third series of stories; the first two series were published as a single volume later in 1909 under the now commonly-used umbrella title The Old Man in the Corner. Orczy returned to the characters in 1923, and Stoll, clever marketers that they were, introduced their series in June 1924; the final volume of stories, Unravelled Knots, was published in 1925.

Some dispute the idea of Orczy inventing the "armchair detective", noting that Sherlock Holmes' brother Mycroft similarly solves cases without leaving his home. Certainly Orczy, living in modest circumstances with her English husband, illustrator Montague Barstow, was looking for a way to cash in on the detective craze, and set out to create a figure worlds apart from that of the active clue-sniffing Holmes (two years later she invented The Scarlet Pimpernel, and their financial worries were over). The Old Man solves mysteries entirely from a seated position, often at inquests and trials or simply from newspaper accounts, when he pits his fine-tuned reasoning against the illogic of the press and the police. He's always fidgeting with a piece of string, his "adjunct to thought", which alternately annoys and amuses the journalist. This armchair-style of detection spawned a whole subset within the genre, leading to such sedentary investigators as Nero Wolfe and even TV's Ironside.

"The Kensington Mystery" derives from Orczy's story "The Tragedy in Dartmoor Terrace", which first appeared in The Royal Magazine in June 1904. The episode is something of an anomaly, for unlike the original story and the other films, the Old Man is seen actively hunting down clues, and in the end he tips off the police once he's gathered the evidence. A few minor changes have also been incorporated: the Yules are more developed as characters, William Bloggs ("not a

euphonious name, is it?") becomes the amusingly insufferable goody-goody William Biggs, and, in an undoubted bid to play up the humour element, Mrs. William Biggs is turned into a French gold digger with a stereotypical accent to match. The structure of the stories however is retained throughout the series, always opening with Miss Hatley and the Old Man in the teashop discussing a case, so that the majority of the unfolding narrative takes place as a flashback. The brevity of the source material lends itself to the 2-reel format, and each episode (there were 12 in all) stands alone. Kinematograph Weekly on 3 July 1924 spelled it out for exhibitors: "Each story must be distinctly mentioned as a separate plot in itself. The central figure plays no part in the actual crime events but simply talks of them and solves them. This should be emphasised in order that the serial-loving public may come repeatedly... and that the serial-hating public shall not stay away thinking they are compelled to see every episode in order to appreciate them."

Director/adaptor Hugh Croise was new to Stoll, having started his career as a writer and actor. In one of those strange twists of fate, he's remembered today for a film he never finished: either illness or a clash with actor/impresario Seymour Hicks prevented him from completing the 1923 short Always Tell Your Wife, so the young Alfred Hitchcock stepped in for his first completed directing assignment.

JAY WEISSBERG

THE AMAZING PARTNERSHIP (Stoll Picture Productions, GB 1921)
Regia/dir: George Ridgwell; scen: Charles Barnett, dalla raccolta di racconti di/from the collection of stories by E. Phillips Oppenheim (1914); f./ph: Alfred H. Moses; scg./des: Walter W. Murton; cast: Gladys Mason (Grace Burton), Milton Rosmer (Stephen Pryde), Temple Bell (Stella Forde/Mrs. Laverington), Arthur Walcott (Julius Hatten), Teddy Arundell (barone/Baron Lucien Feldemay), Robert Vallis (complice di Feldemay/Feldemay's confederate), Charles Barnett (M. Dupoy), Harry J. Worth (Jean Marchand); non accreditato/uncredited: Harry Agar Lyons (Ronald Dewis); data uscita/released: 25.6.1921; lg. or./orig. l: 5153 ft.; 35mm, 5068 ft., 68' (20 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London. Didascalie in inglese / English intertitles.

Il dolorosamente prolifico autore inglese E. Phillips Oppenheim (1866-1946) produceva in media tre romanzi e raccolte di racconti all'anno, scritti in gran parte con uno stile brioso ed un piacere nei dettagli che tendono ad occultare la coesione della trama. Era un autore molto caro agli sceneggiatori, che adattarono i suoi lavori perlomeno a partire dai primi anni '10 fino ai '40. *The Amazing Partnership*, un lavoro di metà periodo pubblicato nel 1914, si pone tra il romanzo ed il raggruppamento di racconti – ogni capitolo ha un nome oltre ad un numero progressivo, e vari personaggi di contorno sbucano fuori e dentro insieme ai due protagonisti, Grace Burton e Stephen Pryde.

The Amazing Partnership fu adattato per lo schermo per la prima volta nello stesso anno in cui fu scritto, quando James Kirkwood,

sotto la supervisione putativa di D.W. Griffith, girò per la Reliance *The Floor Above*. Basato sul capitolo 15, "The Tragedy at Charlecot Mansions," il film è andato presumibilmente perduto, anche se alcuni riassunti dettagliati suggeriscono che la pellicola, a 4 rulli, si mantenesse aderente alla storia nella sua forma indipendente. Non è così per la versione della Stoll qui presentata, adattata da Charles Barnett, che gioca liberamente con personaggi e trame che, a ben vedere, non paiono sempre tornare.

Il libro sfiora molte delle preoccupazioni che coinvolgevano la Gran Bretagna alla vigilia della prima guerra mondiale: l'inquietudine operaia e gli anarchici, i furtivi colpi di stato alla corte di Ruritania, la fedeltà della Turchia, il posto della donna nella forza-lavoro. I sette anni intercorsi tra la pubblicazione del libro e la pellicola della Stoll hanno naturalmente visto uno spostamento monumentale negli interessi del pubblico, e non è sorprendente che solo la natura instabile del ruolo della donna nel mondo "maschile" dell'investigatore speciale fosse sopravvissuta agli anni della guerra. Come afferma la prima didascalia, "Alcune professioni non sono troppo reclamizzate e Grace Burton – Detective Privato – addirittura camuffava la sua." La Burton cela il suo vero lavoro sotto la maschera di una poco minacciosa dattilografa, permettendo a Scotland Yard e ad altri informati di darle, in modo discreto, lavoro come detective.

Per avere più libertà e mantenere il travestimento, suggerisce un'accoppiata clandestina con Stephen Pryde, che nel romanzo è un uomo di mondo, da poco impoveritosi e prossimo al suicidio, e nel film è un ricco scapolo che si diletta di giornalismo. Nonostante il buon numero di investigatori donne in letteratura, a far data dagli anni '60 dell'Ottocento, l'idea di una donna coinvolta in simili storie, su base professionistica, è ancora considerata problematica: "Ho il dono di vedere qualche volta nel cuore di un mistero," dichiara la Burton nel romanzo, "ma non posso sempre agire perché sono una donna." La Burton, peraltro, non dubita mai della sua vocazione e non ha affatto quella "debolezza femminile nei momenti di agitazione" che caratterizza Dorcas Dene, del romanzo di George R. Sims *Dorcas Dene, Detective: Her Adventures* (1900), in cui la protagonista sostiene: "Se scoprissi che essere un investigatore donna mi ripugna – se scoprissi che questo comporta un sacrificio dei miei istinti femminili – mi dimetterei, e mio marito non saprebbe mai che ho fatto qualcosa del genere." (Nel 1919, la Life Dramas produsse una serie di film di Dorcas Dene con Winifred Rose.)

A differenza della Dene, la Burton nasconde attivamente la sua femminilità: come fa notare un cameriere a Pryde (solo nel romanzo), "È solo se si guarda attentamente che si capisce che mademoiselle ha un aspetto esteriore." L'arrivo di sua sorella, Mrs. Laverington, nome d'arte Stella Forde, fa scattare una dicotomia tra la fredda dattilografa tutta lavoro e l'allegria stella dell'"Hilarity", due donne che occupano posizioni nettamente divergenti nello spettro femminile. A differenza del romanzo, che rimane molto fedele nel rendere i rapporti spicci della Burton con Pryde, fino alla fine, il film la mostra mentre lotta per conservare il suo distacco emotivo – laddove i detective maschi sono

in genere privi di sentimenti evidenti e possono, pertanto, occuparsi delle loro faccende senza paura di distrarsi, il messaggio qui è che le donne combatteranno sempre la loro vera natura.

George Ridgwell (1897-1935) iniziò a teatro la sua carriera nello spettacolo, divenendo membro della D'Oyly Carte Opera Company e passando al cinema solo dopo essere emigrato negli U.S.A. intorno al 1910, quando lo si può trovare al reparto sceneggiature della Vitagraph. A partire dal 1914 si diede alla regia, prima alla Vitagraph e poi alla Edison, all'IMP, alla Universal, alla Sunbeam, alla Triangle ed alla Graphfilm, coprendo una vasta gamma di generi, tra cui la serie di western del "Giovane Buffalo" con Philip Yale Drew come protagonista. Ridgwell tornò nel Regno Unito nel 1920, per dirigerli, quell'anno, la storia criminale *The Sword of Damocles*, per conto della British and Colonial; il suo primo film per la Stoll fu *The Four Just Men* (1921), basato sul romanzo di Edgar Wallace. Dopo *The Amazing Partnership* diresse due ulteriori adattamenti da Oppenheim, *A Lost Leader* (1922) e *The Missioner* (1922), oltre ad un altro da Wallace (*The Crimson Circle*, 1924). L'ultimo lavoro di Ridgwell alla regia fu per la British International Pictures, *The Lily of Killarney* (1929).

Rachael Low afferma che alla Stoll Ridgwell si occupava da sé del montaggio, corroborando quest'affermazione con l'asserzione di Baynham Honri secondo cui Ridgwell gli aveva insegnato a tagliare "dal campo lungo al mezzo primo piano al punto di massimo movimento; a sincronizzare i movimenti nel tagliare da una sequenza di movimento all'altra, e a mettere il movimento all'inizio e alla fine di un inserto". Benché la narrazione in *The Amazing Partnership* possa essere faticosa (gran parte dei migliori episodi del romanzo non hanno trovato posto nel film), le sequenze d'azione sono ben gestite, e lo sceneggiatore, Charles Barnett, aggiunge un bel tocco cinematografico quando Ronald Dewis (ruolo non menzionato nei titoli del nostro amico Fu-Manchu, Harry Agar Lyons) finge di filmare una scena di sequestro per rapire la Burton senza allarmare i passanti. La recitazione dei protagonisti vira verso il flemmatico, specie l'attrice di origine australiana Gladys Mason, veterana del teatro, nonché moglie dell'attore Cecil Humphreys; nonostante l'osservazione del barone Feldemay secondo cui "È la detective più carina della città," è difficile credere che ci sia qualcosa di ingenuo sotto i suoi polsini da dattilografa. Milton Rosmer – aveva interpretato il ruolo di Heathcliff un anno prima in *Wuthering Heights* di A.V. Bramble – passò in seguito alla regia, con una serie di titoli interessanti a suo nome, prima di tornare alla recitazione ed ai ruoli da caratterista fino a metà degli anni '50. – JAY WEISSBERG

The distressingly prolific English author E. Phillips Oppenheim (1866-1946) averaged three novels and short story collections per year, most written with a breezy style and enjoyment of detail that tend to trump plot cohesion. He was a favourite of scenario writers, who adapted his writings from at least the early 1910s into the 1940s. The Amazing Partnership, a mid-period work published in 1914, is somewhere between a novel and a grouping of short stories – each

chapter is given a name as well as a consecutive chapter number, and various side characters pop in and out along with the two protagonists, Grace Burton and Stephen Pryde.

The Amazing Partnership was first adapted for the screen the same year it was written, when James Kirkwood, under D.W. Griffith's putative supervision, shot The Floor Above for Reliance. Based on chapter 15, "The Tragedy at Charlecot Mansions," the film is presumably lost, though detailed synopses suggest the 4-reeler stuck close to the story in its stand-alone form. Not so the Stoll version here, adapted by Charles Barnett who plays free with characters and story lines that, on analysis, don't always seem to add up.

The book touches upon numerous preoccupations of concern to Britain on the eve of World War I: labour unrest and anarchists, furtive Ruritanian royal coups, Turkish allegiances, and a woman's place in the workforce. The seven years between the book's publication and the Stoll film of course saw a monumental shift in audience interests, and it's not surprising that only the unstable nature of the woman's role in the "masculine" world of the special investigator survived the war years. As the first intertitle states, "Some professions are not unduly advertised, and Grace Burton – Private Enquiry Agent – even camouflaged hers." Burton hides her real job under the guise of a non-threatening typist, allowing Scotland Yard and others in the know to discreetly bring her detective work. To give herself more freedom and keep up the disguise, she suggests a clandestine partnership with Stephen Pryde, in the novel a newly impoverished man-about-town on the verge of suicide, and in the film a wealthy bachelor dabbling in journalism. Despite the fair number of female sleuths in literature dating back to the 1860s, the idea of a woman mixed up in such affairs, on a professional basis, is still considered problematic: "I have the gift of sometimes seeing into the heart of a mystery," Burton declares in the novel, "but I cannot always act, because I am a woman." Burton however never doubts her calling, and has none of that "feminine weakness in moments of excitement" that characterizes Dorcas Dene, from George R. Sims' 1900 novel Dorcas Dene, Detective: Her Adventures, in which Dene declares: "If I found that being a lady detective was repugnant to me – if I found that it involved any sacrifice of my womanly instincts – I should resign, and my husband would never know that I had done anything of the sort." (In 1919, Life Dramas produced a series of Dorcas Dene films with Winifred Rose.)

Unlike Dene, Burton actively hides her femininity: as a waiter remarks to Pryde (novel only), "It is not until one looks carefully that one realizes that mademoiselle has an appearance." The arrival of her sister Mrs. Laverington, stage name Stella Forde, sets up a dichotomy between the cold, all-business typist and the gay star of the "Hilarity", two women occupying distinctly divergent positions on the female spectrum. Unlike the novel, which cleaves closely to perpetuating Burton's no-nonsense dealings with Pryde until the very end, the film shows her struggling to maintain her emotional detachment – whereas male detectives are generally without visible sentiment, and

therefore can go about their business without the fear of distraction, the message here is that women will always be fighting their true nature.

George Ridgwell (1867-1935) started his entertainment career on the stage, becoming a member of the D'Oyly Carte Opera Company and only moving into film after emigrating to the U.S. around 1910, when he's found in Vitagraph's scenario department. Beginning in 1914 he was directing, first at Vitagraph and then Edison, IMP, Universal, Sunbeam, Triangle, and Graphfilm, covering a range of genres, including the "Young Buffalo" series of Westerns starring Philip Yale Drew. Ridgwell returned to the UK in 1920, directing the crime tale *The Sword of Damocles* that year for *British and Colonial*; his first film for Stoll was *The Four Just Men* (1921), based on Edgar Wallace's novel. After *The Amazing Partnership* he directed two further *Oppenheim* adaptations, *A Lost Leader* (1922) and *The Missioner* (1922), as well as another Wallace (*The Crimson Circle*, 1924). Ridgwell's last directorial effort was for *British International Pictures*, *The Lily of Killarney* (1929).

Rachael Low states that Ridgwell was his own editor at Stoll, backing this up with Baynham Honri's assertion that Ridgwell taught him how to cut "from long shot to close shot at the point of maximum movement; to synchronize movements when cutting from one shot of movement to another; and to have movement at the beginning and end of an insert". Though the narrative in *The Amazing Partnership* can be plodding (most of the novel's best episodes don't make it into the movie), the action sequences are nicely handled, and the scenarist, Charles Barnett, adds a fine cinematic touch when Ronald Dewis (an uncredited role by our Fu-Manchu friend Harry Agar Lyons) pretends to be filming an abduction scene in order to kidnap Burton without alarming passers-by.

The acting of the leads tends towards the stolid, especially the Australian-born Gladys Mason, a stage veteran and the wife of actor Cecil Humphreys; despite Baron Feldemay's remark "She's the cutest detective in town", it's hard to believe there's anything dewy underneath her typewriter cuffs. Milton Rosmer – he starred as Heathcliff one year earlier, in A.V. Bramble's *Wuthering Heights* – later moved on to directing, with a string of interesting titles to his name, before returning to acting and character parts until the mid-1950s. – JAY WEISSBERG

Prog. 3 (87)

THE PERIL OF THE FLEET (Kriegsschiffe in Gefahr) (London Cinematograph Company, GB 1909)

Regia/dir: S. Wormald?; cast: Frank Bayley; lg. or./orig. l: 535 ft.; 35mm, 459 ft., 8' (16 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Didascalie in tedesco/German intertitles.

Nel 1909 venne prodotto un profluvio di film sul tema dell'invasione,

film che sfruttavano la crescente preoccupazione per la potenza militare britannica di fronte alla nascente forza navale della Germania. Questo stato d'animo era, in qualche modo, una tardiva conseguenza dell'incontrollato proliferare di tale tema in campo letterario, sia come romanzi che come racconti a puntate, a partire dal titolo più famoso, *The Battle of Dorking* (1871) di George Chesney. Come molti di questi lavori, *The Riddle of the Sands* (1903), di Erskine Childers, utilizza un approccio pseudo-realistico affine al reportage di prima mano per alimentare le paure del pubblico, offrendo "prove" convincenti del fatto che "la Germania è perfettamente attrezzata per intraprendere l'invasione della Gran Bretagna".

Il Trattato del Mare del Nord, firmato il 23 aprile 1908 da Germania, Danimarca, Francia, Gran Bretagna, Paesi Bassi e Svezia per garantire la sovranità dei territori affacciati sul Mare del Nord, sembra aver fatto poco per convincere il pubblico (o i governi). Notava il *New York Times*: "Il principale significato connesso a questa dichiarazione è che calmerà i sospetti sui progetti della Germania contro l'integrità dei Paesi Bassi." Con la crescente rivalità militare ed economica tra la Germania ed il Regno Unito, per tacere della corsa alle colonie, tali sospetti, semplicemente, aumentarono.

The Peril of the Fleet, in modo molto simile a *The Invaders* di Percy Stow, dello stesso anno, dev'essere visto in questo contesto. L'inclusione di impressionante materiale d'attualità (girato a Spithead durante la rassegna della flotta della Royal Navy, nel 1909) sulle corazzate *Agamemnon*, *Irresistible* e *Drake* aiutava a rassicurare il pubblico sull'entità della potenza navale britannica, mentre i malvagi e non meglio specificati agenti stranieri sono tenuti in scacco da un inglesissimo investigatore, quel tipo spensierato che, come osserva Simon Baker, ce la fa più per fortuna che per abilità, "mettendo in risalto il diletante gentiluomo piuttosto che l'abile organizzazione dello straniero". Nel suo complesso, la produzione sembra esser stata messa insieme di corsa – i bambini sullo sfondo di alcune riprese in esterni guardano con interesse la macchina da presa, e una delle comparse femminili che aiutano l'investigatore, temporaneamente in difficoltà, sembra assai divertita nel trovarsi a far parte dell'industria del cinema. Ironicamente, questa copia, come quella di *The Invaders* del BFI, ha le didascalie in tedesco; ricostruire il modo in cui furono accolte in Germania sarebbe un affascinante argomento di ricerca, anche se le spie non hanno caratteristiche nazionali precise.

Il film fu realizzato dall'effimera London Cinematograph Company, formata nell'agosto 1908 dalla ditta di esercenti Electric Theatres per mettere a disposizione delle proprie sale le pellicole necessarie a cambiare frequentemente programma. Comunque, l'impresa non fu un successo e alla fine del 1910 la Co-Operative Cinematograph Company ne aveva già preso il posto. Si sa poco del possibile regista, S. Wormald, il cui nome appare solo in connessione con la London Cinematograph Company. – JAY WEISSBERG

A spate of invasion films appeared in 1909, taking advantage of the brewing preoccupation with Britain's military might in the face of Germany's rising naval strength. This cinematic mood was in some

ways a late reflection of the increasing number of invasion scenarios hysterically fomented in both magazine serials and novels, beginning most famously with George Chesney's *The Battle of Dorking* (1871). Like many of these works, *Erskine Childers' The Riddle of the Sands* (1903) uses a pseudo-factual approach akin to first-hand reportage to stoke the fears of the reading public, offering convincing "proof" that "Germany is pre-eminently fitted to undertake an invasion of Great Britain".

The North Sea Treaty, signed on 23 April 1908 by Germany, Denmark, France, Great Britain, the Netherlands, and Sweden to ensure the sovereignty of territories bordering the North Sea, appears to have done little to convince the public (or their governments) – the *New York Times* noted, "The chief significance attached to the declaration here is that it will disarm foreign suspicions of Germany's designs against the integrity of the Netherlands." With a rising military and economic rivalry between Germany and the UK, not to mention the jostling for colonies, such suspicions merely increased.

The Peril of the Fleet, much like Percy Stow's *The Invaders of the same year*, needs to be seen within this context. Incorporating impressive actuality footage of the *Battleships Agamemnon*, *Irresistible*, and *Drake* (shot during the 1909 review of the Royal Navy fleet at Spithead) helped to reassure the public of Britain's naval might, while the unspecified wicked foreign agents are foiled by a very English detective, the kind of happy-go-lucky chap who, as Simon Baker observes, succeeds more by luck than skill, "emphasizing the gentleman-amateur rather than the cunning organization of the foreigner". As a whole the production appears to have been rushed through – children seen in the background of some of the location shots watch the camera with interest, and one of the female extras helping the temporarily thwarted detective seems very amused at finding herself part of the movie business. Ironically, this print, like the BFI's copy of *The Invaders*, has German intertitles; tracking their reception within Germany would be a fascinating subject for research, though the spies have no defining national characteristics. The film was produced by the short-lived London Cinematograph Company, formed in August 1908 by the exhibiting firm *Electric Theatres* to ensure a steady supply of frequently changing product to their cinemas. However, the venture was not a success, and by late 1910 it was succeeded by the *Co-Operative Cinematograph Company*. Little is known about the possible director, S. Wormald, whose name appears only to be connected with the *London Cinematograph Company*. – JAY WEISSBERG

THE SIGN OF FOUR (Stoll Picture Productions, GB 1923)

Regia/dir., scen: Maurice Elvey; dal romanzo di/rom the novel by Sir Arthur Conan Doyle (1890); f./ph: John J. Cox, Alfred H. Moses; scg./des: Walter W. Murton; cast: Eille Norwood (Sherlock Holmes), Arthur Cullin (Dr. Watson), Isobel Elsom (la ragazza/*The Girl* [Mary Morstan]), Norman Page (l'uomo dalla gamba avvizzita/*The man with*

the withered leg [Jonathan Small]), Arthur Bell (ispettore di polizia/*The Police Inspector* [Inspector Athelney Jones]), Henry Wilson (il pigmeo/*The Pigmy* [Tonga]), Humberston Wright (il ladro/*The Thief* [Dr. Thaddeus Sholto]), Frederick Raynham (il principe/*The Prince* [Abdullah Khan]), Madame D'Esterre (la governante/*The Housekeeper* [Mrs. Hudson]); data uscita/released: 3.9.1923; lg. or./orig. l: 6750 ft.; 35mm, 5918 ft., 79' (20 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Probabilmente il migliore tra i lungometraggi muti di Sherlock Holmes sopravvissuti, *The Sign of Four* mostra la capacità della Stoll Film Company di produrre drammi ad alto budget con un talento per le immagini, in contrasto con la loro reputazione postuma di produttori di adattamenti letterari concepiti con flemma. Il film è pure un eccellente esempio dell'abilità di Maurice Elvey non solo come regista, ma anche come autore, che ha rielaborato il romanzo di Conan Doyle in modo particolarmente sensibile alla narrazione cinematografica. Il critico di *Variety* Gore accumulò elogi, entusiasmandosi, "Questo nuovo film della Stoll ... è uno dei migliori melodrammi per lo schermo realizzati da questa compagnia. Attenendosi alla storia di Sir Arthur Conan Doyle, il film scorre via liscio, pieno di emozioni e brividi. Maurice Elvey ha colto ogni opportunità della storia, e il risultato è una storia di 'Sherlock Holmes' che costituisce un bell'intrattenimento del tipo forte e sensazionale."

Elvey aveva già affrontato i racconti di Holmes con la serie del 1921 *The Adventures of Sherlock Holmes* e, nello stesso anno, con il lungometraggio *The Hound of the Baskervilles*. In linea con l'astuta politica della Stoll che sfruttava una produzione per aumentare gli incassi della successiva, *The Sign of Four* uscì in coincidenza con gli episodi finali di *The Last Adventures of Sherlock Holmes*, l'ulteriore serie della Stoll diretta da George Ridgwell. Laddove Elvey non si mantiene così vicino all'originale come vorrebbe Gore, nondimeno è fedele allo spirito del libro, catturando una leggerezza di tono spesso assente negli adattamenti filmici precedenti. Questo vale non solo per lo stesso Holmes (si veda in seguito), ma per il tono generale, suggerito attraverso didascalie spesso oblique che a volte sconfinano in un territorio nettamente estraneo a Conan Doyle.

Il film è misurato e ben montato, non solo nella famosa sequenza dell'inseguimento sul Tamigi. Mentre Conan Doyle avvolge la sua narrazione con un ampio flashback che rimette a posto tutti i personaggi, Elvey riduce la tradizionale struttura a flashback (ce n'è alcuni qua e là), integrando gli elementi sparsi e scegliendo una tecnica di sovrapposizione che fa avanzare l'azione ed allo stesso tempo spiega la logica di Holmes. Gore fu così colpito da questo metodo che lo evidenzia nel suo elogio: "Un'altra efficace innovazione si ha quando il detective sta spiegando le cose al suo amico Watson, spiegazione aiutata da effetti 'fantasma' invece dei soliti irritanti 'flash back'. Vengono usati per la prima volta anche alcuni nuovi effetti della macchina da presa, compreso un grande miglioramento rispetto alla solita 'dissolvenza.'"

Uno dei risultati chiave della tecnica di sovrapposizione sta nel permettere al pubblico di seguire con chiarezza il filo del ragionamento di Holmes, mantenendo la concentrazione sul grand'uomo, aumentando l'identificazione con il personaggio che è un elemento tanto vitale delle storie. Il lettore/spettatore è incoraggiato a pensare di poter essere anch'egli un abile seguio, a patto di coltivare le qualità necessarie, come chiaramente spiegato nel romanzo *The Sign of Four*: osservazione, deduzione e cognizione. Watson esplicita questo collegamento chiedendosi: "Cosa farebbe Holmes?", spingendo lo spettatore a rispondere mentalmente nello stile del suo idolo, mentre Elvey suggella il patto tra Holmes ed il suo pubblico di aspiranti detective facendolo rivolgere alla macchina da presa ed esclamare, tramite una didascalia sottolineata, "Questo sarà emozionante."

Ed è emozionante davvero, con il culmine in un inseguimento da brivido sul Tamigi. Elvey modifica leggermente l'originale, aggiungendo un inseguimento in macchina (nelle sue memorie Conan Doyle si lamentò di simili ammodernamenti), anche se il cambiamento extratestuale è integrato in modo organico e permette al regista di indulgere in ben più vedute di Londra di quanto sarebbe strettamente possibile fare dal fiume. Vale la pena di citare la descrizione della ripresa fatta da Elvey: "Ventinove giorni distinti, sparsi in un periodo di alcune settimane, furono impiegati per ottenere gli effetti ideali... Lo schermo non rivela le difficoltà con cui lavoravamo, né indica il materiale usato per ottenere ciò che volevo. Anche se nel film appaiono solo uno yacht e quattro lance, furono requisiti sette yacht. Il Tamigi è un fiume soggetto alla marea, e le mutevoli ore delle maree e la mutevole velocità e intensità dell'acqua rendevano difficili le riprese. In particolare, abbiamo scoperto quest'ultima cosa quando usavamo le leggere barche da corsa a motore, importate apposta da Montecarlo. Spesso nei tratti più bassi c'era mare mosso, ma alla fine la pazienza venne ricompensata."

Nel suo lavoro sulla Stoll, Nathalie Morris commenta l'imitazione, da parte di Elvey, dei metodi americani, imposti in parte dal desiderio della compagnia di sfruttare la crescente richiesta americana per i prodotti su Sherlock Holmes in uno stile ritenuto più vendibile negli USA. Qui c'è dell'ironia, considerando la fondazione della Stoll nel 1918 come una compagnia creata per offrire "film britannici da parte di produttori britannici, che respirano dello spirito britannico", ma, come sostiene la Morris, il metodo della Stoll consisteva nel promuovere la britannicità tramite modelli americani, inizialmente tramite strategie di mercato e metodi di produzione, ma occasionalmente, come con *The Sign of Four*, al punto da emulare un certo stile percepito come statunitense. Lo stesso Elvey si trasferì temporaneamente in America – ed alla Fox – un anno più tardi.

Con 45 episodi della serie e due lungometraggi (oltre agli adattamenti teatrali), la star Eille Norwood fu identificato con Holmes tanto quanto William Gillette e, anche se ora è impossibile fare paragoni, Norwood sembra certamente giusto per il personaggio. Lo stesso Conan Doyle era soddisfatto dell'attore, affermando nelle sue

memorie: "Ha quella rara qualità che può esser descritta solo come glamour, che obbliga a guardare con passione un attore anche quando non fa nulla. Ha lo sguardo pensoso che suscita aspettative ed ha anche una capacità impareggiabile di mascherarsi." Qui in *The Sign of Four* possiede anche l'ironia caustica di Holmes, rivelando quell'umorismo quasi da folletto che rende così affascinante l'apparentemente severo uomo di scienza. Un cambiamento sostanziale nel cast, rispetto ai precedenti personaggi della Stoll, fu Arthur Cullin nei panni di Watson, ritenuto, rispetto al solito Watson (Hubert Willis), un partner romantico più plausibile (!!) per l'avvenente Isobel Elsom (allora sposata con Elvey). Cullin era avvezzo al ruolo, avendo sperimentato il braccio destro di Holmes nel film di Samuelson *The Valley of Fear* (1916), a fianco di H.A. Saintsbury. – JAY WEISSBERG

Arguably the best of the surviving Sherlock Holmes silent features, The Sign of Four shows off the Stoll Film Company's capacity for producing high-budget dramas with visual flair, in contrast to their posthumous reputation for stolidly conceived literary adaptations. The film is also an excellent example of Maurice Elvey's skills not just as director but writer, reworking the Conan Doyle novel in a way especially sensitive to cinematic narration. Variety's critic Gore heaped praise, enthusing, "This new Stoll picture... is one of the best screen melodramas this firm has made. Keeping well to Sir Arthur Conan Doyle's story, the film runs smoothly and is full of grip and thrill. Maurice Elvey has seized every opportunity the story gives and the result is a 'Sherlock Holmes' story which is fine entertainment of the strong, sensational type."

Elvey first tackled the Holmes tales with the 1921 series The Adventures of Sherlock Holmes and, in the same year, the feature The Hound of the Baskervilles. In line with Stoll's shrewd policy of tie-ins, The Sign of Four was released to coincide with the final episodes of The Last Adventures of Sherlock Holmes, Stoll's follow-up series directed by George Ridgwell. While Elvey doesn't stick quite as close to the original as Gore implies, he's nevertheless faithful to the spirit of the book, capturing a lightness of tone often absent in earlier film adaptations. This is true not simply for Holmes himself (more on that below), but for the general tone, conveyed through often wry intertitles which occasionally spill into distinctly non-Conan Doyle territory.

The film is well-paced and beautifully edited, not merely in the famous chase sequence on the Thames. While Conan Doyle wraps up his narration with an extended flashback that puts all the characters in place, Elvey minimizes the traditional flashback structure (there are a few scattered about), integrating the strands and choosing a superimposition device that keeps the action moving forward while explaining Holmes' logic. Gore was so taken by this method that he singles it out for praise: "Another effective innovation is when the detective is explaining things to his friend Watson, the explanation aided by 'ghost' effects instead of the usual irritating 'flash backs'. Some new camera effects are also used for the first time, including a great improvement on the usual 'fade out.'"

One of the key results of the superimposition device is that it enables the audience to clearly follow Holmes' line of reasoning while keeping the focus on the great man himself, furthering the identification with the character that's such a vital element of the stories. The reader/viewer is encouraged to think they too can be master sleuths, provided they cultivate the necessary qualities as spelled out in the novel of *The Sign of Four*: observation, deduction, and knowledge. Watson makes this link explicit by asking himself "What would Holmes do?"; prompting the viewer to mentally answer back in the style of their idol, while Elvey furthers the pact between Holmes and his audience of would-be detectives by having Holmes turn to the camera and exclaim, via an underlined intertitle, "This is going to be exciting."

And exciting it is, culminating in a thrilling pursuit on the Thames. Elvey slightly changes the original by adding a car chase (Conan Doyle complained in his memoirs about such updates), though the extratextual modification is organically integrated and allows the director to indulge in even more London sightseeing than would strictly be possible via the river. It's worth quoting Elvey's description of the shoot:

"Twenty-nine separate days, spread over a period of some weeks, were occupied in obtaining ideal effects... The screen does not reveal the difficulties under which we worked, nor does it indicate the material used in obtaining what I required. Though only one yacht and four launches appear in the picture, seven yachts were requisitioned. The Thames is a tidal river, and the varying times of the tides and the varying speed and roughness of the water rendered taking difficult. Particularly did we discover the latter fact when using the light motor racing boats, brought in from Monte Carlo for the purpose. Heavy seas were often running in the lower reaches, but patience was eventually rewarded."

In her work on *Stoll*, Nathalie Morris discusses Elvey's emulation of American methods, partly necessitated by the company's desire to stoke an ever-increasing U.S. demand for Sherlock Holmes product in a style considered most sellable in the States. There's something of an irony here, considering *Stoll's* foundation in 1918 as a company created to present "British films by British producers, breathing the British spirit", but as Morris states, *Stoll's* methods were to promote Britishness via American models, initially through marketing strategies and production methods but occasionally, as with *The Sign of Four*, even emulating a certain perceived U.S. studio style. Elvey himself temporarily moved to America, and Fox, one year later.

With 45 series episodes and two features (plus stage adaptations), the star Eille Norwood became as identified with Holmes as William Gillette, and though it's now impossible to make comparisons, Norwood certainly feels right. Conan Doyle himself was delighted with the actor, stating in his memoirs: "He has that rare quality that can only be described as glamour, which compels you to watch an actor eagerly even when he is doing nothing. He has the brooding eye which excites expectation and has also a quite

unrivalled power of disguise." Here in *The Sign of Four* he also enjoys Holmes' dry wit, revealing an almost pixieish humor that makes the outwardly strict man of science so appealing. One major change in casting from the previous *Stoll* incarnations was Arthur Cullin as Watson, considered a more plausible romantic partner(!) for the comely Isobel Elsom (then married to Elvey) than their regular Watson, Hubert Willis. Cullin was no stranger to the role, essaying Holmes' right-hand man in Samuelson's 1916 *The Valley of Fear*, opposite H.A. Sainsbury. – JAY WEISSBERG

Prog. 4 (c.88')

A CANINE SHERLOCK HOLMES (Charles Urban Trading Co., GB 1912)

Regia/dir. Stuart Kinder; *cast:* Spot (se stesso/himself); *lg. or./orig. l:* 1040 ft.; 35mm, 981 ft., 15' (18 fps), col. (imbibito e virato/tinted & toned); *fonte copia/print source:* Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. Printed 2009.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

C'è una lunga tradizione cinematografica che abbina cani e detective, come investigatori veri e propri o come assistenti fondamentali. I film includono *Les Chiens policiers* della Pathé (1907), *The Detective in Peril* della Hepworth (1910), *The Detective's Dog* (1912) della Solax e persino, più in generale, *Rescued by Rover* (1905) della Hepworth e tutti i suoi derivati. *A Canine Sherlock Holmes* si colloca perfettamente in questo genere e, a mo' di bonus, si rivela una delizia. Anche se, in termini di lavoro della macchina da presa – assai limitato – e di ambientazioni, il film sembra anteriore al 1912, il montaggio è ben gestito e Spot il cane è un tipetto particolarmente intraprendente e molto ben addestrato, un vero segugio da pista capace di prendere da sé l'iniziativa.

Il suo padrone è il detective Hawkshaw, nome sinonimo di investigatori a partire dal fondamentale lavoro teatrale di Tom Taylor del 1863, *The Ticket-of-Leave Man* (portato sullo schermo per la prima volta in Australia nel 1912). Nel 1905 il disegnatore di cartoni Frank Hutchinson creò la striscia "Willie Hawkshaw, the Amateur Detective" e nel 1913 un altro disegnatore, Gus Mager, cambiò il suo investigatore scimmia Sherlock the Monk con Hawkshaw dopo che Conan Doyle aveva minacciato di fargli causa. Il personaggio di Hawkshaw qui è la quintessenza dell'investigatore gentiluomo, vestito in abiti da sera e con l'aria imperturbabile anche quando lo attaccano i ladri. Forse è perché sa di avere indosso una versione precoce del giubbotto anti-proiettile, anche se la sua disinvoltura sembra sgorgare più dalla fiducia in se stesso e nel suo cagnolino che dalla sua protezione.

Il film è indubbiamente concepito come una parodia, non ultima per la scelta dei nomi: Hawkshaw e, quale ladro, Raffles (si dovrebbe notare che anche i cani potevano stare dall'altra parte rispetto alla legge, come testimoniato da *Raffles the Dog* della Edison, 1905). Comunque, la narrazione ha forti elementi che vanno al di fuori della parodia, tra

A CANINE SHERLOCK HOLMES



URBANORA

JORDISON & CO L^{TD} LONDON & MIDDLESBROUGH

cui la puntura di un ago avvelenato che potrebbe essere l'ispirazione per un colpo di scena in *Lord John's Journal*. La copia del Nederlands Filmmuseum è un frammento, ma sembra che ne manchi solo una breve sezione dell'inizio, titoli compresi. L'imbibizione e il viraggio originali sono stati riprodotti con il metodo Desmet. – JAY WEISSBERG *There's a long cinematic tradition pairing dogs and detectives, either as sleuths themselves or as vital assistants. Films include Pathé's Les Chiens policiers (1907), Hepworth's The Detective in Peril (1910), and Solax's The Detective's Dog (1912), and even, broadly speaking, Hepworth's Rescued by Rover (1905) and all its spin-offs. A Canine Sherlock Holmes fits neatly into this genre, and as an added bonus, it's a delight. Though in terms of its very limited camera work and sets the film feels earlier than 1912, the editing is well handled, and Spot the Urbanora Dog is an especially resourceful and very well-trained little fellow – a genuine clue hound capable of taking his own initiative.*

His master is Detective Hawkshaw, a name synonymous with detectives since Tom Taylor's seminal 1863 play The Ticket-of-Leave Man (first filmed in Australia in 1912). In 1905, cartoonist Frank Hutchinson created the strip "Willie Hawkshaw, the Amateur Detective", and in 1913 another cartoonist, Gus Mager, changed his monkey detective Sherlocko the Monk to Hawkshaw after Conan Doyle threatened legal action. The Hawkshaw character here is the quintessential gentleman sleuth, dressed in evening clothes and wearing an unruffled air even when attacked by thieves. Perhaps it's because he knows he's sporting an early version of the bullet-proof vest, though his ease seems to stem more from confidence in himself and his pooch than in his body armour.

The film is undoubtedly conceived as a part parody, not least thanks to the choice of names: Hawkshaw and, as the thief, Raffles (it should be noted that dogs too could play on the other side of the law, as witnessed in Edison's 1905 Raffles the Dog). However, the narrative has strong elements that play outside of parody, including a poisoned needle-prick that could be an inspiration for a plot twist in Lord John's Journal. The Nederlands Filmmuseum print is a fragment, but it appears that only a brief section of the opening, including credits, is missing. The original tinting and toning has been reproduced using the Desmet method. – JAY WEISSBERG

THE MYSTERY OF DR. FU-MANCHU: Ep. 3, "The Clue of the Pigtail" (Stoll Picture Productions, GB 1923)

Regia/dir. A.E. Coleby; *scen.* Frank Wilson, A.E. Coleby, *dal romanzo/from the novel* The Mystery of Dr. Fu-Manchu (GB)/The Insidious Dr. Fu-Manchu (US) *di/by* Sax Rohmer (1913); *f./ph.* Phil Ross; *mont./ed.* H. Leslie Brittain; *scg./des.* Walter W. Murton; *cast:* Harry Agar Lyons (Fu-Manchu), Joan Clarkson (Karamaneh), Ernest Spalding (Shen Yan), Frank Wilson (Ispettore/Inspector Weymouth), Humberston Wright (Dr. Petrie), Fred Paul (Nayland Smith); 35mm, 1700 ft., 23' (20 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

"Chi è esattamente, signore, questo dottor Fu-Manchu?"

"Ne ho solo una vaghissima idea, ispettore, ma non è un criminale comune. È il più grande genio che i poteri del male abbiano messo sulla Terra da secoli. Ha il sostegno di un gruppo politico di enorme ricchezza e la sua missione in Europa è di preparare la strada! ... È l'emissario di un movimento così epocale che nemmeno un britannico su cinquantamila si è mai sognato, e neppure un americano."

Presentata per la prima volta a puntate sul numero di novembre 1912 di *The Story-Teller*, "The Clue of the Pigtail" fu la seconda avventura di Fu-Manchu ad arrivare al pubblico dei lettori, e la terza nella serie della Stoll. Peraltro, grazie alla struttura in genere indipendente degli episodi, ho scelto di presentare i film di *Fu-Manchu* non tenendo in conto l'ordine numerico. Proporre prima "The Fiery Hand" spiega perché la vaga figura di Karamaneh sia sotto il controllo di Fu-Manchu e chiarisce anche che il comportamento ridicolmente inefficace del dottor Petrie nasce dal suo amore per questa donna misteriosa. Una volta che si capiscono questi elementi – come sarebbe stato per gran parte del pubblico, cui i personaggi erano già familiari – i motivi in "The Clue of the Pigtail" diventano più comprensibili, anche se di certo non più logici. Che fosse nel 1912, nel 1923 o nel 2009, nessuno veniva da Sax Rohmer a cercare logica.

Alla Stoll lo compresero, adattando la serie allo spettatore di media e scarsa cultura in misura maggiore rispetto alle loro produzioni con Sherlock Holmes. La studiosa della Stoll Nathalie Morris fa notare che le storie di Holmes davano a Maurice Elvey ed a George Ridgwell la possibilità di combinare elementi comici, drammatici ed avventurosi, mentre *Fu-Manchu* rimaneva saldamente entro i confini del melodramma, nonostante i tentativi di Rohmer di modellare l'uno servendosi dell'altro. Questo a dispetto di una pubblicità per la prima edizione americana di *The Insidious Dr. Fu-Manchu* che proclamava in modo iperbolico: "In genere le storie poliziesche sono paragonate alle opere di Poe, Gaboriau o Conan Doyle. MA QUESTA È INCOMPARABILE. Non passerà molto tempo prima che venga scritto qualcosa di 'simile a Fu-Manchu', perché questo romanzo segna UN MODELLO PER LE STORIE POLIZIESCHE."

Rispetto a molti degli altri episodi, "The Clue of the Pigtail" propone un maggior numero di scene dove Nayland Smith si comporta come un detective e, con le sue raccapriccianti mutilazioni e fughe per un pelo, rivela il suo debito verso le serie d'azione. La sequenza finale, con Fu-Manchu che minaccia vendetta in quadrato in vista di una centrale elettrica, sottolinea l'idea dei progetti cinesi per il cuore stesso dell'industria britannica – un utile rafforzamento visivo della citazione di apertura di questa nota.

Stranamente, l'unico argomento non toccato da Rohmer in questi primi romanzi è quello dell'incrocio razziale, o perlomeno non tra un cinese ed una occidentale.

Forse aveva preso sul serio la colonna di William L. Alden sul *New York Times* del 7 luglio 1900: "È dubbio che qualcuno possa fare del cinese un tratto di successo del romanzo. Il cafiro e persino il boero hanno delle caratteristiche che il romanziere può rendere utili, ma

finora il cinese si è dimostrato un personaggio impossibile da rivestire di interesse romantico.” Ovviamente, ciò accadeva prima della storia di Thomas Burke “The Chink and the Child”, pubblicata nello stesso anno del primo romanzo su Fu-Manchu di Rohmer, e che avrebbe costituito in seguito l’ispirazione per *Broken Blossoms*. Burke divenne un autore chiave delle concezioni popolari della Chinatown di Londra, grazie alle sue *Limehouse Nights*, pubblicate nel 1916 – lo stesso anno in cui il musical da primato *Chu Chin Chow*, una fantasia di sapore orientale, apparve sulle scene londinesi.

Breve lezione di terminologia: un “lascar” è un marinaio delle Indie orientali, mentre un “dacoit” è un bandito indiano o birmano. Entrambi i termini vengono tirati fuori nelle storie di Fu-Manchu.

JAY WEISSBERG

“Who is he, sir, exactly, this Dr. Fu-Manchu?”

“I have only the vaguest idea, Inspector; but he is no ordinary criminal. He is the greatest genius which the powers of evil have put on earth for centuries. He has the backing of a political group whose wealth is enormous, and his mission in Europe is to pave the way!... He is the advance-agent of a movement so epoch-making that not one Britisher, and not one American, in fifty thousand has ever dreamed of it.”

First serialized in the November 1912 issue of *The Story-Teller*, “The Clue of the Pigtail” was the second Fu-Manchu adventure to reach the reading public, and the third of the Stoll series. However, thanks to the generally self-contained structure of the episodes, I’ve chosen to screen the Fu-Manchu films out of numerical order. Putting “The Fiery Hand” first explains why the shadowy figure of Karamaneh is under Fu-Manchu’s control, and also makes clear that Dr. Petrie’s ridiculously ineffectual behaviour stems from his love for this mysterious woman. Once these elements are understood – as they largely would have been to a great swathe of the audience, already familiar with the characters – the motivations in “The Clue of the Pigtail” become more comprehensible, though certainly not more logical. Whether in 1912, 1923, or 2009, no one came to Sax Rohmer for logic.

Stoll naturally realized this, pitching the series to a more middle- and low-brow cinema-goer than their Sherlock Holmes productions. Stoll scholar Nathalie Morris points out that the Holmes stories allowed Maurice Elvey and George Ridgwell the chance to combine elements of comedy, drama and adventure, while Fu-Manchu remained firmly within the bounds of melodrama, notwithstanding Rohmer’s attempts to model one upon the other. This despite an advertisement for the first U.S. edition of *The Insidious Dr. Fu-Manchu*, hyperbolically proclaiming: “Detective stories are generally compared to the work of Poe, Gaboriau, or Conan Doyle. BUT THIS ONE IS INCOMPARABLE. It won’t be long before something ‘similar to Fu-Manchu’ will be written, for this novel marks A CRITERION IN DETECTIVE STORIES.”

“The Clue of the Pigtail” does provide more scenes of Nayland Smith behaving like a detective than many of the other episodes, and, with

its gruesome mutilations and narrow escapes, reveals its debt to action serials. The end shot, of Fu-Manchu threatening vengeance while positioned within view of a power station, reinforces the notion of Chinese designs on the very heart of British industry – a handy visual reinforcement of this note’s opening quote.

Oddly, the one topic Rohmer doesn’t touch upon in these first novels is that of miscegenation, or at least not between a Chinese man and a Western woman. Perhaps he took to heart William L. Alden’s 7 July 1900 column in the New York Times: “Whether any one can make the Chinaman a successful feature of romance is doubtful. The Kafir and even the Boer have characteristics which can be made useful by the novelist, but the Chinaman has hitherto proved an impossible person to clothe with romantic interest.” Of course that was before Thomas Burke’s story “The Chink and the Child”, published the same year as Rohmer’s first Fu-Manchu novel and later the basis for Broken Blossoms. Burke became a key formulator of popular conceptions of London’s Chinatown thanks to his Limehouse Nights, published in 1916 – the same year the record-breaking Orientalist fantasy musical Chu Chin Chow made its bow on the London stage.

A brief lesson in terminology: a “lascar” is an East Indian sailor, while a “dacoit” is an Indian or Burmese bandit. Both terms get bandied about throughout the Fu-Manchu stories. – JAY WEISSBERG

WILLIAM VOSS, DER MILLIONENDIEB (William Voss contra Sherlock Holmes [NL]) (Meinert-Film Bürstein und Janak, DE 1916) Regia/dir. Rudolf Meinert; dal racconto di/from a story by L.N. Tuszynsky(?); cast: Leopold Bauer (William Voss), Herr Boerns (Sherlock Holmes), Herr von Stral (Lord Chamberley), Theodor Burghardt, Victor Colani (Bellman, il notaio/the notary), Carl Thiemann (dottore/the doctor), Emil Wittig (presidente dell’Opera Pia/president of a charitable foundation); data uscita/released: 6.1.1916; 35mm, 1041 m., 50' (18 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Tra le molte produzioni di Sherlock Holmes non opera di Conan Doyle girate al di fuori dei Paesi di lingua inglese, *William Voss, der Millionendieb* (“William Voss, ladro di milioni”) ricorda, con la sua tendenza al macabro, più Poe che Conan Doyle. A lungo ritenuto perduto, il film – in una bella copia – è un’intrigante pellicola a 3 rulli che propone un Holmes cerebrale, sans Watson, fatto intervenire da una istituzione di beneficenza la cui promessa dote si è ridotta in nulla per via della sospetta longevità del donatore. Holmes fuma il sigaro, non la pipa, ma condivide con il suo avatar un debole per i travestimenti.

Questa è la seconda storia di Holmes girata da Meinert, dopo *Der Hund von Baskerville* (1914), di cui s’è già detto. È evidente la stessa chiarezza narrativa, ma in due anni Meinert aveva decisamente sviluppato un occhio per le ombre d’atmosfera, creando incisivi contrasti di buio e di luce. Esito a definirli “espressionisti”, dato che il termine è usato in senso troppo ampio, ma c’è proprio un tocco di

certe cose a venire. Inspiegabilmente, le didascalie in olandese collocano Castle Chamberley appena fuori New York e mettono la fortuna di Sua Signoria in banche di New York e di Amsterdam. Si presume che l'originale tedesco non ambientasse l'azione negli USA., così resta un mistero il perché gli olandesi avessero scelto di farlo.

Nonostante un torvo primo piano iniziale, il domestico Voss, con la sua bocca sfuggente, è in realtà un personaggio piuttosto simpatico nella sua devozione genuina per il datore di lavoro, Lord Chamberley. I protagonisti sono poco noti, tranne Leopold Bauer, che poi avrebbe diretto, prodotto e scritto – qualche volta apparendovi nel ruolo principale – diverse serie di detective girate in inglese, tra cui *Charly Bill* (1919), *Frank Norton* (1920) e i loro sequel. Sto ancora raccogliendo informazioni su L.N. Tuszynsky, il presunto autore della storia originale, benché il titolo, in un ulteriore “prestito” dagli autori consolidati, fosse preso dal popolare romanzo di Ewald Gerhard Seeliger *Peter Voß, der Millionendieb* (1913), che – non per caso – presenta un investigatore di sapore inglese di nome Bobby Todd. Il libro di Seeliger fu portato sullo schermo per la prima volta da Georg Jacoby come episodio iniziale della serie *Der Mann ohne Namen* (1921), e poi innumerevoli volte nei decenni a venire. – JAY WEISSBERG *One of the many non-Conan Doyle Sherlock Holmes knock-offs produced outside English-speaking countries, William Voss, der Millionendieb (“William Voss, the Thief of Millions”) feels more Poe than Conan Doyle with its focus on the macabre. Long thought lost, the film – in a beautiful print – is an intriguing 3-reeler featuring a cerebral Holmes, sans Watson, called in by a charity whose promised endowment has dwindled to nothing thanks to the donor’s suspicious longevity. Holmes smokes a cigar, not a pipe, but he does share with his avatar a penchant for disguises.*

This is Meinert’s second Holmes story, following Der Hund von Baskerville (1914), screened earlier in our series. The same clarity of narration is in evidence, but in two years Meinert significantly developed his eye for atmospheric shadows, creating striking contrasts of dark and light. I hesitate to call them “Expressionistic”, as the term is too broadly used, but there’s definitely a hint of things to come. Inexplicably, the Dutch intertitles situate Castle Chamberley just outside New York, and place his Lordship’s fortune in banks in New York and Amsterdam. One presumes the original German version did not set the action in the U.S., so why the Dutch chose to do so is a mystery.

Notwithstanding a moody opening headshot of the servant Voss with his shifty mouth, the character is actually rather sympathetic in his genuine devotion to his employer, Lord Chamberley. The leads are little-known, except for Leopold Bauer, who went on to direct, produce, write, and sometimes star in several Anglophone detective series, including Charly Bill (1919), Frank Norton (1920), and their sequels. I’m still seeking information on L.N. Tuszynsky, the purported writer of the original story, though the title, in a further “borrowing” from established authors, was taken from Ewald Gerhard Seeliger’s popular 1913 novel, Peter Voß, der Millionendieb,

which not coincidentally features an English-sounding detective named Bobby Todd. Seeliger’s book was first filmed by Georg Jacoby as the initial episode of the series Der Mann ohne Namen (1921), and then produced for the screen multiple times in the decades to follow. – JAY WEISSBERG

Prog. 5 (108')

THE SLEUTH (Joe Rock Productions, US 1925)

Regia/dir. Harry Sweet; *prod.* Joe Rock; *didascalie/intertitles:* Tay Garnett; *f./ph.* Edgar Lyons; *aiuto regia/asst. dir.* Murray Rock; *cast:* Stan Laurel (Webster Dingle), Glen Cavender (il marito/*the husband*), Julie Leonard (la moglie/*the wife*), Anita Garvin, Murray Rock, Garry O'Dell; *data uscita/released:* 30.6.1925; 35mm, 498 m., 24' (18 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque française, Paris. Restauro / *Restored in collaboration with* Lobster Films, Paris.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Le parodie di Sherlock Holmes iniziarono molto prima che si fosse asciugato l'inchiostro di Conan Doyle. Tra le prime ci fu *The Adventures of Picklock Holes*, una serie di racconti scritti da R.C. Lehmann (che si firmava “Cunnin Toil”) che apparvero per la prima volta nelle pagine di *Punch* nell'agosto del 1893, per poi venire raccolti in volume nel 1901. Ci provarono anche autori “intellettuali” come Bret Harte, con la sua divertente parodia di “Hemlock Jones” nel *Pearson’s Magazine*, a partire dal dicembre 1901. Anche la prima uscita cinematografica di Holmes di cui si ha notizia, *Sherlock Holmes Baffled* (1900 circa), della American Mutoscope & Biograph, è una parodia; una breve scorsa ai titoli comici degli anni '10 rivela una mini-industria internazionale delle farse, come *Hemlock Hoax, the Detective* (Lubin, 1910), la serie di “Charlie Colms” della Pathé (1912), la serie di “Burstup Homes” della Solax (1913), *Homlock Shermes* (Crystal, 1913), *Sherlock Bonehead* (Kalem, 1914), *A Study in Skarlit* (Comedy Combine/Sunny South, 1915) e *Kri Kri contro Sherlock Holmes* (Cines, 1915), giusto per menzionarne pochissime. Alcuni elementi erano particolarmente indicati per la satira, come il perpetuo scetticismo di Watson di fronte alla sorprendente perspicacia dell'amico. Laddove buona parte degli adattamenti seri censuravano deliberatamente la dipendenza da droga del grande detective, le commedie potevano avvantaggiarsene in pieno, come con *The Mystery of the Leaping Fish* (Triangle-Fine Arts, 1916), a mio parere una parodia piuttosto rozza e poco divertente con Douglas Fairbanks nei panni di Coke Ennyday. Naturalmente, l'iconografia era il punto di partenza perfetto, dato che l'immagine di Holmes era stata consolidata nella mente del pubblico sia tramite le illustrazioni di Sidney Paget sia con l'influente lavoro teatrale di William Gillette. Soprattutto quest'ultimo va ringraziato per l'aspetto stereotipato di Holmes, con il suo berretto e la pipa. Paget aveva sì fatto indossare a Holmes un berretto da cacciatore di cervi ritoccato nell'illustrare una gita in campagna, ma fu Gillette a fare del copricapo un simbolo

iconico persino in città, insieme con la pipa curva dalla cavità ampia (anche se il personaggio di Watson nelle storie di “Picklock Holes” fuma una pipa di schiuma).

Stan Laurel ed il gruppo di lavoro alla Joe Rock Productions ricavano il massimo da questi oggetti di scena in *The Sleuth*, con Laurel nei panni di Webster Dingle, Investigatore: “lo risolvo i vostri enigmi.” Ovviamente non riesce a risolvere nemmeno un semplice gioco da bambini, ma riesce ad imitare Holmes in altri modi, specie nell'inclinazione ai travestimenti – la mascherata da ritrosa fanciulla è tra le sue migliori e più divertenti. Laurel si era unito alla compagnia di Joe Rock nel 1924, in un periodo in cui collaborava anche con Hal Roach, con cui ritornò un anno più tardi sia come regista che come attore.

The Sleuth è stato presentato alle Giornate, nell'ambito della retrospettiva “Funny Ladies”, nel 2002, quando la regia era ancora attribuita a Percy Pembroke, sebbene con dei dubbi riguardo alle attuali attribuzioni a Sweet e Garnett. L'esperto di cinema comico Steve Massa ha ora confermato l'attribuzione della regia a Harry Sweet, oltre ad aver corretto l'attribuzione relativa alla coprotagonista femminile: la moglie è interpretata da Julie Leonard, e non da Alberta Vaughn (talvolta Vaughan). Meglio conosciuta per l'abbinamento con Laurel in diverse commedie di Joe Rock, la Leonard è ricordata anche come prima moglie di Norman Turog, e zia per parte materna di Jackie Cooper. – JAY WEISSBERG

Parodies of Sherlock Holmes began long before Conan Doyle's ink dried up. Among the earliest was The Adventures of Picklock Holes, a series of short stories by R.C. Lehmann (writing as “Cunnin Toil”) that first appeared in the pages of Punch in August 1893 and were later collected into book form in 1901. “High-brow” authors also tried their hand, such as Bret Harte with his hilarious send-up of “Hemlock Jones” in Pearson's Magazine from December 1901. Even Holmes' first known cinematic outing, American Mutoscope & Biograph's Sherlock Holmes Baffled (c.1900) is a parody, and a brief scan of comedy titles from the 1910s reveals an international mini-industry of burlesques, such as Hemlock Hoax, the Detective (Lubin, 1910), Pathé's “Charlie Colms” series (1912), Solax's “Burstup Homes” series (1913), Homlock Shermes (Crystal, 1913), Sherlock Bonehead (Kalem, 1914), A Study in Skarlit (Comedy Combine/Sunny South, 1915), and Kri Kri contro Sherlock Holmes (Cines, 1915), to name a very few.

Several elements were especially ripe for satire, among them Watson's perpetual disbelief at his friend's astounding perspicacity. While most of the serious adaptations deliberately censored the master sleuth's drug habit, the comedies could take full advantage, as with The Mystery of the Leaping Fish (Triangle-Fine Arts, 1916), to my mind a rather crude and unfunny spoof with Douglas Fairbanks as Coke Ennyday. The iconography of course was the perfect starting point, as the image of Holmes had been fixed in the public mind both through Sidney Paget's illustrations and William Gillette's influential play. Gillette is most to be thanked for Holmes' stereotypical

appearance, with his deerstalker cap and calabash pipe. Paget did put Holmes in a modified deerstalker when illustrating a country excursion, but Gillette made the headgear an iconic emblem even in the city, along with the curved, large-bowled pipe (though the Watson character in the “Picklock Holes” stories does smoke a meerschaum).

Stan Laurel and the team at Joe Rock Productions make the most of these props in The Sleuth, with Laurel as Webster Dingle, Detective: “I solve your puzzles.” Of course he can't work out even a simple child's toy, but he can imitate Holmes in other ways, especially in his penchant for disguises – his impersonation of a coy maid is one his finest and funniest. Laurel joined Joe Rock's company in 1924, in between stints with Hal Roach, though one year later he was back with Roach as both director and actor.

The Sleuth was screened in the Giornate's “Funny Ladies” retrospective in 2002, when direction was still credited to Percy Pembroke, though with speculation as to the present Sweet and Garnett credits. Comedy scholar Steve Massa has now confirmed Harry Sweet as the director, as well as correcting the attribution for the female co-star: the wife is played by Julie Leonard, and not Alberta Vaughn (sometimes Vaughan). Best known for her pairings with Laurel in several Joe Rock comedies, Leonard is also remembered as Norman Turog's first wife, and Jackie Cooper's maternal aunt.

JAY WEISSBERG

Questa copia è stata ricostruita in collaborazione con la Cinémathèque Française a partire da varie fonti, comprese parti del negativo originale, due copie nitrato ed una copia spagnola in Super-8 per l'ultima sequenza, che mancava da tutti gli altri elementi conservatisi. / *This print was reconstructed in collaboration with the Cinémathèque française from various sources, including parts of the original negative, two nitrate prints, and a Spanish Super-8 print for the last shot, missing from all the other surviving elements.*

SERGE BROMBERG

THE ADVENTURES OF SHERLOCK HOLMES: Ep. 7, “A Scandal in Bohemia” (Stoll Picture Productions, GB 1921)

Regia/dir: Maurice Elvey; *scen:* William J. Elliott, dal racconto di/ *from the short story* by Sir Arthur Conan Doyle (1891); *f./ph:* German Burger; *scg./des:* [Walter W. Murton]; *cast:* Eille Norwood (Sherlock Holmes), Hubert Willis (Dr. Watson), Alfred Drayton (re di Boemia/King of Bohemia), Joan Beverly (Irene Adair), Miles Mander (Godfrey Norton), Annie Esmond (domestica/maid), Mme. D'Esterre (governante/housekeeper); *data uscita/released:* 18.7.1921; 35mm, 2100 ft., 28' (20 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London. *Didascalie* in inglese / *English intertitles.*

Sherlock Holmes incontrò un degno avversario nel 1891, quando fu messo nel sacco da Irene Adler in “A Scandal in Bohemia”, la prima storia di Holmes scritta da Sir Arthur Conan Doyle, terza apparizione cartacea del personaggio. La storia fu il primo racconto di Holmes ad apparire in *The Strand*, seguita poi da altre che andarono a comporre

il volume *The Adventures of Sherlock Holmes* (1892). Alcuni vedono nella continua ossessione di Holmes per la Adler un segno della sua misoginia – messo in scacco da una donna! – e sembra che la teoria possa esser suffragata dalle frequenti osservazioni di Watson sull'avversione del suo amico per l'amore e tutti i suoi annessi e connessi. Peraltro, Watson è favolosamente fuori strada in tutta la sua carriera letteraria, e mai così tanto come nel descrivere la personalità di Holmes: se si interpreta Conan Doyle correttamente (cioè, leggendo tra le righe degli errori di giudizio di Watson), è chiaro che la sua ossessione di detective per la Adler nasce da un'ammirazione che confina con l'infatuazione, piuttosto che con la rabbia. Gli adattamenti cinematografici della Stoll colgono in modo intelligente questi tratti contraddittori della sua personalità, che costituisce una delle ragioni-chiave per cui le tre serie spiccano così tanto rispetto alle precedenti.

La Stoll acquistò i diritti sulle storie di Holmes nel 1920 da Conan Doyle, che li aveva riacquistati dalla Éclair un po' di tempo dopo la sua delusione – a quel che si dice – per la serie del 1912. Le riprese di *The Adventures of Sherlock Holmes* iniziarono nel novembre 1920 presso lo studio di Cricklewood della Stoll; all'epoca la compagnia aveva già lanciato un'aggressiva campagna di mercato presso gli esercenti, molti dei quali comprarono tutti e 15 gli episodi prima di qualunque proiezione riservata agli addetti ai lavori. Il marchio Holmes era sufficiente a garantire una clientela fedele. Raggruppando la serie sotto l'egida degli "Eminentissimi Autori Britannici" la Stoll accentuò le origini letterarie dell'argomento, rassicurando al tempo stesso gli esercenti sul fatto che il formato della serie, a differenza del serial di basso valore culturale, non avrebbe allontanato gli spettatori solo occasionali. In *Kinematograph Weekly* ci tenevano a metterlo in chiaro: "Sembra esserci da qualche parte l'idea che queste avventure debbano essere riservate in un serial a puntate, ma non è così. Come le storie stesse, i film dovranno consistere di episodi in due rulli compiuti in se stessi – una serie, non un serial."

Nell'ottobre 1920, un mese prima dell'inizio delle riprese, lo studio annunciò i propri piani per far uscire ogni episodio su base settimanale (a differenza delle precedenti serie britanniche) e, per mantenere la tensione alta durante il piano delle uscite per il 1921, pubblicarono a puntate alcune storie di Conan Doyle, illustrate con immagini di scena, sul loro periodico specializzato interno, lo *Stoll's Editorial News*. Includere "A Scandal in Bohemia" tra gli episodi fu una scelta calcolata, visto che è una delle più leggere tra le storie di Conan Doyle ed offre così più ingegno che il tipo di delitti ignobili di solito associati al genere. Il regista Maurice Elvey rafforzò quest'idea, come riferisce la studiosa della Stoll Nathalie Morris: "Alcuni tendono a dirci: 'Oh, Sherlock Holmes sullo schermo, è così? Questo significa un sacco di delitti e tutto quel genere di cose lì.' Ma quando vedranno [il film] avranno una sorpresa – e, io credo, una sorpresa molto piacevole."

Come per il resto della serie, lo sceneggiatore William J. Elliott ha mantenuto largamente la trama dell'originale (compresi i flashback multipli), ma con alcuni cambiamenti di minor conto, alcuni per

enfaticizzare le possibilità offerte dallo schermo ed altri per nessuna ragione evidente o quasi. Qui Irene Adler, originaria del New Jersey, diva della lirica ritiratasi dalle scene ed avventuriera, diventa Irene Adair, in attività sia come attrice sia come avventuriera. Aggiungendo uno sfondo teatrale d'attualità (Christine Gledhill ha dimostrato in modo convincente le ragioni per l'inevitabile uso, da parte del cinema britannico, del palcoscenico sia come argomento che come elemento stilistico), Elliott riesce ad aumentare il numero dei travestimenti di Holmes da due a quattro, portando persino il detective in scena nei panni della co-star di Irene. Durante la realizzazione dell'episodio ci fu molta pubblicità quando Elvey si avventurò all'Ambassadors' Theatre per alcune riprese in esterni, offrendo alla Stoll un'altra opportunità di indulgere al suo debole per le strategie di mercato di stile americano. *The Adventures of Sherlock Holmes* fu venduto in molti paesi, compresi gli Stati Uniti, dove uscì nel 1922. *Motion Picture News* proclamò "Classici della letteratura, diventano automaticamente classici dello schermo ... Le storie sono state tradotte per lo schermo con notevole fedeltà ... Gran parte del successo è dovuto alla notevole interpretazione di Holmes da parte di Eille Norwood. Davvero, la somiglianza con quel personaggio di fantasia è inquietante. È molto più genuina della caratterizzazione di William Gillette." Benché Gillette si fosse cimentato con il ruolo sin dal 1899, l'idea pubblica di Holmes fu suggerita per la prima volta da Sidney Paget, grazie alle sue ampie illustrazioni delle storie di Conan Doyle in *The Strand*. Norwood basò la sua interpretazione sui disegni di Paget, fondendo il personaggio sullo schermo con le immagini iconiche che avevano avuto presa sul pubblico 8 anni prima dell'esibizione di Gillette, portando così in vita l'immagine che molte persone avevano già impressa in mente. Nel descrivere la sua idea, Norwood scrisse, "L'ultima cosa al mondo a cui somiglia è un detective. Non c'è nulla in lui del segugio con occhi da falco. Le sue facoltà di osservazione sono solo al servizio delle sue facoltà di deduzione." – JAY WEISSBERG

Sherlock Holmes met his match in 1891 when he was trumped by Irene Adler in "A Scandal in Bohemia", Sir Arthur Conan Doyle's earliest Holmes short story and the character's third appearance in print. The story was the first Holmes tale to appear in The Strand, later joined by others to form the volume The Adventures of Sherlock Holmes (1892). Some view Holmes' continued obsession with Adler as a sign of his misogyny – foiled by a woman – the theory seemingly supported by Watson's frequent remarks on his friend's aversion to love and all its trappings. However, Watson is famously off the mark throughout his literary career, never more so than in describing Holmes' personality: if one reads Conan Doyle correctly (that is, seeing through Watson's errors of judgement), it's clear his detective's obsession with Adler stems from an admiration bordering on infatuation rather than fury. The Stoll film adaptations cleverly capture these contradictory personality traits, which is a key reason why the three series stand out so much from their predecessors. Stoll bought the rights to the Holmes stories in 1920 from Conan

Doyle, who had re-acquired them from Éclair sometime after his reported disillusionment with the 1912 series. Shooting on *The Adventures of Sherlock Holmes* commenced in November 1920 at Stoll's Cricklewood studio, by which time the company had already launched an aggressive marketing campaign to exhibitors, many of whom bought the full 15 episodes before any trade screenings. The Holmes brand was enough to guarantee a loyal clientele, and by grouping the series under their "Eminent British Authors" banner, Stoll emphasized the subject's literary origins, while reassuring exhibitors that the series format, unlike the low-brow serial, wouldn't alienate clients who were only occasional cinema-goers. In *Kinematograph Weekly* they were keen to make it clear: "There seems to be an idea in some quarters that these adventures are to be made into a serial, but such is not the case. Like the stories themselves, the films are to consist of complete two-reel episodes – a series not a serial."

In October 1920, one month before shooting began, the studio announced their plans to issue each episode on a weekly basis (unlike earlier British series), and in order to maintain momentum throughout the 1921 release schedule they serialized some of the Conan Doyle stories, illustrated with film stills, in their in-house industry organ Stoll's Editorial News. Including "A Scandal in Bohemia" among the episodes was a calculated choice, since it's one of the lightest of Conan Doyle's tales and thus offers wit rather than the kind of dastardly crimes usually associated with the genre. Director Maurice Elvey reinforced this idea, as quoted by Stoll scholar Nathalie Morris: "Some people are inclined to say to themselves: 'Oh Sherlock Holmes on the screen, eh? That means a lot of murders and all that sort of thing.' But when these people see [the film] they will get a surprise – and, I fancy, a very agreeable one."

As with the rest of the series, scenarist William J. Elliott largely kept the plot as written (including multiple flashbacks) but with minor changes, some to heighten screen possibilities and others for little or no obvious reason. Here Irene Adler, New Jersey-born retired opera diva and adventuress, becomes Irene Adair, active as both actress and adventuress. By adding a current theatrical setting (*Christine Gledhill* has cogently theorized the reasons for British cinema's inescapable use of the proscenium both as subject and stylistic device), Elliott is able to up Holmes' disguises from two to four, even putting the detective on stage by impersonating Irene's co-star. Much publicity was generated during the episode's production when Elvey ventured to the *Ambassadors' Theatre* for some location shooting, offering Stoll another opportunity for indulging their penchant for American-style marketing strategies.

The Adventures of Sherlock Holmes was sold to multiple territories, including the United States, where it was released in 1922. Motion Picture News proclaimed: "Classics of literature, they automatically become classics of the silver-sheet... The stories have been translated to the screen with remarkable fidelity... A great deal of the success of the offerings is due to the remarkable impersonation of

Holmes by Eille Norwood. Really the resemblance to the figure of the imagination is uncanny. It is much more genuine than William Gillette's characterization." Though Gillette had been essaying the role since 1899, the public conception of Holmes was first formed by Sidney Paget, thanks to his extensive illustrations for the Conan Doyle stories in The Strand. Norwood famously based his impersonation on Paget's drawings, fusing the character on screen with the iconic visuals that had first taken hold of the public 8 years before Gillette's earliest Holmes performance, and thus bringing to life the image most people already had emblazoned in their mind's eye. In describing his conception, Norwood wrote, "The last thing in the world that he looks like is a detective. There is nothing of the hawk-eyed sleuth about him. His powers of observation are but the servant of his powers of deduction." – JAY WEISSBERG

DER GESTREIFTE DOMINO [The Striped Domino] (Stuart Webbs-Film Company Reicher und Reicher, Berlin, DE 1915)

Series: Stuart Webbs-Detektivserie, Nr. 5.

Regia/dir: Adolf Gärtner; prod: Ernst Reicher; scen: ?; f./ph: Max Fassbender; cast: Ernst Reicher (Stuart Webbs), Emmerich Hanus (Bennett), Ludwig Trautmann (Paul), Beatrice Altenhofer (*Bennett's fiancée*); riprese/filmed: Stuart Webbs-Atelier, Berlin-Weissensee; data v.c./censor date: 5.1915; data uscita/released: 1.9.1915, Berlin (Marmorhaus); lg. or./orig. l: 1302 m.; 35mm, 1252 m., 60' (18 fps); fonte copia/print source: Deutsche Kinemathek, Berlin.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

L'afflusso dall'estero di misteri da quattro soldi (specie le storie di Nick Carter) fu causa di cupi avvertimenti da parte degli arbitri tedeschi dell'edificazione morale. La richiesta di tale sensazionalismo da parte del pubblico, con il relativo torcer di mani, era grande in egual misura per i film di detective stranieri e nazionali, con questi ultimi che tendevano verso una gratuita ricerca di brividi, senza alcuna complessità psicologica, o verso i film polizieschi con una vena comica. Il problema non era che il genere in sé fosse destinato intrinsecamente ad una clientela medio-bassa, ma semmai che gli autori scelti per gli adattamenti (quando si partiva da una fonte pubblicata) fossero al di fuori dei canoni della letteratura rispettabile. Considerando la popolarità trasversale di Sherlock Holmes, non sorprende che i membri dell'industria cinematografica guardassero a Conan Doyle come ad un modello per un nuovo tipo di detective che potesse soddisfare critici e censori, attirando nel contempo un pubblico più aristocratico, sempre con un occhio rivolto ad una fascia più ampia di acquirenti di biglietti. Per affrontare questa sfida, l'attore e sceneggiatore Ernst Reicher, insieme a Joe May, creò il personaggio di Stuart Webbs, un investigatore privato le cui avventure fossero logiche (termine relativo), in equilibrio tra la deduzione alla Holmes e i brividi richiesti.

La formula fu un enorme successo e portò a circa 50 film di Stuart Webbs tra il 1914 ed il 1926. Sebastian Hesse, nel suo saggio sulla serie, cita un recensore da *Licht-Bild-Bühne*, che nel 1915 paragonava

il nuovo modello a quanto c'era stato prima: "La Stuart Webbs Film Company è riuscita ad introdurre in questo campo riforme e miglioramenti; tutti i suoi film finora costituiscono una prova del fatto che il film di detective non deve più esser visto con il consueto sospetto." Reicher e May produssero, tramite la Continental-Kunstfilm, il loro primo film di Webbs, *Die geheimnisvolle Villa*, che uscì nel marzo del 1914, tre mesi prima di *Der Hund von Baskerville* di Rudolf Meinert/Richard Oswald. La loro scelta di un protagonista anglosassone fu dettata non solo da Holmes ma da un settore in esplosione pieno di detective di origine tedesca che suonavano inglesi, sia in narrativa che al cinema, compresi Harry Dickson, il detective Frank, Percy Stuart e la signorina Nobody. Quando scoppiò la guerra molti dei nuovi detective, come Tom Shark, furono deliberatamente etichettati come americani, ma allora Stuart Webbs e il suo rivale cinematografico Joe Deebs (creato da May dopo la fine della collaborazione con Reicher, nel 1915) erano generalmente ritenuti inglesi, e la loro popolarità, come quella di Holmes, era tale che sfuggirono in buona misura alla severa censura subita da altri personaggi britannici.

Der gestreifte Domino era il quinto film della serie, diretto da Adolf Gärtner e girato dopo che Reicher aveva rotto con la Continental per formare la Stuart Webbs-Film Company. All'inizio Webbs si prende una pausa dalle indagini ma vi deve ritornare quando si ritrova coinvolto con il figlio, ingiustamente diseredato, di Ganady, un milionario americano (prima della guerra questo personaggio sarebbe probabilmente stato inglese).

Come sempre più di frequente all'epoca, il detective è collocato in un ambiente che grida mascolinità deliberata di ceto medio, completa di pesante e solido mobilio e dei supposti ornamenti di un gentiluomo inglese, che continuavano ad essere parte vitale dell'immagine del detective (pensiamo anche all'ufficio dell'Imperscrutabile Drew, anche se Webbs è di certo più attivo di lui e ha più senso dell'umorismo). Qui la trama dà a Webbs molte opportunità di indulgere ad un amore dei travestimenti alla Holmes ma, a differenza dell'eroe di Conan Doyle, Webbs esibisce una decisa deferenza per le autorità, che ha condotto alcuni commentatori successivi a teorizzare della natura specificamente tedesca del personaggio. Una scena cruciale in una fumeria d'oppio ben si adatta al nostro sottotema del Pericolo Giallo, mentre gli scagnozzi neri del cattivo aggiungono un'ulteriore variazione alla demonizzazione dell'"altro".

Ernst Reicher (1885-1936) scrisse molte delle storie di Webbs, anche se non è certo che qui sia coinvolto in quella veste (si dice che Fritz Lang avesse scritto un film della serie, *Die Peitsche*, 1916, prima di passare a Joe Deebs). Nato con il teatro, Reicher continuò con il personaggio di Webbs fino al 1926, ma con l'inizio del sonoro apparve sempre più giù nei titoli e poco dopo che i nazisti salirono al potere fuggì a Praga, dove morì. Anche il regista Adolf Gärtner (1870-1958) proveniva dal teatro e cominciò con il cinema nel 1910 grazie a Oskar Messter, per il quale diresse Henny Porten in almeno due dozzine di film. — JAY WEISSBERG

The influx of cheap pulp mysteries from abroad (especially the Nick Carter stories) was a cause for dire warnings from Germany's arbiters of moral uplift. The public's demand for such sensationalism, with its concomitant hand-wringing, was equally great for detective films of the foreign and domestic varieties, the latter tending either towards gratuitous thrill-seeking with no psychological complexity or sleuthing movies in a comic vein. The problem wasn't that the genre itself was inherently downmarket, but rather that the authors chosen for adaptation (when originating from a published source) were outside the canon of respectable literature. Considering the cross-class popularity of Sherlock Holmes, it's not surprising that members of the film industry looked to Conan Doyle as a model for a new type of cinema detective who could appease the critics and censors while attracting a more upscale audience, always with an eye towards a larger pool of ticket buyers. To meet this challenge, the actor and scriptwriter Ernst Reicher, together with Joe May, created the character of Stuart Webbs, a private detective whose adventures would be logical (a relative term), striking a balance between Holmes-like deduction and requisite thrills.

The formula was an enormous success, leading to approximately 50 Stuart Webbs films between 1914 and 1926. Sebastian Hesse, in his essay on the series, quotes a reviewer from Licht-Bild-Bühne in 1915 comparing the new model with what came before: "The Stuart Webbs Film Company has managed to bring about reforms and improvements in this field; all of its films to date constitute a document of the fact that the detective film no longer has to be viewed with the usual suspicion." Reicher and May produced their first Webbs film, Die geheimnisvolle Villa, through Continental-Kunstfilm, premiering in March 1914, three months before the Rudolf Meinert/Richard Oswald Der Hund von Baskerville. Their choice of an Anglo-Saxon protagonist was dictated not merely by Holmes but an exploding field of German-born, English-sounding sleuths in both fiction and film, including Harry Dickson, Detective Frank, Percy Stuart, and Miss Nobody. When war broke out many of the new detectives, such as Tom Shark, were deliberately coded as American, but by then Stuart Webbs, and his cinema rival Joe Deebs (created by May when he and Reicher ended their partnership in 1915), were generally thought of as English, and their popularity was such, like Holmes, that they largely escaped the strict censorship suffered by other British characters.

Der gestreifte Domino was the fifth film in the series, directed by Adolf Gärtner and made after Reicher broke with Continental and formed the Stuart Webbs-Film Company. At the start Webbs takes a break from the sleuthing business but gets pulled back in when he becomes involved with Bennett, the unjustly disinherited son of Ganady, an American millionaire (before the War this figure would probably have been English).

As was increasingly common at the time, the detective is placed in an environment that fairly screams studious middle-class masculinity, complete with heavy, solid furniture and the imagined trappings of an

English gentleman that continued to be a vital part of the detective persona (think too of the Inscrutable Drew's office, though Webbs certainly is more active than Drew, and has more of a sense of humour). Here the plot gives Webbs plenty of opportunities to indulge in a Holmes-like love of disguise, but unlike Conan Doyle's hero, Webbs exhibits a marked deference for authority figures that has led some later commentators to theorize about the specifically German nature of the character. A crucial scene in an opium den fits nicely into our Yellow Peril sub-theme, while the villain's black henchmen add a further twist to the demonization of the "other". Ernst Reicher (1885-1936) wrote many of the Webbs stories, though it's not certain if he was involved in that capacity here (Fritz Lang is said to have written one film of the series, Die Peitsche, 1916, before moving on to Joe Deebbs). A child of the stage, Reicher continued with the Webbs character until 1926, but by the beginning of sound he appeared further down the credit listings, and soon after the Nazis came to power he fled to Prague, where he died. Director Adolf Gärtner (1870-1958) also came from the theatre, entering films in 1910 thanks to Oskar Messter, for whom he directed Henny Porten in at least two dozen films. – JAY WEISSBERG

Prog. 6 (99)

WALTER THE SLEUTH (British Super Comedies, GB 1927)

Regia/dir. James B. Sloan; *cast.* Walter Forde (Walter), Pauline Peters (Pauline), George Foley (George); *dist.* Wardour Films; *proiezione per distributori ed esercenti / trade screening:* 13.7.1926; *data uscita/released:* 1.1.1927; *lg. or./orig. l.* 1900 ft.; DigiBeta, 29' (dall'from 16mm; trascritto a/transferred at 18 fps); *fonte copia/source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Questo film non è attualmente disponibile in copie di proiezione a 35mm. / *No 35mm print of this film is currently available for screening.*

Se il cinema muto britannico rimane in larga parte *terra incognita* al di fuori dei confini del paese, allora le commedie del muto ne sono l'Ultima Thule. Nel 1999 il secondo British Silent Cinema Weekend affrontò proprio questo argomento, pubblicando in seguito un volume pionieristico di saggi, *Pimple, Pranks & Pratfalls. British Film Comedy Before 1930*. Peraltro, resta ancora molto da fare, specie a livello internazionale.

Walter Forde (1898-1984) fu uno dei comici britannici più popolari del tempo, letteralmente un figlio del teatro il cui padre, il caratterista comico Tom Seymour, divenne gagman per Laurel e Hardy. Iniziando la sua carriera nel cinema nel 1919, Forde diresse e recitò da protagonista nell'auto-prodotto cortometraggio *The Wanderer*, seguito da un gruppo di corti per la Castle Films nel 1920. Desideroso di creare un suo personaggio comico, lanciò una serie di film a due rulli con la Zodiac Comedies, in cui presentò "Walter", basato non

tanto sulle figure da music hall che in genere popolavano le commedie britanniche dell'epoca, ma modellato invece sui comici americani, specie Harold Lloyd. Come quest'ultimo, Forde coltivava uno stile senza pretese, desideroso di piacere, interpretando un uomo qualunque che in genere si ritrovava in situazioni impossibili grazie alla divorante passione per la ragazza dei suoi sogni. Il recensore del *Bioscope* per *Walter Finds a Father* (1921) ne fu colpito: "La produzione di commedie slapstick è indubbiamente tra le fasi più difficili dell'arte cinematografica, oltre ad essere un campo in cui i produttori britannici si sono rivelati sin qui notevolmente sfortunati. Benché i film di Walter Forde non siano scevri da asprezze, che l'esperienza dovrebbe poter eliminare, sono, secondo noi, i migliori film britannici del loro genere visti finora... Forde ha tutte le qualità di un comico cinematografico davvero valido e promette tanta originalità di stile da poter fare completamente a meno di trucchi di movimento e gesti presi a prestito."

L'ambizione ed il desiderio di raffinare il suo mestiere portarono, nel 1923, Forde negli Stati Uniti, dove si diede da fare per lasciare un segno, apparendo in alcuni cortometraggi per la Universal e, probabilmente, dirigendo alcuni western a un rullo (i dettagli sono nebulosi). Tornato in Inghilterra più tardi nel corso di quell'anno, passò un po' di tempo a raggranellare soldi prima di produrre un nuovo gruppo di film di "Walter" a 2 rulli nel 1926, sotto l'egida della sua British Super Comedies. *Walter the Sleuth*, il primo dei sei film della serie, costituisce un buon esempio di come Forde avesse assorbito lo stile americano, specie nell'uso delle riprese in esterni e nell'imitazione della piacevole caratterizzazione di Lloyd. Commentando questa serie, *The Bioscope* notava, "Benché non dotato di una spiccata individualità, Walter Forde è indubbiamente un comico nato e, vista la totale assenza di volgarità nel suo stile, si merita un caloroso benvenuto."

Tale apprezzamento, positivo ma non troppo entusiastico, è anche oggi il consenso generale intorno ai cortometraggi comici di Forde. Nella sua pionieristica monografia su Forde, Geoff Brown scrive, "I film a due rulli rivelano anche la strana metamorfosi che lo slapstick di stile americano subisce se interpretato da comici inglesi in ambientazioni inglesi. Mancando della stessa fiducia nella velocità, nel 'vigore' e nel bisogno di darsi da fare... i comici inglesi che recitano in modo frenetico tendono a diventare fastidiosamente sciocchi." Con il suo primo lungometraggio da protagonista, *Wait and See* (1928), l'attore Forde finalmente passò alla sedia del regista, diventando agli inizi dell'era del sonoro uno dei più importanti registi britannici, con la reputazione di essere affidabile e versatile. Benché eccellesse nei thriller comici, come il pastiche di Bulldog Drummond *Bulldog Jack* (1935), gli sforzi di Forde nei film polizieschi seri furono anch'essi apprezzati, come dimostra la recensione di *The Ringer* (1931) fatta da Lionel Collier in *Picturegoer*: "Ci è voluto un comico, Walter Forde, per darci una storia poliziesca inglese che non solo convince, ma è presentata con tutta l'efficienza, l'eleganza e la spigliatezza dei prodotti americani. Edgar Wallace non è stato mai servito meglio di

quanto non lo sia in questo adattamento del suo grande successo teatrale.” – JAY WEISSBERG

If British silent film remains largely terra incognita outside the country's borders, then silent British comedies are its Ultima Thule. In 1999 the 2nd British Silent Cinema Weekend addressed this issue, subsequently publishing a pioneering volume of scholarly essays, Pimple, Pranks & Pratfalls. British Film Comedy Before 1930. However, much still remains to be done in the field, especially on an international level.

Walter Forde (1898-1984) was one of the most popular British comedians of the era, literally a child of the theatre whose father, the character comedian Tom Seymour, became a gagman for Laurel and Hardy. Beginning his film career in 1919, Forde directed and starred in the self-produced short The Wanderer, followed by a group of shorts for Castle Films in 1920. Eager to craft his own comic persona, he launched a series of 2-reelers with Zodiac Comedies, in which he introduced “Walter”; based not so much on the music hall figures generally populating British comedies of the era, but patterned instead after American comics, especially Harold Lloyd. Like Lloyd, Forde cultivated an unassuming, eager-to-please style, playing an everyman who generally found himself in impossible situations thanks to his all-consuming passion for the girl of his dreams. The Bioscope reviewer for Walter Finds a Father (1921) was impressed: “Slapstick comedy production is undoubtedly among the most difficult phases of screen art, and it is a field in which British producers have proved hitherto notoriously unsuccessful. Although the Walter Forde pictures are not without certain crudities, which experience should eliminate, they are, in our opinion, quite the best British films of their class yet seen... Forde has the makings of a really good screen comedian, and shows promise of so much originality of style that he may well dispense altogether with borrowed tricks of movement and gesture.”

Ambition and a desire to further hone his craft took Forde in 1923 to the US, where he struggled to make his mark, appearing in some shorts for Universal and quite possibly directing a few 1-reel Westerns (details are hazy). Returning to England late that year, he spent some time scraping together money before producing a new set of “Walter” 2-reelers in 1926, under his own British Super Comedies label. Walter the Sleuth is the first of the six in the series. It's a good example of Forde imbibing American forms, especially in his use of location shooting and his emulation of Lloyd's pleasant fellow characterization. In commenting on this series, The Bioscope noted, “Though not endowed with pronounced individuality, Walter Forde is undoubtedly a born comedian, and as there is a complete absence of vulgarity in his style, he deserves a warm welcome.”

Such praise, positive but not overly enthusiastic, is the general consensus even now for Forde's comic shorts. In his ground-breaking monograph on Forde, Geoff Brown writes, “The two-reelers also reveal the strange metamorphosis which American-style slapstick undergoes when performed by English comics in English settings. Lacking the same belief in speed, ‘pep’ and the go-getting

urge...English comics performing frenetically tend to become tiresomely silly.” With his first starring feature, Wait and See (1928), Forde the actor finally moved into the director's chair, developing in the early sound era into one of the most important British directors, with a reputation for reliability and versatility. While excelling in comic thrillers, such as the Bulldog Drummond pastiche Bulldog Jack (1935), Forde's efforts in straightforward crime films also received praise, such as Lionel Collier's review of The Ringer (1931) in Picturegoer: “It has taken a comedian, Walter Forde, to give us an English crime story that not only convinces, but is presented with all the efficiency, polish and slickness of the American product. Edgar Wallace has never been better served than he has been in this adaptation of his big stage success.” – JAY WEISSBERG

THE ADVENTURES OF SHERLOCK HOLMES: Ep. 4, “The Musgrave Ritual” (Le Rituel des Musgrave / Le Trésor des Musgrave) (Éclair / Franco-British Film, FR 1912)

Regia/dir. Georges Tréville?; *dal racconto di/from the short story by* Sir Arthur Conan Doyle (1893); *cast:* Georges Tréville (Sherlock Holmes); *data uscita/released:* 6.1.1913 (U.S.); DigiBeta, 17'45" (*trascritto al/transferred at* 20 fps); *fonte copia/source:* Lobster Films, Paris.

Didascalie in francese / French intertitles.

Questo film non è attualmente disponibile in copie di proiezione a 35mm. / No 35mm print of this film is currently available for screening.

È difficile decidere se classificare *The Adventures of Sherlock Holmes* come produzione francese od inglese. La serie fu indubbiamente girata in Gran Bretagna – per essere precisi a Bexhill-on-Sea – e, a parte la star (forse anche regista) Georges Tréville, il cast era descritto come interamente inglese. Le didascalie statunitensi originali di “The Copper Beeches”, ottavo episodio della serie, sono contrassegnate Éclair e molte fonti secondarie, tra cui Rachael Low, citano la Éclair come unica compagnia di produzione. Peraltro, le didascalie francesi originali di “The Musgrave Ritual” sono contrassegnate Franco-British Film, e un avviso sui Diritti di Stato, messo dalla Universal Features su *The Moving Picture World* del 23 novembre 1912, afferma che la serie era prodotta dalla “Franco-British Film Co.” Una recensione nello stesso periodico menziona anch'essa la Franco-British Film Company come unico produttore, mentre un riferimento alla serie in *Wid's Film and Film Folk* del 18 maggio 1916 sostiene che la serie era stata girata “circa tre anni fa da una compagnia inglese in collaborazione con la Éclair”. Siccome la Éclair aveva aperto una filiale a Londra solo nel 1913 (fino ad allora era rappresentata dalla Tyler Company), io sospetto che la Franco-British Film Company fosse un'affiliata della casa di produzione francese costituita nel Regno Unito, forse solo allo scopo di girare *The Adventures of Sherlock Holmes*.

Verso il 1911 Conan Doyle vendette i diritti sulle storie di Sherlock Holmes alla Éclair, che in quell'anno produsse la prima versione

cinematografica autorizzata, *Les Aventures de Sherlock Holmes*, diretto da Victorin Jasset (meglio ricordato, in questo contesto, per aver diretto diverse avventure di Nick Carter, oltre alla serie “Zigomar”). Gli articoli dell'epoca e la pubblicità per la successiva serie del 1912 *The Adventures of Sherlock Holmes* fecero pensare ad un coinvolgimento di Conan Doyle, affermando che l'autore in persona aveva supervisionato la produzione, anche se è dubbio che avesse mai messo piede dalle parti del set; anche i titoli di “The Copper Beeches” e “The Musgrave Ritual” rivendicano la “supervisione personale dell'Autore”.

Non sono riuscito a trovare la data di uscita in Francia, ma negli Stati Uniti la serie apparve, tramite la Union Features, nell'autunno del 1912; nel Regno Unito, tramite la Fenning Film Service, iniziò alla fine del 1913 e durò fino all'estate del 1914. Stranamente, la Fenning vendette la serie come composta di 9 episodi anziché 8, appiccicandovi un film “fatto in America” che, come suggerisce Alan Barnes in *Sherlock Holmes on Screen* (2002), è probabilmente *Sherlock Holmes Solves 'The Sign of Four'* (1913), della Thanhouser. Le critiche alla serie furono in genere assai positive e fu fatto ampiamente notare che la benedizione di Conan Doyle avrebbe portato al cinema un pubblico nuovo e più colto: “Questo darà soddisfazione alle migliaia di lettori di queste avvincenti storie che in questo momento potrebbero non essere appassionati di film. Non c'è bisogno di dire che queste versioni per lo schermo di alcuni degli avvenimenti più importanti nella carriera del mitico detective-scienziato porteranno nei cinema un nuovo tipo di pubblico. Se le altre storie della serie sono sullo stesso livello di quello mantenuto in ‘The Speckled Band’, i nuovi arrivati al cinema sono destinati ad essere favorevolmente impressionati.” (*Moving Picture World*, citato sopra). Su linee simili, il corrispondente da Birmingham di *The Bioscope* notava che le vendite dei libri di Conan Doyle erano salite quando uscì la serie, portandolo a suggerire “che il cinema convince il pubblico della qualità di un libro – invece di prendere una copia a prestito per una settimana o due si preferisce spendere 6 penny e fare del libro un amico duraturo”. Sembra che Conan Doyle non ne fosse così colpito, visto che ricoprì i diritti (pare per una cifra di gran lunga più alta di quella alla quale li aveva venduti) e li offrì nuovamente solo nel 1920, alla Stoll Film Company.

“The Adventure of the Musgrave Ritual” apparve simultaneamente nei numeri di maggio 1893 di *The Strand Magazine* e *Harper's Weekly* e fu una delle storie raccolte in *The Memoirs of Sherlock Holmes* nel dicembre di quell'anno, quando il titolo fu abbreviato in “The Musgrave Ritual”. Si tratta di una delle poche storie narrate in buona parte dallo stesso Holmes, con Watson utilizzato semplicemente come cornice, visto che i fatti erano accaduti prima del loro incontro. L'episodio qui proiettato era generalmente considerato perduto e il suo ritrovamento è un motivo per festeggiare, a vari livelli. In precedenza, l'unico sopravvissuto noto della serie era “The Copper Beeches”, che esiste in una malmessa ristampa americana della Warner's Features. Il film non è particolarmente valido, visto che non

riesce a sfruttare alcune belle scene in esterni ed è, in modo assai evidente, pieno di una recitazione ridicolmente sopra le righe, con tanto di declamazioni verso la macchina da presa. Pertanto, arriva come una sorpresa veramente piacevole il poter riferire che “The Musgrave Ritual” è un altro paio di maniche. Non solo la recitazione è più sfumata, ma le riprese in esterni nella campagna del Sussex sono organizzate benissimo, con un sofisticato concetto dei piani visivi ed un uso magnifico del paesaggio. Per molto tempo sono state fatte congetture sul regista della serie; in genere Georges Tréville è citato sia come protagonista sia come regista, ma alcuni hanno menzionato Adrien Caillard. Io vorrei avanzare l'ipotesi che il regista di “The Copper Beeches” non è la stessa persona di “The Musgrave Ritual”, così forse si tratta di due persone distinte.

Possiamo peraltro essere certi che è davvero Tréville a interpretare Sherlock Holmes. Tréville, al secolo Georges Trolly (1875-1944), aveva iniziato con le esibizioni a teatro, sia in Francia sia in Inghilterra (si dice che fosse perfettamente bilingue), ed aveva debuttato sullo schermo forse già nel 1903. Appare nei panni del protagonista in *Arsène Lupin* (Pathé, 1909), nello stesso anno del delizioso film di Georges Monca *Le Roman d'une bottine et d'un escarpin*, in cui è menzionato in rapporto al Teatro Réjane. I suoi primi incarichi registici sembrano aver avuto luogo nel 1912, con l'attuale serie e *Les Filles du saltimbanque* (Pathé); nel 1921 diresse due lungometraggi nel Regno Unito, lo splendido titolo *All Sorts and Conditions of Men* e *Married Life*, ma la sua carriera fu soprattutto quella di un attore, che collaborò con Albert Capellani (*La Danseuse de Siva*, 1911), Louis Feuillade (*La Cassette de l'émigrée*, 1912), Michael Curtiz (*Das Spielzeug von Paris*, 1925) ed E.A. Dupont (*Moulin Rouge*, 1928) tra molti altri. Nel 1937 Tréville fu insignito della *Légion d'honneur*.

In “The Musgrave Ritual” non c'è Watson, e, benché alcune fonti citino un signor Moysse nel ruolo di Watson, io sono scettico: il personaggio non c'è in “The Copper Beeches” e nemmeno, secondo le fonti dell'epoca, in “The Speckled Band” o in “Silver Blaze”. Ovviamente la serie lasciò il segno, perché il critico del *Wid*, nella sua recensione dello *Sherlock Holmes* della Essanay, di quattro anni dopo, sentì il bisogno di rassicurare i suoi lettori: “Sono sicuro ... che queste produzioni realizzate in precedenza non riusciranno a interferire seriamente con la faccenda di questo ‘Sherlock Holmes’, perché nel paese si sa che l'originale è stato il signor Gillette a teatro, e il suo nome vi è stato associato in modo così notevole per così tanto tempo che di sicuro dovrebbe tirare avanti senza curarsi della presenza di altri film simili sul mercato.” – JAY WEISSBERG

It's difficult to know whether to classify The Adventures of Sherlock Holmes under French or English productions. The series was unquestionably shot in Britain – Bexhill-on-Sea to be exact – and aside from the star (and probable director) Georges Tréville, the cast was advertised as entirely English. The original U.S. intertitles on “The Copper Beeches”, the eighth episode in the series, are labelled Éclair, and many secondary sources, including Rachael Low, list Éclair as the sole production company. However, the original French intertitles on

"The Musgrave Ritual" are labelled Franco-British Film, and a State Rights advertisement placed by Universal Features in *The Moving Picture World*, 23 November 1912, says the series was produced by the "Franco-British Film Co." A review in the same magazine also refers to the Franco-British Film Company as sole producer, while a mention of the series in *Wid's Film* and *Film Folk* from 18 May 1916 says the series was filmed "about three years ago by an English company working in conjunction with Éclair films". As Éclair did not open a London branch until 1913 (they were represented by the Tyler Company until then), I suspect that the Franco-British Film Company was a subsidiary of the French production house incorporated in the UK, perhaps solely for the purposes of shooting *The Adventures of Sherlock Holmes*.

Sometime around 1911 Conan Doyle sold the rights to the Sherlock Holmes stories to Éclair, who that year produced the first authorized film version, *Les Aventures de Sherlock Holmes*, directed by Victorin Jasset (best remembered in this context for directing several Nick Carter adventures as well as the "Zigomar" series). Contemporary articles and advertisements for their subsequent 1912 series *The Adventures of Sherlock Holmes* pushed the idea of Conan Doyle's involvement, claiming the author actually supervised the production himself, though it's doubtful he ever set foot near the shooting; titles on both "The Copper Beeches" and "The Musgrave Ritual" also claim "personal supervision of the Author".

I have not been able to find a release date in France, but the series was issued in the U.S., through Union Features, in the autumn of 1912 and in the UK, through Fenning Film Service, beginning in late 1913 and lasting until the summer of 1914. Oddly, Fenning sold the series as 9 episodes rather than 8, tacking on a film "taken in America" which, as Alan Barnes suggests in *Sherlock Holmes on Screen* (2002), is probably Thanhauser's Sherlock Holmes Solves 'The Sign of Four' (1913). Notices for the series were generally very positive, and it was widely remarked that Conan Doyle's blessing would draw a new, more literate audience to the cinemas: "This will give satisfaction to the thousands of readers of these absorbing tales who at this time may not be followers of motion pictures. That these reproductions on the screen of some of the more important incidents in the career of the mythical detective-scientist will bring to the picture houses a new clientele goes without saying. If the others in the series are of the same standard as that maintained throughout 'The Speckled Band' the newcomers in filmdom are bound to be favorably impressed." (*Moving Picture World*, cited above) Along similar lines, *The Bioscope's* Birmingham correspondent noted that the sale of Conan Doyle books went up when the series was released, leading him to suggest "that the cinema convinces the public of the quality of a book – that instead of borrowing a copy for a week or two they prefer to expend 6d, and make the volume a lasting friend". Conan Doyle appears not to have been so impressed, buying back the rights (reportedly for far more than he sold them) and only offering them again in 1920, to the Stoll Film Company.

"The Adventure of the Musgrave Ritual" appeared simultaneously in the May 1893 issues of *The Strand Magazine* and *Harper's Weekly*, and was one of the stories collected under *The Memoirs of Sherlock Holmes* in December that year, when the story's title was abbreviated to "The Musgrave Ritual". It's one of the few tales largely narrated by Holmes himself, with Watson used merely as a framing device since the events occurred before their meeting. The episode screening here was generally considered lost, and its discovery is a cause for celebration on a number of levels. Previously, the only known survivor of the series was "The Copper Beeches", which exists in a battered U.S. reissue print by Warner's Features. The film is not terribly good, failing to take advantage of some lovely outdoor scenes and, most noticeably, full of laughably over-the-top acting complete with wild declamations to the camera. It comes as a very pleasant surprise, therefore, to report that "The Musgrave Ritual" is quite another kettle of fish. Not only is the acting more subtle, but the location shooting in the Sussex countryside is beautifully composed, employing a sophisticated conception of visual planes and a stunning use of landscape. There has long been speculation regarding the director of the series, with Georges Tréville generally given as both star and director, but some have credited Adrien Caillard. I'd like to propose that the director of "The Copper Beeches" and "The Musgrave Ritual" is not the same person, so perhaps two people were involved.

We can be certain, however, that it is indeed Tréville playing Sherlock Holmes. Tréville, born Georges Troly (1875-1944), began as a stage performer both in France and England (it was said he was perfectly bilingual), and made his screen début possibly as early as 1903. He stars as the titular character in *Arsène Lupin* (Pathé, 1909), the same year as Georges Monca's delightful *Le Roman d'une bottine et d'un escarpin*, in which he's credited with an affiliation to the Réjane Theatre. His first directing assignments appear to be in 1912, with the present series and *Les Filles du saltimbanque* (Pathé); in 1921 he directed two features in the UK, the marvellously titled *All Sorts and Conditions of Men and Married Life*, but his career was largely as an actor, working with Albert Capellani (*La Danseuse de Siva*, 1911), Louis Feuillade (*La Cassette de l'émigrée*, 1912), Michael Curtiz (*Das Spielzeug von Paris*, 1925), and E.A. Dupont (*Moulin Rouge*, 1928), among many others. In 1937 Tréville was inducted into the Légion d'honneur.

There is no Watson in "The Musgrave Ritual", and although a few sources credit a Mr. Moyse as Watson in some episodes, I'm sceptical: the character is not in "The Copper Beeches" nor, according to contemporary sources, in "The Speckled Band" or "Silver Blaze". The series obviously left its mark, for the *Wid's* critic, in his review of Essanay's *Sherlock Holmes* four years later, felt it necessary to reassure his readers: "I am quite sure...that these productions which were made before will be unable to seriously interfere with the business of this 'Sherlock Holmes' offering, because it is generally known in this country that Mr. Gillette was the original

on the stage playing this character, and his name has been associated with it so prominently for such a long period, that it surely should carry the business without regard for the presence of any other such film in the market.” – JAY WEISSBERG

LORD JOHN'S JOURNAL: Ep. I, "A Bargain with Chance"
(Universal, *dist*: Gold Seal, US 1915)

Regia/dir: Edward J. Le Saint; *scen*: Harvey Gates, *dai racconti/from the short stories* "Lord John in New York" *di/by* C.N. Williamson & A.M. Williamson (1915-1916); *cast*: William Garwood (Lord John Hasle), Stella Razetto (Maida Odell), Ogden Crane (Roger Odell), Walter Belasco (Paolo Tostini), Jay Belasco (Antonio Tostini), T.D. Crittenden (Carr Price), Doc Crane (L.J. Calit), Grace Benham (Grace Callender), Laura Oakley (*Head Sister*), Albert MacQuarrie (Doctor Rameses), Gretchen Lederer; *data uscita/released*: 14.12.1915; 35mm, 3517 ft., 52' (18 fps); *fonte copia/print source*: Library of Congress, Washington, D.C.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

"Lord John in New York" fece la sua comparsa nel numero di dicembre 1915 del *McClure's Magazine*, presentato come "Un breve romanzo completo d'amore e mistero", e, sotto, "Questa è la prima storia di una breve serie, ognuna delle quali verrà presentata al cinema dopo la pubblicazione". Un annuncio in *Motion Picture News* del 4 dicembre 1915 afferma che il primo episodio della serie "The Journal of Lord John" era stato completato ed era già stato presentato alla sala Universal di Universal City; quando arrivò sugli schermi, il 14, il titolo della serie era diventato *Lord John's Journal* (anche se *Motography* del 25 dicembre 1915 e l'*AFI Catalog* elencano la serie con il titolo di *Lord John in New York*).

I racconti sono opera della coppia formata da Charles Norris Williamson (1859-1920) e Alice Muriel Williamson (1869-1933), marito e moglie, popolari romanzieri nella media il cui lavoro non era sconosciuto ai reparti sceneggiatura di Hollywood. Anche se il *McClure's Magazine* era sceso di un gradino rispetto alla sua reputazione come uno dei massimi mensili letterari e scandalistici d'America, pubblicando regolarmente storie di Conan Doyle, Ida Tarbell, Robert Louis Stevenson e Willa Cather (che per un po' ne fu il direttore responsabile), era ancora prestigioso, e le tre storie di "Lord John" furono abilmente illustrate da James Montgomery Flagg, al massimo delle sue doti. (Vale la pena di ricordare qui che il fondatore del periodico, Samuel Sidney McClure, aveva comprato i diritti di distribuzione per gli U.S.A. delle prime storie di Sherlock Holmes, rivolgendosi poi ad un comprensivo Conan Doyle, nel 1894, per un'iniezione di contanti quando la sua rivista di un anno affrontava le difficoltà iniziali. Se McClure avesse mantenuto il controllo sulla rivista, è improbabile che avrebbe autorizzato la conclusione in grassetto della prima puntata dei Williamson: "Lord John è destinato ad essere lo Sherlock Holmes del 1916").

Una volta che le storie finirono nelle mani della Universal, lo sceneggiatore Harvey Gates ampliò assai il racconto dei Williamson,

espandendo un motivo egiziano solo sfiorato nelle storie (forse sentivano di aver esaurito l'argomento con il loro romanzo del 1914 *It Happened in Egypt*). I Williamson sembrano aver perso interesse in Lord John, visto che interruppero le storie di colpo dopo due ulteriori puntate, "The Gray Sisterhood" nel gennaio 1916 e "Three-Fingered Jenny" un mese dopo, lasciando diversi misteri ancora insoluti. A giudicare dai riassunti dell'epoca, la serie servì a colmare i vuoti, anche se il presente episodio è l'unico superstite di cui si abbia notizia. *Motography* (18 dicembre 1915) ricorda che le riprese della seconda puntata erano quasi ultimate, e sappiamo da una recensione in *The Hartford Courant* del quarto episodio, "The Eye of Horus", che la serie era ancora in corso oltre il maggio del 1916.

"A Bargain with Chance" è l'unico titolo a 4 rulli della serie, visto che i restanti 4 episodi erano stati concepiti come pellicole a 3 rulli. La recensione, generalmente positiva, di Peter Milne in *Motion Picture News* (4 dicembre 1915) fa una critica specifica: "Evidentemente il numero insolitamente alto di personaggi presentati nei primi due rulli ... è responsabile della lunghezza. Questo genera confusione nello spettatore, finché la vera azione si mette in moto ed i personaggi vengono tutti presentati formalmente nel terzo rullo. ... L'iniziare una serie senza confusione è una difficoltà da non sottovalutare, e benché i film della serie 'The Journal of Lord John' non siano riusciti a superare questo handicap fisiologico, il personaggio presentato alla fine è una prova sufficiente della natura interessante di quelli a venire." Il giudizio è giusto, ed il film si fa certamente più interessante nella seconda metà. Lord John, fratello minore del marchese di Haslemere, appartiene alla scuola dei detective gentiluomini dilettranti, il tipo che segue le intuizioni piuttosto che la fredda deduzione, puntando tutto con fiducia su un'unica teoria. Egli è anche autore di un popolare romanzo poliziesco ed è – di già - un eroe di guerra che si va riprendendo dalle ferite subite mentre bombardava un hangar di Zeppelin in Belgio. La narrazione mette insieme pezzi di tutte e tre le storie (ed altri ancora), affidandosi di frequente a inquadrature dei diari di Lord John e di altri documenti per dare velocemente le informazioni. Anche se questo interrompe temporaneamente l'azione, il regista, Edward J. Le Saint, mostra di esser a suo agio con i montaggi paralleli, dando un ultimo tocco con un finale spettacolare. Le Saint iniziò la sua carriera registica alla IMP e Selig, passando alla Universal nel 1915, ed unendosi alla Lasky Company l'anno successivo. In merito al suo passaggio alla Lasky, *Moving Picture World* (22 luglio 1916) commentò, "Le Saint è considerato uno dei produttori più eminenti in circolazione, unendo l'abilità artistica alla profondità drammatica ed al talento per la correttezza nei dettagli." Agli inizi degli anni '20 passava di studio in studio, presentandosi per l'ultima volta in veste di regista alla Banner Productions prima di divenire, fino al 1940, un'indaffarata comparsa. La protagonista femminile è interpretata da sua moglie, Stella Razetto (1880/81-1948), che aveva iniziato la carriera cinematografica con la Majestic per poi passare alla Kinemacolor ed infine, nel 1914, alla Selig, dove si fece notare per la destrezza nei numeri acrobatici. Il necrologio di *Variety*

afferma che aveva continuato a lavorare come comparsa fino a poco prima della morte.

Lord John è interpretato da William Garwood (1884-1950), un popolare prim'attore del tempo che compì il passaggio dal teatro allo schermo nel 1909, con la Thanouser, per poi passare alla Majestic, alla American ed alla Universal, dove iniziò anche ad occuparsi di regia. *Motion Picture Magazine* (luglio 1915) commentò sulla sua recitazione: "Garwood ha studiato il potere dell'espressione in opposizione all'azione, e quei suoi occhi acuti possono raccontare un'intera storia che altrimenti avrebbe dovuto essere chiarita tramite i movimenti della mano o del corpo, o con qualche esclamazione che avrebbe puzza di esagerazione." Due anni più tardi *Motion Picture* ne lodò anche lo stile, osservando "La sua parola d'ordine è 'realismo'". Il suo ultimo film, sia da attore che da regista, fu nel 1919. – JAY WEISSBERG

"*Lord John in New York*" first appeared in the December 1915 issue of McClure's Magazine, advertised as "A Short Novel of Love and Mystery Complete in This Number", and below, "The present is the first of a short series, each of which will be shown in the pictures subsequent to its publication". A notice in *Motion Picture News*, 4 December 1915, states that the first episode of the serial "The Journal of Lord John" was finished and already screened at Universal's in-house cinema in Universal City; by the time it hit the screens on the 14th, the serial's title became Lord John's Journal (though *Motography*, 25 December 1915, and the AFI Catalog list the series under Lord John in New York).

The short stories are by the husband and wife team Charles Norris Williamson (1859-1920) and Alice Muriel Williamson (1869-1933), popular, middlebrow novelists whose work was not foreign to Hollywood's scenario departments. Though McClure's Magazine had come down a step from its reputation as one of America's top literary and muckraking monthlies, regularly publishing stories by Conan Doyle, Ida Tarbell, Robert Louis Stevenson, and Willa Cather (who was managing editor for a time), there was still prestige involved, and the three "Lord John" stories were handsomely illustrated by James Montgomery Flagg, at the height of his powers. (It's worth mentioning here that the magazine's founder, Samuel Sidney McClure, bought the U.S. distribution rights to the first Sherlock Holmes stories, later turning to a sympathetic Conan Doyle in 1894 for a cash influx when his year-old magazine was going through teething pains. Had McClure retained controlling interest in the magazine, it's unlikely he would have allowed the bold-lettered closing to the Williamsons' first instalment: "Lord John is destined to be the Sherlock Holmes of 1916".)

Once the stories were in Universal's hands, script writer Harvey Gates expanded greatly on the Williamsons' narrative, increasing an Egyptian theme only touched upon in the stories (perhaps they felt they thoroughly covered that ground with their 1914 novel *It Happened in Egypt*). The Williamsons seem to have lost interest in *Lord John*, abruptly stopping the stories after two more instalments,

"The Gray Sisterhood" in January 1916 and "Three-Fingered Jenny" one month later, leaving several mysteries still dangling. Judging from contemporary synopses, the serial filled in the blanks, though the current episode is the only known survivor. *Motography* (18 December 1915) mentions that the filming of the second instalment was already near completion, and we know from a review in *The Hartford Courant* of the fourth episode, "The Eye of Horus", that the serial was still running beyond May 1916.

"A Bargain with Chance" is the sole 4-reel entry in the series, as the remaining 4 episodes were conceived as 3-reelers. Peter Milne's generally positive review in *Motion Picture News* (4 December 1915) makes one specific critique: "Evidently the unusually large number of characters that are introduced during the first two reels...is responsible for its length. This fact entails confusion on the part of the spectator, until the real action gets under way and the characters are all formally presented in the third reel.... It is a difficulty not to be underestimated to start a serial without confusion, and although 'The Journal of Lord John' pictures have not been able to overcome this natural handicap, the character of the story finally presented is proof enough of the interesting nature of those to follow."

The assessment is a fair one, and the film certainly becomes more interesting in the second half. Lord John, the younger brother of the Marquis of Haslemere, belongs to the gentleman-amateur school of sleuthing, the kind who works on hunches rather than cold deduction, confidently placing all bets on one theory. He's also the author of a popular detective novel and already a war hero recovering from wounds received while bombing a Zeppelin hangar in Belgium. The narrative juggles pieces from all three stories (and then some), frequently relying on shots of Lord John's journals and documents to quickly fill in information. Though this temporarily stops the action, the director, Edward J. Le Saint, displays a confident hand with parallel edits, topping it all off with a spectacular finale.

Le Saint started his directing career at IMP and Selig, moving to Universal in 1915 and then joining the Lasky Company the following year. Upon his switch to Lasky, *Moving Picture World* (22 July 1916) commented, "Le Saint is regarded as one of the foremost producers of the profession, combining artistry with dramatic insight and a genius for correct detail." By the early 1920s he was jumping from studio to studio, making his final directorial bow at Banner Productions before becoming a busy extra up to 1940. The female lead is played by his wife, Stella Razetto (1880/81-1948), who began her film career with Majestic, moving to Kinemacolor and then Selig by 1914, where she was noted for her facility in performing stunts. *Variety's* obituary states that she continued working as an extra until shortly before her death.

Lord John himself is played by William Garwood (1884-1950), a popular leading man of the time who switched from stage to screen in 1909 with Thanouser, later moving to Majestic, American, and Universal, where he also began directing. *Motion Picture Magazine* (July 1915) commented on his acting: "Garwood has made a study

of the power of expression as against action, and those keen eyes of his can tell a whole story which otherwise would have to be made plain by the movements of hand or body, or by some exclamative expression which would savor of exaggeration.” Two years later, Motion Pictures also praised his style, remarking, “His watchword is ‘realism’.” His last film, as both actor and director, was in 1919. – JAY WEISSBERG

Prog. 7 (96)

BONZO: Ep. 13, “Detective Bonzo and the Black Hand Gang” (New Era Films, GB 1925)

Anim: G.E. Studdy; *prod:* W.A. Ward; *scen:* Adrian Brunel; *data uscita/released:* 27.7.1925; 35mm, 507 ft., 7' (20 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Nel 1925 il cane più amato del Regno Unito era probabilmente Bonzo (anche se possiamo perdonare gli habitués di Pordenone per la loro parzialità verso Jerry il Cagnaccio). Noto in origine solo come “Il cane Studdy”, dal suo creatore George Ernest Studdy (1878-1948), il dispettoso quadrupede fu battezzato ufficialmente Bonzo nelle pagine di *The Sketch* l'8 novembre 1922. Il rapporto di Studdy con il cinema era iniziato durante la prima guerra mondiale, quando la Gaumont gli aveva commissionato la creazione di una serie di cortometraggi animati per la causa, intitolati *Studdy's War Studies*. Ritornò allo schermo nel 1924, scritturato dal produttore William A. Ward per mettere in forma animata il popolarissimo personaggio di Bonzo, per conto della New Era Films. Il primo dei 26 cortometraggi di Bonzo, *A Sausage Sensation*, ebbe la sua prima quell'ottobre, contrassegnando anche la prima occasione in cui re Giorgio V e la regina Mary presero parte ad uno spettacolo cinematografico in pubblico.

Persino Rachael Low approvò l'impertinente cucciolo, lodando la serie per l'uso creativo dell'animazione da parte di Stubbs e notando la superiorità della caratterizzazione di Bonzo rispetto agli altri cartoni del periodo. Ad un certo punto durante la serie, il pluridotato regista/scrittore/produttore/attore Adrian Brunel si unì alla squadra, fornendo a Studdy dei copioni, tra cui *Detective Bonzo and the Black Hand Gang*. L'episodio rappresenta bene lo stile armonioso di Studdy, che si muove tra diverse situazioni umoristiche con soddisfacente semplicità. Qui Brunel gioca con la normale curiosità di Bonzo, facendolo scontrare con una confraternita di rapitori ed anarchici in veste nera, alcuni dei quali si esprimono tramite didascalie in accenti marcatamente stranieri che li rendono – ovvio – subito sospetti.

Anche se forse è poco rilevante per questo film, val la pena di fare una citazione dall'inizio del saggio di Studdy del 1926, “My Method”. Dopo aver menzionato Sherlock Holmes e le sue tecniche, Studdy scrive: “Il mio metodo...è, finora, rimasto un segreto, per la ragione che io non sono un grande detective, ma solo un artista che si mette in pista per scoprire non criminali, bensì umorismo.” – JAY WEISSBERG

In 1925, the best-loved dog in the UK was probably Bonzo (though Pordenone regulars may be forgiven for harbouring a partiality for Jerry the Troublesome Tyke). Originally known merely as “The Studdy Dog”, after his creator George Ernest Studdy (1878-1948), the mischievous canine was officially christened Bonzo in the pages of The Sketch on 8 November 1922. Studdy's association with the cinema began during World War I, when he was commissioned by Gaumont to create a series of animated shorts for the cause, entitled Studdy's War Studies. He returned to the screen in 1924, hired by producer William A. Ward to put his enormously popular Bonzo character into animated form for New Era Films. The first of the 26 Bonzo shorts, A Sausage Sensation, premiered that October, and marked the first time King George V and Queen Mary attended a public cinema performance.

Even Rachael Low approved of the impertinent pup, praising the series for Studdy's imaginative use of animation while also noting the superiority of Bonzo's characterization over other cartoons of the period. Sometime during the series' run, the multi-talented director/writer/producer/actor Adrian Brunel joined the team, supplying Studdy with scripts that included Detective Bonzo and the Black Hand Gang. The episode nicely shows off Studdy's smooth-flowing drawing style, seamlessly moving forward between various humorous situations with a satisfying simplicity. Here Brunel plays on Bonzo's normal inquisitiveness, having him tangle with a black-robed fraternity of kidnappers and anarchists, some of whom speak via intertitles in markedly foreign accents that make them – of course – instantly suspect.

Though it has perhaps little relevance to the film at hand, it's worth quoting from the opening of Studdy's 1926 essay “My Method”. After referring to Sherlock Holmes and his techniques, Studdy writes: “My method...has, so far, remained a secret for the reason that I am not a great detective, but only an artist on the sleuth trail to discover – not criminals, but humour.” – JAY WEISSBERG

INSCRUTABLE DREW, INVESTIGATOR: Ep. 5, “The Moon Diamond” (F.H.C. Pictures, GB 1926)

Regia/dir: A.E. Coleby; *prod:* George H. Cricks; *scen:* Eliot Stannard, A.E. Coleby; *f./ph:* Stanley Mumford; *cast:* Henry Ainley (Ispettore/Inspector Victor Drew); 35mm, 1762 ft., 21' (22 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Inscrutable Drew, Investigator apparve tra il 1924 ed il 1926 come una serie in 12 episodi. Discendente dagli investigatori alla Sherlock Holmes e Martin Hewitt, lo spiccio detective Victor Drew risolve col ragionamento metodico i vari casi criminali affidatigli da poliziotti meno intelligenti: ha “capacità di concentrazione” come dichiara una didascalia in “The Moon Diamond”. Ha anche i segni esteriori tipici del personaggio assistito com'è da Dracos, il fedele aiutante di indefinibile provenienza, in un ufficio arredato quel tipo di mobili pesante e di spade appese come decorazione alle pareti che

rafforzano la gravità del nostro. In effetti, si vorrebbe che Drew sorrisse almeno un pochino, ma allora non sarebbe più “imperscrutabile”.

“The Moon Diamond” è il quinto episodio della serie e, benché diretto con poca immaginazione da A.E. Coleby verso la fine della sua carriera, suscita interesse per come mette insieme eventi d’attualità e pregiudizi comuni. Il generale Fang arriva a Londra dalla Cina con un diamante rubato, sottratto ad un tempio conquistato durante un recente assedio. Progetta di vendere la gemma e, con il ricavato, comprare armi che poi rispedirà verso Est per aiutare la sua causa. Il 1926 fu un anno particolarmente difficile per la Cina, già divisa dai signori della guerra ed impantanata in un crescente settarismo. “The Moon Diamond” non spiega nei dettagli la causa di Fang, ma il nodo del mistero sta decisamente nelle forze cinesi di opposizione segretamente attive sul suolo britannico, anche se, a differenza di Fu-Manchu, non sono interessate a dominare il mondo.

Il tema cinese permette a Coleby (e al suo scenografo, non citato nei titoli) di indulgere in un po’ di visite ai bassifondi delle fumerie d’oppio post Fu-Manchu, dove gente dell’alta società in abito da sera cerca brividi mischiandosi nei cubicoli a *coolies* drogati. Oltre ad alimentare la paura del Pericolo Giallo, “The Moon Diamond” gioca anche la carta del russo dalla doppia faccia, nella persona di una donna senza scrupoli di nome Olga che si rivela in combutta con Li Chang, il domestico del generale Fang.

Coleby aveva da poco lasciato la Stoll per formare la F.H.C. Pictures – le iniziali inglesi stanno per Fede, Speranza e Carità, nome piuttosto strano per una casa di produzione. A lui è attribuita la sceneggiatura di “The Moon Diamond”, scritta insieme con Eliot Stannard, meglio noto oggi come lo sceneggiatore di gran parte dei film muti di Hitchcock. Le storie di crimini e misteri erano già congeniali a Stannard prima di Hitchcock – aveva curato l’adattamento della prima versione britannica dell’influente lavoro di Fergus Hume *The Mystery of a Hansom Cab* (1915) e, in una simpatica unione dei nostri temi, nello stesso anno aveva scritto la trama di *London’s Yellow Peril*.

La copia del BFI, una ristampa della Crest Films, contiene un cartello di chiusura molto sorprendente, ovviamente anomalo: “Un film 20th Century Fox”. – JAY WEISSBERG

Inscrutable Drew, Investigator appeared as a 12-episode series between 1924 and 1926. The no-nonsense sleuth Victor Drew stems from the Sherlock Holmes and Martin Hewitt line of detective, using meticulous reasoning to solve various crimes laid at his feet by less clever policemen: as an intertitle in “The Moon Diamond” declares, he has “concentrative power”. He also has the external trappings to match the character, assisted by Dracos, a regionally non-specific faithful assistant, in an office containing the kind of heavy furniture and sword wall decorations that reinforce the character’s gravitas. Indeed, one wishes Drew would smile just a bit, but then he wouldn’t be “inscrutable”.

“The Moon Diamond” is number 5 in the series, and though unimaginatively directed by A.E. Coleby towards the end of his

career, its interest lies in the incorporation of both current events and common prejudices. General Fang comes to London from China with a purloined diamond, prised from a temple shrine captured during a recent siege. He plans to sell the gem and buy arms with the proceeds, which he’ll then ship back East to help his cause. 1926 was an especially difficult year for China, already torn apart by warlords and mired in ever-increasing factionalism. “The Moon Diamond” doesn’t detail Fang’s cause, but the crux of the mystery very much lies with opposing Chinese forces working secretly on British soil, even though, unlike Fu-Manchu, they’re not interested in world domination.

The Chinese theme allows Coleby (and his uncredited art director) to indulge in a bit of post-Fu-Manchu opium den slumming, where high society types in evening dress get their thrills by surrounding themselves with drugged coolies in cubicles. In addition to stoking Yellow Peril fears, “The Moon Diamond” also plays the duplicitous Russian card, featuring an unscrupulous woman named Olga who turns out to be in cahoots with General Fang’s servant Li Chang.

Coleby had only recently left Stoll to form F.H.C. Pictures – the initials stand for Faith, Hope, and Charity, a rather odd name for a production company. He’s credited with the screenplay of “The Moon Diamond” along with Eliot Stannard, best known today as the scriptwriter on most of Alfred Hitchcock’s silents. Crime stories and mysteries were in Stannard’s blood long before Hitchcock – he adapted the first British version of Fergus Hume’s influential *The Mystery of a Hansom Cab* (1915), and, in a nice conjunction of our themes, the same year wrote the story for London’s *Yellow Peril*.

The BFI print is a reissue by Crest Films, and contains a very surprising, obviously anomalous, closing credit: “A 20th Century-Fox Picture”. – JAY WEISSBERG

THE MYSTERY OF DR. FU-MANCHU: Ep. 7, “The Knocking on the Door” (Stoll Picture Productions, GB 1923)

Regia/dir: A.E. Coleby; scen: Frank Wilson, A.E. Coleby, dal romanzo/from the novel *The Mystery of Dr. Fu-Manchu* (GB)/*The Insidious Dr. Fu-Manchu* (US) di/by Sax Rohmer (1913); f./ph: Phil Ross; mont./ed: H. Leslie Brittain; scg./des: Walter W. Murton; cast: Harry Agar Lyons (Fu-Manchu), Joan Clarkson (Karamaneh), William Saunders (James Weymouth), Pat Royale (Aziz), Frank Wilson (Ispettore/Inspector Weymouth), Humberston Wright (Dr. Petrie), Fred Paul (Nayland Smith); lg. or./orig. l: 2228 ft.; 35mm, 2177 ft., 29’ (20 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

“Nonostante la grande intelligenza che vi era impressa (o a causa di questa), il volto del dottor Fu-Manchu era più repellente di qualunque altro io abbia mai conosciuto, e gli occhi, verdi come quelli di un gatto nel buio, che a volte bruciavano come lampade di strega, e a volte si velavano in modo orribile, come nulla di umano o di immaginabile, avrebbero potuto rispecchiare non un’anima, ma un’emanazione dell’inferno, incarnatosi in questo corpo scarno e dalle spalle alte.”

Nemmeno Sax Rohmer sapeva con certezza che tipo di condizione medica avesse inventato quando aveva dotato lo scellerato dottor Fu-Manchu della pellicola retrattile semi-opaca che spesso gli copre gli occhi, ma, del resto, non è mai stato tipo da preoccuparsi della verosimiglianza. Sia il racconto "The Knocking on the Door" sia il romanzo di cui costituisce una parte apparvero nel 1913. A questo punto della storia, Karamaneh non è per il momento nelle grinfie di Fu-Manchu, anche se l'inevitabile ritorno alla sua sfera d'influenza fa sì che Petrie la descriva come "la ragazza orientale, di superba bellezza ma totalmente ipocrita e malvagia". Sarà di poco conforto apprendere che il razzismo di Rohmer si estendeva di gran lunga oltre l'Asia, fino a comprendere, fra gli altri, arabi, ebrei ed italiani.

Qui Fu-Manchu sembra incontrare il suo creatore, ma, siccome questo è semplicemente l'episodio numero 7 di una serie in 15 parti, il pubblico comprenderà che è difficile sia stato sconfitto. I romanzi sono in genere più efficaci nel rendere l'idea che Fu-Manchu non sia il capo supremo dell'invasione dei cinesi ma semplicemente il loro generale più abile, benché il concetto si faccia più chiaro in questo episodio, quando nel suo ultimo messaggio a Nayland Smith afferma "Sono chiamato da uno cui non si può dire di no". La convinzione di Smith secondo cui solo lui può impedire la distruzione dell'intera razza bianca riecheggia simili timori di genocidio espressi altrettanto esplicitamente dai giornali inglesi, come un articolo apparso sul *Daily Mail* nel periodo successivo alla rivolta dei Boxer: "Da quando gli europei sono arrivati nel lontano Oriente, ma specialmente negli ultimi quarant'anni, c'è stato un costante susseguirsi di brutali omicidi – omicidi di solito provocati solo dall'odio veemente dell'uomo giallo verso il bianco."

Vedere *The Mystery of Dr. Fu-Manchu* insieme con *Inscrutable Drew, Investigator* è istruttivo per cogliere l'evidente propensione di A.E. Coleby per l'eccesso, in cui può maggiormente indulgere nel più vecchio dei due titoli. Il diletto che prova per gli elementi più eccentrici è quanto rende *Fu-Manchu* un piacere così colpevolmente godibile, specie se combinato con il gusto per le riprese in esterni, come nel presente episodio. I contributi, davvero pionieristici, di Coleby al cinema britannico tendono ad essere sottovalutati, in buona misura per via dell'indisponibilità di gran parte del suo lavoro. Tra queste due storie poliziesche dirette Sessue Hayakawa e Tsuru Aoki in un paio di lungometraggi girati sulla Costa Azzurra, ma dopo che ebbe lasciato la Stoll la sua carriera cominciò lentamente a declinare per concludersi nel 1930 poco prima della sua morte, con alcuni titoli girati per la Cinema Exclusives. – JAY WEISSBERG

"In spite of, or because of, the high intellect written upon it, the face of Dr. Fu-Manchu was more utterly repellent than any I have ever known, and the green eyes, eyes green as those of a cat in the darkness, which sometimes burned like witch lamps, and sometimes were horribly filmed like nothing human or imaginable, might have mirrored not a soul, but an emanation of hell, incarnate in this gaunt, high-shouldered body."

Sax Rohmer himself wasn't certain what sort of medical condition he

invented when providing Fu-Manchu with a retractable semi-opaque film that often covers the nefarious doctor's eyes, but then he was never one to concern himself with verisimilitude. Both the story "The Knocking on the Door" and the novel of which it forms a part made their bow in June 1913. At this point in the tale, Karamaneh is temporarily free from Fu-Manchu's grasp, though her inevitable return to his sphere of influence results in Petrie describing her as "the gloriously beautiful but utterly hypocritical and evil Eastern girl". It will come as little comfort to learn that Rohmer's racism extended far beyond Asia, encompassing Arabs, Jews, and Italians among others. Here Fu-Manchu appears to meet his maker, but as this is merely Episode 7 of a 15-part series, audiences will realize that he's hardly been defeated. The novels are generally more successful at conveying the idea that Fu-Manchu is not the ultimate leader of the Chinese invasion but simply their cleverest general, though the concept becomes clearer in this episode when his final note to Nayland Smith states "I am called by one who may not be denied". Smith's conviction that only he can stop the destruction of the entire white race echoes similar fears of genocide expressed just as explicitly in the English press, such as an article from The Daily Mail appearing in the aftermath of the Boxer Rebellion: "Since the days when Europeans first went to the Far East, but especially during the last forty years, there has been a constant succession of brutal murders – murders usually brought about solely by the passionate hatred of the yellow man for the white."

Viewing The Mystery of Dr. Fu-Manchu alongside Inscrutable Drew, Investigator is instructive for revealing A.E. Coleby's obvious forte for excess, which he's freer to indulge in with the earlier title. His delight in the more outré elements of the stories is what makes Fu-Manchu such an enjoyable guilty pleasure, especially when combined with a feel for location shooting as in the present episode. Coleby's truly pioneering contributions to British cinema tend to be overlooked largely due to the unavailability of much of his work. Between these two detective series he directed Sessue Hayakawa and Tsuru Aoki in a couple of features shot on the Riviera, but his career after leaving Stoll gradually petered out, ending in 1930 just before his death, with a few titles for Cinema Exclusives. – JAY WEISSBERG

LA MANO ACCUSATRICE (The Hand that Condemns [GB]) (Milano Films, IT 1913)

Regia/dir. ?; cast: ?; data uscita/released: 10.9.1913 (IT), 11.9.1913 (GB); lg. or./orig. l: 3265 ft.; 35mm, 2605 ft., 39' (18 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

I detective nel cinema muto italiano passavano da inglesi a francesi ad americani, per non menzionare la varietà locale, sebbene *La Vita Cinematografica* si lamentasse: "I soggetti a base di detective ... noi non sappiamo farli meglio dei nostri concorrenti d'oltre oceano. C'è una differenza grandissima, tutta a nostro svantaggio. È questione di mentalità." (Questa non era l'unica posizione filoamericana: nel

racconto dei Williamson "Lord John in New York", il milionario americano Roger Odell afferma, "Mi permetto di dirvi che penso che nella letteratura poliziesca gli americani siano migliori di qualunque inglese.") Il critico italiano si riferiva nello specifico a *La colpa del morto*, uno dei tre film sul detective Jack Forbes diretti da Marcel Fabre per la Ambrosio nel 1915, scritti ed interpretati dal drammaturgo spagnolo Adelardo Fernández Arias, personaggio problematico che poi avrebbe lasciato il mondo del cinema per diventare un grande sostenitore di Franco e di Hitler.

Forbes è una relativa rarità nei film italiani, visto che pochi investigatori sembrano aver fatto ripetute apparizioni in questo modo. Comunque, nei primi due decenni del cinema i comici italiani amavano giocare col personaggio del detective, come si può vedere da una rapida scorsa ai titoli solo del 1915: *Bob Detective Vera-film*), *Robinet Detective Amateur* (Ambrosio), *Rodolfi emulo di Herlock Sholmes* (Ambrosio) e *La disfatta di Sherlock Holmes* (Cines). Il vero Sherlock Holmes fu tradotto in italiano per la prima volta nel 1895 e sembra esser comparso sullo schermo in *Gli artigli di Griffard* della Ambrosio (1913), benché io sospetti che il nome del detective fosse stato semplicemente cambiato in Holmes quando il film uscì negli U.S.A. con il titolo di *Griffard's Claw*, o forse *In the Claws of the Vulture*. I produttori italiani amavano particolarmente le ambientazioni inglesi che presentavano esponenti della nobiltà in svariate situazioni melodrammatiche, compreso il delitto, e ci si può solo immaginare che cosa fecero con *Da Lord a detective* (Vera-Sylva, 1922).

Purtroppo di *La mano accusatrice* si sa pochissimo. Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli, nel loro catalogo anno per anno del cinema muto italiano, danno la lunghezza del film a 800/880 metri (2624/2887 piedi), più breve rispetto al materiale citato in una pubblicità in *The Bioscope*. Lo studioso della Milano Films Raffaele De Berti ha ipotizzato che la compagnia potrebbe aver fatto uscire dei titoli all'estero prima che in Italia; le date di uscita di *La mano accusatrice* in Italia e nel Regno Unito distano semplicemente di un giorno. Nel maggio del 1914 Raimondo Paglietti, scrivendo ne *La Vita Cinematografica*, lodò il film per gli ammirevoli "effetti fotografici", che di certo avrebbero soddisfatto ogni pubblico. – JAY WEISSBERG
Detectives in Italian silent cinema ran the gamut from English to French to American, not to mention their own local variety, though La Vita Cinematografica complained: "We're not as good as our transatlantic friends at creating subjects based on detectives... There's an enormous difference, and it's not in our favour. It's a question of mentality." (This wasn't the only pro-U.S. stance: in the Williamsons' story "Lord John in New York", the American millionaire Roger Odell states, "I don't mind telling you that I think Americans are better at detective literature than any Englishman.") The Italian critic was referring specifically to La colpa del morto, one of three Jack Forbes detective films directed by Marcel Fabre for Ambrosio in 1915, written by and starring the Spanish playwright Adelardo Fernández Arias, a problematic character who eventually left the film world to become a great defender of Franco and Hitler.

Forbes is a relative rarity in Italian films, as few sleuths appear to have made repeat appearances in this way. However, Italian comics enjoyed playing with the detective figure throughout cinema's first two decades, as can be seen by a quick scan of titles from 1915 alone: Bob Detective (Vera-film), Robinet Detective Amateur (Ambrosio), Rodolfi emulo di Herlock Sholmes (Ambrosio), and La disfatta di Sherlock Holmes (Cines). The real Sherlock Holmes was first translated into Italian in 1895, and he appears to turn up on screen in Ambrosio's Gli artigli di Griffard (1913), though I suspect the detective's name was simply converted to Holmes when the film was released in the US under the title Griffard's Claw, or possibly In the Claws of the Vulture. Italian producers especially loved English settings featuring members of the nobility in various melodramatic situations, including crime, and one can only imagine what they did with Da Lord a detective (Vera-Sylva, 1922).

Unfortunately very little is known about La mano accusatrice. Aldo Bernardini and Vittorio Martinelli, in their year-by-year catalogue of Italian silent cinema, list the film's length as 800/880 metres (2624/2887 ft.), which is shorter than the footage noted in an advertisement in The Bioscope. Milano Films scholar Raffaele De Berti has hypothesized that the company may have released some titles abroad before their Italian premieres; the release dates for La mano accusatrice in Italy and the UK are merely one day apart. In May 1914, Raimondo Paglietti, writing in La Vita Cinematografica, praised the film for its admirable photographic effects, guaranteed to please every audience. – JAY WEISSBERG

Prog. 8 (94)

ÚNOS BANKÉŘE FUXE [Il ratto del banchiere Fux / The Kidnapping of Fux the Banker] (Elektafilm, CS 1923)

Regia/dir. Karel Anton; *scen.* Karel Anton, Eman Fiala; *sogg./story.* Lev Krása, D. Brandejs; *f./ph.* Otto Heller, Václav Vích; *scg./des.* Vilém Rittershain; *cast.* Augustin Berger (Banker Fux), Anny Ondráková (Daisy), Karel Lamač (Tom Darey), Bronislava Livia (Maud Gould), Eman Fiala (Sherlock Holmes II), Emilie Nitschová (Daisy's governess), Josef Zora, Theodor Pištěk (Duke of Pommery), Saša Rašilov (police chief), Leon Poiret (king of fashion), Jan W. Speerger (burglar), Josef Šváb-Malostranský, Přemysl Pražský (psychiatric asylum director), Karel Fiala (Karel), Ferdinand Fiala (prison guard), Anna Švarcová (Holmes' housekeeper), Alois Dvorský, Josef Volman, Vladimír Slavinský, Emanuel Brožik; 35mm, 4970 ft., 60' (22 fps); *fonte copia/print source:* Národní Filmový Archiv, Praha.

Didascalie in ceco / Czech intertitles.

Un'altra area trascurata di studi sul cinema è la commedia muta ceca, qui rappresentata dal delizioso *Únos Bankéře Fuxe* di Karel Anton. Se quest'ultimo (1898-1979) ha più visibilità dei colleghi (tranne Gustav Machatý), ciò si deve in gran parte alla bella atmosfera dei suoi drammi, *Cikáni* (Gypsies / Gli zingari, 1921; presentato a Pordenone

nel 2008) ed il capolavoro *Tonka Šibenice* (*Tonka of the Gallows*, 1930). Si è detto che il magro risultato del primo al botteghino avesse costretto Anton a cimentarsi con altri generi, e indubbiamente la vena semi-slapstick del presente film, suo quarto incarico registico, è lontana dalla struttura sofisticata e dal lirismo del lavoro precedente. Detto questo, è molto divertente, con il suo indulgere ad un frenetico andamento comico e la sua versione mitteleuropea dei Keystone Kops, insieme ad un detective, Sherlock Holmes II, la cui tenuta da cacciatore di cervi, rielaborata, è immediatamente riconducibile a William Gillette. Un'immagine simile degli ornamenti di Holmes si può vedere in una commedia ceca precedente, *Dáma S Malou Nožkou* (*The Lady with the Small Foot*, 1919, diretta da Přemysl Pražský e Jan S. Kolár), in cui l'aspirante detective Tom Machata, molto influenzato dai romanzi del mistero, indossa una tenuta simile per mettersi sulle tracce di una borsa rubata.

All'inizio degli anni '30 Anton si trasferì in Francia, dove diresse oltre una dozzina di pellicole prima di stabilirsi in Germania. Visto l'alto valore artistico del suo lavoro nell'epoca del muto, forse è ora di rivedere e riconsiderare i film da lui girati durante la seconda guerra mondiale, in una pluralità di generi (benché lasciato abitualmente fuori dalle discussioni sulla propaganda nazista, Anton collaborò, non citato nei titoli, a *Ohm Krüger* di Hans Steinhoff). Un ulteriore bonus in *Únos Bankéře Fuxe* è l'opportunità di vedere la splendente Anny Ondráková prima che si abbreviasse il nome in Anny Ondra.

JAY WEISSBERG

Another neglected area of film studies is Czech silent comedy, represented here by Karel Anton's delightful Únos Bankéře Fuxe. Though Anton (1898-1979) gets more exposure than most of his colleagues (apart from Gustav Machatý), this is largely due to his brilliantly atmospheric dramas Cikáni (Gypsies / Gli zingari, 1921; screened at Pordenone in 2008) and his masterpiece, Tonka Šibenice (Tonka of the Gallows, 1930). It's been said that the former's poor performance at the box office forced him to try his hand at other genres, and undoubtedly the semi-slapstick vein of the present film, his fourth directing assignment, is far from the sophisticated structure and lyricism of the earlier work. That said, it is very funny, indulging in frenetic comic pacing and featuring a Mittel-European version of the Keystone Kops, along with a detective, Sherlock Holmes II, whose restyled deerstalker outfit is immediately traceable to William Gillette. A similar fantasy on Holmes' outer trappings can be seen in an earlier Czech comedy, Dáma S Malou Nožkou (The Lady with the Small Foot, 1919, directed by Přemysl Pražský and Jan S. Kolár), in which the aspiring detective Tom Machata, heavily influenced by mystery novels, dons similar attire while on the trail of a stolen bag. Anton moved to France in the early 1930s, where he directed more than a dozen films before settling in Germany. Given the high artistic value of his work in the silent era, it's perhaps time to review and reconsider the films he made during World War II, in a variety of genres (though generally left out of discussions of Nazi propaganda, Anton did some uncredited work on Hans Steinhoff's Ohm Krüger).

A further bonus in Únos Bankéře Fuxe is the opportunity of seeing the scintillating Anny Ondráková, before she shortened her name to Anny Ondra. – JAY WEISSBERG

FOX STORY #4702: SIR ARTHUR CONAN DOYLE AND FAMILY (Fox News, US 1922)

Regia/dir. ?; f./ph. James Seebach; riprese/filmed: New York, 24.6.1922; #4702; 35mm, 132 ft., c.1' (22 fps); fonte copia/print source: Fox Movietone News Collection, University of South Carolina, Columbia. Senza didascalie / No intertitles.

Il 9 aprile 1922, a bordo della SS *Baltic*, della White Star, Conan Doyle arrivò a New York per tenervi alcune conferenze sullo spiritualismo. Quando la famiglia si imbarcò sulla RMS *Adriatic* per il viaggio di ritorno, il 24 giugno 1922, l'operatore della Fox News James Seebach li riprese, come fecero anche le troupe della Pathé News e della Kinograms. Il numero della pellicola di Seebach nell'elenco ufficiale dei cinegiornali Fox è il 4702; non venne pubblicato in nessuna edizione Fox News. Questa copia fu realizzata a partire dal negativo originale, appartenente alla Collezione Fox Movietone News dell'Università della Carolina del Sud.

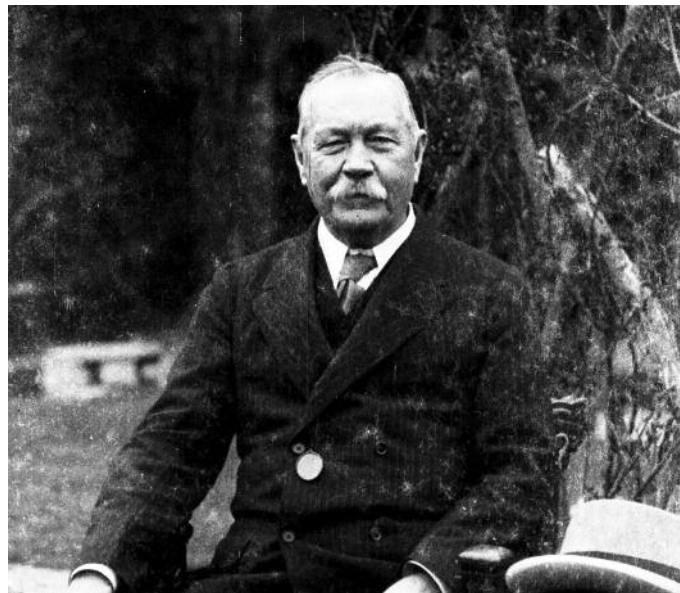
La sequenza di apertura della famiglia presenta, da destra verso sinistra: Adrian Malcolm Conan Doyle (1910-1970), Sir Arthur Conan Doyle, Lena Jean Annette Conan Doyle (1912-1997), Lady Conan Doyle (nome da nubile Jean Leckie, 1872-1940) e Denis Percy Stewart Conan Doyle (1909-1955). La famiglia sembra essersi abituata a salutare le folle adoranti, visto che non c'è traccia di goffaggine nei loro gesti, tranne che a Lena Jean piace gesticolare un po' troppo.

La famiglia Conan Doyle fece un'altra visita negli Stati Uniti nel 1923, arrivando il 3 aprile di quell'anno a bordo della RMS *Olympic*. Stavolta il materiale di attualità sul loro arrivo fu pubblicato sul Volume 4 Uscita 54 della Fox News, pellicola che non si è conservata. Di frequente i cinegiornali filmavano l'arrivo e la partenza da New York di personaggi famosi, anche se non occorre essere famosi per venire ripresi; le troupe cinematografiche inviavano agli addetti al montaggio migliaia di piedi di pellicola raffigurante passeggeri. La linea dei transatlantici era così importante che la Fox News incaricò un operatore di viaggiare per un certo periodo sulla RMS *Aquitania*. Quanti conoscono l'opera del cineasta sperimentale Bill Morrison riconosceranno che materiale simile, realizzato dalla Fox News sui transatlantici, costituiva la fonte principale del suo film mozzafiato del 2007, *Who by Water*. – GREG WILSBACHER

On 9 April 1922 Conan Doyle arrived on the White Star Liner SS Baltic in New York City to give several lectures on Spiritualism. When they boarded the RMS Adriatic for their return sail on 24 June 1922, Fox News cameraman James Seebach recorded the family, as did crews from Pathé News and Kinograms. The official Fox newsreel library number for Seebach's film is 4702; it was not published in any edition of Fox News. This print was made from the original camera negative, part of the Fox Movietone News Collection at the University of South Carolina.

The opening sequence of the family features, from right to left: Adrian Malcolm Conan Doyle (1910-1970), Sir Arthur Conan Doyle, Lena Jean Annette Doyle (1912-1997), Lady Conan Doyle (née Jean Leckie, 1872-1940) and Denis Percy Stewart Conan Doyle (1909-1955). The family appears to have grown accustomed to waving at adoring crowds, as there is no hint of awkwardness in their gestures, except that Lena Jean likes to wave too much.

The Conan Doyle family made a return visit to the United States in 1923, arriving via the RMS Olympic on 3 April of that year. This time newsreel footage of the family's arrival was published in Volume 4 Release 54 of Fox News – this film has not survived. Newsreels frequently filmed the arrival and departure of famous personages from New York City, though not everyone had to be famous to be filmed; camera crews sent thousands of feet of film featuring passengers to newsreel editors. The ocean liner beat was so important that Fox News assigned a cameraman to sail with the RMS Aquitania for an extended period of time. Those familiar with experimental filmmaker Bill Morrison's work will recognize similar Fox News coverage of ocean liners as the principal source for his breathtaking 2007 film, *Who by Water*. – GREG WILSBACHER



FOX STORY #6-962: INTERVIEW WITH SIR ARTHUR CONAN DOYLE (Fox Movietone News, US 1930)

Regia/dir: ?; f./ph: ?; riprese/filmed: Windlesham Manor, East Sussex, 10.1928; #001-362, 002-616, 006-962; data uscita/released: 7.1930; 35mm, 960 ft., 11' (24 fps), sonoro/sound; fonte copia/print source: Fox Movietone News Collection, University of South Carolina, Columbia.

Versione originale in inglese / *English dialogue*.

Conan Doyle aveva scritto la sua ultima storia di Sherlock Holmes solo un anno prima di girare quest'intervista, ed è chiaro che nutriva ancora sentimenti ambivalenti per la creatura che aveva preso il controllo della sua vita. Riflettendo sulla fonte della sua considerevole fama, egli nota che "questa crescita mostruosa è uscita da quel che era un seme relativamente piccolo". Buona parte di questa conversazione non verte, peraltro, su Holmes, ma sullo spiritualismo, sua autentica passione. Dalla nostra sbrigativa prospettiva di postmoderni parole simili suonano folli o bizzarre, ma, come sempre, è importante contestualizzarle. Se anche il terribile crogiolo della grande guerra rafforzò Conan Doyle nelle sue convinzioni spiritualistiche, con tutte le loro rassicuranti nozioni di un glorioso aldilà, bisognerebbe considerare che la sua attrazione verso queste dottrine era nata anche dalla popolarità tardo-vittoriana di personaggi come Madame Blavatsky, i cui ammiratori non sono scaduti ai nostri occhi semplicemente per via del loro interesse per lo spiritualismo. – JAY WEISSBERG

La comparsa di Conan Doyle davanti alla macchina da presa della Movietone propone al pubblico moderno un piccolo mistero. Alcuni studiosi contestano il fatto che l'intervista fosse stata girata nell'estate del 1927. La filmografia di Sherlock Holmes di Scott Allen

Nollen, per esempio, cita *Sir Arthur Conan Doyle* tra le uscite del 1927. Due recenti biografie di Conan Doyle non concordano né con la data proposta da Nollen né tra di loro. Russell Miller colloca le riprese nell'ottobre del 1928, mentre Andrew Lycett asserisce che fu alla fine di aprile 1929. I sostenitori della data del 1927 sembrano basare le loro conclusioni sul viaggio intrapreso in Europa nel 1927 da Winfield R. Sheehan, vicepresidente e direttore generale della Fox Films, con una troupe della Movietone (capeggiata da Ben Miggins). *Motion Picture News* menziona il ritorno di Sheehan ed il fatto che si fosse assicurato due discorsi di Benito Mussolini. Inoltre, David Shepard ricorda di aver maneggiato negli anni '70 un negativo dell'intervista, ora perduto, che presentava i numeretti di montaggio del 1927. Peraltro, a differenza della prima della preziosa intervista a Mussolini di Sheehan, non è venuto alla luce alcun resoconto pubblicato sulla proiezione, nel 1927, dell'intervista a Conan Doyle, né è stato trovato negli archivi alcun documento che menzionasse una data di quell'anno. E dunque, quando fu girata l'intervista? La cineteca Fox ha registrato meticolosamente lo sviluppo dei negativi originali, e sono le sue registrazioni che aiutano a risolvere il mistero.

Il protocollo Fox esige che al negativo non ancora sviluppato venisse assegnato un numero unico al momento dello sviluppo della pellicola. Poi questo numero sarebbe stato abbinato a quel negativo e a qualunque copia positiva o duplicato del film, senza tenere in conto il momento di utilizzazione del film. Secondo i turnover record della cineteca, la prima assegnazione di un numero ufficiale Movietone all'intervista, 001-362, la colloca al 7 novembre 1928, cosa che elimina la possibilità di un'intervista nell'aprile del 1929. All'intervista a Conan Doyle sono stati poi assegnati nuovi numeri di cineteca (fatto

insolito): maggio 1929 (002-616) e giugno 1930 (006-962) – il numero assegnato al rullo con il necrologio di Conan Doyle.

La Fox fece uscire l'intervista nella settimana del 20 maggio 1929; fu recensita da Mordaunt Hall nel *New York Times*, che ne pubblicò persino una trascrizione il 26 maggio 1929. Questo vorrebbe dire che la Fox aveva tenuto da parte l'intervista per 6 mesi (per un'intervista dell'ottobre 1928) o per almeno 20 mesi (per un'intervista nell'estate del 1927). Ulteriori prove spingono a datare l'intervista all'ottobre del 1928: per prima cosa, l'aspetto della tenuta di Conan Doyle, Windlesham, suggerisce, per via della mancanza di verdeggianti splendore, una data diversa dall'estate. Seconda cosa, durante l'intervista Conan Doyle nota piuttosto chiaramente che sta parlando 41 anni dopo la pubblicazione di un saggio nella rivista *Light*, avvenuta il 2 luglio 1887. Conan Doyle è assai preciso su questa data, e noi dovremmo rispettare i suoi conti: $1887 + 41 = 1928$, non 1927. L'indizio finale può essere rinvenuto per mano di Lady Doyle. La collezione Conan Doyle catalogata da Richard Lancelyn Green (ora conservata nella città di Portsmouth) contiene immagini di scena dell'intervista Movietone. Queste foto sono complete del loro album originale, in cui è scritto, con la calligrafia di Lady Doyle: "Arthur intervistato dalla Movietone a Windlesham. Ott. 1928" (citato in "The Movietone Interview", *ACD: Journal of the Arthur Conan Doyle Society*, vol. 6, 1996).

L'attuale restauro a cura della Film Technology Company prende la partitura iniziale, i titoli e i contenuti dell'intervista dal necrologio del luglio 1930 prodotto dalla Fox, come uscita targata *Fox Movietone News*. Così facendo, presentiamo l'intervista come l'ha veduta il pubblico l'ultima volta; è anche la versione probabilmente più vista, dato l'aumento nel numero delle sale con il suono sincronizzato nella stagione 1929-30. – GREG WILSBACHER

Conan Doyle wrote his last Sherlock Holmes story only one year before this filmed interview, and it's quite clear he still harbours ambivalent feelings about the creation that took over his life. Reflecting on the source of his considerable fame, he remarks that "this monstrous growth has come out of what was really a comparatively small seed". The majority of this chat is not, however, on Holmes, but Spiritualism, his true passion. From our dismissive postmodern perspective such talk sounds either mad or quaint, but as always it's important to contextualize. While the terrible crucible of the Great War confirmed Conan Doyle in his Spiritualist beliefs, with all their reassuring notions of a glorious afterlife, his attraction to its tenets should be seen as stemming equally from the late Victorian popularity of figures like Madame Blavatsky, whose admirers have not fallen from our graces simply because of their interest in Spiritualism. – JAY WEISSBERG

Conan Doyle's appearance before the Movietone camera presents modern audiences with a small mystery. Some scholars contend that the interview was filmed in the summer of 1927. Scott Allen Nollen's Sherlock Holmes filmography, for example, lists Sir Arthur Conan Doyle as a 1927 release. Two recent biographies of Conan Doyle

disagree with Nollen's date, and with each other. Russell Miller places the filming in October of 1928, while Andrew Lycett asserts it was late April 1929.

Proponents of the 1927 date appear to base their conclusion on the 1927 European trip undertaken by Winfield R. Sheehan, Vice President and General Manager of Fox Films, with a Movietone crew (led by Ben Miggins). Motion Picture News touts the return of Sheehan and the fact that he secured two speeches by Benito Mussolini. In addition, David Shepard recalls handling a now-lost camera negative of the interview in the 1970s that had a 1927 edge code. However, unlike the premiere of Sheehan's prized Mussolini interview, no published account of a 1927 screening of the Conan Doyle interview has come to light, nor has any archival paperwork been found documenting a date in that year. So, when was the interview filmed? Fox's newsreel library meticulously recorded the processing of original negatives, and its records help solve the mystery.

Fox's protocol called for the undeveloped negative to be assigned a unique story number at the time the film was processed. This number would then be associated with that negative and any positives or dupes of that film, regardless of when the film was used. According to library turnover records, the first assignment of an official Movietone number to the interview, 001-362, dates it to 7 November 1928. This fact eliminates the possibility of an April 1929 interview. The Conan Doyle interview is then twice assigned new library numbers (an unusual occurrence): May of 1929 (002-616) and June of 1930 (006-962) – the number assigned to the Conan Doyle obituary reel.

*Fox released the interview the week of 20 May 1929, and it was reviewed by Mordaunt Hall in the New York Times, which even printed a transcript of the interview on 26 May 1929. This would mean that Fox held back the interview for either 6 months (for an October 1928 interview) or at least 20 months (for a summer 1927 interview). Further evidence argues for dating the interview to October of 1928: first, the appearance of Conan Doyle's Windlesham estate suggests, by its lack of verdant splendor, a date other than summer. Second, during the interview Conan Doyle notes quite clearly that he is speaking 41 years after the publication of an essay in the magazine *Light*, which published his essay on 2 July 1887. Conan Doyle is very precise about this date, and we should respect his math: $1887 + 41 = 1928$, not 1927. The final clue can be found in Lady Doyle's hand. The Conan Doyle collection compiled by Richard Lancelyn Green (now held by the city of Portsmouth) contains still photos of the Movietone interview. These photos remain with their original print wallet, on which is written in Lady Doyle's script: "Arthur being Movietoned at Windlesham. Oct. 1928" (cited in "The Movietone Interview," *ACD: Journal of the Arthur Conan Doyle Society*, vol. 6, 1996).*

The current restoration by the Film Technology Company derives its opening score, titles, and interview content from the July 1930 obituary reel produced by Fox as a Fox Movietone News release. In

so doing, we present the interview as last seen by audiences. This is also the version likely to have been most widely seen, given the increase in synchronized sound theatres during the 1929-30 season.

GREG WILSBACHER

Una più ampia versione di questa scheda è disponibile in inglese sul sito delle Giornate / *A longer version of Greg Wilsbacher's note is available on the Giornate's website.*

THE LAST ADVENTURES OF SHERLOCK HOLMES: Ep. 15, "The Final Problem" (Stoll Picture Productions, GB 1923)

Regia/dir: George Ridgwell; *scen:* George Ridgwell, Geoffrey H. Malins, Patrick L. Mannock, *dal racconto di/from the short story by* Sir Arthur Conan Doyle (1893); *f./ph:* Alfred H. Moses; *scg./des:* Walter W. Murton; *mont./ed:* Challis N. Sanderson; *cast:* Eille Norwood (Sherlock Holmes), Hubert Willis (Dr. Watson), Percy Standing (*Professor Moriarty*), Tom Beaumont (*Ispettore/Inspector Gregory*); 35mm, 1686 ft., 22' (20 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Il tono di "The Final Problem" lo colloca a sé rispetto a tutti gli altri episodi nelle tre serie di Sherlock Holmes della Stoll. Sin dall'inizio c'è, nell'Holmes di Eille Norwood, un'urgenza, una disperazione che arriva come uno shock dopo la sua consueta calma imperiosa, o dopo la sua giocosa agitazione. In modo insolito per Norwood, noto per essere un accanito sostenitore del testo originale, qui egli aumenta la tensione esteriore del personaggio, suggerendo sin dall'inizio della storia un senso di terrore, anche se il finale è già ben noto. Prima d'ora nessuno aveva osato mettere su pellicola l'emozionante storia che culmina con la morte del più popolare detective del mondo, e nessuno avrebbe raccolto di nuovo la sfida fino al 1985, con l'episodio della serie *The Adventures of Sherlock Holmes* della Granada Television.

Già all'inizio degli anni '90 Conan Doyle si stava stancando di Sherlock Holmes. Voleva scrivere altre storie, specie romanzi storici, ma la straordinaria popolarità del suo detective e il denaro che gli fruttava erano incentivi troppo forti per smettere. Poi, nel 1893, suo padre morì e sua moglie, Louise, si ammalò gravemente; a questo punto si suppone che l'autore avesse deciso di non poterne più che Holmes prendesse il sopravvento nella sua vita. Il numero del dicembre 1893 di *The Strand* conteneva quello che doveva essere l'ultimo mistero di Sherlock Holmes, "The Adventure of the Final Problem" (raccolto in volume un anno più tardi in *The Memoirs of Sherlock Holmes*, con il titolo accorciato "The Final Problem"). Non fu un bel regalo di Natale per il vasto pubblico dei suoi lettori. A Londra gli uomini, in segno di lutto, portavano fasce nere al braccio; associazioni per "tenere in vita Holmes" venivano fondate a New York, e si disse che persino il principe di Galles era in pena. Più di 20.000 persone revocarono il loro abbonamento a *The Strand*, e lo staff prese a riferirsi alla

pubblicazione della storia come al "terribile evento". All'epoca, peraltro, l'autore si sentì sollevato e scrisse che la dipartita di Holmes alle cascate di Reichenbach, in Svizzera, fu "una degna tomba per il povero Sherlock, anche se io ho seppellito il mio conto in banca insieme con lui".

Per un periodo considerevole, l'autore resistette a tutte le richieste di risuscitare la sua star. Il biografo di Conan Doyle, Russell Miller, cita una lettera scritta ad un amico in cui si lamentava: "Ne ho fatto una tale overdose che provo per lui quello che provo per il *paté de foie gras*, di cui una volta ho fatto indigestione, così solo il nome mi dà tuttora una sensazione di nausea." Nel 1896, ad una conferenza all'Authors' Club, definì la morte di Holmes "omicidio per legittima difesa", spiegando, "se io non avessi ucciso lui, di certo lui avrebbe ucciso me". Per il 1899, peraltro, doveva esserglisi formato un punto debole, perché un altro biografo di Conan Doyle, Daniel Stashower, cita un commento da lui fatto dopo aver letto il lavoro teatrale di William Gillette: "È bello vederlo di nuovo, caro vecchio mio." Nel 1901 si arrese, e fu pubblicato *The Hound of the Baskervilles*, anche se il romanzo era ambientato prima degli eventi di "The Final Problem". Poi, nel 1903, scrisse "The Adventure of the Empty House," giustificando la morte di Holmes con un piccolo gioco di prestigio da autore.

Nel 1923, naturalmente, il pubblico sapeva che il suo amato eroe non era veramente morto, ma anche così la sua caduta alla fine di "The Final Problem" scatenò una potente spinta emotiva. È un omaggio all'economia stilistica di Conan Doyle il fatto che ci vuole meno tempo a leggere la storia che a guardare il film, anche se quest'ultimo di certo non si trascina. Gli sceneggiatori hanno apportato un certo numero di cambiamenti rispetto all'originale, trasformando Watson in un testimone oculare di tutti gli eventi e includendo una scena in cui la polizia raduna la banda del professor Moriarty; più notevole è però un cambiamento nell'ambientazione: la Stoll non poteva proprio mandare una troupe alle cascate di Reichenbach, così spostarono la dipartita di Holmes alle scogliere della Cheddar Gorge, che George Ridgwell rende adeguatamente drammatica. "The Final Problem" contrassegnò non solo la dipartita del grande detective, ma la fine delle tre serie della Stoll. Per triste che fosse il pubblico, c'era però una bella consolazione: *The Sign of Four* sarebbe uscito solo pochi mesi dopo. — JAY WEISSBERG

The tone of "The Final Problem" sets it apart from all other episodes in Stoll's three Sherlock Holmes series. From the very opening there's an urgency, a desperation in Eille Norwood's Holmes that comes as something of a shock after his usual masterful calm, or playful excitement. Unusually for Norwood, known for being a stickler for the original text, he increases the character's exterior tension, conveying a sense of dread from the very start of the tale even though the finale is already well known. Before now no one had dared film the emotional story climaxing with the death of the world's most popular detective, and not until Granada Television's 1985 episode in their series The Adventures of Sherlock Holmes did anyone take up the challenge again.

Already by the early 1890s Conan Doyle was getting tired of Sherlock Holmes. He wanted to write other stories, especially historical romances, but his detective's extraordinary popularity, and the money he brought in, were incentives too powerful to stop. Then in 1893 his father died and his wife Louise became gravely ill, and it's surmised that the author decided he had had enough with Holmes taking over his life. The December 1893 issue of *The Strand* contained what was meant to be Sherlock Holmes' last mystery, "The Adventure of the Final Problem" (collected in book form one year later in *The Memoirs of Sherlock Holmes*, under the truncated title "The Final Problem"). For his vast reading public, this was not a good Christmas present. Men in London wore crepe and black armbands in mourning, "Keep Holmes Alive" societies were formed in New York, and even the Prince of Wales was said to be distressed. Over 20,000 people cancelled their subscriptions to *The Strand*, and the staff took to referring to the story's publication as "the dreadful event". At the time however the author was relieved, writing that Holmes' demise at Reichenbach Falls in Switzerland was "a worthy tomb for poor Sherlock, even if I buried my bank account along with him". For a considerable amount of time, the author resisted all pleas to resurrect his star. Conan Doyle's biographer Russell Miller quotes a letter written to a friend, complaining, "I have had such an overdose of him that I feel towards him as I do toward paté de foie gras, of which I once ate too much, so the name of it gives me a sickly feeling to this day." In 1896, at a lecture to the Authors' Club, he famously

called Holmes' death "justifiable homicide", explaining, "if I had not killed him, he would certainly have killed me". By 1899, however, a soft spot must have been forming, for another Conan Doyle biographer, Daniel Stashower, quotes a comment he made after reading William Gillette's play: "It's good to see the old chap again." In 1901 he succumbed, and *The Hound of the Baskervilles* was published, though the novel was set before the events of "The Final Problem". Then in 1903 he wrote "The Adventure of the Empty House," explaining away Holmes' death with a little authorial sleight of hand.

Audiences in 1923 naturally knew their beloved hero wasn't really dead, but even so his fall at the end of "The Final Problem" generates a powerful emotional tug. It's a tribute to Conan Doyle's economy of style that it takes a shorter time to read the story than watch the film, though the latter certainly doesn't drag. The scriptwriters made a number of changes from the original, turning Watson into an eyewitness to all events and including a scene of the police rounding up Professor Moriarty's gang, but most noticeable is a change of setting: Stoll couldn't very well send a film crew to Reichenbach Falls, so they moved Holmes' demise to the cliffs at Cheddar Gorge, which George Ridgwell makes suitably dramatic. "The Final Problem" marked not only the master detective's demise, but the end of the three series by Stoll. As saddened as audiences must have been, there was a nice consolation: *The Sign of Four* would be released just a few months later. — JAY WEISSBERG

ALBATROS

Rassegna speciale realizzata per gentile concessione della Cinémathèque française / *Special presentation by courtesy of the Cinémathèque française.*

La tendenza ad identificare la Albatros con una sorta di ghetto cinematografico – una “colonia russa” a Parigi – è un errore storico abbastanza frequente. Al contrario, lo studio seppe imporsi rapidamente come un centro vitale e innovativo del cinema francese degli anni '20. Questo straordinario gruppo di esuli – artisti e tecnici – oltre a portare con sé le migliori tradizioni dell'epoca d'oro del cinema zarista, al contempo tese risolutamente ad integrarsi nel suo nuovo milieu culturale: lo stesso Mozhukhin affermò che, arrivando in Francia, dovettero adattarsi a imparare tutto daccapo. Uno solo degli oltre 40 film muti prodotti dalla Albatros fu tratto da un autore russo e uno solo fu anche il remake da una produzione russa, ma neanche un solo film fece riferimento ad ambientazioni o personaggi russi. La fase iniziale della società di produzione che poi diventerà la Albatros era stata avviata da Josef Yermoliev (1889-1962), che aveva esordito come proiezionista per Pathé nel 1907, per poi fondare, a 24 anni, uno studio proprio, diventando in breve tempo uno dei principali produttori russi. Nel clima di confusione e violenza scaturito con la guerra civile russa, gran parte delle società di produzione private si era trasferita a Sud, in zone più soleggiate e ancora parzialmente indenni dal caos. La società di Yermoliev si spostò prima a Kiev, poi a Odessa, e infine stabilì la propria produzione a Yalta. Nell'aprile del 1919, tuttavia, presagendo il peggio, Yermoliev si recò a Parigi per consultarsi coi suoi ex datori di lavoro, i Pathé. Nel giro di poche settimane, avviò la produzione di *La nuit du 11 septembre*, e l'8 gennaio 1920 tornò a Yalta per radunare il nucleo dei suoi collaboratori. Con i registi Protazanov e Volkov, gli attori Mozhukhin, Lissenko e Rimsky, lo scenografo Lochakov, e i cameraman Bourgasov e Rudakov, si imbarcò via Costantinopoli. Nel giugno del 1920 arrivarono a Marsiglia e poi a Parigi. Di lì a breve raggiunsero le file di Yermoliev altri attori, e tra questi Natalia Kovanko, emigrata al fianco del marito Viatcheslav Tourjansky, il quale diventerà il regista più prolifico dei primi anni di attività dello studio. Yermoliev aveva portato con sé, per distribuirli in Francia, numerosi negativi dei suoi film russi; e nel novembre del 1920 distribuì la prima produzione della neonata Société Ermolieff-Cinéma, *L'angoissante aventure*, varata en route verso l'esilio e completata nel piccolo studio/serra di Montreuil che Yermoliev aveva preso in affitto da Pathé. Nel 1922 Yermoliev si trasferì a Monaco, vendendo le sue partecipazioni parigine al presidente della società Alexander Kamenka – il principale investitore – e a Noël Bloch. Lo studio prese allora il nome di Albatros. Kamenka (1888-1969) era figlio di un finanziere ebreo e un competente amateur d'arte, ma prima di incontrare Yermoliev non aveva dimostrato alcun interesse apparente per il cinema. La Albatros, nondimeno, rivelò in lui un impresario di grande intraprendenza e di ottimo gusto, che sarebbe rimasto legato al cinema fino alla fine dei suoi giorni (il suo ultimo film, del 1960, fu la prima co-produzione franco-sovietica, *Normandie-Niéman*).

La Albatros traeva la sua forza principale dal suo particolare status di studio indipendente e autosufficiente, sul modello degli americani. Ma soprattutto, lo studio incantava per la straordinaria qualità visiva dei suoi film. La Albatros stabilì nuovi standard di eccellenza nel design, e sulla scia di Alexandre Lochakov si svilupparono altri art director di grande talento: Édouard Gosch, Boris Bilinsky, Albert Cavalcanti, César Lacca, e soprattutto il polacco di nascita Lazare Meerson, che nella sua pur breve esistenza esercitò una profonda influenza sul cinema francese dei decenni successivi. Agli scenografi furono complementari i brillanti cameraman dello studio, veri maestri della luce, che ebbero per guida il pioniere alsaziano Joseph-Louis Mundviller (1886-1967), già cameraman per Pathé a Mosca, dove, tra il 1908 e il 1914 (con il nome di George Meyer) aveva curato la fotografia di molti dei primi film russi. Mundviller lavorò per la Ermolieff-Albatros dal 1919 al 1924, quando raggiunse la troupe di Abel Gance sul set di *Napoléon*. La grande cura della Albatros per tutti gli aspetti visivi emergeva anche dalla produzione dei suoi magnifici manifesti, disegnati da Bilinsky, Jean-Adrien Mercier e dal futuro attore Alain Cuny. Per un certo periodo la Albatros pubblicò anche un proprio giornale, *Kinotvorchestvo* o (nella sua versione francese) *Kino*. Nel 1924 Noël Bloch lasciò la Albatros per assumere la direzione della Ciné-France-Film, filiale francese del consorzio cinematografico europeo Westi. Bloch portò con sé Mozhukhin e praticamente l'intero personale russo dello studio, eccetto Nicolas Rimsky e il cameraman Nicolas Rudakov. Senza perdersi d'animo, Kamenka si rivolse a giovani o giovanissimi registi francesi – Jacques Feyder, Marcel L'Herbier, René Clair e Jean Epstein – che svilupparono il proprio talento nella confortevole atmosfera produttiva della Albatros, aprendo per lo studio una nuova e non meno brillante fase storica. Le incertezze dei tardi anni '20 e il minaccioso avvento del sonoro spinsero Kamenka verso una nuova strategia di co-produzioni. Alla fine del 1928, il contratto d'affitto per lo studio di Montreuil decadde. Tra i film sonori della Albatros, il più memorabile fu *Les bas-fonds* (*Verso la vita*; 1936) di Jean Renoir. Dopo la prima guerra mondiale (durante la quale, in quanto ebreo, fu costretto alla clandestinità), Kamenka ri-fondò la propria società di produzione con il nome Films Alkam.

Uno dei gesti più lungimiranti di Kamenka fu quello di affidare la custodia dei suoi film alla recentemente formata Cinémathèque française, grazie alla cui curatela e cortesia siamo in grado di rivederli ancora oggi. Le fasi iniziali del restauro furono intraprese negli anni '80 dalla compianta Renée Lichtig, insignita del Premio Jean Mitry alle Giornate del 2003, la cui grande dedizione personale verso i film della Albatros traeva origine da un mai estinto coup

de cœur per la superstar della Albatros, Ivan Mozhukhin. Il corrente progetto di restauro, di cui il presente programma esalta in primis il restauro delle imbibizioni originali, si svolge sotto la direzione di Camille Blot-Wellens.

Il pubblico delle Giornate conosce già una discreta fetta della produzione Albatros – i “vehicles” del grande Mozhukhin, presentati nel 2003, cui sono seguiti i film Albatros di Clair e Feyder, e, l'anno scorso, *Paris en cinq jours* di Rimsky. Senza meno, questa nuova selezione suggerirà agli ospiti che i tesori da scoprire sono ancora molti. – DAVID ROBINSON

The frequent historical misapprehension is to see Albatros as a cinema ghetto – a “Russian colony” in Paris. On the contrary, it rapidly came to represent a vital centre of progressive French cinema in the 1920s. While this exceptional group of émigrés – artists and technicians – brought with them the best traditions of the golden age of Tsarist cinema, at the same time they determinedly set themselves to integrate with the culture of their new setting: Mozhukhin himself said that, arriving in France, they found themselves learning all over again. Of more than 40 silent films made by Albatros, only one was from a Russian author and another a remake of a Russian production, and not a single film had a Russian setting or characters.

*In its beginnings, the company that became Albatros was the creation of Josef Ermoliev (1889-1962), who had entered films as a projectionist for Pathé in 1907, and at the age of 24 set up his own company, which rapidly established itself as one of the major Russian producers. In the confusion and violence of Russia's civil war, most of the private film firms moved to the sunny but already chaotic south. The Ermoliev company travelled to Kiev, then Odessa, and finally set up production in Yalta. In April 1919 however Ermoliev, seeing the writing on the wall, travelled to Paris to confer with his former employers, Pathé. Within weeks he had set up the production of *La Nuit du 11 septembre*, and on 8 January 1920 returned to Yalta to collect the nucleus of his company. With the directors Protazanov and Volkov, the actors Mozhukhin, Lissenko, and Rimsky, the designer Lochakov, and the cinematographers Bourgasov and Rudakov, he sailed via Constantinople. By June 1920 they had reached Marseille and then Paris. The company was soon to be joined by other actors and by Viatcheslav Tourjansky, who was to be the most energetic director of the early years, and his wife Natalia Kovanko.*

*Ermoliev had brought for distribution the negatives of a number of his Russian films; and in November 1920 released the first production of the newly formed Société Ermolieff-Cinéma, *L'Angoissante aventure*, begun en route to exile and finished in the small glasshouse studio in Montreuil which Ermoliev had rented from Pathé. In 1922 Ermoliev moved to Munich, selling his Parisian interests to the company president Alexander Kamenka – the major investor – and Noël Bloch. The name was now changed to Albatros. Kamenka (1888-1969) was the son of a Jewish financier and a keen amateur of the arts, though he had no apparent interest in cinema before meeting Ermoliev. Nevertheless, Albatros revealed him as an impresario of great energy and taste, and he was to be associated with films for the rest of his life (his last film, in 1960, was the first Franco-Soviet co-production, *Normandie-Niéman*). The particular strength of Albatros was its status as a self-contained and self-sufficient studio, on American lines. Above all the company dazzled with the visual qualities of its films. Albatros set new standards of design, and gifted new art directors developed under the leadership of Alexander Lochakov: Édouard Gosch, Boris Bilinsky, Alberto Cavalcanti, César Lacca, and above all the Polish-born Lazare Meerson, who in his short life was to exert a profound influence on French cinema at large. The designers were complemented by the company's gifted cameramen, masters of lighting, under the direction of the Alsatian pioneer Joseph-Louis Mundviller (1886-1967), who as a Pathé cameraman in Moscow between 1908 and 1914 (under the name Georges Meyer) shot many of the first Russian films. He worked at Ermolieff-Albatros from 1919 to 1924, when he joined Abel Gance's production team for *Napoléon*. Albatros' great concern for the visual also resulted in the production of outstanding posters, designed by Bilinsky, Jean-Adrien Mercier, and the future actor Alain Cuny. For a time Albatros published its own magazine, *Kinotvorchestvo* or (in its French version) *Kino*.*

*In 1924 Noël Bloch left Albatros to head the new Ciné-France-Film, the French branch of the European film consortium Westi. He took with him Mozhukhin and practically the entire Russian personnel except Nicolas Rimsky and the cinematographer Nicolas Rudakov. Undeterred, Kamenka turned to young or youngish French directors – Jacques Feyder, Marcel L'Herbier, René Clair, and Jean Epstein – who flourished in the civilized production atmosphere of Albatros, giving the company a new and no less brilliant phase of its history. The uncertainties of the late 1920s and the threatening onset of sound led Kamenka into a new policy of co-production. After 1928 the lease on the Montreuil studio lapsed. Of Albatros' sound films, the most memorable was Jean Renoir's *Les Bas-fonds* (1936). Following World War II (during which, as a Jew, he was forced into hiding), Kamenka re-established his company as Films Alkam. One of Kamenka's most imaginative gestures was to place his films in the care of the then recently-formed Cinémathèque française, through whose care and courtesy we are able to see them again today. The first stage of restoration was carried out in the 1980s by the late Renée Lichtig, a Jean Mitry Award-winner at the 2003 Giornate, whose personal commitment to the Albatros films was rooted in her life-long adoration of Albatros' superstar, Ivan Mozhukhin. The current restoration project, celebrated in the present programme, with its careful restoration of original tinting, is under the direction of Camille Blot-Wellens. Giornate audiences are already familiar with a considerable proportion of Albatros production – the great Mozhukhin vehicles, shown in 2003; since then, the Albatros films of Clair and Feyder; and, last year, Rimsky's *Paris en cinq jours*. We hope, however, that the present selection will convince guests that there is still more treasure to come.– DAVID ROBINSON*

Credits I restauri degli anni '80 evidenziarono la mancanza dei credits originali nella maggior parte delle copie d'epoca; e Renée Lichtig fece del suo meglio per ricostruirli, probabilmente affidandosi ai ricordi non sempre attendibili di Jean Mitry. Questi credits ricostruiti sono stati in genere riproposti da François Albera nella sua monografia *Albatros: des Russes à Paris 1919-1929* (Mazzotta, 1995), che ci è stata di grande aiuto nella preparazione di questa rassegna. Nelle schede che seguono, abbiamo cercato di correggere alcuni degli inevitabili errori, con il fondamentale supporto della straordinaria documentazione di Lenny Borger sugli spostamenti ed emigrazioni degli esuli russi. / *The 1980s restorations found most of the original prints lacking the original credit titles, and Renée Lichtig endeavoured to replace these, most likely guided by Jean Mitry's sometimes unreliable memory. These have been generally followed by François Albera, in his monograph Albatros: des Russes à Paris 1919-1929 (Mazzotta/Cinémathèque française, 1995) to which we have been greatly indebted in preparing this programme. In the notes which follow, we have endeavoured to correct some of the inevitable errors, with the indispensable aid of Lenny Borger's incomparable documentation of the movements and migrations of the émigrés.*

Traslitterazione/Transliteration Nelle schede che seguono, i nomi russi vengono indicati nei credits con la grafia francese, mentre nei testi, tradotti dall'inglese, è stata in genere mantenuta la traslitterazione anglosassone. / *In the credits heading the following notes, we have followed the French transliteration of Russian names, as they appear in the original company credits. However, in the text we use standard English transliterations.*

Citazioni/Citations Le citazioni da recensioni d'epoca sono in genere tratte da *Quotations from contemporary reviews are mostly taken from: Restaurations et tirages de la Cinémathèque française, 3 (Cinémathèque française, Paris, 1988).*

LA NUIT DU 11 SEPTEMBRE (Ermolieff-Films, FR 1919)

Regia/dir., scen: Dominique Bernard-Deschamps; dal romanzo/*from the novel* Le Crime de Jean Malory di/by Ernest Daudet (1877); *f./ph:* [Joseph-Louis Mundviller]; *cast:* Vera Karally (Renée de Brucourt), Eugénie Boldireff (Sophie Sterouska), Séverin-Mars (Jean Malory), Paul Vermoyal (Ivan Goubine), Henri Svoboda (Daniel de Maldrée); *riprese/filmed:* inverno/winter 1919; *data uscita/released:* 1.9.1922; *lg. or./orig. l.?:* 35mm, 957 m., 47' (18 fps), col. (imbibizione/tinted); *fonte copia/print source:* Cinémathèque française, Paris.

Didascalie in francese e inglese / *French & English intertitles.*

Prima ancora che Lenin firmasse il decreto di nazionalizzazione dell'industria cinematografica privata, Joseph Ermolieff (Josif Yermoliev), all'epoca al lavoro a Yalta, aveva già deciso di trasferire la sua società di produzione in Francia. Il 4 aprile 1919 partì alla volta di Parigi, dove siglò un accordo commerciale con i suoi ex datori di

lavoro Pathé. Di lì a breve fondò la sua "Ermolieff-Films. Moscou-Paris-Yalta", e nel giro di pochi mesi varò la sua prima produzione francese, *La nuit du 11 septembre (La notte dell'11 settembre)*. Il film fu completato prima che Ermolieff tornasse a Yalta nel gennaio del 1920, per riportare con sé in Francia i suoi principali collaboratori russi. A causa dei problemi sorti con la censura, il film venne tuttavia distribuito solo il 1° settembre 1922, poco prima che la compagnia diventasse la Albatros. Il film figura nell'inventario della Albatros, ma le informazioni relative alla sua produzione sono molto scarse.

Ermolieff scelse un soggetto e un regista francesi. *Le Crime de Jean Malory* era stato scritto nel 1877 da Ernest Daudet (1837-1921), un prolifico scrittore di notevole talento, ma eternamente perseguitato dalla qualifica di "fratello maggiore di Alphonse Daudet". Il regista Dominique Bernard-Deschamps (1892-1966) ebbe una carriera molto sporadica, e della dozzina di film da lui girati tra il 1908 e il 1940 in genere si ricordano solo alcuni titoli sonori, tra cui l'eccellente *Le rosier de Madame Husson, Monsieur Coccinelle* (1938), garbata satira della piccola borghesia francese, e, forse solo grazie alla bizzarra performance di von Stroheim in un cast all-star, *Tempête* (1940). Molto probabilmente fu Pathé a raccomandare il giovane regista, che aveva appena realizzato due film per la loro società.

La copia sopravvissuta del film dura all'incirca 45 minuti – in origine risulta che raggiungesse i 70 minuti – ma i segni di brusche spezzature sono molto pochi. Nondimeno, una versione così stringata del romanzo di Daudet, diventa, dal punto di vista stilistico-narrativo, una sorta di graphic-novel, soprattutto nelle scene di puro horror della parte finale.

La storia inizia su un campo di battaglia, dove l'ufficiale Jean Malory incontra un sinistro spazzino, Ivan Goubine, che si rivela in grado di rispecchiare e stimolare la parte più oscura della sua personalità. Un ufficiale morente, il comandante Maldrée, lo implora di aiutare la sua fidanzata a prendersi cura del suo figlioletto orfano di madre, ma Malory ne approfitta per derubare la donna e bruciarle la casa. Lei riesce a mettersi in salvo, ma perde la ragione. Anni dopo, grazie alla ricchezza acquisita in modo illecito, Malory, ora barone de Brucourt, vive in un castello insieme alla sorella Renée. Caso vuole che Renée incontri il figlio del comandante Maldrée e se ne innamori. Però Malory/Brucourt ha promesso la mano della sorella al sinistro principe Bebleden, che poi altri non è se non Ivan Goubine...

Goubine è interpretato da Paul Vermoyal (1888-1925), che ha lo stesso sguardo di Conrad Veidt e che, nei contorcimenti corporei e facciali, anticipa le più stravaganti e orripilanti interpretazioni dell'espressionismo tedesco: non a caso era stato uno degli attori del Grand Guignol, tra le cui file fu scoperto da Abel Gance che lo volle nel suo *Le droit à la vie* (1917). Jean Malory è il flemmatico Séverin-Mars (1873-1921), primo attore di Gance in *J'accuse* e *La Roue*, che lavorerà nuovamente con Bernard-Deschamps in *L'agonie des aigles* (1922), da una sceneggiatura di Julien Duvivier. Per completare il cast principale, Ermolieff scritturò invece alcuni celebri attori russi émigrés, a quanto pare casualmente di passaggio a Parigi nello stesso

periodo. Renée è interpretata da una delle più grandi star di Bauer e dello studio Khanzhonkov, Vera Karalli (1889-1972), che era stata anche una ballerina solista del teatro Bolshoi. (In quanto amante del granduca Dmitri Pavlovich, la Karalli fu sempre sospettata di far parte dei congiurati e di aver assistito all'omicidio di Rasputin nel dicembre del 1916, anche se il suo nome non fu mai rivelato dagli esecutori materiali, il principe Dmitry e il principe Felix Yusupov.) Henri Svoboda, che qui interpreta il giovane Maldrée, era anch'egli un celebre ballerino solista dell'Imperial Ballet. *Comœedia* (7 dicembre 1919) annunciò che la Karalli e altri tre primi ballerini dell'Imperial Ballet – Svoboda, Eugenia Boldireff e Tourievsky (il cui ruolo nel film non è stato identificato) – sarebbero apparsi in *La nuit du 11 septembre*, e che avevano in programma di partecipare ad altri film, tra cui *Madelon* e *La marche funèbre*, nessuno dei quali risulta essere mai stato realizzato. La Karalli, col nome di Vera Caroly, avrebbe interpretato solo un altro film, il tedesco *Die Rache einer Frau* (1921). Pur non disponendo Ermolieff del suo staff abituale di scenografi, il film è visivamente magnifico, in primis le suggestive riprese di sagome che si stagliano contro il cielo nella sequenza iniziale del campo di battaglia. Non è invece ben chiarito dove furono girati gli interni, anche se è assai probabile (dato l'uso di set angusti con una visione prospettica lunga e stretta) che Ermolieff abbia usato lo studio Pathé di Montreuil, che prenderà in affitto il 16 luglio del 1920 dopo la fondazione della Société-Ermolieff-Cinéma. Studi recenti accreditano la fotografia a Nicolas Toporkov, ma all'epoca Toporkov era uno dei cameraman al seguito dell'armata "bianca" del generale Wrangel, e arrivò in Francia solo nel 1920, unendosi a Ermolieff nel 1921. Pertanto è molto più verosimile che Ermolieff abbia usato lo staff tecnico di Pathé.

Il titolo si giustifica solo con l'iscrizione che appare incisa sulla tomba della moglie di Jean Malory, che muore all'inizio del film: "Jeanne Malory ...11 settembre 1919".

Il film fu restaurato nel 1994 da una copia di distribuzione canadese dell'epoca, acquisita nei primi anni di attività della Cinémathèque Française, con didascalie in francese e in inglese. L'imbibizione originale è stata riprodotta nel 2009. – DAVID ROBINSON

Even before Lenin signed the decree nationalizing the private film industry, Josef Ermoliev, then working in Yalta, determined to move his company to France. On 4 April 1919 he set out for Paris, where he negotiated with his one-time employers Pathé. He immediately set up production as "Ermolieff-Films. Moscou-Paris-Yalta", and within months had embarked on his first French film, La Nuit du 11 septembre. The film was completed before Ermoliev returned to Yalta in January 1920, to bring back with him his major Russian collaborators to France. Thanks to problems with censorship, however, it was not released until 1 September 1922, shortly before the company became Albatros. The film figures in the Albatros inventory, but very little information is available about its production. Ermoliev chose a French subject and a French director. Le Crime de Jean Malory was written in 1877 by Ernest Daudet (1837-1921), a

prolific and talented writer, always dogged by the qualification, "elder brother of Alphonse Daudet". The director Dominique Bernard-Deschamps (1892-1966) had a very sporadic career, directing only a dozen films between 1908 and 1940, of which the only ones remembered are his sound films, the excellent Le Rosier de Madame Husson, Monsieur Coccinelle (1938), a gentle satire on the French petite bourgeoisie, and, if only for von Stroheim's bizarre performance in an all-star cast, Tempête (1940). It is likely that Pathé recommended the young director, who had just completed two films for the company.

The surviving print of the film runs approximately 45 minutes – the original length was recorded as 70 minutes – but shows very few signs of truncation. However, such excessive compression of Daudet's novel results in something of a comic-book narrative style, most evident in the final scenes of full-blown horror.

The story begins on a battlefield, where the officer Jean Malory encounters a sinister scavenger, Ivan Goubine, who comes to reflect and incite his own darker self. Implored by a dying officer, Commander Maldrée, to help his fiancée care for his orphaned son, Malory instead robs the lady and burns down her house. She escapes, but with the loss of her reason.

Years later, thanks to his ill-gotten fortune, Malory is the Baron de Brucourt, living in a castle with his daughter Renée. By chance Renée meets and falls in love with the son of Commander Maldrée. But Malory/Brucourt has promised his daughter to the sinister Prince Bebleden, who is revealed as none other than Ivan Goubine...

Goubine is played by Paul Vermoyal (1888-1925), who has the look of Conrad Veidt and, in corporeal and facial contortion, anticipates the more extravagant performances of German Expressionist horror: it is no surprise that he was acting at the Grand Guignol theatre when Abel Gance discovered and cast him in Le Droit à la vie (1917). Jean Malory is the stolid Sévérin-Mars (1873-1921), Gance's leading actor in J'accuse and La Roue, who was to work with Bernard-Deschamps again in L'Agonie des aigles (1922), from a script by Julien Duvivier.

For the rest of his principal cast, however, Ermoliev found distinguished Russian émigrés, who seem fortunately to have been passing through Paris at that moment. Renée is played by one of Bauer's major stars at the Khanzhonkov studio, Vera Karalli (1889-1972), who was also a soloist at the Bolshoi Theatre. (As mistress of Grand Duke Dmitri Pavlovich, Karalli has always been supposed to have been a co-conspirator, present at the murder of Rasputin in December 1916, though her name was never exposed by the male perpetrators, Prince Dmitry and Prince Felix Yusupov.) Henri Svoboda, who plays the young Maldrée, was also an admired solo dancer of the Imperial Ballet. Comoedia (7 December 1919) reported that Karalli and three premiers danseurs of the Imperial Ballet – Svoboda, Eugenia Boldirev, and Tourievsky (whose role in the film is not established) – would appear in La Nuit du 11 septembre, and planned to make other films, including Madelon and La Marche funèbre, neither of which appears to have been realized. Karalli, as

Vera Caroly, was to make only one more film, the German Die Rache einer Frau (1921).

Although Ermoliev was without his regular design staff, the film is good-looking, with some striking skyline shots in the opening battlefield sequence. There is no evidence where the interiors were shot, but it is likely (from the use of narrow sets with deep vistas) that Ermoliev used the Pathé Montreuil studio, which he was to lease on 16 July 1920 following the foundation of Société-Ermolieff-Cinéma. Some recent sources credit Nicolas Toporkov with the photography, but Toporkov was a cameraman with Wrangel's army, who only arrived in France in 1920, joining Ermoliev in 1921. Most likely Ermoliev was working with Pathé staff technicians.

The only explanation of the film's title is that the grave of Jean Malory's wife, who dies early in the film, is inscribed "Jeanne Malory ... 11 septembre 1919".

The film was restored in 1994 from a period nitrate print of a Canadian release version, acquired in the early years of the Cinémathèque française, with French and English intertitles. The original tinting was reproduced in 2009. – DAVID ROBINSON

JUSTICE D'ABORD (Recht voor alles) (Ermolieff-Cinéma, FR 1921)
Regia/dir: Jacob Protazanoff; *scen:* Ivan Mosjoukine; *f./ph:* [Joseph-Louis Mundviller]; *scg./des:* Alexandre Lochakoff; *cast:* Ivan Mosjoukine (Prosecutor Octave Granier), Nathalie Lissenko (Yvonne), Viatcheslav Tourjansky (Eduard Gravitch), ? (Granier's mother), ? (Granier's sister), Paul Ollivier (a magistrate), Jeanne Bérangère (condemned man's mother), Gilbert Sambon (the child); *riprese/filmed:* Studio Ermolieff-Montreuil, inverno/winter 1920-21; *dist:* Pathé Consortium-Cinéma; *data uscita/released:* 28.10.1921; *lg. or./orig. l:* 1650 m.; 35mm, 1177 m., 57' (18 fps), col. (imbibizione/tinted); *fonte copia/print source:* Nederlands Filmmuseum, Amsterdam.

Didascalie in olandese / Dutch intertitles.

Justice d'abord (Giustizia innanzi tutto) fu l'unico remake del gruppo delle società di Ermolieff di una delle sue produzioni russe. *Prokuror (Vo imya dolga)* venne distribuito il 20 febbraio 1917. Un titolo alternativo era *Golos Sovesti*. Entrambe le versioni, russa e francese, furono dirette da Protazanov, sempre con Mosjoukine e la Lissenko nei ruoli principali, anche se i nomi dei loro personaggi furono cambiati: nell'originale, senza meno per evitare qualsiasi rischio con la censura, i protagonisti ebbero nomi manifestamente non russi – il pubblico ministero si chiamava Eric Olsen e l'infelice eroina, "Betty Clay, una chanteuse". Lo storico russo Benjamin Vishnevski lo considerava uno dei migliori lavori di Protazanov e apprezzò moltissimo l'interpretazione di Mosjoukine. La lunghezza del film russo era di 1750 metri, ovvero circa 5 minuti di durata in più rispetto al remake. Il pubblico ministero, nella versione francese Octave Granier, è un implacabile arringatore che si innamora di Yvonne, modella di artisti, cui procura un lavoro presso un suo amico scultore, Eduard Gravitch. Yvonne scopre alcuni documenti attestanti che Gravitch è in realtà una spia straniera, che sta tramando la rovina di

Granier. Per autodifesa, Yvonne spara a Gravitch uccidendolo. Granier si trova così a dover usare tutto il suo grande potere oratorio per condannare la donna che ama; e Yvonne rifiuta di difendersi consegnando i documenti che proverebbero la sua innocenza ma che farebbero la rovina di Granier...

Del film sopravvive solo una copia della distribuzione olandese, più corta di una ventina di minuti rispetto alla versione originale distribuita all'epoca. L'essenza della vicenda rimane comunque inalterata, e alcune didascalie di raccordo suggeriscono che questa versione fu cospicuamente tagliata e ri-montata ma non senza una certa accortezza per il tornaconto commerciale. Le sequenze finali sono tuttavia mancanti, a causa del deterioramento dell'emulsione che interessa anche il terzo rullo. Ciò che lo spettatore deve necessariamente sapere sull'azione mancante è che l'oggetto che Granier sta per estrarre dalla tasca nel punto in cui il film s'interrompe bruscamente è una pistola, che lui userà prima della fine del suo viaggio. Dato che Ermolieff si era premunito di portare con sé dalla Russia un certo quantitativo di negativi, si è tentati dal credere che *Prokur* fosse tra quelli, e che parte dell'originale sia stata usata per il remake francese, ma niente può provarlo. Le poche foto di scena sopravvissute della versione russa mostrano un set del tribunale alquanto diverso; mentre i costumi dei poliziotti e degli avvocati sono inequivocabilmente francesi.

Ideato dallo stesso Mosjoukine, e sviluppato attraverso le due diverse versioni, il ruolo di Granier rimane una delle sue interpretazioni più vigorose, e i suoi momenti migliori sono quando respinge con violenza il tentativo di riconciliazione di Yvonne, quando combatte contro i propri sentimenti prima di lanciare la sua arringa contro di lei, nella scena della sconvolgente scoperta della verità quando si trova in piedi accanto al suo cadavere, e infine nel sogghigno folle che rivolge all'autista negli ultimi spaventosi minuti. Nessuno, vedendo questo film e il *Feu Mathias Pascal*, potrebbe mettere minimamente in discussione il suo status di eccellenza tra i grandi interpreti del muto. Nel contempo, questa è anche una delle migliori interpretazioni della Lissenko, qui del tutto scevra da affettazioni divistiche: il lacerante conflitto che la divora nell'aula del tribunale impedendole di rivelare la prova cruciale è un momento molto emozionante. Il film segnò anche una delle ultime apparizioni sullo schermo di Tourjansky, qui nel ruolo dell'affascinante 'villain' Gravitch.

Una curiosità: in ben tre film di seguito, *L'angoissante aventure*, *Justice d'abord* e *L'enfant du carnaval*, Mosjoukine e la Lissenko ebbero personaggi con lo stesso nome, Octave [de] Granier e Yvonne.

Da alcune testimonianze risulta che Ermolieff si fosse tutelato, introducendo una didascalia d'apertura e una scena di prologo – oggi entrambe perdute – per evitare ulteriori noie con la censura, che bloccava ancora l'uscita di *La nuit du 11 septembre* (girato nell'inverno del 1919-20, ma che non uscirà prima del settembre 1922). *Cinémagazine* (31 marzo 1922) riferiva che la sua versione originale di *Justice d'abord* era preceduta da una didascalia in cui si dichiarava "che l'unico scopo dell'autore era di enfatizzare come certi avvenimenti



PATHE
CONSORTIUM
CINEMA

ERMOLIEFF CINEMA

JUSTICE D'ABORD

DRAME EN 5 PARTIES

INTERPRETE PAR M. MOSJOUKINE & M^{ME} LISSENKO

PATHE
CONSORTIUM
CINEMA

ERMOLIEFF CINEMA

all'apparenza chiarissimi possano in realtà rivelarsi ingannevoli, e che per questo motivo, aveva esagerato di proposito le vicende narrate". Una precedente e alquanto sfavorevole recensione di Lucien Doublon in *Cinémagazine* (28 ottobre 1921) si dilungò sull'argomento: "L'autore ha messo le mani avanti su eventuali critiche, facendo precedere il suo film da una didascalia in cui afferma di aver sviluppato il suo soggetto in maniera deliberatamente esagerata. Data per buona questa premessa, nella prima scena troviamo tutti gli attori riuniti, mentre assistono a una lettura del copione. Poi i personaggi entrano d'un tratto nel vivo di un dramma in cui appaiono pistole, combattimenti, rabbia, lacrime e, infine la ghigliottina. Sogno? Realtà? Ma no; la scena finale ci fa capire che il dramma non è mai esistito e che stiamo solo assistendo al casting di un assai vago melodramma. È una vecchia trovata, già usata a più riprese in teatro. Per quanto riguarda il film, dubito che possa aver successo, perché poche persone acconsentirebbero – volontariamente, intendo – ad angosciarsi con questa variegata materia da incubi".

L'esistenza di questa scena (o scene) di prologo/epilogo spiega in parte la considerevole differenza tra la lunghezza del film all'epoca della sua uscita e quella della versione sopravvissuta. È interessante notare come anche Protazanov ricorra a un analogo stratagemma narrativo in *L'angoissante nature*.

Il succitato Doublon di *Cinémagazine* rivelava inoltre: "Verso la fine del film vediamo la ghigliottina, poi un sudario che si suppone nascondere il corpo di una donna che è stata appena giustiziata. Alcuni esercenti hanno provveduto a sopprimere questa scena, in cui un magistrato procede a esaminare la donna morta, per la paura di spaventare una parte del pubblico, maschile e femminile".

DAVID ROBINSON

Justice d'abord was the Ermoliev group's only remake of one of its Russian productions. Prokuror (Vo imya dolga / The Public Prosecutor / In the Name of Duty) was released 20 February 1917. An alternative title was *Golos Sovesti* (The Voice of Conscience). Both Russian and French versions were directed by Protazanov, with Mozhukhin and Lissenko in their original roles, though the character names were changed: in the original, no doubt to avoid any risk with censorship, the main characters were given distinctly non-Russian names – the prosecutor was named Eric Olsen, and the doomed heroine, "Betty Clay, a chanteuse". The Russian historian Benjamin Vishnevsky regarded this as one of Protazanov's best works and rated Mozhukhin's performance very highly. The length of the Russian film was 1750 metres, about 5 minutes longer than the remake.

In the French version, the Prosecutor is Octave Granier, a ferocious orator, who falls in love with Yvonne, an artist's model, for whom he finds work with his friend Eduard Gravitch, a sculptor. Yvonne finds documents proving that Gravitch is a foreign spy, plotting to ruin Granier. In self-defence she shoots Gravitch. Granier must now bring all his oratorical power to condemn the woman he loves, who refuses to defend herself by producing documents that would prove her innocence but might be detrimental to Granier...

The film survives only in a Dutch distribution print, shorter than the original release version by more than 20 minutes. However, the story is essentially intact, and some bridging titles suggest that this was a version severely but not unintelligently re-edited for commercial convenience. The final shots however are missing, as a result of emulsion decay, which also affects the third reel. The necessary clue for viewers to the missing action is that what Granier is about to pull out of his pocket at the point where the film abruptly breaks off is a pistol, which he will use before the end of his journey.

Since Ermoliev had managed to bring a quantity of negatives out of Russia, it is tempting to think that Prokuror was among them, and that parts of the original might have been used for the French remake, but there is no evidence for this. The few surviving stills from the Russian version show quite different set-ups for the court scenes; while the costumes of police and lawyers are unquestionably French. Conceived by Mozhukhin himself, and developed through the two versions, the role of Granier is one of his most powerful interpretations, reaching its most extraordinary heights at the moments when he violently rejects Yvonne's effort at reconciliation, his self-struggles before launching into his prosecution speech against her, his devastating discovery of the truth as he stands beside her corpse, or the crazed grin he flashes at his chauffeur in the last awful moments. No one seeing this film and Feu Mathias Pascal could question his stature as one of the greatest actors of silent film. This is, too, one of Lissenko's best performances, quite free of diva affectations: her own visible struggle in the courtroom to resist producing the crucial evidence is impressive. The film also marked one of Tourjansky's last appearances as an actor, in the role of the charming villain Gravitch.

A curious footnote is that in three successive films, L'angoissante aventure, Justice d'abord, and L'Enfant du carnaval, Mozhukhin and Lissenko had the same character names, Octave [de] Granier and Yvonne.

*There is evidence that Ermoliev had taken precautions, in the form of an opening intertitle and a framing scene – both now lost – to avoid any kind of trouble with the censors, who were still holding up the release of *La Nuit du 11 septembre* (filmed in the winter of 1919, but not released until September 1922). *Cinémagazine* (31 March 1922) noted that in its original version *Justice d'abord* was preceded by a title "explaining that the author's sole purpose was to emphasize that events which may seem very clear can be deceptive, and for this purpose he had exaggerated incidents of the story". An earlier, somewhat unfavourable review by Lucien Doublon in *Cinémagazine* (28 October 1921) enlarges on this: "The author has so well anticipated criticism, that he has preceded his film with a title saying that he has treated his subject in a deliberately exaggerated way. Let us accept this, and note that in the first scene, the actors are assembled, listening to a reading of the script. Suddenly the characters live the drama, in which rear up revolvers, fights, anger, tears, and finally the guillotine. Is it dream, is it reality? But no; with*

the last scene we know that the drama has never existed and that we are only at the casting of a very vague melodrama. It's an old idea, and has already often been used in the theatre. As to the work, I doubt its success, because few people would consent – voluntarily at least – to take on such ample stuff for nightmares.”

The existence of this framing scene (or scenes) might in part explain the considerable difference in the film's length at original release and in the surviving version. It is interesting that Protazanov uses a comparable framing device in L'Angoissante aventure.

The earlier writer in Cinémagazine also revealed: “Towards the end of the film we see the guillotine, then a shroud which is supposed to conceal the body of a woman executed shortly before. In certain cinemas they have managed to suppress this scene, in which a magistrate comes to view the dead woman. They are afraid of frightening some spectators, male and female.” – DAVID ROBINSON

LE QUINZIÈME PRÉLUDE DE CHOPIN (Ermolieff-Cinéma, FR 1922)

Regia/dir., scen: Viatcheslav Tourjansky; *f./ph:* Fédote Bourgassoff, Louis Chaix; *scg./des:* Alexandre Lochakoff; *riprese/filmed:* Studio de Montreuil; *cast:* Nathalie Kovanko (Louise Monet), André Nox (Mr. Monet), Madame Joukoff (Jeanne Dartois), Gaston Rieffler (Maurice Dartois), Huguette Delacroix (mother of Monet), René Hiéronimus (Léo), Paul Jorge (Father Caleb), Jean-Paul de Baër (Little Paul); *data uscita/released:* 5.5.1922; 35mm, 1581 m., 76' (18 fps), col. (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* Cinémathèque française, Paris.

Didascalie in francese / French intertitles.

Tourjansky fece seguire allo spettacolare *Les contes des mille et une nuits* una produzione in netto contrasto con la precedente, interamente girata in due interni domestici – stilizzati, ça va sans dire, con somma cura da Lochakoff al fine di rispecchiare il carattere dei rispettivi proprietari. La sceneggiatura, scritta dallo stesso Tourjansky, narrava una storia melodrammatica di infedeltà coniugale, con una morte violenta e un innocente accusato di omicidio, che serbava ancora il sapore delle produzioni russe degli anni dieci. Vi è tuttavia una certa originalità nel personaggio della moglie ultracattiva (“il genio malefico del focolare”, come dichiara una didascalia) e nel sereno dispregio dell'inevitabile castigo che solitamente segue a un seppur giustificato delitto. La novità principale del film, comunque, consiste nell'uso di un popolare brano musicale come un ricorrente – e alla fine cruciale – elemento della trama. Va da sé che l'eventuale disponibilità o meno di un adeguato equipaggiamento da parte degli esercenti costituiva un grosso azzardo. Scrivendo della serata della sua “prima”, l'inviato di *Cinémagazine* (5 maggio 1922) lamentava che, “Avendo letto il titolo sul programma, naturalmente speravo di potermi rifare le orecchie con qualche composizione del Maestro eseguita durante la proiezione del film. Neanche per idea! L'orchestra ci ha ammannito l'intero repertorio delle sue arie moderne, ivi compreso un languido valzer... Bizzarro!”. Per nulla impressionato, lo stesso critico procede nel suo stile ironico a raccontare la trama del film, che si avvia alla

conclusione con la pretesa di creare suspense sulle sorti del protagonista, Monsieur Monet, che essendo già stato tradito da una prima giovane moglie, si teme possa, nell'impeto del momento, sposarne subito un'altra; ma, “Niente paura, tutto finirà per il meglio. La verità viene a galla, grazie al 15mo Preludio di Chopin ... non c'è niente di più sconsiderato, per un poveretto che ha già commesso il fatale errore, che tentare di ripetere l'esperimento! Oltretutto questa Jeanne è molto più giovane di lui! Anche se devo riconoscere che lei potrebbe innamorarsi sul serio di questo Monet, dato che è interpretato da André Nox. È indubbiamente un uomo attraente, Nox: sa che il suo compito è quello di piacere e lo fa con piacere ... Quante complicazioni in questo film!”.

Questa fu l'ultima produzione targata Ermolieff-Cinéma: a partire dalla fine del 1922, con *Nuit de carnaval* e il serial *La maison de mystère*, il nome della società fu cambiato in Albatros.

Il film è stato restaurato nel 1987 da un nitrato negativo originale acquisito dalla Cinémathèque française nel 1958. L'imbibizione originale è stata riprodotta nel 2009, grazie ad una copia nitrato della distribuzione tedesca depositata nel 1950 presso la Cinémathèque dal produttore Alexandre Kamenka. – DAVID ROBINSON

Tourjansky followed the spectacular Les Contes des mille et une nuits with a production in striking contrast, mostly shot in two domestic interiors – stylishly decorated, certainly, by Lochakov to reflect the character of their owners. Tourjansky's own script involved a melodrama of marital infidelity, violent death, and an innocent charged with murder, that smacked of Russian productions of the 1910s. There is some originality in the character of the truly evil wife (“the bad genius of the household”, declares a title) and in the cheerful disregard of the usual obligatory retribution even for a justified killing. The principal novelty of the film, however, is the use of a familiar piece of music as a continuing – and finally crucial – plot motive. Obviously the consequent dependence on the exhibitor's provision of musical accompaniment had its hazards. Writing of the premiere performance, the correspondent of Cinémagazine (5 May 1922) complained, “Inevitably, having read the title on the programme, I had hoped to be able to regale my ear with some work of the master, executed during the screening of the film. Not at all! The orchestra played us all its repertoire of modern airs, even a langorous waltz ... Bizarre!”

Not over-impressed, the same critic goes on satirically to recount the story of the film, ending with pretended anxiety that the hero Monsieur Monet, having been betrayed by one young wife, impetuously takes on another in succession; but, “Don't worry, all ends well. The truth is revealed, thanks to the 15th Prelude of Chopin ... He is wrong, this poor man who has already made the mistake once, to try the experiment again! This Jeanne also is much younger than he is! But I recognize that she might fall hard for this Monet, who is played by André Nox. He's a good-looking fellow, Nox: he has to please and he pleases ... What complications in this film!”

This was the last Ermolieff-Cinéma production: at the end of 1922,

starting with *Nuit de carnaval and the serial La Maison du mystère, the name of the company was changed to Albatros.*

The film was restored in 1987 from an original nitrate negative acquired by the Cinémathèque française in 1958. The original tinting was reproduced in 2009, thanks to a nitrate German exhibition print of the period deposited with the Cinémathèque française in 1950 by the producer Alexander Kamenka. – DAVID ROBINSON

LE CHANT DE L'AMOUR TRIOMPHANT (Films Albatros, FR 1923)

Regia/dir., scen: Viatcheslav Tourjansky; dal racconto *di/from the short story* by Ivan Turgeniev; *f./ph:* Joseph-Louis Mundviller, Fédote Bourgassoff; *scg./des:* Alexandre Lochakoff, César Lacca, Vassili Choukaeff; *cost. [of principals]:* Vassili Choukaeff, *made by* Maison Édouard Souplet; *dir. techn./tech. dir:* Michel Feldman; *riprese/filmed:* Nîmes (Jardin de la Fontaine), Aigues-Mortes, Studio Montreuil, [Studio des Réservoirs (Joinville)]; *cast:* Nathalie Kovanko (Valeria), Jean Angelo (Muzio), Rolla Norman (Fabio), Nicolas Koline (Antonio), Jean d'Yd (*Hindu servant*), Basile Kourotchikine (Brahma), Paul Ollivier (*Duke of Ferrara*); *data uscita/released:* 23.9.1923; 35mm, 1943 m., 93' (18 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque française, Paris. Didascalie in francese / *French intertitles.*

Il racconto breve di Ivan Turgeniev *La canzone dell'amore trionfante* apparve per la prima volta, con una dedica alla memoria di Gustave Flaubert, nel 1881. Un adattamento per lo schermo del 1915 di Yevgenii Bauer, che vide Vera Kholodnaya in uno dei suoi primi e migliori ruoli da protagonista, è andato perduto, ma il cambiamento dei nomi dei personaggi in quella prima versione suggerisce che Bauer avesse trasferito la vicenda del film dalla Ferrara del 16° secolo dell'originale a una Russia più vicina nel tempo. La versione della Albatros, al contrario, rispetta con l'abituale fedeltà dello studio l'ambientazione, trama e dettagli dell'originale letterario. *Le Chant de l'amour triomphant* fu l'unico adattamento della Albatros da un autore classico russo: il suo racconto di una Ferrara cinquecentesca permeata di misticismo ed erotismo orientali si accordava magnificamente al gusto per l'"orientalismo" degli anni venti.

La trama del racconto è seguita con tale fedeltà che, in pratica, tutte le didascalie sono attinte direttamente dal testo di Turgeniev – ivi compresa l'equivoca frase "Oh, felice il giovane per il quale quel puro bocciolo di fanciulla, ancora avvolto nei suoi petali, si aprirà un giorno in tutto il suo rigoglio di fiore!" – pur se i redattori di didascalie della Albatros hanno inserito le inequivocabili parole "intatti e virginali" dopo "petali". Il vezzo di Turgeniev di introdurre la sua storia con la frase "Questo è il racconto di ciò che lessi in un vecchio manoscritto", e di concluderla con "A questo punto, il manoscritto finisce", viene riecheggiato conferendo alla didascalie di apertura e di chiusura l'apparenza dei frammenti di un manoscritto, anche se il corpo del testo delle didascalie è insolitamente inserito all'interno di un elegante arco gotico.

La trama comune del racconto e del film narra la storia di due giovani nobiluomini di Ferrara, Fabio, un pittore, e Muzio, un musicista. Amici

del cuore, sono entrambi innamorati di Valeria, ma stabiliscono che chiunque lei scelga, l'altro debba accettare incondizionatamente il volere del fato. Valeria sceglie Fabio, e Muzio, fedele alla parola data, parte per il lontano Oriente. Dopo cinque anni di indisturbata felicità per la giovane coppia, Muzio ritorna accompagnato da un servo indù muto (Malay, nell'originale) e imbevuto di magia orientale e misticismo. Valeria è stranamente turbata dalla sua presenza, e in particolare dalla inquietante "canzone dell'amore trionfante" che suona su un esotico strumento a corde...

Tourjansky varia la trama, soprattutto per allentare la tensione con qualche indispensabile elemento di comicità, dando maggiore sviluppo al personaggio di Antonio, il cameriere di Fabio, che nel racconto originale fa solo una fugace apparizione verso la fine. Antonio, ora un goffo, intrigante ma fedele dispensiere, è interpretato con grande verve da Nicolas Koline, e aggiunge nuovi elementi alla trama e al climax del film, in particolare nelle scene in cui incita il popolino di Ferrara ad azioni violente contro lo "stregone" Muzio.

Il contributo principale di Tourjansky consiste tuttavia nel rafforzare la potenza dell'elemento erotico, solo discretamente suggerito da Turgeniev. Il sogno comune di Valeria e Muzio, ricalca fedelmente la descrizione di Turgeniev: "la tenda scivolò lentamente, si mosse di lato ... ed entrò Muzio. Si inchinò, spalancò le braccia, rise.... Le sue braccia impetuose cinsero la vita di Valeria; le sue labbra riarso la coprirono di baci ardenti... Lei ricadde all'indietro sui cuscini". La scena più straordinaria del film rimane però quella in cui Fabio suona la "canzone dell'amore trionfante" per Muzio e Valeria: l'azione 'stacca' in veloce sequenza dalla faccia di Valeria, dapprima incuriosita, poi bramata, ai primi piani di Muzio che suona il suo esotico strumento a corde con l'archetto, e alle immagini di una coppia di focosi innamorati che, via via, diventa sempre più nuda. Nelle ultime inquadrature, l'uomo nudo assume le sembianze dello stesso Muzio. Sarebbe arduo cercare una scena di pari erotismo in qualsiasi altro film della produzione mainstream degli anni venti.

I critici dell'epoca ne apprezzarono soprattutto la "poeticità", ed è interessante notare che *Cinéa* (1° novembre 1923) si mostrò particolarmente entusiasta perché il film prendeva le distanze dalla moda corrente del montaggio frenetico (ad esclusione, naturalmente, della scena appena descritta): "L'abuso dell'azione ultra-frenetica (...) troppo spesso ci costringe a prendere parte a questa mostruosa gozzoviglia cinematografica, di cui Abel Gance ci ha mostrato di recente la cruda realtà. Il cinema [oggi] richiede un numero sempre crescente di immagini, proiettate sullo schermo con ritmi diversi, ma con una tendenza costante all'accelerazione. Lo spettatore si sta assuefacendo a queste abbuffate (...) L'orchestra di immagini [in *Le Chant de l'amour triomphant*], lenta e solenne, non ci travolgerà in un ritmo parossistico. È lì solo per descrivere, per raccontare. Il film che scorre davanti ai nostri occhi, è una sorta di grande recital vivo... il silenzio prende vita, cresce, sempre carico di nuove idee, sogni e realizzazioni visive..."

Realizzazioni visive che, nella fattispecie, furono opera di Alexandre

Lochakoff e del suo team di collaboratori, tra cui il designer Choukaeff, che poco dopo creerà i costumi di *Carmen*. Le giungle indiane è un Rinascimento italiano che ricorda alquanto lo chic degli anni venti alla vigilia dell'Art Déco, furono ricostruiti nell'angusto studio di Montreuil, anche se il ricevimento del Duca fu probabilmente girato nello Studio des Réservoirs di Joinville, che la Albatros usava per i suoi set più impegnativi, quali la ricostruzione di Drury Lane in *Kean*. Per gli esterni della cinta muraria e dei giardini di Ferrara, la troupe si trasferì a Nîmes e a Aigues-Mortes. Perfino nei grandi spazi aperti di un giardino, gli scenografi della Albatros riprodussero il tipo di scalinata elaborata che figurava costantemente nei loro set in interni. Un altro affascinante dettaglio di design lo troviamo nei cartelli illustrati su cui figurano i nomi del cast che appaiono nei titoli di testa del film. Sul lato sinistro dello schermo un aggressivo pannello astratto di stile cubista viene spostato per rivelare l'attore in abiti moderni; sul lato destro, un sipario tradizionale appeso ad un'arcata rinascimentale si sposta per rivelare lo stesso attore nel costume di scena.

Il film fu restaurato nel 1986 da Renée Lichtig, da una copia nitrato originale acquisita dalla Cinémathèque Française nei suoi primi anni di attività. Il restauro è consistito nella stampa di elementi di conservazione e nella stampa su pellicola a colori. La copia presentata qui alle Giornate è stata realizzata nel 1990. – DAVID ROBINSON
Ivan Turgeniev's short story "The Song of Love Triumphant" first appeared, dedicated to the memory of Gustave Flaubert, in 1881. A 1915 screen adaptation by Yevgenii Bauer, which gave Vera Kholodnaya one of her first and best major roles, is lost, but the changes of character names in that version suggests that Bauer transposed the story from the original location of 16th-century Ferrara to a more recent Russia. The Albatros version, on the contrary, observes the company's customary fidelity to the setting, plot-line, and detail of the literary original. Le Chant de l'amour triomphant was Albatros' only adaptation from a classical Russian author: its tale of 16th-century Ferrara invaded by Eastern mysticism and eroticism chimed admirably with 1920s' tastes for "orientalism". So closely is the story followed that the intertitles are practically all taken directly from Turgeniev's text – even to the equivocal phrase "Oh, how happy the youth for whom that pure maiden bud, still enfolded in its petals, will one day open into full flower!" – though the Albatros title-writers have inserted the unequivocal words "intact and virginal" after "petals". Turgeniev's conceit of introducing his story, "This is what I read in an old manuscript", and closing it, "At this word the manuscript ended", is echoed by giving the film's opening and closing intertitles the appearance of manuscript fragments, though the main body of the titles are elegantly and unusually presented within a stylized Gothic arch design.

The common plot of story and film involves two young nobles of Ferrara, Fabio, a painter, and Muzio, a musician. Bosom friends, both are in love with Valeria, but agree that whichever she chooses, the other will submit totally to his fate. Valeria chooses Fabio, and Muzio, true to his word, departs for the East. After five years of bliss for the

young couple, Muzio returns in company with a mute Hindu servant (Malay in the original) and steeped in oriental magic and mysticism. Valeria is strangely disturbed by his presence and particularly the eerie "Song of Love Triumphant" he plays on an exotic stringed instrument...

Tourjansky's principal addition to the plot is to introduce some needed comic relief in the person of Fabio's steward Antonio, who in the original story only figures briefly at the end. Antonio, now a clumsy, meddlesome but faithful retainer, is enthusiastically played by Nicolas Koline; and adds a new plot-element and climax to the film, in the scenes where he incites the lower orders of Ferrara to violent action against the "sorcerer" Muzio.

Tourjansky's most fundamental contribution however is to reinforce the powerful erotic element more discreetly indicated by Turgeniev. The common dream of Valeria and Muzio is much as described by Turgeniev: "this curtain slowly glided, moved aside ... and in came Muzio. He bowed, opened his arms, laughed.... His fierce arms enfolded Valeria's waist; his parched lips burned her all over.... She fell backwards on the cushions." Tourjansky's most remarkable sequence, however, is Muzio's performance of "The Song of Love Triumphant" for Fabio and Valeria: the image cuts between Valeria's face, first wondering, then ravenous, close-ups of Muzio playing his exotic string instrument, with its arched bow, and a couple passionately making love, moment by moment becoming more naked. In the final shots the naked man metamorphoses into Muzio himself. It is a sequence of eroticism which it would be hard to parallel in commercial cinema of the 1920s.

Critics of the time regularly praised the film as a "poem", and it is interesting to find Cinéa (1 November 1923) positively enthusiastic because the film departs from current fashions of frantic editing (except, of course, in such scenes as that just described): "The abuse of ultra-hectic action (...) too often obliges us to take part in this prodigious gluttony of the screen, of which Abel Gance has recently shown us the cruel reality. The screen [today] demands an ever-growing number of images, hurled on the white screen with varied rhythms, but with a constant tendency to acceleration. The spectator gets accustomed to being gorged (...) The orchestra of images [in Le Chant de l'amour triomphant], grave and slow, will not carry us to paroxysms of rhythm. It is there only to describe, to relate. The film which is unfolded for us, is a great visual recital... the silence comes to life, grows, always charged with ideas, dreams, and visual realizations..."

*These visual realizations were the work of Alexander Lochakov and his team, which included the designer Choukaev [Choukaeff], who would subsequently create the costumes for *Carmen*. The jungles of India and a Renaissance Italy that sometimes reflects a 1920s chic on the eve of Art Deco were recreated in the narrow Montreuil studio, though the Duke's reception may have been filmed in the Studio des Réservoirs in Joinville, which Albatros used for its more ambitious sets, such as the Drury Lane reconstitution in *Kean*. For the exteriors*

of the city walls, and the gardens of Ferrara, the unit went on location to Nîmes and Aigues-Mortes. Even in parks, the Albatros designers found the elaborate stairways which feature so constantly in their interiors. A charming detail of design is the illustrated cast titles at the opening of the film. At the left of the screen an aggressive Cubist abstract panel is drawn back to reveal the actor in day-dress; at the right a traditional curtain in a Renaissance arch draws back to reveal him in character.

The film was restored in 1986 by Renée Lichtig, from an original nitrate copy acquired by the Cinémathèque française in its early years. The restoration consisted of printing preservation elements and printing on colour stock. The copy projected was made in 1990.

DAVID ROBINSON

CE COCHON DE MORIN (Films Albatros, FR 1924)

Regia/dir: Viatcheslav Tourjansky; scen: V. Tourjansky, Nicolas Rimsky, dal racconto di/from the short story by Guy de Maupassant (1882); f./ph: Nicolas Toporkoff; scg./des: Alexandre Lochakoff, Édouard Gosch; cast: Nicolas Rimsky (Morin), Denise Legeay (Henriette), Jacques Guilhène (Labarbe), Louis Montfils (zio/uncle Tonnelet), René Donnio (pianista/nightclub pianist), K. Melnikova (Madame Morin); data uscita/released: 11.4.1924; 35mm, 1397 m., 68' (18 fps); fonte copia/print source: Cinémathèque française, Paris.

Didascalie in francese / French intertitles.

Adattata tre volte per lo schermo (nel 1923, 1932 e 1956), la novella di Guy de Maupassant *Ce cochon de Morin* apparve per la prima volta sul quotidiano *Gil Blas* il 21 novembre del 1882, sotto il 'nom de plume' di Maufrigneuse – malgrado Maupassant all'epoca fosse già uno stimato novelliere. L'adattamento di Tourjansky e Rimsky ne segue abbastanza fedelmente la storia. Morin, un piccolo commerciante di La Rochelle, come strascico della sbronza notturna che ha concluso una trasferta di lavoro parigina, aggredisce, sul treno del ritorno, una giovane donna, Henriette, nel maldestro tentativo di rubarle un bacio. La punizione si risolverà in un'accusa per violazione della pubblica decenza e nel poco vezzeggiativo "quel porco di Morin" che gli verrà affibbiato in eterno dai suoi concittadini.

Perfino alcune delle didascalie dialogate del film riprendono, parola per parola, il testo di Maupassant. L'unica differenza riguarda la trama, che nella seconda parte del film si discosta dall'originale, pur rispettandone lo spirito. Morin si rivolge al suo amico Labarbe, editore del quotidiano locale, perché lo aiuti a uscire da quella situazione disastrosa convincendo l'irascibile zio della vittima a ritirare la sua denuncia. Nella novella, Labarbe si reca dallo zio offeso nella tenuta di Mauzé in compagnia del suo co-editore. Quest'ultimo perde il capo per Henriette e si lancia in un assalto erotico à la Morin, pur se, obtorto collo, decide infine di lasciarla in pace. Il film, nondimeno, aggiunge alla vicenda un tocco di esilarante malizia e anche un'appendice romantica: Labarbe si reca a Mauzé con lo stesso Morin, dove Labarbe riconosce in Henriette una sua vecchia fiamma, di cui otterrà la mano, dopo una nottata di farseschi scambi di persona.

Malgrado l'aggiornamento temporale della vicenda e questi cambiamenti – ma forse si potrebbe addirittura parlare di miglioramenti – la trama del film non tradisce affatto lo spirito della novella di Maupassant e, in particolare, le sue sardoniche riflessioni sulle reazioni contrastanti alle molestie sessuali se queste sono commesse da un attempato commerciante o da un affascinante trentenne. Sia nella novella che nel film, Henriette dice tranquillamente a Labarbe: "Oh, vous ce n'est pas la même chose". Anche le scene farsesche del gioco degli equivoci finale – che i critici dell'epoca ammirarono come "una farsa di Feydeau diretta da Firmin Gémier o Jacques Copeau". (Jean Pascal in *Cinémagazine*, 7 marzo 1924) – sono esattamente come le descrive Maupassant.

Fedele allo spirito, se non sempre alla lettera, il film si avvale in compenso di una interpretazione visiva assai vivace e affatto originale. Tourjansky abbraccia con entusiasmo le ultimissime tecniche di montaggio e di ripresa, dallo stravagante tour-de-force della sequenza iniziale, dove viene descritta una notte di bagordi senza freni, di crescente ubriacatura e di fantasie sessuali vista completamente in soggettiva attraverso gli occhi di Morin. Le scenografie sono disegnate dai russi Ivan Lochakoff e Eduard Gosch, con il talento e attenzione per i dettagli che sono loro consueti; mentre gli esterni di La Rochelle sono valorizzati al meglio dal virtuosismo del cameraman Nicolas Toporkoff: veloci movimenti di macchina e carrellate seguono in modo impeccabile il tragitto disperato di Morin attraverso la città. Inevitabilmente, il film ruota intorno a Nicolas Rimsky e al suo ritratto di Morin, che lanciò la sua carriera di attore comico. Rimsky (1886-1941) iniziò la propria carriera cinematografica in Russia, nel 1916, con un piccolo ruolo al fianco di "Poxon", il John Bunny russo, ma a partire dalla fine di quello stesso anno lavorò in esclusiva per la società di Ermoliev, con cui girò oltre 30 film da protagonista prima di emigrare in Francia. Nel 1920 si trasferì con Ermoliev a Parigi, dove fu una stella fissa della Albatros, per la quale diresse anche quattro film. Purtroppo nulla sappiamo invece dell'altra russa nel cast del film, K. Melnikova, che interpreta la moglie terribile di Morin.

DAVID ROBINSON

Three times adapted to the screen (in 1923, 1932, and 1956), Guy de Maupassant's short story "Ce Cochon de Morin" first appeared in the newspaper Gil Blas on 21 November 1882, under the nom-de-plume of "Maufrigneuse" – though Maupassant's reputation as a master story-teller was already established. Tourjansky and Rimsky's adaptation quite faithfully follows its story of the little haberdasher from La Rochelle, who, in the aftermath of a drunken finale to a business trip in Paris, assaults a young woman, Henriette, on the train home, in an attempt to seize a kiss. The penalty is a charge of offending decency, and the sticky reputation in La Rochelle of "that beast Morin". Even some of the dialogue titles in the film are taken verbatim from the original story.

The film only departs from the original in plot, though not in spirit, in the second part of the film. Morin calls upon his friend Labarbe, the local newspaper editor, to help him out of his catastrophic situation

by persuading the victim's irascible uncle to drop the charges. In the original story, Labarbe visits Uncle at his estate in Mauzé, accompanied by his co-editor. There he is infatuated by Henriette and driven to the same kind of erotic assault as Morin's, but finally and reluctantly leaves her. The film, however, gives extra comic spice as well as romance to the story, by having Labarbe take Morin himself to Mauzé, where Labarbe discovers that Henriette is an old flame, whose hand in marriage he wins, after a night of bedroom farce.

Despite the updating of the story and these changes – one might even say, improvements – in plotting, the film remains very faithful to Maupassant, and particularly his sardonic reflections on the contrasted responses to sexual impotency when committed by an elderly businessman or by a dashing 30-year-old. In both story and film Henriette tranquilly tells Labarbe, “Oh, vous, ce n'est pas la même chose.” Even the climactic scenes of bedroom farce – which contemporary critics admired as being like “a Feydeau farce directed by Firmin Gémier or Jacques Copeau” (Jean Pascal in *Cinémagazine*, 7 March 1924) – are exactly detailed by Maupassant.

Though faithful to the essence, the film offers a very vital and original visual interpretation. Tourjansky eagerly embraces the latest fashions in montage and camera movement, from the extravagant tour-de-force opening sequence, of a night of wild carousing, accelerating inebriation, and sexual fantasy, seen subjectively through the eyes of Morin. The film is designed by the Russians Alexander Lochakov and Édouard Gosch, with the usual flair and eye for detail; while the locations of La Rochelle are exploited by Nicolas Toporkov's virtuoso camerawork: fast travelling and tracking cameras impeccably follow Morin's desperate progress through the town.

Inevitably the film finally revolves around Nicolas Rimsky's portrayal of Morin, which launched the actor's career as a star comic. Rimsky (1886-1941) began his screen career in Russia in 1916 as a supporting actor to “Poxon”, the Russian John Bunny, but from the end of that year worked exclusively with the Ermoliev company, for whom he played over 30 leading roles before emigration. He arrived in Paris with Ermoliev in 1920, and was to act regularly for Albatros and to direct four films for the company. Sadly we know nothing of the other Russian actor in the cast, K. Melnikova, who plays the formidable Madame Morin. – DAVID ROBINSON

LA DAME MASQUÉE (Films Albatros, FR 1924)

Regia/dir., scen: Viatcheslav Tourjansky; *f./ph:* Joseph-Louis Mundviller, Nicolas Toporkoff, Albert Duverger; *scg./des:* Alexandre Lochakoff, Édouard Gosch; *cost. (per/for Nathalie Kovanko):* Lucie Schwob; *riprese/filmed:* Studio de Montreuil, Studio Lewinsky (Joinville); *cast:* Nathalie Kovanko (Hélène Tesserre), Nicolas Koline (*Uncle Michel*), Nicolas Rimsky (Li), Jeanne Brindeau (Madame Doss [Mathilde Kern]), René Maupré (Jean [Kern]), Sylvio de Pedrelli (Girard), Boris de Fast (Robin); *data uscita/released:* 21.11.1924; 35mm, 2192 m, 106' (18 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque française, Paris. Didascalie in francese / French intertitles.

La dame masquée è forse uno dei film più dark e maggiormente misantropi del cinema muto, andando ben oltre la proverbiale “morbosità” russa. La scena d'inizio si apre sulla spensierata Hélène, una ragazza di campagna e aspirante attrice, mentre si esibisce estasiata per un pubblico poco partecipe di bambini del villaggio. Questo è il suo unico momento di felicità. Ma nello stesso momento, la sua casa sta bruciando e la madre rimane uccisa. Hélène cerca rifugio a Parigi, presso una ricca zia, che la umilia e la maltratta finché, scoprendo che Hélène è un'ereditiera, non la costringe a sposare il proprio figlio, il dissoluto Jean. Hélène cerca consolazione intrecciando una liaison con un amico di Jean, Girard, che si rivela essere un avventuriero e un ricattatore. Poi, le cose le vanno di male in peggio, quando diviene oggetto delle attenzioni del sinistro cinese Li... Forse le cose sarebbero potute andare diversamente nella campagna della sua fanciullezza, ma nella società parigina descritta da Tourjansky non c'è un solo individuo onesto o capace di comprensione, con l'unica eccezione del bistrattato zio Michel (Nicolas Koline) che cerca di alleviare con un po' di gentilezza e di aiuto pratico la travagliata esistenza di Hélène.

Per quanto bizzarra, la struttura è tuttavia coerente. La “première époque” si conclude con il matrimonio di Hélène e la scoperta che Jean l'ha sposata solo per la sua ricchezza. La “seconde époque” riprende la storia un anno dopo, quando Hélène sta già cercando una via d'uscita alla propria infelicità flirtando con Girard. La pièce de résistance è la sequenza di 15 minuti del ballo mascherato, durante il cui svolgimento la vicenda raggiunge il suo culmine drammatico. Poi l'azione vira sui toni del giallo, con un omicidio narrato ricorrendo a un complicato uso di flashback e anticipazioni (lo spettatore deve notare e motivare la forte tensione di Hélène pensando che lei scorga Girard nel suo travestimento prima della fine della festa). Al violento climax finale con sparatoria à l'américain segue una suadente coda di commovente serenità.

Ma *La dame masquée* è soprattutto il trionfo degli scenografi Alexandre Lochakoff e Édouard Gosch. Il film venne realizzato un anno prima dell'esplosione ufficiale dell'Art Déco, ma le scene e i costumi anticipano e catturano brillantemente lo stile del momento. L'abito della Kovanko (decorato con le iniziali KN) fa da pendant alla stravagante interpretazione della decorazione cinese nella scena finale. Un critico dell'epoca scrisse con grande intuito: “Se un giorno avremo una cinémathèque, questo film della Albatros vi troverà sicuramente il suo posto. Ogni film che esce da quello straordinario falansterio che è lo studio di Montreuil reca nel suo décor un proprio marchio distintivo. In particolare, *La dame masquée*, che abbiamo appena visto, si distingue per la profondità artistica applicata con apparente leggerezza. Con quale maestria M. Lochakoff ha costruito e dipinto scene di una stilizzazione perfetta! Impossibile ritrovare altrove una simile ricchezza evocativa nell'azione e nei personaggi... Gli immensi saloni dal disegno lineare in cui i bianchi ed i neri collidono senza mezzi toni, la gelida dimora di Madame Doss, la casa spoglia di Hélène sposa infelice, il modesto, dozzinale appartamento

del seduttore, la rotonda del proprietario Li, sono nella stessa misura una gioia per gli occhi... La sceneggiatura, pur facendo concessioni al pubblico, non delude, perché sa aggiungere dettagli originali a una vicenda drammatica di routine. Inoltre, la regia di Tourjansky riesce a far risaltare, all'interno di queste scenografie, e in un modo molto plastico, una pleiade di magnifici attori...".

La dame masquée è sicuramente una delle migliori interpretazioni della moglie di Tourjansky, Natalia Kovanko (1899-1967), sempre convincente in uguale misura nel passare dalla esuberante ragazza di campagna, all'orfana maltratta, alla moglie infelice e poi infedele, e infine alla grande eroina tragica. Rimsky, che stava sperimentando nuove incursioni nel territorio comico, si prende un piacevole diversivo con Li, il sinistro cinese; mentre Koline trova nello zio Michel uno dei suoi ruoli più umani e compassionevoli. Lo sventurato Robin segnò invece il debutto cinematografico del fratello della Kovanko, Boris de Fast (nato Boris Fastovich), che di lì a breve sarebbe apparso nel *Michel Strogoff* di Tourjansky e nel *Napoléon* di Gance. Il cast francese è composto da attori di solido mestiere. Jeanne Brindeau, una veterana del teatro con una lunga carriera cinematografica, è un magnifico mostro, e Sylvio de Pedrelli un altrettanto convincente e affascinante seduttore. Il grossolano Jean di René Maupré è contrasta nettamente con il gentile centralinista di *L'heureuse mort*, interpretato nello stesso anno.

Il film fu restaurato da Françoise London nel 1986 in bianco e nero, da un nitrato negativo originale acquisito dalla Cinémathèque française nel 1958. Questa è anche una delle rare copie della Albatros ad aver conservato i credits originali. – DAVID ROBINSON

La Dame masquée must be one of the darkest and most misanthropic films in silent cinema, far exceeding proverbial Russian "morbidity". The opening scene finds the carefree country girl and would-be actress Hélène deliriously performing for an unimpressed audience of village children. This is her only moment of happiness. Even while it is continuing, her house burns down and her mother is killed. She seeks refuge in Paris with her rich aunt, who abuses and humiliates her, until, discovering that Hélène is an heiress, she forces her into marriage with her dissolute son Jean. Hélène seeks consolation in an affair with Jean's friend Girard, but he proves to be an adventurer and blackmailer. From bad, things go to worse, as she is subjected to the attentions of the sinister Chinese, Li...

Things may have been different in the countryside of her youth, but in this Parisian society depicted by Tourjansky, there is no decent or sympathetic character, with the single exception of the browbeaten Uncle Michel (Nicolas Koline) who endeavours to offer some kindness and practical help in Helène's tormented life.

The structure is eccentric, yet coherent. The "première époque" ends with Helène's marriage and the discovery that Jean has married her for her fortune. The "seconde époque" takes up the story a year later, when she is already seeking escape from her unhappiness in a flirtation with Girard. The centre-piece is the 15-minute sequence of the masked ball, in the course of which the dramatic situation reaches

its peak. The action then moves into a murder mystery, plotted with great complexity of flashbacks and anticipations (the viewer should notice and try to account for Hélène's acute anxiety on thinking she sees Girard in his masquerade disguise towards the end of the party). Finally a violent climax and shoot-out à l'américaine is followed by a quiet and genuinely touching coda.

Above all, however, La Dame masquée is a triumph for the designers Alexander Lochakov and Édouard Gosch. The film was made a year ahead of the official explosion of Art Deco, but the settings and costumes brilliantly anticipate and capture the style of the moment. Kovanko's dress (decorated with the initials KN) complements the idiosyncratic interpretation of Chinese decoration in the final scene. A contemporary critic wrote perceptively: "If one day we have a cinémathèque, this Albatros film will deserve its place in it. Every film which comes from that astonishing phalanstery which is the Montreuil studio carries an individual stamp in terms of decoration. La Dame masquée, which we have just seen, is marked by profound art done with apparent ease. With what sure talent M. Lochakov has built and brushed décors of a perfect stylization! There could not be a richer evocation of the action and the characters ... The immense salons of linear design in which the whites and the blacks collide without half-tones, the chilly residence of Madame Doss, the arid house of Hélène the unhappy wife, the low, banal bachelor flat of the seducer, the rotonda of the proprietor Li, are equally attractions for the eye. ... The scenario, which makes great concessions to the public, cannot fail to please it, because it adds original detail to an ordinary dramatic story. Moreover, Tourjansky's direction has striven to develop within these décors, in a very plastic way, a pleiad of fine actors..."

This is certainly one of the best performances of Tourjansky's wife Natalia Kovanko (1899-1967), as she progresses convincingly from ebullient country girl, to abused orphan, to unhappy and then unfaithful wife, and finally to full-blown tragic heroine. Rimsky, in between his newly discovered comic excursions, has a field day with Li, the sinister Chinese, while Koline finds one of his most sympathetic and human roles. The wretched Robin was the first acting role of Kovanko's brother, Boris de Fast (born Boris Fastovich), who would soon afterwards appear in Tourjansky's Michel Strogoff and Gance's Napoléon. The French actors also are skilfully cast. Jeanne Brindeau, a stage veteran with a long career in films, is a grand monster, and Sylvio de Pedrelli a convincingly charming seducer. René Maupré's gross Jean contrasts with his suave operator in L'Heureuse mort, made in the same year.

The film was restored by Françoise London in 1986 in black and white, from an original nitrate negative acquired by the Cinémathèque française in 1958. This is one of the few Albatros prints still retaining its original credit titles. – DAVID ROBINSON

L'HEUREUSE MORT (Films Albatros, FR 1924)

Regia/dir: Serge Nadejdine; *scen:* Nicolas Rimsky, dalla commedia di/from the comedy by La Comtesse de Baillehache;

didascalie/intertitles: Jean Faivre; *f./ph*: Fédote Bourgassoff, Gaston Chelles, [Nicolas Roudakoff]; *riprese/filmed*: Étretat, Honfleur, Le Havre, Studio Montreuil; *cast*: Suzanne Bianchetti (Lucie Larue), Nicolas Rimsky (Théodore Larue/Anselme Larue), Pierre Labry (Capitaine Mouche), René Maupré (Fayot), Léon Salem (*theatre manager*); *data uscita/released*: 3.12.1924; 35mm, 1731 m., 83' (18 fps); *fonte copia/print source*: Cinémathèque française, Paris. *Didascalie in francese / French intertitles*.

La elusiva, breve e brillante carriera cinematografica di Serge Nadejdine durò meno di due anni. Nato a Mosca nel 1880, fino alla rivoluzione fu, a quanto risulta, un direttore e maître de ballet del teatro Alexandrinsky di San Pietroburgo. Notizie stampa apparse durante il suo periodo francese riportavano che avesse diretto alcuni film in Russia, nel periodo zarista e nella fase di transizione che precedette la nazionalizzazione del cinema: ma la più che esauriente documentazione sul cinema russo di quegli anni non offre dati che confermino tale ipotesi. Dopo l'emigrazione, pare si fosse temporaneamente fermato a Costantinopoli per lavorare nel teatro e nel balletto, prima di approdare a Parigi, dove fu reclutato dalla Albatros. Il suo primo incarico fu da assistente di Volkov in *Kean* e in *Les ombres qui passent* (1924). Nello stesso anno diresse il suo primo film, *Le chiffonnier de Paris*, con protagonista Nicolas Koline, che si rivelò un grandissimo successo. Nei suoi due film successivi per la Albatros, lavorò in stretta collaborazione con Nicolas Rimsky, scrivendo insieme a lui la sceneggiatura di *La cible* (1924) in cui lo stesso Rinsky recitò al fianco Koline. Poi fu la volta di *L'heureuse mort*. Alcune fonti accreditano Nadejdin anche come co-regista di Nicolas Rimsky in *Le nègre blanc*. Lasciò la Albatros per assumere la regia di *Naples au baiser du feu*, in sostituzione di Jacques Robert, per la Films Legrand. Nel 1928 (adottata la traslitterazione anglosassone del proprio nome) Nadejdin figura come regista di *Ballet Moderne*, un'ambiziosa quanto sfortunata produzione teatrale della Gallo Opera House (oggi Studio 54) sulla West 54th St., New York City. Nel 1932 fu invitato a dirigere la Russian Imperial Ballet School di Cleveland, Ohio, in sostituzione del suo direttore e fondatore, Nikolai Semenov, che si era gettato nelle cascate del Niagara per protestare contro la bruttezza della danza moderna. Sotto la direzione di Nadejdin, la scuola produsse alcuni eccellenti artisti e dotò il centro di una sala prove per le compagnie di balletto itineranti. Nadejdin, che assunse la nazionalità americana nel 1942, poco dopo l'intervento Usa nella seconda guerra mondiale, diresse la scuola praticamente fino alla sua morte, avvenuta nel 1958 a Cuyahoga Falls, Ohio.

L'heureuse mort rivela uno straordinario talento per la commedia. La fonte originale, che nei credits del film figura come tratta "dalla commedia della Comtesse de Baillehache" e altrove "dal libretto...", rimane ignota, ma nondimeno fornisce una valida premessa comica. Théodore Larue è un commediografo parigino il cui ultimo lavoro si è rivelato un fiasco disastroso. Perduta la reputazione, si lascia convincere ad intraprendere un viaggio per mare, nel corso del quale, alle prese con un terribile mal de mer, viene trascinato fuori bordo dai

marosi e dato per morto. La stampa e il mondo letterario reagiscono alla notizia con una repentina rivalutazione del suo lavoro, elevandolo allo status di 'più grande drammaturgo di Francia'. La sua vedova si ritrova tra le mani una proprietà letteraria di enorme valore... A quel punto, scampato al naufragio, Larue ritorna intempestivamente a casa. Ma, da buon drammaturgo, assume l'identità di un suo fratello colonialista, Anselme, e nel frattempo si applica alacremente a pubblicare l'opera postuma di Théodore. Caso vuole però che il vero Anselme si presenti sulla scena in compagnia della moglie senegalese... I due ruoli distinti e contrastanti di Théodore e Anselme offrono a Rimsky la sua migliore interpretazione comica. *Cinémagazine* (12 dicembre 1924) annotava che "le sue reazioni 'stupefatte' incantano il pubblico. Il suo talento per la caratterizzazione è davvero straordinario. È in grado, con cambiamenti fisici quasi impercettibili, di trasformarsi completamente". Rimsky ha una magnifica partner nell'incantevole Suzanne Bianchetti (1889-1936), che, sempre nelle parole di *Cinémagazine*, "questa volta abbandona i ruoli di imperatrici [per diventare] la più affascinante delle creature, la deliziosa e arguta Lucie Larue".

In particolare nelle scene della fatale "tempesta", così come viene drammaticamente rievocata da Lucie per far bella figura con l'élite letteraria francese, Nadejdine si appropria degli allora imperanti manierismi dell'avant-garde, per usarli con arguta malizia. In modo abbastanza insolito per un film francese, l'autore delle didascalie, Jean Faivre, viene menzionato direttamente nei credits. Un'altra stranezza del film è l'interpolazione di una sequenza alquanto ridondante di un duello tra Larue e un opportunista agente letterario, interamente realizzata in animazione ma in modo piuttosto elementare. La spiegazione più logica è che sia stata inserita in post-produzione per allungare la durata di un film che altrimenti sarebbe stato di mirabile concisione.

Il film venne restaurato nel 1986, da un nitrato negativo originale della distribuzione francese depositato presso la Cinémathèque Française nel 1949 dal produttore Alexandre Kamenka. La copia presentata qui alle Giornate è stata realizzata nel 1986 su pellicola in bianco e nero.

DAVID ROBINSON

The elusive Serge Nadejdine's brief, brilliant career in films lasted less than two years. Born in Moscow in 1880, until the Revolution he was apparently a director and maître de ballet at the Alexandrinsky Theatre in St. Petersburg. Press reports during his period in France state that he had directed films in Tsarist Russia and in the interim period before nationalization of the cinema: but the very comprehensive records of the Russian cinema of those years provide no evidence to support these claims. After emigration he seems to have lingered in Constantinople to work in theatre and ballet, but eventually arrived in Paris, where he was recruited to Albatros. His first work was as assistant to Volkov on Kean and Les Ombres qui passent (1924). That same year he directed his own first film, Le Chiffonnier de Paris, starring Nicolas Koline, which proved a major success. In his two succeeding films for Albatros he was closely

associated with Nicolas Rimsky, who collaborated on the scenario of *La Cible* (1924) as well as acting alongside Koline. Then came *L'Heureuse mort*. Some sources also credit Nadejdine as co-director on Rimsky's *Le Nègre blanc*. He left *Albatros* to take over direction of Naples au baiser du feu from Jacques Robert, for Films Legrand.

In 1928 Nadejdin (now adopting an Anglo-Saxon transliteration of his name) reappears as director of an ambitious but short-lived production, *Ballet Moderne*, at the Gallo Opera House (today Studio 54) on West 54th St., New York City. In 1932 he was invited to take over the Russian Imperial Ballet School in Cleveland, Ohio, to succeed its founding director, Nikolai Semenov, who had thrown himself over Niagara Falls in protest against the ugliness of modern dance. Under Nadejdin, the school produced some excellent artists, and provided a rehearsal centre for visiting ballet companies. Nadejdin, who took American nationality in 1942, shortly after the U.S. entered World War II, directed the school practically until his death in 1958, in Cuyahoga Falls, Ohio.

L'Heureuse mort reveals an exceptional gift for comedy. The source, credited on the film as "from the comedy by the Comtesse de Baillehache" and elsewhere "from the libretto ...", remains untraced, but it provides a fine comic premise. Théodore Larue is a Parisian dramatist whose latest premiere is a disaster. His reputation gone, he is persuaded to take a sea voyage, in the course of which, in the throes of acute mal de mer, he is swept overboard and lost. The press and the literary world react with an abrupt revaluation of his work, elevating him to the stature of France's greatest dramatist. His widow finds herself in possession of a hugely valuable literary property... At which point, Larue, not drowned at all, inopportunely returns home. But, dramatist above all, he decides to masquerade as his colonialist brother Anselme, while industriously turning out posthumous works by Théodore. But then the real Anselme turns up with his Senegalese wife...

The sharply distinguished dual roles of Théodore and Anselme afford Rimsky's finest comic performance. *Cinémagazine* (12 December 1924) noted that "his reactions of stupefaction enrapture audiences. His gifts of characterization are truly astonishing. He is able, with scarcely perceptible physical changes, to transform himself completely". Rimsky is admirably partnered by the enchanting Suzanne Bianchetti (1889-1936), who, in the words of *Cinémagazine* again, "this time abandons the roles of empresses [to become] the most gracious in the world, the pretty and witty Lucie Larue".

Particularly in the scenes of the "fatal" storm, as dramatically recalled by Lucie for the benefit of the French literary élite, Nadejdine seizes upon the current directorial mannerisms of the avant-garde, to use them with witty irony. Exceptionally for a French film, the intertitle writer, Jean Faivre, is specifically listed in the credit titles. A further oddity of the film is the interpolation of a somewhat redundant sequence of a duel between Larue and an opportunist literary agent, entirely done in rather elementary animation. The most likely explanation of this is that it was inserted in post-production to build

up the running time of an otherwise admirably economical film. The film was restored in 1986, from an original nitrate negative for French distribution deposited with the Cinémathèque française in 1949 by the producer Alexander Kamenka. The copy shown was made in 1986 on black-and-white stock. – DAVID ROBINSON

CARMEN (Films Albatros, FR 1926)

Regia/dir.: Jacques Feyder; *asst.*: Marcel Silver, Charles Barrois; *scen.*: Jacques Feyder, dal romanzo di/from the novel by Prosper Mérimée (1847); *dir. artistico/artistic dir.*: Alexandre Kamenka; *f./ph.*: Maurice Desfassiaux, Paul Parguel, Roger Forster; *mont./ed.*: Jacques Feyder, Henriette Caire; *scg./des.*: Lazare Meerson; *cost.*: Vassili Choukaeff (executed by Maison Édouard Souplet), Jeanne Lanvin (*Raquel Meller's costumes*); *make-up.*: Nicolas Maltzoff; *riprese/filmed.*: Sevilla, Córdoba, Ronda, Bayonne, Nice, Studio des Réservoirs (Joinville), Studio Montreuil; *cast.*: Raquel Meller (Carmen), Louis Lerch (Don José), Gaston Modot (García, il guercio/"the one-eyed"), Victor Vina (Le Dancaire), Charles Barrois (Lillas Pastia), Andrée Canti (madre di/mother of Don José), Jean Murat (tenente/Lieutenant), Guerrero de Xandoval (Lucas, the picador), Raymond Guérin-Catelain (Duc d'El Chorro), Georges Lampin, Luis Buñuel (contrabbandieri/smugglers); *data uscita/released.*: 5.11.1926; 35mm, 3408 m., 164' (18 fps), col. (imbibito/tinted); *fonte copia/print source.*: Cinémathèque française, Paris. Restored in 2001.

Didascalie in francese / French intertitles.

Carmen ha ispirato oltre un centinaio di produzioni cinematografiche di ogni tipo e livello, tra cui un film omonimo girato da Nikolai Larin per Ermoliev a Yalta nel 1918, en route verso l'emigrazione. La versione di Feyder, fra tutte, presenta i maggiori tratti di autenticità, rispettando allo stesso tempo la trama originale ma anche la curiosità etnografica di Mérimée.

Carmen fu una delle produzioni più accurate della Albatros e una delle più dispendiose produzioni nazionali degli anni venti, in un periodo in cui il cinema francese si sforzava di competere in prestigio con Hollywood e con la Germania. François de la Bretèque (in un articolo sul sito web della BIFI) ha ripercorso l'eccitazione continua della stampa francese, che, tra l'autunno del 1925 e la primavera del 1926, seguì costantemente la lavorazione del film dagli esterni in Spagna e in Costa Azzurra agli interni negli studi di Montreuil e Joinville, mentre i critici si aspettavano da Feyder un'altra creazione che emulasse *L'Atlantide* (*Atlantide*).

La sceneggiatura di Feyder ricalca fedelmente il racconto di Don José, che (nel terzo capitolo del romanzo breve di Mérimée) narra in prima persona la propria storia e la sua relazione fatale con la gitana Carmen. Le principali interpolazioni suggerite dall'opera di Bizet riguardano due lunghe sequenze ambientate nella taverna di Lillas Pastia (un luogo che nel romanzo viene citato solo en passant) e la lettura delle carte che predicono a Carmen il suo futuro. Il contributo personale alla storia da parte di Feyder consiste principalmente nello sviluppo da lui dato agli altri due uomini nella vita di Carmen. Al cui

zingaro “rom” si faceva solo un breve cenno nel romanzo di Mérimée, mentre Feyder dà un posto centrale al prepotente e sinistro personaggio di Le Borgne, magnificamente interpretato da Gaston Modot, con una scena straordinaria che lo vede, mezzo nudo, contorcersi come un animale rabbioso nella cella di una prigione. Anche Lucas, il picador di Mérimée, nel film diventa un carattere a tutto tondo, e Feyder ne affida il ruolo a un autentico toreador, perfettamente in grado di combattere coi tori nell’arena di Ronda senza dover ricorrere a controfigure: l’ascetico Guerrero de Xandoval. La cui versatilità professionale consente a Feyder – appassionato ricercatore di autenticità etnografica e cronologica – di mettere in scena la corrida secondo le regole proprie degli anni trenta dell’800, l’epoca riprodotta da Goya e anche da Mérimée, quando i toreri combattevano a cavallo. La stampa riferì che queste scene richiesero una settimana di riprese, con ben due tori al giorno.

Carmen è un ruolo da dive (Geraldine Farrar, Theda Bara, Pola Negri, Dolores del Rio, Viviane Romance, Rita Hayworth): Feyder ricordava ironicamente che a lui “non era stato chiesto di fare un film da *Carmen* con Raquel Meller, bensì di fare qualcosa con Raquel Meller usando *Carmen*”. Regista e star avevano vedute contrastanti sul personaggio. Per dirla con Feyder: “Questa dotata artista spagnola era perfetta come Carmen ma... per via dei suoi scrupoli morali voleva interpretare solo donne pure e d’animo gentile. Io ero preoccupato perché vedevo l’appassionata e capricciosa gitana diventare sempre più una scialba e virtuosa fanciulla il cui amore per Don José era rigorosamente platonico. Una mattina, mentre giravamo nella Plaza de Toros di Ronda, Miss Meller ed io cominciammo a discutere animatamente su una scena in cui lei rifiutava di farsi baciare. Era un giorno caldissimo, seicento comparse stavano aspettando e sudando sotto il sole rovente, così io persi la pazienza e le gridai che era impossibile cambiare la storia scritta da Mérimée. Lei sollevò le braccia in un tintinnio di bracciali e gridò: ‘Non m’importa un fico di questo signor Mérimée! Dove vive questo Mérimée? Gli farò una telefonata!’”.

Alla lunga, i timori di Feyder sembrano infondati. La Meller possiede un irresistibile fascino erotico, e il conflitto tra i suoi misfatti, le sue frequentazioni pericolose e la sua natura buona e solare è molto convincente. Le è magnificamente complementare l’appassionato, innocente e attraente Don José del ventitreenne Louis Lerch (1902-1985). Eccezione fatta per le due apparizioni al fianco della Meller in *Carmen* e *Nocturne*, la carriera di questo attore, austriaco di nascita, si svolse interamente in Germania, dove tra i titoli che interpretò in seguito figura *Rutschbahn* di Richard Eichberg (1928), presentato alle Giornate nel 2007. Smise di recitare a 29 anni, per lavorare come direttore di produzione. Le scene che li vedono insieme costituiscono un modello di eccellenza recitativa del cinema muto. I due conversano, in modo del tutto comprensibile per lo spettatore, in pratica senza aver bisogno di didascalie: in effetti *Carmen* ha un numero totale di didascalie singolarmente esiguo per un film della sua lunghezza e complessità narrativa.

Ma *Carmen* significò soprattutto la consacrazione del suo scenografo, il ventinovenne Lazare Meerson (1897-1938), che nel decennio successivo eserciterà un’influenza fondamentale sul cinema francese del “realismo poetico”. Nato a Varsavia, Meerson emigrò in Germania nel 1917 e due anni dopo si iscrisse a una scuola d’arte berlinese. Pur avendo disegnato scenografie per il teatro, non è dato stabilire con certezza se abbia lavorato anche per qualche studio cinematografico tedesco prima di arrivare a Parigi nel 1923 e entrare alla Albatros l’anno successivo. Nei primi film, fu assistente di Bilinsky, Kéfer, e (nell’ineguagliabile *Feu Mathias Pascal*) di Cavalcanti; e nel 1926 prese il posto del transfuga Lochakoff come capo-scenografo. La metodologia di lavoro che applicò per *Carmen* non aveva precedenti per quegli anni. In fase di pre-produzione, accompagnò Feyder nella ricerca delle location spagnole, disegnando fogli su fogli di meticolosi rilievi di architetture e dettagli locali (molti di questi sono ora conservati presso la Cinémathèque Française), che servirono per armonizzare i set ricostruiti in studio con le riprese effettuate in esterni. Il capolavoro della sua ricostruzione (ma anche della fotografia del film) fu il set di 80 metri della tortuosa Calle Sierpes di Siviglia, che servì per la sequenza di tre minuti dell’arresto e successiva fuga di Carmen.

Tra i membri della colonia spagnola di Parigi reclutati come comparse figurava anche il giovane Luis Buñuel, che è il contrabbandiere che si avvicina al tavolo di Carmen nella prima delle due scene ambientate nella taverna di Lillas Pastia (ma lo si rivede anche in alcune sequenze successive). Né ci dispiace immaginare che *Carmen* abbia sancito il primo incontro tra il futuro regista di *L’âge d’or* e il suo protagonista, Gaston Modot. Prendendo significativamente le distanze dall’opera di Bizet, per la première del film venne commissionata una partitura musicale per orchestra al giovane compositore spagnolo Ernesto Halffter(-Escriche) (1905-1989), un devoto discepolo di Manuel de Falla. Ed un accompagnamento per pianoforte basato su questa partitura sarà eseguito durante la proiezione del film a Pordenone da Touve R. Ratovandrahety.

In merito alla sua collocazione nell’ambito del cinema francese, Emilie Cauquy ha scritto: “*Carmen* evidenzia anche la posizione molto originale che occupò il suo realizzatore nella cinematografia francese degli anni venti: dando l’impressione di trovarsi costantemente tra due poli opposti, egli si lascia coinvolgere in un tipo di cinema molto commerciale (per budget, casting, soggetto) pur riuscendo a soddisfare le proprie sperimentazioni personali (ricerca della proprietà espressiva, realismo), in controcorrente con l’avant-garde. *Carmen* non è un ritratto femminile, ma un trattato scientifico sulle tradizioni, gli usi e l’arte popolare di un Paese e su un gruppo di uomini. Il film di Feyder è pertanto un documento di prim’ordine sul cinema francese del periodo finale del muto, e annuncia in modo inconsapevole la grande ondata colonialista: la Spagna è filmata come l’Africa, una terra dell’estremo Sud, primitiva e conflittuale (gitanai contro soldati), dove la mediazione della sua cultura genera l’erranza di poveri esseri umani, alienati dalla complessità di avvenimenti che non padroneggiano e la costruzione di magnifici, sproporzionati

décors” (“La fête espagnole”, catalogo del Festival Cinémed Montpellier, 2006).

Il film fu restaurato nel 2001, usando un nitrato negativo originale acquisito nel 1958 dalla Cinémathèque française e mancante delle didascalie, ricavate nel 1985 da una copia di sicurezza. L'imbibizione è stata ricostruita grazie a una copia nitrato imbibita depositata nel 1950 presso la Cinémathèque Française dal produttore Alexander Kamenka. – DAVID ROBINSON

Carmen has inspired over a hundred screen manifestations of one kind or another, including a film of the title directed by Nikolai Larin for Ermoliev in Yalta in 1918, en route to emigration. Feyder's version is of all the most authentic, in its fidelity both to Prosper Mérimée's original narrative, and to his ethnographical curiosity.

Carmen was one of Albatros' most elaborate productions and was one of the biggest national productions of the 1920s, at a time when French cinema was struggling to compete in prestige with Hollywood and Germany. François de la Bretèque (in an article on BIFI's website) has traced the continuing excitement in the French press between Autumn 1925 and Spring 1926, as production progressed from locations in Spain and the Côte d'Azur to studio work at Montreuil and Joinville, and critics looked to Feyder for another production to emulate L'Atlantide.

Feyder's scenario very closely follows Don José's own account of his story and his fatal relation with the gypsy Carmen in the third chapter of Mérimée's short novel. The principal interpolations suggested by Bizet's opera are the use of Lillas Pastia's tavern for two extended scenes (the place is only mentioned in passing in the novella) and Carmen's reading of her fortune. Feyder's own principal contribution to the story is in developing the other two men in Carmen's life. Her gypsy "rom" is, again, only a line in the novella, but Feyder gives a central place to the dominant and sinister character of Le Borgne, magnificently interpreted by Gaston Modot, with an extraordinary scene where he writhes, half-naked and beast-like, in the gaol cell. Mérimée's Lucas the picador, played by the ascetic-featured real-life toreador Guerrero de Xandoval, is also a fully-rounded character, who is able to perform the bullfight in the Ronda arena without doubles. His varied professional skills permit Feyder – passionate in his search for period and ethnographic authenticity – to stage the fight according to the rules of the 1830s, the period recorded by Goya as well as by Mérimée, when the toreador performed on horseback. Journalists reported that these scenes took a week to shoot, with two bulls a day.

Carmen is a role for divas (Geraldine Farrar, Theda Bara, Pola Negri, Dolores Del Rio, Viviane Romance, Rita Hayworth): Feyder is quoted as saying ironically that he was “not asked to make a film of Carmen with Raquel Meller, but to do something with Raquel Meller using Carmen”. Director and star did not see eye to eye on the character. In Feyder's words, “This talented Spanish artist was perfect as Carmen but ... because of her moral principles she wanted to play only pure and kind-hearted women. I was worried because I saw the

passionate and capricious gypsy becoming more and more like a dull and virtuous young girl whose love for Don José was strictly platonic. One morning, while filming in the Plaza de Toros of Ronda, Miss Meller and I began an argument about a scene where she did not want to be kissed. It was a very hot day, six hundred extras were waiting and sweating under the burning sun, so I lost my patience and yelled that it was impossible to change the story written by Mérimée. She raised her arms in a tinkling of bracelets and screamed: 'I don't care a fig for this Monsieur Mérimée! Where does he live, this Mérimée? I'll give him a call!'”

In the long run Feyder's fears seem unfounded. Meller has irresistible erotic charisma, and the conflict between her misdemeanours and dangerous associations and her beaming good nature is potent. She is skilfully complemented by the eager, innocent, and glamorous Don José of the 23-year-old Louis Lerch (1902-1985). Apart from his appearances with Meller in Carmen and Nocturne, the Austrian-born actor's career was confined to Germany, where his later films included Richard Eichberg's Rutschbahn (1928), shown at the Giornate in 2007. He retired from acting at 29, and thereafter worked as a production manager. Their scenes together provide models of silent screen acting. They converse, totally comprehensibly to the viewer, with practically no need of intertitles: in fact Carmen has overall astonishingly few intertitles for a film of its length and narrative complexity.

Carmen was above all the revelation of its 29-year-old designer Lazare Meerson (1897-1938), who in the next decade was to prove a fundamental influence on the French cinema of “poetic realism”. Born in Warsaw, he emigrated to Germany in 1917 and enrolled in art school in Berlin two years later. Although he designed for the stage, there is no evidence for claims that he worked in the German studios before arriving in Paris in 1923 and joining Albatros the following year. On his first films he assisted Bilinsky, Kéfer, and (on the incomparable Feu Mathias Pascal) Cavalcanti, and in 1926 succeeded the departing Lochakov as Albatros' head scenic designer. His approach to Carmen was unprecedented for those years. In pre-production he scouted the Spanish locations with Feyder, making volumes of meticulous drawings (many now conserved in the Cinémathèque française) of architecture and local detail, which served in matching the studio sets to the location filming. The masterpiece of reconstruction (as of camerawork) was the 80-metre set of Seville's winding Calle Sierpes (Street of the Serpent), which serves for the 3-minute sequence of Carmen's arrest and escape.

Among the members of the Spanish colony in Paris recruited as extras was the young Luis Buñuel, who is the smuggler who approaches Carmen's table in the first scene in Lillas Pastia's tavern (and can be seen in a few subsequent shots). It is nice to suppose that Carmen was the first encounter of the future director of L'Age d'Or with its star, Gaston Modot. It was a demonstration of the film's independence from Bizet that for the premiere an orchestral score was commissioned from the young Spanish composer Ernesto

Halffter (1905-1989), a dedicated disciple of Manuel de Falla. For the Giornate performance, Touve R. Ratovandrahety's piano accompaniment will be based on themes from this score.

Of its place in French cinema, Émilie Cauquy writes: "Carmen also illustrates the very original position of its director in French cinema in the 1920s: seeming always to be between two opposing poles, he remains involved in a very commercial cinema (budget, casting, subject), and at the same time satisfies his own personal experiments (quest for precise expressiveness, realism), in contrast to the avant-garde. Carmen is not just the portrait of a woman, but a scientific treatise on the traditions, manners, and popular art of a country and a human group. Thus Feyder's film is a document of the first order on the French cinema at the close of the silent period, unconsciously announcing the great colonialist wave: Spain is filmed like Africa, a country of the far South, primitive and contradictory (Romany versus soldiers), where the mediation of its culture engenders the uprooting of poor human beings, alienated by the complexity of events over which they have no control and the construction of magnificent, disproportionate décors." ("La fête espagnole," in catalogue of the Festival Cinémed Montpellier, 2006)

The film was restored in 2001, using an original nitrate negative acquired in 1958 by the Cinémathèque française, and missing titles supplied in 1985 from a safety print. The tinting was replaced thanks to a tinted nitrate print deposited with the Cinémathèque in 1950 by the producer Alexander Kamenka. – DAVID ROBINSON

NOCTURNE (Chanson triste) (Films Albatros, FR 1927)

Regia/dir: Marcel Silver; f./ph: Nicolas Roudakoff, [Jéhan] Fouquet; scg./des: Lazare Meerson; riprese/filmed: 1926, Andalucía; cast: Raquel Meller (la donna/the woman), Louis Lerch (l'ufficiale/the officer); data uscita/released: 13.5.1927, con/with La Proie du vent; 35mm, 725 m., 35' (18 fps); fonte copia/print source: Cinémathèque française, Paris. Restored in 1986.

Didascalie in francese / French intertitles.

È abbastanza sorprendente che, durante la lavorazione in esterni di una produzione costosa e non di rado travagliata come quella di *Carmen*, si sia permesso ad un assistente alla regia di poter disporre dei due attori principali e dello scenografo del film, Lazare Meerson, per girare un proprio cortometraggio a soggetto. Le informazioni su questo privilegiato e giovane regista, Marcel Silver, sono abbastanza vaghe. Era nato a Bordeaux nel 1891 e, nei primi anni venti, aveva unito la propria voce al vivace dibattito sull'estetica del cinema. In un suo articolo, "Dialogue cinégraphique", apparso in *Cinémagazine* (novembre 1923), dichiarava: "Il cinema è tuttora nella sua fase primaria. Non è ancora abbastanza maturo da possedere, già ben definiti, i principi della sua armonia, della sua fuga e contrappunto".

Fin dal suo istantaneo successo con il film *Violettes impériales* (1923), l'esotica Raquel Meller aveva stregato la giovane avant-garde parigina; Jean Tedesco scrisse: "Raquel è uno dei centri nevralgici del mondo". Evidentemente, Silver riuscì a far centro con la star, poiché sia lei che

la sua collega di *Violettes impériales*, Suzanne Bianchetti, accettarono di far parte anche del suo secondo film da regista, *La ronde de nuit* (1925, mentre il debutto di Silver nel lungometraggio era avvenuto nel 1924 con *L'horloge*). Lo scenografo del film fu niente di meno che Robert Mallet-Stevens.

Senza meno, fu grazie alla sua relazione privilegiata con Raquel Meller che Silver strappò alla Albatros l'ingaggio come assistente alla regia sul set di *Carmen*; e solo l'intercessione della dispotica stella gli consentì di girare *Nocturne*. Compiaciuto esercizio di stile, il film racconta una storia minimale. Una giovane donna, chiaramente afflitta da un morbo mortale, giunge in un hotel di montagna. Durante la notte, sopraggiunge il suo amante, un giovane ufficiale, che però decide di lasciarla riposare indisturbata fino al sorgere del giorno. Ma al mattino, la trova morta. L'ufficiale è costretto a soffocare il suo dolore: il dovere militare lo chiama.

La Meller è manifestamente deliziata dal pur lugubre tour-de-force che le viene imposto, e soffre e muore (forse di tubercolosi) in tutto il suo pittorico e inalterato splendore. Il prestante Louis Lerch, già al suo fianco in *Carmen*, le è nobilmente complementare. Malgrado le bizzarre premesse, il film nell'insieme funziona, grazie soprattutto al suggestivo uso del drammatico paesaggio andaluso. L'hotel in cui si svolge l'azione di *Nocturne*, Hotel Reina Victoria, era lo stesso che ospitava la troupe di *Carmen*, ed è alquanto probabile che i rispettabili ospiti stranieri che si vedono nel salone dell'albergo siano persone importanti della Albatros, messe lì a far da comparse.

Due anni dopo *Nocturne*, troviamo Silver a Hollywood, dove diresse un cortometraggio drammatico, *Forget Me Not*, per la Fox. I suoi esordi sonori, a quanto risulta, avvennero come "revue director" [regista dei numeri di rivista] in *Fox Movietone Follies of 1929* di David Butler, dopo di che diresse il lungometraggio *Married in Hollywood* (una versione Movietone di *Ein Walzertraum* di Oscar Straus) e alcune brevi comiche. Dopo una regia a quattro mani del musical Movietone *One Mad Kiss*, i suoi credits si riducono via via a "collaborazioni" o a "dialoghi francesi aggiunti". A partire dal 1934, il suo nome apparentemente scompare del tutto, né si conosce con esattezza la data della sua morte.

Il film fu restaurato nel 1986 da una copia nitrato in bianco e nero dell'epoca, depositata presso la neonata Cinémathèque dal produttore Alexandre Kamenka. – DAVID ROBINSON

It is surprising that in the course of location shooting for such a costly and often anxious production as Carmen, the assistant director should have been permitted to divert the talents of the two main actors and the designer, Lazare Meerson, to make his own short fiction film. Information on this privileged young director, Marcel Silver, is elusive. He was born in Bordeaux in 1891, and in the early 1920s was involved in the enthusiastic debates on the aesthetics of cinema. An article by him, "Dialogue cinégraphique", in Cinémagazine (November 1923), declares, "... the cinema is at present still in its primary period. It is not sufficiently advanced in age to possess, clearly defined, the principles of its harmony, of its fugue and counterpoint".

From the moment of her success with the film *Violettes impériales* (1923), the exotic Raquel Meller bewitched the young Paris avant-garde: Jean Tedesco wrote, “Raquel is one of the centre-points of the world.” Silver obviously made his mark with the star, because she and her fellow actor in *Violettes impériales*, Suzanne Bianchetti, agreed to take part in his second film as director, *La Ronde de nuit* (1925; his debut film, in 1924, was *L’Horloge*). The film was designed by no less than Robert Mallet-Stevens.

No doubt it was this connection with Raquel Meller that led to Silver’s being engaged by Albatros as assistant director on *Carmen*; and it can only have been the influence of the autocratic star that gave him the opportunity for *Nocturne*. A self-conscious study in style, the film tells a minimal story. A young woman, clearly deathly sick, arrives at a hotel in the mountains. During the night her lover, a young officer, arrives, but decides he will not disturb her until the morning light. But in the morning he finds her dead. He must suppress his grief: military duty calls.

Meller is clearly delighted by the rather gloomy tour-de-force required of her, as she suffers (apparently from tuberculosis), looks gorgeous, and dies picturesquely. The handsome Louis Lerch, as in *Carmen*, nobly complements her. The film is an odd undertaking, but well enough sustained, with handsome exploitation of the dramatic Andalusian landscapes. The hotel in which the central action takes place, *Hotel Reina Victoria*, was in fact used by the *Carmen* unit, and it is likely that the respectable denizens of the hotel lounge we see in the film are in fact Albatros personalities, pitching in as extras.

Two years after *Nocturne* we find Silver in Hollywood, where he directed a dramatic short, *Forget Me Not*, for Fox. His initiation into sound films seems to have been as “revue director” on David Butler’s Fox Movietone *Follies* of 1929, after which he directed the feature *Married in Hollywood* (a Movietone version of Oscar Straus’ *Ein Walzertraum*) and a few comedy shorts. After co-directing the Movietone musical *One Mad Kiss*, his credits dwindle to “contributions” and “additional French dialogue”. After 1934, no further credits nor date of death have yet been traced.

The film was restored in 1986 from a black-and-white nitrate print of the period, deposited with the young Cinémathèque by the producer Alexander Kamenka. – DAVID ROBINSON

LE CHASSEUR DE CHEZ MAXIM’S (Films Albatros, FR 1927)

Regia/dir., scen: Nicolas Rimsky & Roger Lion; dalla pièce *di/from the play* by Yves Mirande & Gustave Quinson (1920); *didascalie/intertitles:* Raoul Ploquin; *f./ph:* Maurice Desfassiaux, Paul Guichard, [Nicolas Roudakoff]; *scg./des:* Lazare Meerson, Constantin Bruni; *prod:* Alexandre Kamenka; *riprese/filmed:* Marseille, Studio Montreuil, Studio Gaumont; *cast:* Nicolas Rimsky (Julien Pauphilat), Pepa Bonafé (Totoche), Simone Vaudry (Mimi), Valeska Rimsky (zia/aunt Clara), Olga Barry (Cricri), Lou Davy, Eric Barclay (La Guérinière), Émile Royol (Candebec), Max Lerel (Octave), Yvonneck (Florent Caramagnac), Alexis Bondireff (uomo coi pacchi/the man with the

packages), Guy Ferrant (Nioky Hagagayana), Léon Courtois (maggior-domo/a major-domo); *data uscita /released:* 18.11.1927; 35mm, 2613 m., 127’ (18 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque française, Paris. Restored in 1987.

Didascalie in francese / French intertitles.

La pièce teatrale del 1920 di Yves Mirande (1875-1954) e Gustave Quinson (1863-1943) si è rivelata un durevole cavallo di battaglia del cinema francese: alla versione muta della Albatros del 1927 sono seguiti altri quattro adattamenti per lo schermo nel 1933, 1939, 1953 e 1976 (dove le ‘belles’ di Maxim’s includevano Sabine Azéma e Marie-Hélène Breillat, sorella di Cathérine). La Albatros in realtà ne acquisì i diritti dopo la morte di Max Linder, che aveva intenzione di assumerne la regia, riservandosi il ruolo di Julien Pauphilat. Alcune fonti moderne attribuiscono la sceneggiatura a una collaborazione tra lo stesso Linder e lo scrittore umorista russo Michel Linsky, anche se nessuno dei due figura nei credits originali del film. Il portiere di Maxim’s è l’antitesi dell’umiliato portiere di Emil Jannings in *Der letzte Mann* (*L’ultima risata*, 1924). Julien, dopo quaranta anni di servizio, è al contempo uno scaltrito traffichino e uno sfrontato lenone. Ha investito la fortuna accumulata con le mance in una tenuta con château, dove mantiene nel lusso la propria famiglia, peraltro affatto ignara della sua vera occupazione. Ma quando la figlia di Julien incontra, innamorandosene, il più scatenato libertino di chez Maxim’s, cominciano i guai...

Il ruolo di Julien segna il punto finale nella nuova carriera comica intrapresa da Nicolas Rimsky dopo una lunga serie di interpretazioni drammatiche. La sua prima prova era stata in *Ce cochon de Morin*, e in *L’heureuse mort* era già diventato un sottile e versatile attore comico. Ma nel tempo intercorso tra quelle due interpretazioni e *Le chasseur de chez Maxim’s*, si vede chiaramente che Rimsky aveva studiato con attenzione i comici americani, in particolare Keaton, Lloyd e Chaplin, dal quale molto aveva imparato sulla reazione, sulle camminate eccentriche e sul potenziale comico delle riprese di spalle. Questa volta Rimsky si dirige da solo; e come nei suoi precedenti film da regista (*Le nègre blanc*, *Paris en quinze jours*, *Jim la houlette* e *Pas sur la bouche*) lavora in co-regia, qui con Roger Lion. I critici dell’epoca dichiararono che il film ci guadagnava parecchio dalla regia à l’américain. Rimsky è incapace, tuttavia, di contenere il proprio entusiasmo per le sue nuove trovate comiche, e il film è innegabilmente troppo lungo – ben mezz’ora in più di tutte le versioni sonore che seguiranno. Ad esempio: una sequenza di sbronza che dura 15 minuti di per sé può anche rappresentare un’esibizione di fine virtuosismo, ma qui è virtualmente un 2-reeler senza alcuna relazione con il resto e interpolato in modo del tutto superfluo.

Al di là di queste défaillance, il film evidenzia bene la particolare abilità della Albatros nell’affrancare i propri adattamenti dei vaudeville dalle loro origini teatrali. Un critico dell’epoca, Edmond Epardaud, sottolineò con sagacia questo buon risultato in *Cinéa-Ciné pour tous* (No. 88, 1° luglio 1927): “Gravato dalla più bassa volgarità e olezzante di cattivo teatro – sullo schermo il teatro boulevardier offre sempre un



per i suoi scenografi, che espresse in articoli quali “Un grand decorateur: Lochakoff” (*Cinéa-Ciné pour tous*, No. 28, 1° gennaio 1925) e “Les bons artisans du cinema. Nos décorateurs de films français. Boris Bilinsky” (*Cinématographie française*, 1° ottobre 1927). Kamenka probabilmente volle premiare la sua fedeltà, producendole questo piccolo documentario, significativamente denominato “Harmonies” in luogo di un più altisonante “Sinfonia cittadina”. Uno dei migliori cameraman della Albatros, Nicolas Roudakoff, le fornì una prestazione magnifica, con inquadrature sorprendenti e sinuosi movimenti di macchina, panoramiche e carrelli – spesso organizzati a bordo di un’automobile – di straordinaria stabilità. Con le sue

distorsioni à la mode, le sovrimpressioni e il rapido montaggio delle luci notturne della città, la Derain si impegna a fondo per dimostrare la sua asserzione che “il cinema è di per sé una forma d’arte moderna”. (“L’art moderne à l’écran, Décoration, architecture sous les lumières”, in *Cinémagazine*, No. 4, 27 gennaio 1928).

Ma sotto l’eleganza di superficie, la sua immagine della città è piuttosto convenzionale e prevedibile. Il film si apre spiritosamente con il primo piano del nome stampato su muso di un aereo da trasporto: “Albatros”. Le brevi sequenze che seguono offrono: “Notre Dame de Paris, anima della nostra città. Febbre moderna. Dovunque, a Parigi sorge il passato. Ville con giardini, angoli

brutto spettacolo – i migliori film ispirati ai vaudeville riescono solo a Hollywood, dove vengono trattati come cinema raffinato di qualità: ma qui, la Albatros riesce – ancora una volta, e in modo esemplare – a riabilitare pienamente un genere ormai logoro. ... Il vaudeville di Mirande e Quinson è sviluppato con inventiva di dettagli, umorismo nello stile di Charlie Chaplin e Harold Lloyd, tecnica e fotografia impeccabili, attori che recitano senza fare smorfie né gesticolare, e un décor non necessariamente ispirato alle portinerie d'anteguerra. ... *Le chasseur de chez Maxim's* è insomma un film di notevole pregio, scorrevole, divertente, elegante quando serve (perché no?). È recitato con grande serietà (la commedia richiede molta più serietà del genere 'serio'). L'azione serba costantemente un solido impianto teatrale, tempi impeccabili e una grande cura nell'insieme e nei dettagli; ma, soprattutto, ogni scena è considerata importante esattamente come le altre. Epardaud avrebbe potuto benissimo menzionare tra le eccellenze della sua lista le scenografie di Lazare Meerson, e in particolare il set labirintico del Maxim's ricostruito in studio (molto più grande del vero Maxim's).

Il film venne restaurato nel 1987 da una copia nitrato originale in bianco e nero acquisita dalla Cinémathèque Française nel 1958.

DAVID ROBINSON

The 1920 stage comedy by Yves Mirande (1875-1954) and Gustave Quinson (1863-1943) has proved a durable war-horse of French cinema: since the silent Albatros version of 1927, there have been four screen adaptations, in 1933, 1939, 1953, and 1976 (when the belles of Maxim's included Sabine Azéma and Marie-Hélène Breillat, sister of Cathérine). Albatros in fact took over the property after the death of Max Linder, who had planned to direct himself in the role of Julien Pauphilat. Some modern sources credit Linder, as well as the Russian humorous writer Mikhail Linsky, with the scenario, but neither name appears on the original credit titles of the film.

The doorman of Maxim's is the antithesis of Emil Jannings' humiliated doorman in The Last Laugh. Julien, after 40 years in the job, is a skilled fixer and shameless procurer. He has invested the fortune he has acquired in tips in a château and estate, where he keeps his family in style and in ignorance of his true occupation. But when his daughter meets and falls in love with the fastest roué in Maxim's, trouble begins...

The role of Julien marks the final stage in Nicolas Rimsky's self-recreation as comedian after a long career of dramatic roles. His first essay was Ce Cochon de Morin. In L'Heureuse mort he has developed into a more versatile and subtle comic actor. But between that and Le Chasseur de chez Maxim's, it is clear that he has diligently studied the American comedians, particularly Keaton, Lloyd, and Chaplin, from whom he has learned much about reaction, eccentric walks, and the comic potential of the rear view.

This time Rimsky directs himself; and as with his other films as director (Le Nègre blanc, Paris en quinze jours, Jim la Houlette, and Pas sur la bouche) he works with a co-director, in this case Roger Lion. Contemporary critics commented that the film gained greatly

from the direction à l'américaine. Rimsky is unable, however, to restrain his enthusiasm for his new comic discoveries, and the film is undeniably too long – longer by half an hour than any of the subsequent sound versions. A 15-minute drunk sequence, for instance, is in itself a fine virtuoso show, but virtually an unrelated 2-reeler, superfluously interpolated.

Despite such shortcomings, the film still demonstrates Albatros' particular skill in emancipating adapted vaudeville pieces from their stage origins. A contemporary, Edmond Epardaud, commented shrewdly on this achievement in Cinéa-Ciné pour tous (No. 88, 1 July 1927): "Crushed under the flattest vulgarities and smelling of bad theatre – theatre is always bad on the screen – the 'vaudevillesque' film succeeds only in Hollywood, where it is treated as cinema in a really distinguished way. But here Albatros – once again outstanding – totally rehabilitates a worn-out genre ... Mirande and Quinson's vaudeville is treated with imaginative detail, humour in the style of Charlie Chaplin and Harold Lloyd, perfect technique and photography, actors who play without grimacing or gesticulating, décors not necessarily inspired by pre-war concierges' lodges ... Le Chasseur de chez Maxim's is a very nice film, light, amusing, elegant where appropriate (why not?). It is played seriously (comedy demands more seriousness than the serious genre). Every scene – well-staged, well-timed, well-managed in ensemble and in detail – counts." Epardaud could have numbered among the excellences he lists Lazare Meerson's design, and in particular the labyrinthine studio set for Maxim's itself (much larger than the real Maxim's).

The film was restored in 1987 from an original nitrate black-and-white print acquired by the Cinémathèque française in 1958.

DAVID ROBINSON

Evento speciale/Special Event

HARMONIES DE PARIS (Films Albatros, FR 1928)

Regia/dir., scen: Lucie Derain; *f./ph:* Nicolas Roudakoff; *première:* 5.12.1928, Vieux Colombier, Paris, con/with *Les Deux Timides* (presentazione alla stampa/press screening); *data uscita/released:* 1929; 35mm, 578 m., 28' (18 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque française, Paris.

Didascalie in francese / French intertitles.

Solo domenica/Sunday only: accompagnamento musicale dal vivo di / live musical accompaniment by Touve R. Ratovondrahety (piano) & Patrick Carloni (voce/vocals).

Negli anni venti, la giornalista Lucie Derain svolse un ruolo non marginale nelle attività dei circoli cinematografici progressisti di Parigi, tra i seguaci di Delluc e Canudo, e collaborò spesso con le riviste di cinema d'avanguardia. Fu anche co-fondatrice del Ciné-Club de la Femme e, negli anni trenta, una fedele collaboratrice della neonata Cinémathèque, dove aiutò Henri Langlois nella programmazione dei film muti. La Derain ebbe un penchant particolare per la Albatros e

romantici... Sobborghi, il cuore tumultuoso di Parigi. Prospettive incomparabili. Montparnasse. ELEGANZA! LAVORO. Notturmo... La dolcezza del vivere. Armonia!”

Il risultato è una serie di gradevoli e nostalgiche cartoline, e benché il giudizio comparativo di Jacques Aumont a favore di Ruttmann (in *La persistence des images*, Cinémathèque française, 1996) appaia eccessivamente severo nei confronti della Derain, non è tuttavia del tutto infondato: “... a chi si rivolge tutto questo? Apprendo il proprio film [*Berlin, Symphonie einer Grosstadt*, 1927] con l'immagine di un treno che trasporta gli operai dai sobborghi cittadini, Ruttmann dà una risposta chiara: Lucie Derain, nel suo modo garbato, ci dà anche lei una risposta, ma non è propriamente la stessa. Le prime sequenze del film ci mostrano alcuni aerei di linea (all'epoca usati esclusivamente dal turismo di lusso); poi vediamo scendere a terra i passeggeri borghesi nelle loro mises dell'epoca, talmente brutti e penosamente ridicoli da indurci quasi a perdonarli per la loro rovinosa calata in città, portatori di una visione stereotipata che non gli permetterà di vedere alcunché, pronti a far danni e a ripartire senza nemmeno aver capito dove sono stati... Quaranta anni dopo, Tati dirà la verità su questo tipo di turismo, in *Playtime*. Lucie Derain sembra quasi rimpiangere di non essere arrivata sullo stesso aereo coi turisti; o almeno fa del suo meglio per farcelo credere.”

Il film è stato restaurato nel 1995 a partire da una copia nitrato in bianco e nero depositata alla Cinémathèque française dal produttore Alexandre Kamenka. – DAVID ROBINSON

In the 1920s the journalist Lucie Derain was involved with progressive Parisian cinema circles, followers of Delluc and Canudo, and contributed frequently to the avant-garde cinema journals. She was also a co-founder of the Ciné-Club de la Femme, and in the 1930s a loyal supporter of the young Cinémathèque, helping Henri Langlois in programming silent films. She had a particular enthusiasm for Albatros and its designers, which resulted in articles on “Un grand décorateur: Lochakoff” (Cinéa-Ciné pour tous, No. 28, 1 January 1925) and “Les bons artisans du cinéma. Nos décorateurs de films français. Boris Bilinsky” (Cinématographie française, 1 October 1927). Kamenka seems to have rewarded this fidelity by producing Derain's little documentary on Paris – distinctly “Harmonies” rather than a

sonorous “city symphony”. One of Albatros' finest cinematographers, Nicolas Rudakov, serves her splendidly, with striking framings and a sinuous moving camera, panning or tracking – often mounted in a car – with phenomenal steadiness. With à la mode distortions, superimpositions, and rapid montage of the city's nocturnal illuminations, Derain is at pains to demonstrate her assertion that “the cinema is itself a modern art” (“L'art moderne à l'écran, Décoration, architecture sous les lumières”, in Cinémagazine, No. 4, 27 January 1928).

But beneath the fashionable surfaces, her view of the city is conventionally predictable. The film opens amusingly with a close-up of the name on the nose of a commercial plane – “Albatros”. The succeeding brief sequences offer “Notre Dame de Paris, the soul of our city – Modern Fever – Everywhere in Paris, the past surfaces – Villas with gardens, romantic corners... – The stone lace of the monuments of Paris – Suburbs, the tumultuous heart of Paris – Incomparable perspectives – Montparnasse – ELEGANCE! – WORK – Nocturne... – The sweetness of living – Harmony!”

*The result is an appealing and nostalgic series of postcards; but if Jacques Aumont's adverse comparison with Ruttmann (in *La Persistence des Images*, Cinémathèque française, 1996) is excessively unkind, it is perhaps not wholly unjust: “... to whom is all this addressed? In opening his film [*Berlin, Symphony of a City*] with the train bringing the workers from the Berlin suburbs, Ruttmann gives a clear response: Lucie Derain, amiably, also gives us her response but it is not the same. The first shots of the film show the planes of the regular airlines (then exclusively for the de luxe tourists); we see the bourgeois getting out in their uniforms of the period, so ugly and ridiculous that one takes pity and almost forgives them for coming to mess up a city, bringing their stereotypical gaze, their capacity for seeing nothing, for destroying, for departing again without having known where they were. Forty years later, Tati would tell the truth about this tourism, in *Playtime*. Lucie Derain seems rather to regret not having arrived on their plane: she does her best to act as if she had.”*

The film was restored in 1995 from a black-and-white nitrate print of the period, deposited in the Cinémathèque française by the producer Alexander Kamenka. – DAVID ROBINSON

Il canone rivisitato / *The Canon Revisited* - 1

Un grande film, così come qualsiasi capolavoro dell'arte, merita di essere incontrato più volte. E una constatazione ovvia, che nel contesto di un festival di cinema merita tuttavia qualche approfondimento: nel 1982, cioè agli inizi delle Giornate del Cinema Muto, la riscoperta a livello mondiale della produzione dei primi anni era ancora ai suoi primi passi. Come spesso accade in tutto ciò che ha a che fare con i fenomeni culturali, non si trattò di un *big bang*: il *Napoléon* di Abel Gance era già stato restaurato nel 1980 da Kevin Brownlow dopo anni di meticolosa ricostruzione; grazie a David Francis e alla Federazione Internazionale degli Archivi del Film (FIAF), i tesori del cinema delle origini avevano fatto sensazione al Congresso di Brighton del 1978; il restauro del film era finalmente diventato oggetto di discussione al di fuori di una ristretta schiera di specialisti; in breve, sembrava giunto il momento di riesaminare la storiografia del cinema nel suo complesso. Gli esiti di questo itinerario sono stati sbalorditivi, vista la quantità e il valore intrinseco delle ricerche pubblicate nei decenni successivi e l'enorme numero di film che hanno ritrovato la luce sul grande schermo (e poi, in epoca più recente, anche su nuovi formati).

Le Giornate del Cinema Muto hanno avuto il privilegio di trovarsi alla guida di questa lunga e straordinaria avventura. Agli inizi, il *modus operandi* del festival si fondava sul presupposto che la nostra conoscenza del cinema muto fosse affidata a un numero troppo limitato di pietre miliari la cui reputazione aveva ingiustamente messo in ombra molte altre opere egualmente degne di attenzione; Chaplin, Dreyer, *Nosferatu* e *The Crowd* erano conosciuti da molti, mentre poco o nulla si sapeva della Vitagraph Company, di Evgenij Bauer e delle comiche mute italiane. Da qui il cammino intrapreso alle Giornate attraverso gli oltre seimila film proiettati nel giro di quasi trent'anni a Pordenone e Sacile.

Un effetto collaterale di questa strategia si è manifestato all'inizio del nuovo secolo, quando il pubblico del festival ha cominciato a rinnovarsi nell'età e nella provenienza geografica. Le giovani generazioni si sono avvicinate alle Giornate scoprendo una gran quantità di gioielli di cui non sospettavano nemmeno l'esistenza. L'entusiasmo di questi nuovi spettatori era a volte mitigato da una comprensibile frustrazione: potevano gustare rarità di ogni tipo, ma non avevano mai visto (almeno su grande schermo, e in impeccabili copie restaurate) i classici del cinema muto dei quali avevano tanto sentito parlare. Le Giornate tendevano a mostrarli poco – in apertura e in chiusura di festival, o in occasione di eventi speciali – perché i suoi organizzatori ritenevano semplicemente che queste pellicole fossero troppo famose per essere proiettate di fronte a una comunità di esperti.

La questione è a un certo punto esplosa proprio all'apparire di ciò che avrebbe potuto essere un'ottima scusa per escludere del tutto i classici dalla programmazione del festival, vale a dire la diffusione del patrimonio cinematografico con le tecnologie più avanzate. *Sunrise*, *L'uomo con la macchina da presa* e i film muti di Hitchcock erano disponibili a tutti in formato digitale, eppure si sentiva più che mai l'esigenza di apprezzarli in un cinema, nelle migliori versioni a 35 millimetri e con un accompagnamento musicale dal vivo, celebrando così un'esperienza estetica genuinamente collettiva. D'altro canto, non era più possibile difendere il punto di vista secondo il quale *The Wind* non poteva essere incluso nel programma delle Giornate perché lo si era già proposto nel 1986 con una memorabile partitura orchestrale di Carl Davis: troppi fra gli attuali partecipanti al festival non erano nemmeno nati quando il film di Sjöström fu incluso a Pordenone in una retrospettiva sul cinema scandinavo anteriore alla prima guerra mondiale.

C'è poi la consapevolezza che il panorama degli studi sul cinema muto si è radicalmente trasformato dal lontano 1982, e che possiamo ormai permetterci di esaminare con serenità i dogmi interpretativi che ci siamo gradualmente lasciati alle spalle. Ora che ne sappiamo molto di più, abbiamo anche il dovere di affrontare alcune domande sul nostro passato. Perché il canone del cinema muto è trattato come tale, e come ha fatto a diventarlo? Chi ha suggerito la sua posizione di assoluta preminenza nella storiografia del cinema? In base a quali criteri? I nostri predecessori hanno fatto le scelte giuste o sbagliate? Quale temperie culturale ha favorito la loro selezione dei "capolavori" per il primo Pantheon del cinema? E se crediamo che i nostri antenati abbiano torto, come dimostrare che la ragione è dalla nostra parte?

C'è insomma una quantità di buoni motivi per rivisitare il Canone del cinema muto. Il più importante è che oggi possiamo rivederlo con più fiducia nei nostri mezzi, ora che abbiamo a disposizione un atlante meno approssimativo di un mondo affascinante e per molti versi ancora sconosciuto. Iniziamo così questo progetto pluriennale con una buona dose di umiltà, non come un atto di nostalgia nei riguardi delle certezze che abbiamo perduto ma come l'inizio di un dialogo con gli storici e i critici che hanno esplorato il cinema muto molto prima di noi, con una freschezza di sguardo a noi necessariamente ignota. Sceglieremo ogni anno un gruppo di film "canonici", a lungo acclamati dai pionieri della disciplina e ulteriormente promossi da coloro che ne hanno seguito le tracce. Alcune di queste opere hanno conosciuto fortune alterne, nel qual caso ci sforzeremo di comprendere le ragioni della loro ascesa e del loro successivo oblio. Intendiamo così dare ai "classici" un'altra possibilità di far sentire la propria voce – nella forma il più possibile fedele a quella che li ha visti nascere – prima che essi entrino definitivamente a far parte della sterminata galassia digitale che ci circonda. In alcuni casi, non è da escludere che si tratti per loro dell'ultima possibilità di essere ammirati su pellicola dal pubblico internazionale di un festival. – PAOLO CHERCHI USAI

Great films, just like any great art, repay experiencing again and again. Let's take this simple consideration a little further: when the Pordenone Silent Film Festival was established in 1982, the worldwide quest for the rediscovery of silent cinema had barely begun. As often happens with cultural phenomena, it was by no means a Big Bang. Abel Gance's Napoléon had been restored to its original glory two years earlier by Kevin Brownlow after a lifetime of painstaking research; thanks to David Francis and the International Federation of Film Archives, the treasures of early cinema had found a belated resurrection at the 1978 Brighton Conference; and film preservation became an object of debate outside the traditional circle of specialists. In short, the time seemed ripe for a reassessment of film historiography as a whole. The results of this process are nothing short of astonishing, given the sheer size, scope, and depth of the literature produced in the following decades and the vast number of restored films gradually finding their way onto the big screen (and then, more recently, onto other media).

The Giornate del Cinema Muto took justifiable pride in spearheading this long and remarkable adventure. Its initial modus operandi was based on the assumption that our knowledge of silent cinema relied upon a limited number of iconic titles whose enduring reputation had somehow cast a shadow on many other works equally worthy of our attention: Chaplin, Dreyer, Nosferatu, and The Crowd were supposedly known by many, while the Vitagraph Company, Yevgenii Bauer, and Italian slapstick had been relegated to the limbo of collective memory. Hence the Giornate's project, resulting in over 6,000 titles rescued from oblivion in almost 30 years of annual programs and events.

An intriguing side effect of this strategy emerged at the time when the audience of Pordenone and Sacile began to change. Viewers from younger generations joined the festival, and were amazed by the diversity and quality of the lesser-known features and shorts selected each year. Their enthusiasm was tinged with some frustration: they were becoming experts in film rarities, but seldom had a chance to see (at least in a theatrical context) the classics of silent cinema they had so often heard about. These films were not the main ingredients of the Giornate's offerings – except for special events on the festival's opening and closing nights – because the organizers thought they were just too famous to be included in a rediscovery program.

Eventually, the issue was exacerbated by the appearance of what would have seemed at first the perfect excuse to leave the silent milestones definitely out of the Giornate's selection: the dissemination of cinema classics through new media. Sunrise, Man with a Movie Camera, and Blackmail had become available in digital form, and yet there was a new audience asking to experience them in a large auditorium, in the best available 35mm prints and with live music performances, sharing the pleasure of being part of a viewing community. It was no longer possible to defend the claim that, for instance, Victor Sjöström's The Wind could not be presented because it had already been shown at the Giornate: too many people now coming to Pordenone were not even born back in 1986, when the film was included in a retrospective on Scandinavian cinema before the end of World War I.

Parallel to our awareness of this is the fact that the overall landscape of film scholarship has changed drastically since the 1980s, and that it may be useful to reconsider the dogmas we have left behind. Now that we know so much more about the production surrounding the acclaimed milestones of silent cinema, a number of questions are rising to the surface. Why were these milestones treated as such, and how did they become what they are? Who first established their authoritative position in film history? What were the criteria underlying their establishment of the first silent pantheon of cinema? Did they make the right choices? If we think they didn't, how do we validate our presumption that we know better? In which cultural environment were our predecessors adopting the term "masterpiece" for the films they so strongly believed in?

There are plenty of reasons for us to revisit the Canon of silent cinema. First among them is the realization that we can now afford it, with a greater degree of confidence, as we have a more comprehensive and detailed atlas of its world at our disposal. Our new multi-year series tackles the challenge with a great deal of humility, not as an act of nostalgia but as the beginning of a dialogue with the film historians and critics who discovered silent films long before we did. Each year we will select a group of "canonical" films, hailed as cornerstones by the pioneers of our field and further promoted by their successors. Not all of them are still as celebrated as they used to be, in which case we will try to follow the path of their rise, glory, and eclipse. We intend to give these films another opportunity to speak to us, in a form as close as possible to the way in which they were originally created, before they enter the digital domain once and for all. In some cases, this may be their last big celluloid chance. – PAOLO CHERCHI USAI

DOM NA TRUBNOI [La casa sulla Trubnaja / The House on Trubnaya Square] (Mezhrabpom Rus, USSR 1928)

Regia/dir., prod: Boris Barnet; *scen:* Vadim Shershenevich, Viktor Shklovsky, Nikolai Erdman, Anatolii Mariengof; *f./ph:* Yevgeni Alekseiev; *scg./des:* Sergei Kozlovski; *cast:* Vera Maretskaia (Parasha Pitunova), Vladimir Fogel (Golikov), Vladimir Batalov (autista/driver), Sergei Komarov (Liadov), Vladimir Uralsky (direttore del club/club

director), Anel Sudakevich (Marisha), Yelena Tiapkina (moglie di Golikov/ Golikov's wife), Ada Voitsik (Fenia); 35mm, 1821 m., 66' (24 fps); fonte copia/print source: Gosfilmofond, Russia.

Didascalie in russo / Russian intertitles.

C'è una storia triste, usata a più riprese nei film muti e nei romanzi sentimentali russi, su una giovane contadina che arriva in una grande città recando con sé tutto ciò che possiede – un'oca o un'anatra in

una cesta. Sballottata tra la folla e spaventata dai tram, la ragazza trascorre la notte in un parco, per poi cadere nelle mire di un tenentario di bordello o, bene che le vada, trovare un lavoro sottopagato come bambinaia o cameriera nella casa di un uomo ricco. Nel rullo successivo, il suo ricco datore di lavoro, o il figlio di lui, seduce la giovane donna che, tornando al villaggio col suo bambino in braccio, non troverà nessuno disposto ad accoglierla.

Questa, a grandi linee, era la trama di *Krestianskaia dolia* [Il destino dei contadini, 1912] presentato qui a Pordenone venti anni fa; lo stesso tipo di storia riemerse poi nel 1923 in *Prostitutka* [Prostituta], il primo lungometraggio prodotto in Bielorussia; e una storia simile fu usata nuovamente nel 1927 da Fëdor Ozep nel suo pregevole *Zemlia v plenu* [La terra prigioniera]. Questi ultimi due, ça va sans dire, erano ambientati nella Russia pre-rivoluzionaria.

Anche *Dom na Trubnoi* (*La casa sulla Trubnaja*, 1928) comincia in modo analogo, ma a metà film la storia prende una svolta imprevedibile. Parasha ha appena messo piede a Mosca e tutto quello che di peggiore le poteva capitare si avvera: l'oca prende il volo, l'unico parente moscovita della ragazza è fuori città e un esoso barbiere la prende a servizio in cambio del vitto. Però qui non siamo nella Russia imperiale, ma in quella sovietica; e il film non è un melodramma, bensì una commedia. Qualcuno si farà carico di spiegare a Parasha i suoi diritti civili e le parlerà del sindacato cui tutte le domestiche devono iscriversi e del soviet moscovita, il consiglio municipale dove anche una domestica può aspirare ad essere eletta. Senza meno, *Dom na Trubnoi* ha tutti i titoli per meritare una rivisitazione, pur se resta da chiedersi fino a che punto questo comporti anche una rivisitazione del canone. Se infatti il termine “canonico” implica “programmato con continuità” o “conosciuto da tutti”, allora la risposta è sicuramente no. *Dom na Trubnoi*, al contrario di alcuni capolavori minori di Boris Barnet, è difficilmente reperibile in pellicola, e la versione in DVD la si trova solo in Francia. Né lo si può definire “canonico” solo perché simile ad altri film sovietici. *Dom na Trubnoi* fa abbastanza storia a sé. Prima di tutto è molto divertente, cosa che non si può dire di tutte le commedie sovietiche del muto (anche se, va detto, per le pièces teatrali il discorso cambia); in secondo luogo, pur avendo un messaggio politico, questo non è mai troppo insistito né predicatorio; e i suoi personaggi non sono affatto stereotipati: il parrucchiere, l'antagonista principale, non è un piccolo borghese grasso e soddisfatto ma un perdente, un povero diavolo che cerca disperatamente di sbarcare il lunario; e infine, a dispetto delle dubbie premesse, *Dom na Trubnoi* si avvale di un racconto cinematografico di singolare abilità ed eleganza.

D'altro canto, osservando la consapevole leggerezza e l'agio di Barnet nel narrare la vicenda del film, ci si accorge della sua grande familiarità con il tipo di esperimenti di montaggio verso cui aveva sicuramente sviluppato una predilezione fin dai suoi anni di apprendistato nel collettivo di Kulešov. Né ci pensa due volte prima di fermare a mezz'aria l'azione del film (come del resto usava fare Laurence Sterne nei suoi romanzi o Vertov nei suoi film) solo per dirti: aspetta,

aspetta! abbiamo scordato di dire quello che è successo prima...

Come dicevamo, dal punto di vista narrativo *Dom na Trubnoi* è davvero irresistibile ed inventivo, e la mancanza del suo quinto rullo passa quasi inosservata, così come non sentiamo la mancanza delle mani della Venere di Milo giacché l'essenziale è quel che ne rimane.

YURI TSIVIAN

There exists a sad story used more than once in Russian silent films and in Russia's soulful prose. A young peasant woman comes to a city carrying all she has – a goose or a duck in a basket. Overwhelmed by the crowd and frightened by trams, she spends the night in a park, only to be spotted by a brothel owner, or, if in luck, to find a low-wage job as a nurse or maid in a rich man's house. In the next reel, her employer or his son seduces the peasant girl, and, with a baby on her hands, she returns to her village, where no one is willing to take her back.

Such, more or less, was the story of Krestianskaia dolia (A Peasant's Lot, 1912), shown in Pordenone 20 years ago. In 1926 this kind of story resurfaced in Prostitutka (A Prostitute), the first feature film made in Belarus; in 1927 a similar one was used again in Fedor Ozep's remarkable Zemlia v plenu (Land in Captivity). Needless to add, the two latter films were set in pre-revolutionary Russia.

The story of Dom na Trubnoi (The House on Trubnaya Square, 1928) begins in a similar way, but halfway into the film it develops an unexpected twist. No sooner has Parasha alighted in Moscow than all that could go wrong does. The duck flies off, the only relative the girl had in Moscow is out of town, and a stingy hairdresser hires her offering food as payment. But this is Soviet Russia, not the Imperial one. And the film is a comedy, not a melodrama. There are people who will explain to Parasha her civil rights, tell her about the trade union all housemaids must join, and about the Moscow Soviet, the municipal body any housemaid can be elected to.

Dom na Trubnoi more than deserves being revisited, of course, but one wonders if this will be revisiting the Canon. If being “canonical” implies “often screened” or “known to everyone”, this is by no means the case. Unlike some of Boris Barnet's lesser masterpieces, Dom na Trubnoi is rather hard to find as a print, and it is not available as a DVD other than in France. Neither is it “canonical” in the sense of being like other Soviet films. Dom na Trubnoi stands virtually alone. It's really funny, which is not always the case with Soviet silent film comedies (distinct from stage comedies, one must add); it has a political message, but it does not belabor it, nor preach; it does not typecast – its main antagonist, the hairdresser, is not a complacent fat petit bourgeois but a loser, an unfortunate little man trying desperately to make ends meet; and, against all odds, Dom na Trubnoi is a piece of elegant and skillful storytelling.

On the other hand, looking at Barnet's self-conscious lightness and ease with the film's story, one feels how much he was at home with the air of montage experiment, the taste for which he must have developed in his years as a student at Kuleshov's workshop. He does not think twice about stopping the film in mid-air (much as Laurence

Sterne used to in his novels, or Vertov in his films), only to say to you, wait-wait, we forgot to tell what had taken place before. To sum up, Dom na Trubnoi is inventive as a story, irresistible as a comedy, and clever as a film – a true 1928 silent movie. And you will hardly notice or mind that its fifth reel is missing – as we don't miss the hands of the Venus de Milo, as long as the rest of her is there. – YURI TSIVIAN

DU SKAL AERE DIN HUSTRU (L'angelo del focolare / The Master of the House / Thou Shalt Honor Thy Wife) (Palladium Film, DK 1925)

Regia/dir., scg./des: Carl Theodor Dreyer; *scen:* Carl Theodor Dreyer, Svend Rindom, *dalla pièce/based on the play* “Tyrannens Fald” [“Fall of a Tyrant”] *di/by* Svend Rindom (1919); *f./ph:* George Schnéevoigt; *cast:* Johannes Meyer (Viktor Frandsen), Astrid Holm (Ida, sua moglie/his wife), Karin Nellemose (Karen, loro figlia/their daughter), Mathilde Nielsen (Mads), Clara Schanfeld (Alvida Kryger, madre di *Idalda's mother*), Johannes Nielsen (il medico/doctor), Petrine Sonne (lavandaia/washerwoman); *lg. or./orig. l:* 2430 m.; 35mm, 2196 m., 107' (18 fps); *fonte copia/print source:* Det Danske Filminstitut / Danish Film Institute, København.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Per decenni, Dreyer ha rappresentato il grande oppositore cinematografico del fanatismo religioso e della persecuzione. Il film *Blade af Satana Bog* (t. l.: Pagine dal libro di Satana, 1920), influenzato da *Intolerance* di Griffith, codificò questa immagine, poi convalidata da *La passion de Jeanne d'Arc* (*La passione di Giovanna d'Arco*, 1928) suo indiscusso capolavoro e pietra miliare della storia del cinema. I due film sonori *Vredens Dag* (*Dias irae*; 1943) e *Ordet* (*id.*; 1955), riconfermarono il costante interesse di Dreyer per i temi relativi all'intolleranza sociale e religiosa.

Negli anni '70, una copia inglese a 16mm di *Du skal aere din hustru*, con il titolo inglese *The Master of the House*, cominciò a circolare negli USA e in Inghilterra. Dal punto di vista critico, vi si potrebbe leggere un ulteriore esempio dell'avversione di Dreyer per ogni forma di oppressione, in questo caso domestica invece che religiosa. Però potrebbe anche essere definito un film semi-femminista. La protagonista, in effetti, non ha lo stesso ardimento della Nora ibseniana; Ida è riluttante ad abbandonare Victor al tenace amore di Mads. Ma il ritratto del marito disoccupato, che vediamo bighellonare per le strade e fare sosta in un bar, evidenzia come le condizioni economiche favoriscano l'oppressione femminile. Victor, ferito nell'orgoglio, diventa un tiranno tra le pareti domestiche, e a patirne le conseguenze sono la moglie e i figli. D'altronde, la morale dichiarata del film, il cui titolo originale, tradotto alla lettera, suona “Onora tua moglie” (titolo italiano: *L'angelo del focolare*), non si può propriamente definire progressista. Il film, sia pure con una sottile venatura ironica, difende il matrimonio tradizionale, e il lieto fine serve solo a rassicurarci sul completo ravvedimento di Johannes. *Du skal aere din hustru* era il prototipo del “testo contraddittorio”, il film che dà con una mano ciò che toglie con l'altra.

Man mano che altri titoli muti di Dreyer si resero disponibili, e i critici

ebbero così modo di accostarsi a *Vredens Dag*, *Ordet* e *Gertrud*, apparve chiaramente che Dreyer era affascinato dal travolgente, quasi soprannaturale potere dell'amore, sia spirituale che erotico. Sedotto da una attraente principessa, l'immaturo Mikaël (*Mikaël* [*Desiderio del cuore*], 1924) abbandona l'anziano amante, il grande pittore Zoret, che affida le proprie pene a un trittico di memorie. Il giovane pastore di *Prästänkan* (t.l.: La vedova del Pastore) deve sposare una donna più anziana di lui per ottenere una parrocchia, tenendo nascosta la propria innamorata. Altre donne diventano figure dai poteri spaventosi – blasfemi in *Vredens Dag*, miracolosi in *Ordet*. Anche Gertrud, l'eroina del film omonimo, cerca di sfidare la morte chiedendo devozione eterna agli uomini imperfetti che la circondano. In questo contesto, anche Ida diventa una sorta di santa; e Victor non riconosce la sua santa di casa.

Presentando un grande numero di film – belli, brutti o mediocri – nel loro complesso, gli anni classici delle Giornate hanno consentito agli storici di ricostruire la storia delle forme cinematografiche con una ricchezza di dettagli senza precedenti. L'appuntamento pordenonese ci ha permesso infatti di esaminare “l'evoluzione del linguaggio cinematografico” al ralenti, così come si era sviluppata. In particolare, si è potuto appurare chiaramente che i registi della vecchia generazione degli anni '10 prediligevano un'estetica di impianto teatrale, con lunghi piani sequenza, mentre quelli della generazione più giovane, che debuttarono tra il 1915 e i primi anni '20, avevano adottato il “continuity editing” americano (ovvero un montaggio “invisibile”, che spezzava l'azione in più inquadrature, senza brusche fratture, e nel rispetto della continuità spazio temporale). Alla fine della prima guerra mondiale, mentre Lang, Murnau, Gance, L'Herbier, Kulešov e molti altri diventavano maggiorenti, il cinema hollywoodiano conquistava rapidamente il mondo. In quegli anni, il nuovo stile di montaggio deve essere apparso all'avanguardia come gli effetti visivi digitali nei primi anni del 21° secolo. Tuttavia, quella generazione non assunse supinamente il nuovo stile; e molti registi, ad esempio quelli sovietici, si spinsero in nuove direzioni. Nel suo modo sobrio, lo fece anche Dreyer. In *Mikaël* aveva già dimostrato grande abilità nell'assemblare le inquadrature dei diversi ospiti disposti intorno a un tavolo da pranzo, ma in *Du skal aere din hustru*, egli deve affrontare una sfida ancora più difficile: filmare una pièce che si svolge interamente all'interno di un appartamento. Effettuando delle riprese “a tutto tondo”, Dreyer frammenta l'azione con fluida continuità, e con una tale varietà di angolature che non trova un corrispettivo nella produzione hollywoodiana dell'epoca. Rispetto all'asse ottico hollywoodiano dell'azione, ovvero una linea di 180°, Dreyer crea uno spazio avvolgente intorno ai personaggi – mostrando tutte e quattro le pareti e raccordando senza fratture i movimenti delle figure da e verso la macchina da presa.

Questa ricerca di uno spazio recitativo circolare da parte di Dreyer è affine alla strategia adottata da Lubitsch nel suo magistrale *Lady Windermere's Fan* (*Il ventaglio di Lady Windermere*; 1925), con la

cinepresa posizionata all'interno di uno spazio triangolare delineato da tre personaggi. Dreyer proseguirà nello sperimentare le potenzialità della mise en scène e delle riprese "circolari". In *Jeanne d'Arc*, ad esempio, lo spazio dell'azione è costruito su segmenti ripresi virtualmente da ogni punto dello spazio, mentre, negli spazi più sinuosi e circoscritti dei film sonori, da *Vampyr* (*Il vampiro*; 1932) a *Gertrud*, i tableaux sono abbracciati dai movimenti di macchina. Nell'ambito storico dell'evoluzione dello stile cinematografico, *Du skal aere din hustru* rappresenta un importante – e forse ormai canonico – tentativo di sperimentare nuove possibilità espressive nelle strategie di montaggio che stavano diventando la lingua franca del cinema mondiale. – DAVID BORDWELL

For decades, Dreyer was cinema's great opponent of bigotry and persecution. Leaves from Satan's Book (1920), influenced by Griffith's Intolerance, had established this image, and the idea was cemented with La Passion de Jeanne d'Arc, Dreyer's official masterpiece as well as a landmark in film history. With the sound films Day of Wrath (1943) and Ordet (1955), it wasn't hard to see Dreyer's constant theme revolved around social and religious dogmatism.

In the 1970s, a British print with the English title The Master of the House began circulating in 16mm in the US and the UK. Critics could interpret it as another instance of Dreyer's critique of intolerance, this time domestic rather than religious. It could also be seen as a quasi-feminist film. True, the heroine never becomes as defiant as Ibsen's Nora; Ida is reluctant to leave Victor to the tough love of Mads. But the portrayal of the unemployed husband, wandering the streets and stopping off at a bar, points up how economic conditions could foster female oppression. Victor's wounded pride makes him a tyrant at home, and wife and children suffer the consequences. Yet the film's overt moral, given in the original title Thou Shalt Honor Thy Wife, could hardly be considered progressive: The film, in a subdued comic vein, defends traditional marriage, and a happy ending assures us that Johannes has reformed. Du skal aere din Hustru was a prototype of the "contradictory text", the movie that gives with one hand but takes away with the other.

As more of Dreyer's silent films became visible, and as critics began to take a closer look at Day of Wrath, Ordet, and Gertrud, it became clear that Dreyer was fascinated by the overwhelming, almost supernatural power of love, both spiritual and erotic. Seduced by a glittering princess, the callow Michael abandons his older lover, the master painter Zoret, who records his sorrow in a brooding triptych. In The Parson's Widow, the young minister must marry an elderly woman to get a post, while keeping his girlfriend secret. Other women become figures of awesome power – blasphemous in Day of Wrath, miraculous in Ordet. Even Gertrud in the film of that name tries to defy death by demanding eternal devotion from the imperfect men around her. In this context, Ida becomes another holy woman; Victor fails to recognize his household saint.

By screening so many films – good, bad, and indifferent – in bulk, the classic years of the Giornate allowed historians to trace the history

of cinematic forms in unprecedented detail. Now we could see "the evolution of film language" in slow motion, as it were. It became clear that while older directors of the 1910s embraced a long-take, staging-based aesthetic, a younger generation, debuting between 1915 and the early 1920s, had embraced American continuity editing. Lang, Murnau, Gance, L'Herbier, Kuleshov, and many others came of age as Hollywood cinema was sweeping the world after World War I. For them the new editing style seems to have been as cutting-edge as digital visual effects were in the early 2000s.

Yet this generation didn't take up the new style unthinkingly; many directors, such as the Soviets, pushed it in new directions. In his own quiet way, so did Dreyer. Michael shows that he had mastered the skills of assembling shots of people arrayed around a dinner table, but in Du skal aere din Hustru, he sets himself a harder problem. He must film a play set entirely within an apartment. Shooting "in the round", he cuts, with smooth matches, to a wider variety of angles than we would typically find in the Hollywood cinema. In place of Hollywood's axis of action, or 180-degree line, Dreyer creates an enveloping space around the characters – showing all four walls, matching figure movements to and from the camera.

Dreyer's exploration of a circular playing space is akin to the strategy we find in Lubitsch's masterful Lady Windermere's Fan, with the camera inside a triangular zone marked out by three characters. Dreyer would further explore the possibilities of his "circular" staging and shooting. Jeanne d'Arc builds the space of the action out of fragments filmed from virtually any point in space, while in the more sinuous, enclosed spaces of the sound films, from Vampyr to Gertrud, tableaux are wrapped in camera movements. Considered in the history of film style, Du skal aere din Hustru stands as a powerful – perhaps by now canonical – effort to find new expressive possibilities in the editing strategies that were becoming the lingua franca of world filmmaking. – DAVID BORDWELL

Evento speciale / Special Event

DER GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM (Golem: come venne al mondo / The Golem) (Projektions-AG "Union" [PAGU], DE 1920)
Regia/dir: Paul Wegener; prod: Paul Davidson; scen: Paul Wegener, Henrik Galeen; f./ph: Karl Freund; scg./des: Hans Poelzig; cast: Paul Wegener (Golem), Albert Steinrück (Rabbi Löw), Lyda Salmonova (Mirjam, la figlia del rabbino/daughter of Rabbi Löw), Ernst Deutsch (Famulus), Otto Gebühr (Kaiser Rudolf II), Lothar Müthel (Conte/Count Florian), Loni Nest (*little girl*); 35mm, 1954 m., 85' (20 fps), col. (*imbibito/tinted*); fonte copia/print source: Münchner Filmmuseum.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

Accompagnamento musicale dal vivo / Live musical accompaniment
Partitura di /Score by Betty Olivero diretta da/conducted by Günter A. Buchwald

Der Golem è un film doppiamente classico.

In primis, perché da lungo tempo si è saldamente inserito nel novero dei titoli fondanti del movimento espressionista tedesco degli anni '20. Gli insegnanti dei corsi generali di storia sono più propensi a far vedere *Das Cabinet des Dr. Caligari* (*Il gabinetto del dottor Caligari*), ma un vero appassionato non potrà certo esimersi dal vedere anche *Der Golem*.

Fin dall'inizio, i recensori ravvisarono in *Der Golem* un film espressionista. Nel 1921, il critico del *New York Times* scriveva: "Date alcune loro affinità con le curiose costruzioni del *Gabinetto del dottor Caligari*, le scenografie del film potrebbero definirsi espressioniste, ma per lo spettatore comune basterà dire che sono espressive, perché è la loro eloquenza a caratterizzarle" (*Spellbound in Darkness*, p. 362). Nel 1930, usciva *The Film Till Now* di Paul Rotha, tuttora la più ambiziosa storia mondiale del cinema in lingua inglese. Molto autorevole nel definire i canoni della classicità, Rotha adorava il cinema di Weimar, ivi incluso *Der Golem*.

Nel 1936, il Museum of Modern Art acquisì un discreto numero di importanti film europei. Il nucleo principale della collezione del giovane archivio conteneva titoli prestigiosi quali *Caligari*, *Bronenosec Potëmkin* (*La corazzata Potëmkin*), *Metropolis* e *Der Golem*. Questi film entrarono presto a far parte dei programmi circuitati a 35mm e 16mm dal museo, e con l'imprimatur di classici di grande valore storico sancito loro dal MoMa, hanno costituito per molti decenni la principale fonte di accesso al cinema del passato sia per i ricercatori che per gli studenti.

Esiste tuttavia una seconda, e ben distinta dalla precedente, categoria di pubblico: gli appassionati di mostri cinematografici. A partire dagli anni '50, i film espressionisti tedeschi furono pubblicizzati come film dell'orrore da Forrest J. Ackerman nella sua rivista *Famous Monsters of Filmland*. Nel 1967, Carlos Clarens incluse *Der Golem* nel suo *An Illustrated History of the Horror Film*. I veri cultori del cinema dell'orrore vanno molto fieri della loro capillare conoscenza di un'ampia varietà di film, ivi compresi molti titoli stranieri e del muto. *Der Golem* è diventato così un classico tra i classici dell'orrore.

Negli anni '50 e '60, le società che immisero sul mercato le copie a 8mm e 16mm dei film liberi da copyright consentirono sia alle facoltà di cinema che ai semplici appassionati di dare inizio alle loro collezioni di film. In tempi più recenti, il mercato dell'home video ha reso facilmente reperibili anche molte rarità classiche del muto – tra cui un DVD del *Golem* restaurato dalla Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, con una nuova imbibizione e uno score musicale. Questa recente riproposta conferma lo status di classicità del film.

Ma di quale tipo di classico si tratta? Del capolavoro imperituro che va visto senza frapporte indugio? O di un film che si è prima o poi tenuti a vedere non appena se ne offra la possibilità? L'occasione della presentazione di *Der Golem* su grande schermo e con un accompagnamento musicale dal vivo, ci offre il destro per specificare meglio che cosa distingue il film dai suoi confratelli dell'Espressionismo.

Anche se ho la vaga sensazione che, almeno agli occhi dei fans dell'horror, una rivalutazione del film appaia del tutto superflua. *Der Golem* è un precursore di *Frankenstein*, e in quanto tale, un importante primo contributo a uno specifico genere. In effetti, il film è ancora piuttosto impressionante, e sufficientemente dark da emozionare gli amici durante una visione notturna sullo schermo di casa.

Per quanto riguarda invece gli storici del cinema, ritornare su *Der Golem* agli inizi del XXI secolo, quando, da quasi 90 anni, la sua classicità era ormai data per scontata, cos'altro potrebbe aggiungere di nuovo?

Qualcuno potrebbe affermare che *Der Golem* non è propriamente un film espressionista. E in effetti, qualora ci si attenga ai dettami più stretti dello stile espressionista, ribadendo che soltanto i film dalle scenografie piatte e irregolari à la *Caligari* qualificano l'iscrizione al movimento, allora *Der Golem* non ha le credenziali giuste. Né peraltro le avrebbero *Nosferatu* (*Nosferatu il vampiro*), *Die Nibelungen* (*I Nibelunghi*), *Das Wachsfingerkabinett* (*Il gabinetto delle figure di cera*) e molti altri film comunemente inseriti nella categoria dell'espressionismo.

Argomentazioni su cui, del resto, si potrebbe cavillare all'infinito. Per evitare tutto ciò, giova attenersi alla semplice ma efficace distinzione suggerita dallo storico del cinema Jean Mitry tra espressionismo grafico, dalle scenografie piatte e irregolari, ed espressionismo plastico, con una stilizzazione più volumetrica ed architettonica. *Caligari* introduceva l'espressionismo grafico nel 1920, e, alcuni mesi dopo, *Der Golem* faceva altrettanto con l'espressionismo plastico. Rivedendo *Der Golem* oggi, il suo status di film storicamente importante nell'ambito del movimento espressionista tedesco mi sembra tutto sommato immutato. Anche se non è certo il più affascinante e divertente del gruppo. *Caligari* ha decisamente più suspense, audacia e humour nero. *Die Nibelungen* offre un maestoso miscuglio di solennità ornamentale e austerità modernista, ma anche una narrativa che scivola gradualmente in un nichilismo di stampo prettamente weimariano. Per giunta, la narrativa di *Der Golem*, presenta non pochi problemi. Nessuno dei suoi personaggi risulta particolarmente simpatico. La follia distruttiva del Golem, in ultima analisi, è provocata solo da vili raggiri e altrettanto meschine gelosie. Il climax drammatico costruito nella prima metà del film viene inspiegabilmente meno nelle scene successive. All'inizio, la minaccia dell'imperatore di espellere gli ebrei praghesi dal ghetto spinge il rabbino Löw al rischioso progetto della creazione del Golem per salvare il suo popolo. Nondimeno, dopo la scena della sua creazione, momento clou che conclude la prima metà del film, la statua animata con arti magiche ci viene mostrata intenta a tagliar legna o a sfaccendare per casa, riducendola in tal modo a una presenza piuttosto insignificante. La minaccia imperiale deve pertanto essere reiterata con maggior foga onde ravviare la trama del Golem-salvatore.

Tuttavia, prescindendo da certe sue debolezze di minor conto, *Der Golem* contiene alcuni momenti straordinari e paradigmatici

dell'essenza stessa del cinema espressionista: la sequenza d'apertura, che rivela immediatamente lo stile del film; i cardini neri dai profili irregolari che serpeggiano come impazziti ai lati della porta della stanza in cui Löw plasma il Golem; la giustapposizione del Golem con una statua cristiana quando il colosso attraversa col suo passo pesante il piccolo ponte ricurvo che conduce al palazzo.

Con ogni probabilità Hans Poelzig è stato il più grande tra gli architetti che crearono scenografie per il cinema espressionista. Poelzig disegnò soltanto i set di 3 film, di cui *Der Golem* fu il più importante. Lo scenografo crea un parallelismo visivo tra le torri e le mura granulose e piene di detriti del ghetto e la creta da cui viene plasmato il Golem. Pertanto i set, insieme con lo stile recitativo degli attori, offrono quella unitarietà formale, ma anche materiale che costituisce uno dei principali elementi distintivi del cinema espressionista.

Molti degli attori del cinema espressionista tedesco erano popolari divi dello schermo o del palcoscenico, ma non tutti erano specializzati nell'espressionismo. Nondimeno, in alcune delle loro performance, si tramandano le tecniche dei grandi interpreti del teatro espressionista. Si veda, ad esempio, Fritz Kortner in *Hintertreppe* (*La scala di servizio*) e in *Schatten* (*Ombre ammonitrici*). Oppure Ernst Deutsch, che recitò in due soli film espressionisti: da protagonista nello stilisticamente radicale *Von Morgens bis Mitternachts* e nel ruolo dell'assistente del rabbino in *Der Golem*. Basta osservare gli occhi e le sopracciglia di Deutsch nelle sue scene in questo film per farsi un'idea delle vette di radicalismo stilistico che poteva raggiungere il cinema espressionista quando era ancora una novità – prima che i suoi film ottenessero l'imprimatur ufficiale della classicità. – KRISTIN THOMPSON

Der Golem is a classic film – doubly so.

First, it has long nestled comfortably within the list of titles that make up the German Expressionist movement of the 1920s. Teachers of survey history courses are more likely to show Das Cabinet des Dr. Caligari, but a serious enthusiast will make a point of seeing Der Golem as well.

From the start, reviewers recognized Der Golem as Expressionist. In 1921 the New York Times' critic wrote, "Resembling somewhat the curious constructions of THE CABINET OF DR. CALIGARI, the settings may be called expressionistic, but to the common man they are best described as expressive, for it is their eloquence that characterizes them." (Spellbound in Darkness, p. 362) In 1930, Paul Rotha's The Film Till Now, the most ambitious world history of cinema in English to date, appeared. Highly influential in establishing the canon of classics, Rotha adored Weimar cinema, including Der Golem.

In 1936, the Museum of Modern Art obtained a large number of notable European films. The core collection of the young archive contained such prestigious titles as Caligari, Battleship Potemkin, Metropolis, and Der Golem. These films soon became part of the museum's 35mm and 16mm circulating programs. With MoMA's sanction as historically important classics, they remained the most

widely accessible older films available to researchers and students alike for many decades.

There is, however, a second, largely separate audience: monster-movie fans. Starting in the 1950s, German Expressionist films were promoted as horror fare by Forrest J. Ackerman in his magazine Famous Monsters of Filmland. In 1967 Carlos Clarens included Der Golem in his An Illustrated History of the Horror Film. Really dedicated horror devotees pride themselves on their expertise across a wide variety of films, including foreign and silent ones. Der Golem became a certified horror classic.

In the 1950s and 1960s, companies offering public-domain 8mm and 16mm copies for sale allowed both film-studies departments and movie buffs to start their own film libraries. Ultimately home-video made previously rare silent classics easily obtainable – including a restored Golem from the Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung, with new tinting and a musical score, on DVD. Such a presentation reconfirms the film's status as a classic.

But what sort of classic is it? An undying masterpiece that one must see immediately? A film one should definitely watch someday if the chance arises? On the occasion of Der Golem being presented on the big screen with live musical accompaniment, we have a chance to specify what distinguishes it from its fellow exemplars of Expressionism.

I suspect that horror-film fans won't feel that a reevaluation is necessary. Der Golem is a forerunner of Frankenstein, and hence an important early contribution to the genre. It's an impressive film to look at, and obscure enough to impress one's friends during a late-night program in the home theatre.

But for film historians returning to Der Golem in the early 21st century, after nearly 90 years of taking it for granted, what is there to say?

Some would deny that Der Golem is truly Expressionistic. If one has a very narrow view of the style, insisting that only films with flat, jagged, Caligari-style sets qualify for membership in the movement, then Der Golem doesn't pass muster. Neither do Nosferatu, Die Nibelungen, Waxworks, and a lot of other films typically put into the Expressionist category.

It's a subject susceptible to endless quibbling. To avoid that, it's helpful to accept historian Jean Mitry's simple, useful distinction between graphic Expressionism, with flat, jagged sets, and plastic Expressionism, with a more volumetric, architectural stylization. If Caligari introduced us to graphic Expressionism in 1920, Der Golem did the same for plastic Expressionism later that year.

For me, seeing Der Golem again doesn't much affect its status as an historically important component of the German Expressionist movement. It's not the most likeable or entertaining of the group. Caligari has more suspense and daring and black humor. Die Nibelungen has a stately blend of ornamental richness with a modernist austerity of overall composition, as well as a narrative that sinks gradually into nihilism in a peculiarly Weimarian way.

Moreover, *Der Golem's* narrative has its problems. None of the characters is particularly sympathetic. Petty deceits and jealousies ultimately are what allow the Golem to run amuck. The narrative momentum built up in the first half of the film is inexplicably vitiated for a stretch. Initially the emperor's threat to expel Prague's Jews from the ghetto drives Rabbi Löw to his dangerous scheme of creating the Golem to save his people. Yet after the creation scene, the dramatic highpoint that ends the first half, we see the magically animated statue chopping wood and performing other household tasks that make his presence seem almost inconsequential. The imperial threat has to be revved up again to get the Golem-as-savior plot going once more.

But putting aside *Der Golem's* minor weaknesses, it has marvelous moments that summon up what cinematic Expressionism could be: the opening shot, which instantly signals the film's style; the black, jagged hinges that meander crazily across the door of the room where Löw sculpts the Golem; the juxtaposition of the Golem with a Christian statue as he stomps across the crooked little bridge heading toward the palace.

Hans Poelzig was perhaps the greatest architect to design Expressionist film sets. He designed only 3 films, and *Der Golem* is the most important of them. Once the monster has been created, Poelzig visually equates the lumpy, writhing towers and walls of the ghetto and the clay from which the Golem is fashioned. The sense that sets and actors' performances constitute a formal, even material whole became one of the basic tactics of Expressionism in cinema.

Speaking of performances: A lot of the actors in German Expressionist films were movie or stage stars who didn't specialize in Expressionism. There were, however, occasional roles that preserve the techniques the great actors of the Expressionist theatre. There's Fritz Kortner in *Hintertreppe* and *Schatten*. There's Ernst Deutsch, who acted in only two Expressionist films, as the protagonist in the stylistically radical *Von Morgens bis Mitternachts* and as the rabbi's assistant in *Der Golem*. Just watching his eyes and brows during his scenes in this film conveys something of the radical edge that Expressionism had when it was fresh – before its films had become canonized classics. – KRISTIN THOMPSON

GUNNAR HEDES SAGA (Il vecchio castello / The Blizzard [US] / The Judgement [GB]) (AB Svensk Filmindustri, Stockholm, SE 1923)

Regia/dir: Mauritz Stiller; *prod:* Charles Magnusson; *scen:* Mauritz Stiller, Alma Söderhjelm, adattamento libero dal romanzo/freely adapted from the novel *En herrgårdssägen* (From a Swedish Homestead) di/by Selma Lagerlöf (1899); *f./ph:* Henrik Jaenzon, Julius Jaenzon; *scg./des:* Axel Esbensen; *cast:* Einar Hanson (Gunnar Hede), Mary Johnson (Ingrid), Pauline Brunius (la madre di Gunnar/Gunnar's mother), Hugo Björne (il padre di Gunnar/Gunnar's father), Adolf Olschansky (Blomgren), Stina Berg (Signora/Mrs. Blomgren), Thecla Åhlander (Stava), Gösta Hillberg (avvocato/lawyer), Gustaf Aronson (ispettore/inspector), Albert Christiansen (Gunnar giovane/as a child);

data uscita/released: 1.1.1923; *lg. or./orig. l:* 2049 m.; 35mm, 1370 m., 70' (17 fps); *fonte copia/print source:* Svenska Filminstitutet / Swedish Film Institute, Stockholm.

Didascalie in svedese / Swedish intertitles.

Nel 1939, il critico e storico svedese del cinema Bengt Idestam-Almquist (1895-1983), pubblicava, con il nom de plume "Robin Hood", un libro intitolato *Den svenska filmens drama: Sjöström-Stiller* con una prefazione dello stesso Victor Sjöström. Dall'opera pionieristica degli anni '30 di Idestam-Almquist, che oltre al succitato libro include due volumi scritti in coppia con Ragnar Allberg nel 1932 e nel 1936, i testi nazionali sulla storia del cinema muto svedese sono rimasti virtualmente incontestati. La storia – o meglio il "dramma", così come venne appropriatamente definito da Idestam-Almquist – ha per protagonisti due titani canonizzati della regia, Victor Sjöström e Mauritz Stiller; dietro a questi, sullo sfondo, un produttore visionario, Charles Magnusson, e una società di produzione dalle umili origini provinciali. La Svenska Biografteatern, dopo il trasferimento a Stoccolma nel 1912, divenne a poco a poco uno studio alquanto competitivo dopo le alleanze e le successive rotture sia con la Pathé che con la Nordisk Films Kompagni.

In questo "dramma", a parte i tre protagonisti, tutti gli altri si videro escludere dal proscenio, tranne alcuni autori famosi che divennero figure di richiamo per una produzione di qualità dai costi contenuti. A segnare per primo la nuova tendenza fu *Terje Vigen* (1917), basato sul poema epico di Henrik Ibsen, ma a imporsi rapidamente come principale fonte letteraria fu soprattutto Selma Lagerlöf. Questa produzione nazionale si interruppe nel 1923, con l'ultimo contrastato trionfo di *Gösta Berlings saga* (1924), prima che le coproduzioni internazionali affondassero l'Età dell'Oro in un abisso di insulsaggine. Ciò coincide con la partenza per Hollywood dei due più importanti registi svedesi; Stiller, piuttosto controvoiglia, dopo una sfortunata parentesi berlinese. Per rinverdire gli antichi fasti, il cinema svedese dovrà aspettare l'ascesa di Ingmar Bergman – come ci viene comunemente tramandato. La congiunzione tra queste due galassie stellari sarà ufficialmente siglata dal casting simbolico/celebrativo di Sjöström nel film di Bergman *Smultronstället (Il posto delle fragole)*, 1957.

Un successivo intervento di Ingmar Bergman riportò brevemente alla ribalta anche Georg af Klercker. Nel 1986, presentando nel proprio programma svariati titoli di af Klercker, il Festival del Cinema Muto di Pordenone ripropose il suo nome all'attenzione degli studiosi di cinema dando così nuovo impulso alla saggistica internazionale. In patria, tuttavia, i film di af Klercker non hanno goduto di una programmazione regolare in uno dei luoghi massimamente deputati alla formazione del canone – la Cinemateket di Stoccolma. Lo studio di Georg af Klercker, l'*Hasselblad*, venne celebrato solo nel 1983 con una serie dei suoi film, e nel 1992 si è tenuta la prima e unica retrospettiva di af Klercker a Stoccolma. A questa, seguì, nel 1993, la proiezione della versione allora restaurata di *Nattliga toner* (1918), in concomitanza col debutto sulle scene della pièce di Ingmar Bergman

Sista skriket. Due film di af Klercker furono poi riproposti nel 2000, e uno nel 2002, ma, per quanto riguarda l'ultimo decennio, questo è tutto. Esaminando la programmazione della Cinemateket in un arco temporale più ampio, a partire dal 1974, ovviamente la fanno da re Victor e Mauritz – e non a caso le sale del Film Institute si fregiano dei loro nomi. Il titolo canonico par excellence è *Körkarlen* ([*Il carrello fantasma/Il carro della morte*] programmato 30 volte), seguito da *Herr Arnes pengar* (24); *Ingeborg Holm* (20); *Gösta Berlings saga* (17) e *Erotikon* (16).

Gunnar Hedes saga (1923), presentato 13 volte tra il 1974 e il 2001, è un film di seconda fila, inserito solitamente nelle retrospettive dedicate a Stiller e alla Lagerlöf, e solo due volte come titolo a se stante. Al film è stata sempre riservata scarsa attenzione da parte degli studiosi, forse anche in ragione dello stato di incompletezza della copia conservata. Gli schermi di Pordenone si apprestano a presentare una riscoperta/première del film pur nella sua forma tuttora incompleta. La copia della Cinémathèque Française include tutto il materiale esistente, costituito da circa 1300 metri di pellicola sui 2000 circa dell'originale – metraggio che rispecchia casualmente la stessa proporzione dei materiali sopravvissuti di *Ingeborg Holm* (1345 metri su 2006).

Alla sua prima uscita, *Gunnar Hedes saga* ottenne recensioni contrastanti. Alcuni critici rimasero sconcertati dal libero adattamento del testo della Lagerlöf da parte di Stiller, mentre altri lo definirono il miglior film svedese di tutti i tempi. Il risultato segnò anche le prime difficoltà nei rapporti tra il regista e Selma Lagerlöf, che si deteriorarono ulteriormente all'epoca di *Gösta Berlings saga* per il mancato rispetto dell'integrità del testo letterario originale in fase di sceneggiatura.

Dopo lunga meditazione, Stiller decise di non affidare il ruolo del titolo al suo abituale protagonista, Lars Hanson, ma all'inesperto Einar Hanson che, al suo secondo film, conobbe un immediato successo. Hanson visse in fretta e morì giovane, in un incidente d'auto sulla Pacific Coast Highway nel 1927, dopo aver già subito un assai pubblicizzato processo per guida spericolata in patria poco prima di partire per Hollywood.

Nel film, il giovane Gunnar idolatra il nonno e le mitiche imprese da saga nordica che fecero la fortuna della loro famiglia. Dopo la morte prematura del padre, la madre cerca di strappare Gunnar alle sue fantasie romantiche, simboleggiate dal suo violino, e si adopera invece perché si prenda carico della conduzione degli affari di famiglia. Gunnar si oppone, e, dopo un alterco con la madre, fugge di casa. Nel tentativo di imitare le gesta del nonno e procurarsi un guadagno immediato, Gunnar rimane seriamente ferito, e smarrisce del tutto il senso della realtà. Gunnar recupererà infine la salute mentale solo grazie all'amore e alla musica, che, contrariamente ai progetti della signora Hedes sulla sua carriera, si dimostreranno la via giusta anche per sanare le finanze di famiglia. Tacciato da alcuni di "americanizzazione" per via della eccessiva maestosità degli interni, *Gunnar Hedes saga* è costruito intorno a suggestioni visive altamente

spettacolari radicate nella cultura nordica – un marchio di fabbrica stilleriano. Questa volta si tratta di un ardito exploit sulla neve in cui figurano come comparse alcuni triloni di renne. La suggestione visivo/narrativa è tutta giocata sul contrasto tra arte e commercio, con il trionfo finale del potere salvifico dell'arte. Stiller equilibra sapientemente le ambizioni artistiche "alte" ponendo l'azione nel contesto artistico più umile immaginabile, espediente che gli consente anche alcune toccanti diversioni comiche. In questo tentativo di separare il cinema dalla letteratura, la chiave è rappresentata dalla intermedialità. La strategia narrativa ispira una fiducia senza precedenti nei trucchi visivi, con i sogni, i ricordi e le allucinazioni che ne diventano figure motivanti, fino a che il potere salvifico della musica non restituisce a Gunnar la salute, la felicità e, in aggiunta, anche la ricchezza. Nella stessa chiave di complicità intermediale con forme d'arte "altre" dalla letteratura, all'inizio, la musica viene evocata da un dipinto (in cui appare un suonatore di violino).

Al cameraman di *Gunnar Hedes saga*, Julius Jaenzon, venne affidata poco dopo la fotografia della prima produzione internazionale della Svensk Filmindustri. *Karusellen* (1923), diretto da Dimitri Buchowetzki e girato in gran parte a Berlino, ricevette recensioni entusiastiche a Stoccolma, e, soprattutto, spianò la via a nuove strategie produttive. – JAN OLSSON

In 1939 the Swedish film critic and historian Bengt Idestam-Almquist (1895-1983), writing under his pseudonym of "Robin Hood", published a book entitled Den svenska filmens drama: Sjöström-Stiller, with a preface by Victor Sjöström himself. Since Idestam-Almquist's pioneering work in the 1930s, which apart from this book includes two volumes co-written with Ragnar Allberg in 1932 and 1936, the homegrown narrative concerning Swedish silent cinema has been virtually uncontested. The story – or "drama", as Idestam-Almquist aptly termed it – features two canonical directorial titans, Victor Sjöström and Mauritz Stiller; a visionary producer in the background, Charles Magnusson; and a company with humble origins in the provinces. After moving to Stockholm in 1912, Svenska Biografteatern gradually emerged as a force to be reckoned with after alliances and subsequent breakups with both Pathé and Nordisk Films Kompagni.

Besides the three protagonists in this drama, everyone else has been pushed off-frame, apart from a few famous authors who became poster figures for a downsized quality production. Terje Vigen (1917), based on Henrik Ibsen's epic poem, marked the sea change, but Selma Lagerlöf soon emerged as the prime provider of literary material. The cut-off year for this national production is 1923, with Gösta Berlings saga (1924) as a last, disputed hurrah before international co-productions allegedly drove the Golden Age down into a bland abyss. This coincided with the country's two most celebrated directors leaving Sweden for Hollywood; Stiller only reluctantly, after an unsuccessful detour to Berlin. The former glory of Swedish cinema would not be fully resurrected until the rise of Ingmar Bergman – so the received story goes. The key link between these stellar film

domains was Bergman's casting of Sjöström in *Wild Strawberries* (Smultronstället, 1957), as a gesture of apotheosis. Another intervention from Ingmar Bergman brought Georg af Klercker briefly into the limelight. The programming of several af Klercker titles at the Pordenone Silent Film Festival in 1986 placed him on the scholarly map and in the international textbooks. Domestically, however, af Klercker's films subsequently have not been screened on a regular basis where it counts in terms of canon formation – at the Cinemateket in Stockholm. Hasselblad, Georg af Klercker's studio, was awarded its only film series in 1983, and in 1992 Stockholm's first and only retrospective in af Klercker's name was programmed. This was followed in 1993 by a screening of the then-newly restored *Nattliga toner* (1918), which was shown in conjunction with the opening of Ingmar Bergman's play *Sista skriket*. Two af Klercker films were screened in 2000, and one in 2002, and for the last 10 years, that has been it.

Examining the Cinemateket's programming across a longer time span, since 1974, it is obvious that Victor and Mauritz reign supreme – indeed, their names adorn the theatres in the Film Institute's building. The canonical film is *Körkarlen* (The Phantom Carriage; screened 30 times), followed by *Herr Arnes pengar* (Sir Arne's Treasure; 24), *Ingeborg Holm* (20), *Gösta Berlings saga* (17), and *Erotikon* (16). *Gunnar Hedes saga* (1923), screened 13 times between 1974 and 2001, is a second-tier film. It has generally been programmed as part of *Stiller* or *Lagerlöf* retrospectives, and only twice as a stand-alone title. The film has been awarded short shrift in scholarly discourse, perhaps partially due to the preserved print's incomplete status. This is the film's first showing in Pordenone. The screen is thus set for a premiere-cum-discovery for this incomplete torso. The element for all extant material is a copy from the Cinémathèque française; about 1300 metres remain of the original's approximately 2,000 metres – which coincidentally mirrors the preservation ratio for *Ingeborg Holm* (1345 out of 2006 metres).

Gunnar Hedes saga opened to mixed reviews in 1923. *Stiller's* free adaptation of *Lagerlöf's* text put off some critics, while other voices pronounced it the best Swedish film ever. This production marked the beginning of a strained relationship between *Stiller* and *Selma Lagerlöf* which culminated with *Gösta Berlings saga*, due to his lack of respect for the integrity of her literary source material when preparing the shooting scripts.

After long deliberation, *Stiller* elected to cast the inexperienced *Einar Hanson* in the title role and not his customary star, *Lars Hanson*. This was *Einar Hanson's* second film, and his breakthrough. He lived fast and died young, in an automobile crash on the Pacific Coast Highway in 1927, after having faced a much-publicized trial for reckless driving in Sweden before leaving for Hollywood.

In the film, the boy *Gunnar* idolizes his grandfather and the mythic, very Nordic feat that originally brought wealth to the family. After his father's premature death, *Gunnar's* mother forcefully tries to take away the boy's romantic notions, symbolized by his violin, and instead

aims to prepare him for managing the family business and estate. *Gunnar* refuses, and leaves home after an altercation with his mother. While trying to replicate his grandfather's feat and quick monetary remuneration, *Gunnar* is severely injured, and loses his grip on reality. He is eventually nursed back to sanity by love and music, which, contrary to Mrs. Hede's career plan for *Gunnar*, proves to be the path for salvaging the family's fortunes.

Criticized by some for being Americanized due to its overly stately grand interiors, *Gunnar Hedes saga* is built around a spectacular attraction with roots in Nordic culture – a *Stiller* trademark. This time it's a daring exploit in the snow seemingly involving a zillion reindeer. The attraction emerges from a clash between commerce and art, with art's redeeming powers eventually winning the day. *Stiller* creatively balances high-art claims by placing the performance in the humblest imaginable artistic setting, which also movingly offers comedy relief. In this attempt to set cinema apart from literature, intermediality is key. The storytelling strategy inspires an unprecedented reliance on trick effects, with dreams, memories, and hallucinations as motivating features, until the power of music restores sanity and happiness, with prosperity thrown in for good measure. In the initial intermedial stance, music is embedded in an evocative painting.

The next assignment for the film's photographer, *Julius Jaenzon*, was as cameraman for *Svensk Filmindustri's* first international production. *Karusellen* (1923), directed by *Dimitri Buchowetzki* and largely shot in Berlin, received rave reviews in Stockholm, and, more importantly, paved the way for novel production practices. – JAN OLSSON

Il restauro/The Restoration

Una copia nitrato imbibita di *Gunnar Edes saga* conservata nelle Archival Film Collections dello Svenska Filminstitutet venne duplicata verso la metà degli anni '70. Il nitrato originale non esiste più, ma a un dato momento ne erano stati estratti dei singoli fotogrammi conservati in un archivio di specimen di colore privo di catalogazione. Nel 2009, partendo da quei fotogrammi come campione di riferimento per il colore, dal negativo in bianco e nero è stata tratta una copia Desmet.

Collazionando il materiale filmico sopravvissuto con la lista delle didascalie originali – depositate presso la commissione di censura svedese prima della distribuzione del 1923 – è emerso chiaramente che alcune didascalie del negativo erano state inserite in modo erroneo. Mentre si procedeva alle opportune correzioni di montaggio, si evidenziava altresì che delle 133 didascalie dell'originale ne erano state usate solo 107; e questo in ragione del fatto che, essendo incompleto, il film era ovviamente privo delle scene cui le rimanenti didascalie si riferivano. Dato però che alcune di queste didascalie introducevano elementi narrativi di un certo rilievo (in primis quelle riguardanti la rovina della tenuta degli Hedes dopo la morte del padre di *Gunnar*), tutte le didascalie supplementari sono state reinserite nel duplicato negativo del 2009, usando la lista delle

didascalie originali conservata presso gli archivi dello Svenska Filminstitutet. – JON WENGSTRÖM

A tinted nitrate print of Gunnar Hedes saga was duplicated by the Archival Film Collections of the Swedish Film Institute in the mid-1970s. The nitrate source no longer exists, but single frames were at one point extracted from it and kept in an uncatalogued file of colour records. Using these frames as a colour reference, a Desmet print was struck from the black-and-white negative in 2009. When the nitrate was duplicated, the aspect ratio was sized down from full frame to Academy in an optical printer, resulting in some information being lost at the top and bottom of the image. It was decided to keep the reduced 1.37:1 ratio of the original duplication when striking the new print, as a blow-up would not have retrieved any lost information, and furthermore would have created a false impression of an original ratio that was never tampered with.

In the process of comparing the existing film material with the original list of intertitles – submitted to the Swedish board of censors before the film's release in 1923 – it was clear that some of the titles in the negative had been erroneously placed. While correcting the editing, it was also established that only 107 of the film's original 133 intertitles had been used; the reason of course being that the film was incomplete, and no corresponding visuals existed for the remaining titles. However, since some of these intertitles include significant narrative information (most importantly on the misfortune of the family estate after the death of Gunnar Hede's father), all but two of the additional intertitles were inserted in the duplicate negative in 2009, using the original title cards in the library collections of the Swedish Film Institute. – JON WENGSTRÖM

J'ACCUSE (Per la patria) (Pathé, FR 1919)

Regia/dir., scen: Abel Gance; *asst:* Blaise Cendrars; *f./ph:* L. H. Burel, Maurice Forster, Marc Bujard; *mont./ed:* Marguerite Beaugé; *cast:* Romuald Joubé (Jean Diaz), Séverin-Mars (François Laurin), Marise [Maryse] Dauvray (Edith Laurin), Maxime Desjardins (Maria Lazare), Mme. Mancini (Madre/Mother Diaz), Angèle Guys (Angèle), Angèle Decori (Marie, la domestica/the servant), Nader (il cuoco militare/the army cook); *data uscita/released:* 25.4.1919; *lg. or./orig. l:* 5250 m. (4 pts.); 35mm, 3550 m., 192' (16 fps), col. (imbitito e virato/tinted and toned); *fonte copia/print source:* Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. *Digital restoration by the Nederlands Filmmuseum in collaboration with Lobster Films, Paris.*

Didascalie in francese / *French intertitles.*

Avevo visto per la prima volta *J'accuse* di Abel Gance 30 anni fa, in una proiezione pubblica, senza accompagnamento musicale, alla Cinémathèque Française. Era stata un'esperienza a un tempo sorprendente, sconcertante e costernante. Sebbene fosse in una versione leggermente più corta rispetto al *J'accuse* originale distribuito in parti quasi uguali per 4 settimane di seguito nel marzo-aprile del 1919, la copia superstite evidenziava chiaramente

l'ambizioso progetto di Gance in un periodo in cui l'industria cinematografica, come una gran parte della Francia stessa, lottava per risollevarsi dalla Grande Guerra. Il film soffriva nondimeno di evidenti discontinuità ed "errori" che in seguito furono unanimemente attribuiti, da critici e storici, allo stesso cineasta: pretenziosità letteraria, in primis nella poesia di Jean Diaz, illustrata da un alquanto semplicistico "poema visivo"; recitazione ad alto tasso di emotività, soprattutto da parte di Séverin-Mars (François) e di Romuald Joubé (Jean); facile schematismo nel conflitto amoroso che contrappone il brutale François e il gentile, altruista Jean, entrambi innamorati di Edith (l'attrice Maryse Dauvray), peraltro inspiegabilmente sposata con François; esplicito simbolismo nelle reiterate danze di scheletri in sovrapposizione, un guerriero gallico che incita al patriottismo le truppe francesi a Verdun, e una Edith "martirizzata", a braccia spalancate davanti a una "croce" di finestre; e, non ultima, l'eccessiva lunghezza.

Nondimeno, a 90 anni di distanza, attraverso un lavoro di recupero e di ri-contestualizzazione è ancora possibile ammirare *J'accuse*.

Molto si è detto sulle scelte stilistiche di Gance, sulla sua "avant-garde" coniugata con le esigenze commerciali del cinema di fiction, *exempli gratia*, la sperimentazione di un montaggio relativamente rapido nelle scene clou della battaglia; i carrelli e i dolly per accentuare i movimenti disperati di Jean, di Edith, e dei soldati francesi morti in guerra che risorgono per confrontarsi con gli abitanti dei villaggi provenzali; l'uso di grandi ombre sulla parete di un granaio per raffigurare il ratto di Edith e il suo successivo stupro da parte dei tedeschi; gli effetti di split-screen (tramite la doppia esposizione), come nella sequenza in cui i soldati morti paiono marciare in parallelo sui sopravvissuti che sfilano in parata sotto l'Arc de Triomphe. Ma perfino più sorprendente appare ancora oggi ciò che nel 1921, recensendo *Broken Blossoms (Giglio infranto)* di D.W. Griffith aveva già sottolineato Léon Moussinac: il virtuosismo delle luci del film. Anche in *Mater Dolorosa* (1917), Gance e il suo cameraman L. H. Burel avevano usato estensivamente l'illuminazione laterale, i proiettori a bassa intensità "mirati" su volti e corpi ripresi su sfondi scuri e il controluce che trasformava le figure in silhouette. In *J'accuse*, questo tipo di illuminazione non contribuisce solo a creare degli spazi interni di inusuale profondità ma anche a fornire un forte effetto tridimensionale ai personaggi, potenziandone espressività emotiva nei primi piani: e. g. nelle scene a due o a tre in cui appaiono i personaggi di Jean e di Edith, la madre di lui e il padre di lei. Né risultano di minore efficacia le luci notturne dei villaggi e gli effetti visivi delle silhouette che si stagliano nette sullo sfondo di alcune scene di battaglia. Di pari rilevanza è il motivo ricorrente dei primi piani delle mani che caratterizza i momenti di particolare commozione. La partenza per il fronte degli uomini del villaggio è descritta con un lento montaggio di mani – che confezionano un pacco, che si stringono tra di loro, che sollevano un'ultima coppa di vino, giunte in preghiera davanti alle candele, la mano di un vecchio che si aggrappa a quella di un bambino... Il motivo delle mani si ripresenta nella parte

centrale del film per un'altra partenza, quando François benedice quelle intrecciate di Jean e Edith; e nuovamente dopo la scena clou della battaglia, quando i due uomini si trovano vicini di letto in ospedale e il moribondo François tende la propria mano verso quella di Jean in un supremo gesto di riconciliazione.

Dal punto di vista odierno, tuttavia, alla fine di un decennio d'inizio secolo segnato da ininterrotte violenze e sofferenze su larga scala, forse è più importante ri-vedere *J'accuse* nel contesto delle devastazioni provocate dalla Grande Guerra, immaginando l'esperienza vissuta allora dal pubblico in Francia e Inghilterra, dove il film ebbe un grandissimo successo. Gli ultimi anni di guerra sollevarono reazioni in cui si rimescolavano rabbia e disperazione, ma anche nuovi sogni e fervore rivoluzionario. Lo stesso Gance provò in prima persona la rabbia e la disperazione di molti suoi contemporanei per quello inusitato spreco di vite umane, aumentato dalla esiziale epidemia di "spagnola". *J'accuse*, che nel 1919 poteva anche passare per un film pacifista, non possedeva tuttavia le fantasie utopiche di un film quale *Himmelskibet* (1918) della Nordisk, presentato alle Giornate del 2006. Al contrario, il film di Gance è caratterizzato da un intenso sentimento che oscilla tra rabbia e disperazione. Per la loro particolare scabrezza si impongono le molte sequenze della terza parte del film ambientate nelle trincee piene di pioggia, i soldati spossati e intirizziti dal freddo, i cadaveri ricoperti di fango, i corpi accatastati dentro una cattedrale in rovina. Né hanno un minore impatto emotivo le scene di sofferenze individuali tra le mura domestiche che prevalgono nettamente nella seconda parte: il ritorno a casa di Jean, dopo il congedo per una (peraltro mai citata esplicitamente) psicosi traumatica da bombardamento, dove trova la propria madre sul letto di morte (con una menora che va lentamente spegnendosi); il successivo ritorno di Edith sotto una pioggia battente a casa di Jean, dove rivela con titubanza a lui e al proprio padre la bambina nata dallo stupro, Angèle. La rabbia del film diventa ancora più esplicita nei reiterati "j'accuse" gridati da Jean, riecheggianti la famosa invettiva di Émile Zola lanciata 20 anni prima in occasione dell'affare Dreyfus. Indirizzato dapprima, seppure vagamente, al cieco patriottismo responsabile di cotanta devastazione, il suo grido si concentra poi in ambito locale, chiamando in causa i compaesani che hanno tratto profitto dalla guerra, per poi evadere da qualsivoglia implicazione e causalità di tipo storico, attribuendo ogni colpa al sole e alla natura stessa. La figura indistinta del Cristo che chiude il film, pertanto, più che un redentore evoca un osservatore impotente o semplicemente un emblema finale delle sofferenze umane della Grande Guerra. – RICHARD ABEL

I first viewed Abel Gance's J'accuse 30 years ago in a public screening, without musical accompaniment, at the Cinémathèque française. The experience was by turns astonishing, baffling, and dismaying. Even if slightly reduced in length from the original version released in roughly equal parts over 4 consecutive weeks in March-April 1919, that surviving print offered clear evidence of Gance's ambition at a time

when the French film industry, like much of the country, was struggling to recover from the Great War. Yet the film also seemed strikingly uneven, marred by "faults" later critics and historians attributed to the filmmaker. Literary pretension, particularly in Jean Diaz's poetry, illustrated by a rather simplistic "visual poem." Highly emotive acting, especially from Séverin-Mars as François and Romauld Joubé as Jean. An overly schematic conflict that pits the brutish François against the gentle, caring Jean, who both love Edith (Maryse Dauvray), inexplicably the wife of François. Overt symbolism in the many shots of superimposed dancing skeletons, a Gallic warrior patriotically inciting the French troops at Verdun, and a "martyred" Edith, arms widespread before a "cross" of windows. And excessive length. Yet, 90 years later, one can still admire J'accuse through the work of recovery and re-contextualization.

Much has been made of Gance's stylistic choices, his "avant-garde" flourishes within a commercial fiction film: e.g., his experiment with relatively rapid montage in the climactic battle scenes; his camera tracks and dollies accentuating the desperate movements of Jean, Edith, and the French soldiers who rise from the dead and march to confront the villagers of Provence; his use of huge shadows on a barn wall to represent Edith's abduction and later rape by Germans; his split-screen effects (through double exposure), as when the dead soldiers seem to march in parallel above the survivors parading through the Arc de Triomphe. Yet especially striking now is what Léon Moussinac recalled in his 1921 review of D.W. Griffith's Broken Blossoms: the virtuosity of the film's lighting. In Mater Dolorosa (1917), Gance and his cameraman, L. H. Burel, already had made extensive use of side-lighting and low-key spot-lighting on faces and bodies against dark backgrounds and back-lighting that turned figures into silhouettes. In J'accuse, such lighting not only creates unusually deep interior spaces but also gives a strongly three-dimensional cast to characters, heightening their emotional expressions in close shots: e.g., scenes pairing or triangulating the characters of Jean, Edith, his mother, and her father. It also distinguishes village night scenes and produces stark silhouette effects in certain battle scenes. Equally striking is the motif of recurring close shots of hands, marking particularly poignant moments. The village men's departure for war is conveyed in a slow montage of hands – packing a bag, clasped together, raising a last cup of wine, praying before candles, an old man's grasping a child's. The motif returns at midpoint for another departure, when François blesses Jean and Edith's clasped hands, and again after the climactic battle when (with the two men hospitalized side by side) the dying François reaches out to grasp Jean's hand, a final gesture of reconciliation.

Perhaps most important, from our position nearly a decade into another century marked by continued large-scale violence and suffering, is to re-see J'accuse in the context of the Great War's devastation, imagining the experience of audiences in France and Britain, where it was immensely successful. The war's later years provoked responses ranging from despair and outrage to renewed

dreams and revolutionary fervor. Gance personally felt what many others must have at the time, a desperate rage at the wasteful loss of so many men, accentuated by the deadly Spanish influenza epidemic. Although in 1919 *J'accuse* may have seemed to promote pacifism, it hardly shares the utopian fantasies of a film like Nordisk's *Himmelskibet* (1918), shown at the 2006 Giornate. Instead, intense mood swings between despair and outrage mark Gance's film. Especially grim are the many shots in Part III of rain-filled trenches, fatigued freezing soldiers, muddy corpses, and bodies piled inside a ruined cathedral. Yet no less gripping are those of personal suffering in the domestic scenes so prominent in Part II: Jean's return home, after being discharged for (strongly implied) shell shock, to find his mother on her deathbed (with a menorah guttering out); Edith's return soon after in the rain to Jean's home, where she hesitantly reveals to him and her father the child of her own violation, Angèle. The film's outrage is perhaps most explicit in Jean's repeated cries of "J'accuse," echoing Émile Zola's famous polemic 20 years before in the Dreyfus Affair. Initially aimed, however vaguely, at the blind patriotism responsible for so much devastation, his outcry eventually becomes localized, accusing his own villagers who have profited from the war, and finally evades any sense of historical causality and responsibility to blame the sun, even nature itself. The blurred Christ figure concluding the film, consequently, seems less a redeemer than an impotent observer or even a final emblem of the Great War's human suffering. – RICHARD ABEL

Il restauro/*The Restoration*

L'unica copia a colori sopravvissuta di *J'accuse* (1919) appartiene alla collezione del Nederlands Filmmuseum. Il museo, in collaborazione con la Lobster Film, ha provveduto alla sua preservazione con una estensiva operazione di restauro digitale salvaguardando così il futuro di questo classico. Il restauro del Filmmuseum ha richiesto due anni di lavoro. Fin dall'inizio, avevamo deciso che le tracce del tempo restassero visibili; pertanto non avremmo restaurato il film nelle sue condizioni originarie, limitandoci alla rimozione dei danni più disturbanti. Polvere, macchie e spuntature sono state rimosse e riparate usando software digitali di ultima generazione. Lo schema del colore originale è stato restaurato usando l'unica copia nitrate a colori del Filmmuseum. La ricostruzione è avvenuta usando 6 copie diverse, provenienti dagli archivi della Lobster Film (Parigi), dal Nederlands Filmmuseum e dal Narodni Filmovy Archiv (Praga). La nuova ricostruzione dura 192 minuti ed è la più completa dal 1922, quando ne venne montata una nuova versione più corta per il mercato internazionale. Dal nuovo restauro sono state tratte due copie, una con le didascalie francesi originali, l'altra con didascalie inglesi create per l'occasione. La "prima" mondiale della nuova copia si è tenuta a fine giugno 2009 ad Amsterdam, durante l'Holland Festival. Il restauro è avvenuto nell'ambito del progetto di conservazione su larga scala denominato "Images for the Future". (Da un comunicato stampa del Nederlands Filmmuseum)

The only surviving colour print of Abel Gance's renowned anti-war epic *J'accuse* (1919) belongs to the collection of the Nederlands Filmmuseum. The museum has now preserved it in collaboration with Lobster Films and safeguarded the future of this classic with an extensive digital restoration. The Filmmuseum worked on the restoration for the past 2 years. Early on, we decided that the traces of time should remain visible; we would therefore not restore the film to a pristine condition, but only remove the most distracting damage. Dust, stains, and punctures were removed and repaired using the latest digital software. The original colour scheme has been restored using the Filmmuseum's unique nitrate colour print. The reconstruction was done using 6 different copies, from the archives of Lobster Films (Paris), the Nederlands Filmmuseum, and the Národní Filmový Archiv (Prague). This new reconstruction now runs 192 minutes, and is the most complete since 1922, when a newly edited, shortened version was created for the international market. Two copies have been made of the new restoration, one with the original French intertitles, the other with newly-created English titles. The world premiere of the new print took place in late June 2009, during the Holland Festival in Amsterdam. The restoration was part of the large-scale conservation project *Images for the Future* (www.imagesforthefuture.org). (Adapted from Nederlands Filmmuseum press release)

ROTAIE (S.A.C.I.A./Nero-Film, IT/DE, 1929)

Regia/dir: Mario Camerini; *sogg./story:* Corrado D'Errico; *scen:* Mario Camerini, Corrado D'Errico; *f./ph:* Ubaldo Arata; *scg./des:* Umberto Torri, *su bozzetti di/based on designs by* Daniele Crespi; *cast:* Käthe von Nagy (la ragazza/*The Girl*), Maurizio D'Ancora [Gucci] (il ragazzo/*The Boy*), Daniele Crespi (il seduttore/*the seducer* Jacques Mercier), Aldo Moschino [*poi/later* Giacomo Moschini] (un frequentatore del Casinò/*a Casino regular*), Mario Camerini (un giocatore al Casinò/*a gambler at the Casino*); 35mm, 1868 m., 74' (22 fps); *fonte copia/print source:* Cineteca Italiana, Milano.

Didascalie in italiano / *Italian intertitles.*

Mentre l'opera muta di Mario Camerini ha tardato fino agli anni recenti a essere scoperta con alcuni felici ritrovamenti (la sceneggiatura d'esordio *Le mani ignote* e la sua prima regia oggi visibile *Voglio tradire mio marito* da parte della Cineteca del Friuli, i successivi *Maciste contro lo sceicco* e *Kif tebbi* da parte della Cineteca di Bologna; risultano al momento perduti *Jolly*, *La casa dei pulcini* e *Saetta principe per un giorno*), il suo film di transizione tra muto e sonoro (ma la versione sonorizzata del 1931 non è edita dall'autore), *Rotaie*, ha da tempo uno statuto di classico quantomeno nella storiografia del cinema italiano, costituendo con l'ancora frammentariamente conservato *Sole* di Blasetti il dittico della cosiddetta rinascita del cinema italiano dopo la crisi produttiva della seconda metà degli anni '20. Per chi ama non affidarsi a valori passivamente tramandati questo statuto di classico nazionale,

scarsamente noto in ambito europeo nonostante la coproduzione tedesca e la presenza come protagonista di Käthe von Nagy, sembra adombrare il rischio di una sopravvalutazione coeva, dovuta a quello statuto di “film della rinascita”. Se è vero che Camerini, più che il cugino Augusto Genina (che continuerà a crescere nella grandezza fino alla vecchiaia), nasce grande cineasta, ciò si rivelerebbe insomma di più nei precedenti film muti, e mancando alla visione i sospetti capolavori *Jolly* e *La casa dei pulcini*, è soprattutto *Kif tebbi* ad apparirci oggi il segno di un grande cineasta, forse persino più grande della da tempo (relativamente) nota sua fase classica nel cinema sonoro degli anni '30.

Fortunatamente il sospetto è infondato. *Rotaie*, per quanto poco noto internazionalmente, ha la forza di un punto di confluenza tra le avanguardie europee, il mainstream espressionistico e quella irrisolutezza realistica che ha fatto grande il più grande cinema italiano. Coevo di *Prix de beauté* di Genina, ne chiosa la splendida sequenza del viaggio dentro gli scompartimenti ferroviari con una variante più sociale, e si può ipotizzare che l'altrettanto splendida sequenza della donna che attraversa i compartimenti del treno in *Traviata 53* di Cottafavi (regista che col film d'esordio *I nostri sogni* riscrisse genialmente la centralità cameriniana nel cinema italiano) sia il punto d'arrivo di un cinema, insieme italiano e europeo, che ha saputo vedere meglio di tutti la sconfitta delle passioni dentro il sociale. Il lieto fine di *Rotaie*, l'assorbimento dei protagonisti nel mondo del lavoro, è meno socialfascisticamente riconciliato di quanto possa apparire.

Sono le sequenze del Casinò il vero nucleo del film, e non a caso è lì che Camerini vi si mette in gioco con la sua unica apparizione cinematografica, il primo piano più grande di quella sequenza (unica apparizione del regista in tutta la sua filmografia oltre a quella quasi “rubata” nel tardo *Delitto quasi perfetto*): è in quelle sequenze, ossessive quanto in Jacques Demy, che Camerini arriva all'esito langhiano (sarà lui poi a girare un ahimè debole “seguito” del dittico indiano) di far vincere la forza dell'amore nella rinuncia del perdente alla vendetta. Quel perdente, il villain del film, è interpretato da Daniele Crespi, anche scenografo del film stesso, figura chiave dell'epoca di transizione tra muto e sonoro italiano, chiosatore dei sogni futuristico-avanguardistici anche nel successivo *Resurrectio* di Blasetti (e in *Die Pranke* di Steinhoff): omonimo di un pittore del Seicento lombardo, e dimenticato emblema della perdita “rinascita” del cinema italiano.

Del film è conservata anche la versione sonorizzata, non approvata dal regista, con musiche di Marcel Lattes, distribuita dalla Cines. Tale versione ha ottenuto il visto di censura il 30.6.1930 e ha avuto la prima romana nel marzo 1931. Non risulta documentazione su proiezioni pubbliche della versione muta, né la testimonianza del regista ha consentito di accertarle. – SERGIO GRMEK GERMANI

The silent films of Mario Camerini have only recently been rediscovered, thanks to some felicitous finds (his debut screenplay, Le mani ignote, and his earliest film as director available today, Voglio

tradire mio marito, by the Cineteca del Friuli, and his later Maciste contro lo sceicco, and Kif tebbi, found by the Cineteca di Bologna; other works remain lost, including Jolly, La casa dei pulcini, and Saetta principe per un giorno). However, Rotaie [Rails], which marks his transition from silent to sound film (although the 1931 sonorized version was not edited by him), has for some time been regarded as a classic, at least in the history of Italian cinema. With the as-yet fragmentary Sole by Blasetti, it composes the diptych of the so-called renaissance of Italian cinema following the production crisis of the late 1920s. For those not given to accepting values passed down passively, this status as a national classic – still little-recognized in a broader European context, despite its being a German co-production and the presence of Käthe von Nagy as star – seems to bear with it the risk of a contemporary over-valuation, resulting from its status as a “film of the rebirth of Italian cinema”. If it is true that Camerini started his career as a great filmmaker from the very beginning (even more so than his cousin Augusto Genina, whose greatness as a director steadily grew over his entire career), this might be revealed by his earlier silent films, if they existed. However, since we no longer have the purported masterpieces Jolly and La casa dei pulcini, today we must rely on Kif tebbi as the sign that his early talent might perhaps have been even greater than the long-known classic sound phase of his career.

Fortunately, this suspicion is unfounded. Although little-known internationally, Rotaie has all the marks of being a meeting-point between the European avant-garde movements, the Expressionistic mainstream, and that realist irresolution that has rendered the best Italian cinema so great. Like its contemporary, Genina's Prix de beauté, it features a splendid travel sequence inside the compartments of a train, but with a more social variant, and we may hypothesize that the equally splendid sequence of the woman walking through the compartments of a train in Traviata 53 by Vittorio Cottafavi – a director whose début film, I nostri sogni, brilliantly refreshed the centrality of Camerini in Italian cinema – is the arrival point of a cinema, at once both Italian and European, which has been most astute in examining the defeat of passions within society. The happy ending of Rotaie, the inclusion of the protagonists in the world of work, is less social-fascistically inclined than one might imagine.

The casino sequences are the true hub of the film, and it is no coincidence that it is here that Camerini brings himself into play with the largest close-up of that sequence (his sole appearance in any of his films, apart from that almost “snatched” snapshot in his later Delitto quasi perfetto [Imperfect murder]): it is in these sequences, which are almost as obsessive as Jacques Demy's, that Camerini arrived at the Lang-like result (and it would be he who subsequently produced a rather weak “sequel”; alas, to Lang's Indian diptych) of making the strength of love win, causing the loser to renounce his desire for revenge. That loser, the film's villain, was played by Daniele Crespi, also the film's production designer. Crespi (1893-1954), a key figure in the transition from silent to sound films in Italy, also later

worked on Blasetti's *Resurrectio* (and Steinhoff's *Die Pranke*). Bearing the same name as a 17th-century Lombard artist, *Crespi* is the forgotten emblem of the lost "rebirth" of Italian cinema.

A version of the film also survives with synchronized music by Marcel Lattes, which was distributed by Cines without the approval of the director. This version was passed by the censors on 30 June 1930 and was released in Rome in March 1931. There is no record of a public screening of the silent version, and Camerini himself could not recall if it was ever released. – SERGIO GRMEK GERMANI

Alla presenza di / In the Presence of Leatrice Gilbert Fountain
THE TEN COMMANDMENTS (I dieci comandamenti) (Famous Players-Lasky Corp./Paramount, US 1923)

Regia/dir., prod: Cecil B. DeMille; scen: Jeanie Macpherson; f./ph: Bert Glennon, Peverell Marley, Archibald Stout, J.F. Westerberg, [Edward S. Curtis, Ray Rennahan (col.)]; scg./des: Paul Iribe, Francis McComas; dir. tecn./tech. dir: Roy Pomeroy; mont./ed: Anne Bauchens; aiuto regia/asst. dir: Cullen Tate; cast (Prologo/Prologue): Theodore Roberts (Mosè/Moses), Charles de Roche (Ramses), Estelle Taylor (Miriam), Julia Faye (moglie del Faraone/the wife of Pharaoh), Terrence Moore (figlio del faraone/the son of Pharaoh), James Neill (Aronne/Aaron), Lawson Butt (Dathan), Clarence Burton (il sorvegliante/the taskmaster), Noble Johnson (L'Uomo di Bronzo/The Bronze Man); (Storia moderna/Modern Story): Rod La Rocque (Dan McTavish), Richard Dix (John McTavish), Edythe Chapman (Mrs. Martha McTavish), Leatrice Joy (Mary Leigh), Nita Naldi (Sally Lung), Robert Edeson (Redding), Charles Ogle (il dottore/the doctor), Agnes Ayres (la reietta/the outcast); première: 21.12.1923 (New York); 35mm, 12,072 ft., 159" (20 fps), col. (imbibito e virato/tinted and toned); fonte copia/print source: George Eastman House, Rochester, NY. Restaurato/Restored in 2002.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Certi titoli canonici del cinema muto americano crescono d'interesse col passare dei decenni come *The Crowd* (La folla) o *The General* (Come vinsi la guerra). Altri, ampiamente acclamati all'epoca della loro distribuzione, subiscono un processo inverso (è il caso di *Civilization* o *The Birth of a Nation*). Altri ancora – e, tra questi, *The Ten Commandments* se ne è rivelato un buon esempio – continuano a mantenere vivo il loro fascino, ma per motivi opposti a quelli di un tempo.

Il lungo film di DeMille contiene in sé due film più brevi e distinti tra loro: una grandiosa epopea biblica e un modesto dramma familiare. La recensione del *New York Times* (22 dicembre 1923) espresse un primo giudizio severo e peraltro ampiamente diffuso sulla struttura biforme del film: "Si direbbe un film girato da due registi diversi." La drammatizzazione di alcuni brani del Libro dell'Esodo era "indubbiamente diretta da un genio", ma "Mr. DeMille accusava una certa stanchezza", e gran parte della storia contemporanea, su una madre pia e i suoi due figli, era "estremamente noiosa". Per la prima

generazione di storici americani del cinema – ivi inclusi Terry Ramsaye negli anni '20 e Lewis Jacob negli anni '30 – l'unico interesse del film risiedeva nella grande spettacolarità della parte iniziale, laddove i suoi costi prefiguravano le sontuose produzioni della nuova Hollywood. (Con un budget di 1.476.000 dollari, *The Ten Commandments* fu probabilmente il film più costoso mai prodotto fino ad allora.) Il resto del film ricevette scarsa attenzione critica.

Negli ultimi anni, tuttavia, il film ha subito un mutamento – o, per meglio dire, è mutata la percezione che ne avevamo –, e la sua rivalutazione presenta molte analogie con l'esperienza che abbiamo vissuto alle Giornate attraverso la decennale riproposta dell'opera completa di D.W. Griffith. I film di Griffith maggiormente lodati all'epoca della loro distribuzione – le ricostruzioni storiche e gli adattamenti biblici – sono sembrati pesanti e leggermente ridicoli nel confronto diretto con molte opere di Griffith che inizialmente erano state liquidate come poco più che dozzinali drammatizzazioni di vita contemporanea. La caratteristica distintiva di *The Ten Commandments* è quella di contenere, nelle sue due ore e mezza di durata, entrambi i tipi di film.

Negli anni '60, Kevin Brownlow annotava garbatamente nel suo *The Parade's Gone By* che il prologo biblico del film era "cinematograficamente poco inventivo". Dei primi quattro rulli e mezzo – sugli Israeliti schiavi del faraone egiziano con il Dio vendicativo del Vecchio Testamento al loro fianco – risultano ancora avvincenti soprattutto gli effetti speciali del Mar Rosso che si apre davanti ai fuggiaschi, le sequenze a due colori in Technicolor e le scene di massa dell'inseguimento dei carri di Ramses nel deserto. DeMille, pur non dimostrandosi molto più abile del Griffith di *Intolerance* nell'inserire i suoi imponenti set nella trama del film, ebbe tuttavia dalla sua una maggiore sensibilità nel ravvivare i dettagli umani. Dopo l'Esodo, ciascuno dei dieci comandamenti compare rutilante come un'insegna hollywoodiana (in tono peraltro col nuovo Grauman's Egyptian Theater sull'Hollywood Boulevard, vecchio di un anno quando ospitò la prima del film il 4 dicembre del 1923). Nondimeno, l'esagitata adorazione del vitello d'oro da parte di una ridda di peccatori israeliti maldestramente coreografati rallenta il ritmo del film. Già durante le prove sul set, DeMille si era accorto che la scena volgeva al ridicolo. Un giornalista riferì il fervorino rivolto dal regista alle comparse: "Vorrei invitare chi di voi è in vena di facezie, a ridere adesso. Se qualcuno si azzarda a farlo dopo che avrò detto 'motore!', ci penserò io a bandire ogni amenità."

Già dalla prima didascalia si avverte un tono difensivo, atto a dissuadere chiunque dal pensare che quanto sta per apparire sullo schermo possa minimamente essere "antiquato". D'altronde, il film era stato pubblicizzato come una diretta emanazione del volere popolare. Nell'ottobre del 1922, DeMille aveva bandito sulla stampa quotidiana nazionale un concorso per trovare il soggetto del suo nuovo film Paramount ("da formulare in tre, o se preferite in quattro parole") e fra i circa 30.000 partecipanti, un certo F.C. Nelson di Lansing, nel Michigan, fornì la prima fonte d'ispirazione: "Non si

possono infrangere i dieci comandamenti – saranno essi a distruggere te”. Nelson e altri sette concorrenti, che come lui avevano suggerito una trama basata sui dieci comandamenti, si divisero il lauto montepremi di 8.400 dollari.

Ma le vere motivazioni della Paramount furono probabilmente altre. Lo studio era infatti la casa madre di tutte le principali figure coinvolte negli ultimi tre grossi scandali hollywoodiani: Fatty Arbuckle (processato due volte per omicidio, nel 1921 e nel 1922), il regista William Desmond Taylor (assassinato nel 1922) e il popolare idolo dei matinée Wallace Reid (morto per abuso di stupefacenti nel gennaio del 1923). Se Hollywood era una tale sentina di peccatori da indurre Will Hays a dimettersi, nel 1922, dal Gabinetto presidenziale per riportarla sulla retta via, allora la Paramount era manifestamente la capitale del peccato. *The Ten Commandments* poteva riabilitare lo studio – se non agli occhi di Dio, almeno a quelli del suo popolo in terra. Non è pertanto tutta colpa di DeMille se nelle sue immagini del Vecchio Testamento ancora si intuisce l'intento propagandistico.

Ma dopo 50 minuti di film, quando ormai ci siamo rassegnati alla vita cinematografica sotto la severa teocrazia di Mosè, *The Ten Commandments* prende vita trasferendosi (fra i tanti luoghi scellerati disponibili) a San Francisco. Per gli spettatori odierni, la storia contemporanea, della lunghezza di un lungometraggio, rivela alcune piacevoli sorprese che spazzano via la preconcepita pesantezza di DeMille. Si veda ad esempio il fine contrasto di emozioni e la toccante commedia di caratteri nella scena in cui i due fratelli devono risolvere la loro rivalità romantica per la fanciulla senza dimora. Il malinteso su chi dei due si stia dichiarando si basa su una complessa sequenza a tre personaggi, con abili stacchi di montaggio sugli sguardi, e un uso inventivo del vano di una porta come set. Oppure si veda il superbo dinamismo della sequenza letteralmente mozzafiato in cima alla chiesa in costruzione – chiesa che presto crollerà, a prescindere dal terremoto. (DeMille batte Hitchcock nel trovare a San Francisco luoghi da capogiro.) La parte contemporanea del film melodrammatizza per noi quella che fu la principale battaglia culturale nell'America degli anni '20 – contrapponendo la modernizzazione della “Jazz Age” al revivalismo religioso. (La predicatrice evangelica Aimee Semple McPherson eguagliò il budget di DeMille per il suo Angeles Temple da un milione e mezzo di dollari, inaugurato nei primi mesi del 1923 e la cui croce elettrica luminosa era ben visibile dalle colline di Hollywood.) Nel film questa battaglia culturale deflagra quando la madre fondamentalista spezza in due, davanti al figlio, il disco con il ballabile “I've Got Those Sunday Blues”. Giocata sull'understatement, la metà moderna di *The Ten Commandments* pare filosoficamente orientata verso la morale meno punitiva del Nuovo Testamento (sotto la quale i peccatori sul libro paga della Paramount non sarebbero stati tanto duramente condannati). Le invenzioni visive della storia contemporanea sono abilmente sostenute dall'arguzia maliziosamente moderna della sceneggiatrice Jeanie MacPherson. A lei si deve una delle più memorabili didascalie di tutta la storia del muto, quella del fratello buono che dice al cattivo:

“Ridi pure quanto vuoi dei dieci comandamenti, Danny, ma bada che picchiano duro!”– SCOTT SIMMON

Some canonical American silent films grow in interest over the decades (say, The Crowd or The General). Some films widely admired at release do the reverse (say, Civilization or The Birth of a Nation). Others – and Cecil B. DeMille's The Ten Commandments turns out to be a fascinating example – keep their appeal by turning it inside out. DeMille's long film holds two distinct shorter ones within it. A grandiose Biblical epic is followed by a modest family melodrama. The New York Times review (22 December 1923) expressed starkly a widespread initial response to the film's bifurcated structure: “Two men might have directed this feature.” The dramatization of parts of the Book of Exodus was “obviously directed by a genius,” but “the strain on Mr. DeMille told,” and much of the contemporary story, about a pious mother and her two sons, was “extremely tedious”. For the first generation of U.S. film historians – including Terry Ramsaye in the 1920s and Lewis Jacobs in the 1930s – the interest of the film still lay entirely in its opening spectacle, because the cost prefigured the lavish ways of new Hollywood. (At \$1,476,000, The Ten Commandments was probably the most expensive movie yet produced.) The remainder of the film merited little comment. It may be, however, that something has happened to the film – or rather to our experience of it – in recent years, and its re-evaluation parallels what we've witnessed together over the last decade at the Giornate through the full body of D.W. Griffith's work. The Griffith films most praised at release – the historical reenactments and Biblical adaptations – have come to feel ponderous and mildly laughable when set beside many Griffith films that were initially dismissed as little more than routine dramatizations of contemporary life. What is distinctive about The Ten Commandments is that it contains both film types within its two-and-a-half hour length. In the 1960s Kevin Brownlow noted gently in The Parade's Gone By that the Biblical prologue of the film was “cinematically uninventive”. The first four and a half reels – about the Israelites under Egypt's Pharaoh, with the vengeful Old Testament God on their side – remain intermittently compelling, notably in the special effect of the Red Sea parting, the two-color Technicolor sequences, and the cast of thousands chased by Ramses' chariots across the desert. If DeMille had little more inspiration about how to incorporate his massive set into the storyline than did Griffith in Intolerance, DeMille had a better sense for the enlivening human detail. After the Exodus, each of the ten emblazoned Commandments bursts forth sparkling like a Hollywood marquee (appropriate no doubt in Grauman's new Egyptian Theatre on Hollywood Boulevard, a year old when the film premiered there on 4 December 1923). However, the hyperactive worship of the Golden Calf by awkwardly choreographed Israelite sinners brings the film's pace to a crawl. Even on set, DeMille sensed the scene veering toward the ludicrous. A journalist reported the director's words to extras playing the worshippers: “I would like to remark that if any one of you feels humorous, laugh now. If any one

of you laughs after I say 'Camera,' I will do my best to extract the humor from the situation."

There's a defensive tone right from the film's first intertitle, arguing against anybody's assumption that what we're about to see might be in any way "OLD FASHIONED". The film was publicized, after all, as originating from the will of the people. In October 1922 DeMille initiated a nationwide newspaper contest to find the subject for his next Paramount film ("put it in three or four words if you wish") and, among the 30,000 entries, a certain F.C. Nelson of Lansing, Michigan, was credited with the primary inspiration: "You cannot break the Ten Commandments – they will break you." Nelson and seven others who had also suggested an idea based on the Ten Commandments divided the large \$8,400 award.

But one also suspects another motivation from Paramount. That studio was home to ALL the central figures in Hollywood's three fresh scandals: Fatty Arbuckle (tried twice for manslaughter, in 1921 and 1922), director William Desmond Taylor (murdered in 1922), and clean-cut star Wallace Reid (dead of a drug overdose in January 1923). If Hollywood was such a sin hotbed that Will Hays had to resign from the President's Cabinet in 1922 to set the place straight, then Paramount was demonstrably the sin capital. The Ten Commandments could put the studio right – if not with God, at least with His people on earth. It's not entirely DeMille's fault if a whiff of the PR propaganda purpose still clings to his Old Testament images. But 50 minutes into the film, just as we resign ourselves to cinematic life under Moses' grim theocracy, The Ten Commandments leaps into life by shifting to (of all unholy places) San Francisco. For viewers now, the contemporary story, running the length of a full feature, reveals pleasures that undercut presumptions of DeMille's ponderousness. Look especially at the subtly played round-robin emotions and touching character comedy in the scene where the two sons work out their romantic rivalry for the homeless young woman. The misunderstanding about which of the two is proposing is staged with complex 3-shots, deft cutting on glances, and inventive use of a doorway set. Or look at the high-flying dynamism of the literally breathtaking sequence atop the half-built church, which will soon be collapsing, earthquake or no. (DeMille beat Hitchcock in finding vertigo through San Francisco locations.) What the contemporary part of the film melodramatizes for us now is the central cultural battle of 1920s America – pitting the modernizing "Jazz Age" against religious revivalism. (Evangelist Aimee Semple McPherson matched DeMille's budget with her \$1,500,000 Angeles Temple, opened earlier in 1923; its electrically illuminated cross was easily visible from the Hollywood Hills.) In the film this cultural battle gets heated when the fundamentalist mother smashes her son's dance record, "I've Got Those Sunday Blues".

With relatively understated power the contemporary half of The Ten Commandments argues for a philosophical shift toward a more forgiving New Testament morality (under which Paramount's sinning employees would presumably not be so harshly damned). The visual

inventiveness of the contemporary story is deftly sustained by scriptwriter Jeanie Macpherson's arch modern wit. Give her credit for one of the most memorable intertitles in all silent film, spoken by the good brother to the bad: "Laugh at the Ten Commandments all you want, Danny – but they pack an awful wallop!" – SCOTT SIMMON

Il restauro/The Restoration

Al fine di imporre sul mercato il proprio prodotto ancora relativamente nuovo, la Technicolor Motion Picture Corporation di Boston avvicinò DeMille con l'irresistibile offerta di realizzare alcune scene del suo film a titolo gratuito. Ray Rennahan fedele delle riprese a due colori della liberazione degli ebrei dalla schiavitù in Egitto e della loro traversata del deserto. Se DeMille non fosse rimasto soddisfatto dei risultati, il materiale gli sarebbe stato consegnato per essere distrutto. Integravano queste scene, esaltandone gli straordinari effetti speciali, oltre 2000 fotogrammi trattati uno per uno col procedimento di colorazione Handschiegl. Sviluppato per la prima volta da Max Handschiegl e Alvin Wyckoff per *Joan the Woman* di DeMille (1917), il procedimento consentiva di colorare un'area selezionata di ciascun fotogramma attraverso un complesso sistema di trasferimento del colore. Il procedimento era stato un'esclusiva delle produzioni Famous Players-Lasky fino al 1923, quando Alvin Wyckoff abbandonò lo studio. In *The Ten Commandments* gli effetti migliori del procedimento risultarono la colorazione arancio nella sequenza della "muraglia di fuoco" e il blu delle pareti d'acqua durante la spartizione del Mar Rosso.

La fonte principale per il restauro di *The Ten Commandments* è stata la copia nitrato personale a 35mm di Cecil B. DeMille. Questa era pervenuta alla George Eastman House con svariati altri titoli della collezione DeMille, una straordinaria raccolta che abbracciava la quasi totalità delle opere mute del regista. DeMille era infatti solito conservare una copia di ognuno dei suoi film. Dopo la sua morte, avvenuta nel 1959, a poco a poco l'intera collezione di DeMille venne donata all'archivio. Questa copia presenta l'imbibizione completa originale, numerose sequenze virate, e le scene trattate col procedimento Handschiegl. Le scene in Technicolor sono tuttavia mancanti.

Nel 2002, nell'ambito di una iniziativa tesa a restaurare il colore dei film muti di DeMille, la George Eastman House cominciò a lavorare al progetto. L'imbibizione venne ricreata e riprodotta su pellicola a colori con il procedimento Desmet. L'ottavo rullo della copia personale di DeMille, incompleto per la decomposizione del nitrato, fu reintegrato con il materiale conservato dalla Library of Congress. Le indicazioni trovate nella sceneggiatura originale conservata nei Cecil B. DeMille Archives della Brigham Young University nello Utah hanno reso possibile riproporre i colori dell'imbibizione originale del rullo danneggiato. Sotto la supervisione di Johan Puijs, lo Studio Cine di Roma ha sviluppato un nuovo sistema per ricreare la colorazione del procedimento Handschiegl. Moderne tecniche rotoscopiche sono state usate per creare dei mascherini prima che il *flashing* del

sistema Desmet colorasse le aree designate. Grazie a questo restauro, il pubblico potrà finalmente apprezzare il film con la sua imbibizione completa e con gli effetti Handschiegl, in una versione che non si era più vista dai tempi della sua distribuzione originale.

JAMES LAYTON

The Technicolor Motion Picture Corporation of Boston, still trying to market its relatively new product, approached DeMille with an irresistible offer to shoot scenes for the movie at no charge. Ray Rennahan shot two-colour footage of the liberation of the Hebrews from Egypt and their trek across the desert. If DeMille wasn't satisfied with the results, they would be turned over to the director for destruction. Complementing these scenes and highlighting the remarkable special effects, over 2,000 individual frames featured Handschiegl process coloring. First developed by Max Handschiegl and Alvin Wyckoff for DeMille's Joan the Woman (1917), a select area of each frame could be individually colored through a complex dye-transfer system. The process was used almost exclusively for Famous Players-Lasky productions until Wyckoff left the studio in 1923. In The Ten Commandments the process was used to best effect in the orange coloring of the "wall of fire" sequence and the blue sea-walls during the parting of the Red Sea.

The main source for this restoration is Cecil B. DeMille's personal 35mm nitrate print of The Ten Commandments. It came to George

Eastman House as part of the DeMille collection, a unique assemblage of his films spanning almost all of the director's entire silent oeuvre. DeMille kept one print of every one of his features. These were gradually donated to the Archive following his death in 1959. This print features the original tinting throughout, several toned sequences, and the Handschiegl process shots. The Technicolor scenes however, are not present.

In 2002, as part of an ongoing initiative to restore the color back to DeMille's silent films, George Eastman House began work on the project. Tinting was matched and reproduced by the Desmet process. Reel 8 of DeMille's personal copy was incomplete due to nitrate decomposition. This was replaced with material held at the Library of Congress. Tinting records were used to restore the color tints to this reel from an original screenplay held in the Cecil B. DeMille Archives at Brigham Young University in Utah. Under the supervision of Johan Prijs, Studio Cine in Rome developed a new system to recreate the Handschiegl coloring. Modern rotoscoping techniques were used to create masks before Desmet flashing colored the designated area. Now, thanks to this restoration, audiences can enjoy the film colorfully tinted and toned, with Handschiegl effects, in a version unseen since its original release. The restoration was funded by the National Endowment for the Arts, The Film Foundation, and the George Eastman House Preservation Fund. — JAMES LAYTON

Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*

Ballets Russes 100

Sono trascorsi esattamente cento anni da quando Serge Diaghilev presentò i suoi Ballets Russes a Parigi, procurando uno sconvolgimento nel mondo musicale, teatrale e nelle arti visive di cui si avverte ancora oggi l'eco. Quella prima compagnia includeva ballerini i cui nomi sono diventati leggenda – Pavlova, Nijinsky, Karsavina – insieme con altre non meno brillanti étoiles quali Adolph Bolm, Theodore Kosloff, Alexandra Baldina e Vera Karalli. Purtroppo, la passione per le arti di Diaghilev non includeva il cinema. Seguendo il diktat che vigeva nei Teatri Imperiali russi, proibì espressamente ai suoi ballerini di esibirsi davanti a una cinepresa, per evitare loro il rischio di veder svanire il proprio fascino in sfarfallanti, mute e monocrome parodie. Per questo non esiste un solo metro di pellicola che ci mostri le movenze di Nijinsky: di lui ci rimangono solo immagini fisse. Suona quindi come una specie di piccolo miracolo che, proprio in occasione del centenario, due frammenti di un film girato nella saison del 1909 siano emersi dagli archivi francesi del Centre National du Cinéma. Questi sono stati presentati per la prima volta da Mariann Lewinsky nel suo programma “Cento anni fa” durante il festival bolognese del Cinema Ritrovato nel luglio 2009. Dato il loro recente ritrovamento, in quella occasione non era stato ancora possibile stabilire con precisione di quali danze si trattasse né quale potesse essere la musica che le accompagnava. Grazie però all'expertise effettuata nei mesi successivi da Roberta Lazzarini, Andrew Foster e John Sweeney, oggi siamo in grado di far collimare la musica con le immagini, in modo da evocare almeno un'ombra di quella magica saison del 1909.

Nell'occasione, riproponiamo anche il film di Fairbanks girato nel 1924 con Anna Pavlova, probabilmente il più straordinario e conturbante documento di danza di tutti i tempi. Il film fu presentato in una sessione di studio speciale per gli esperti di balletto nel programma Shiryayev dell'anno passato. – DAVID ROBINSON

It is just one hundred years since Serge Diaghilev introduced his Ballets Russes in Paris, bringing a shock to the worlds of music, theatre, and the visual arts which still reverberates today. That first company included dancers whose names are legendary – Pavlova, Nijinsky, Karsavina – along with hardly less brilliant stars like Adolph Bolm, Theodore Kosloff, Alexandra Baldina, and Vera Karalli. Diaghilev's passion for the arts sadly excluded cinema. As the old Russian Imperial Theatres had done, he expressly forbade his dancers to appear for the camera, and to risk dissolving their enchantments in flickering, mute, monochrome travesties. Hence there is not one metre of film to show us how Nijinsky moved: all images of him are frozen.

It seems then like a small miracle that precisely in this centenary year two fragments of film shot during that 1909 season have emerged from the archives of France's Centre National du Cinéma. They were first introduced by Mariann Lewinsky in her “Cento anni fa” (“One Hundred Years Ago”) presentation at Bologna's Cinema Ritrovato

festival in July of this year. Then only just discovered, there had been no time to find out exactly what the dances were, and what music was intended to accompany them. Thanks to the expertise of Roberta Lazzarini, Andrew Foster, and John Sweeney in the succeeding months, we are now able to match music to image, to evoke at least the shadow of the magic of that season of 1909.

We are also reprising the Fairbanks film of Anna Pavlova, shot in 1924 and perhaps the most haunting of all records of the dance. This was given only limited screening for dance specialists in last year's Shiryayev presentation. – DAVID ROBINSON

LA DANSE DU FLAMBEAU (Les Films du Lion, FR 1909)

Regia/dir: Jules de Froberville; *cast:* Tamara Karsavina; 35mm, 31 m., 1'40" (16 fps); *fonte copia/print source:* Archives Françaises du Film du CNC, Bois d'Arcy.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Tamara Platonovna Karsavina (1885-1978) frequentò la Scuola di danza del Balletto Imperiale di San Pietroburgo e fu una ballerina del teatro Mariinsky dal 1902 al 1918. Unitasi ai Ballets Russes di Diaghilev nel 1909, si rivelò una partner ideale per Nijinsky, fino a quando lui e Diaghilev non si separarono, e rimase la prima ballerina della compagnia fino al 1922. Nei suoi ultimi anni insegnò in Inghilterra, preparando anche Margot Fonteyn e Rudolph Nureyev nella loro ripresa di *Le spectre de la rose*, da lei creato con Nijinsky. Il disegno originale di Bakst per il costume che la Karsavina indossa in questo film è stato conservato, e ci rivela che il titolo provvisorio del balletto era la sua “Danza assiro-egiziana”. A quanto risulta, questa danza appartiene al balletto di Fokine basato sulle *Notti egiziane* di Anton Arensky, op. 50 (1900). La maggior parte delle danze del balletto durano all'incirca 5 minuti, tranne una, specificatamente chiamata “Danza egiziana”, che dura 1 min. 40 sec., perciò, con ogni probabilità, è proprio quella che appare nel film (devo questa informazione a Andrew Foster). È questa la musica che John Sweeney eseguirà alle Giornate.

Roberta Lazzarini scrive: “La ‘Danse du flambeau’ venne eseguita per la prima volta durante un gala di beneficenza presentato il 22 dicembre 1907 al teatro Mariinsky di San Pietroburgo. A molti anni di distanza, la Karsavina si ricordava ancora di quella serata ma non di cosa avesse ballato. L'incertezza del titolo deriva dal fatto che l'annuario 1907-8 dei Teatri Imperiali russi riportava la dicitura erronea di ‘Danza assira’.

Il 19 giugno del 1919, durante un importante gala al Théâtre de l'Opéra di Parigi, Feodor Koslov sostituì l'indisposto Nijinsky in *Les Sylphides*, che era in programma con *Le festin* ... in origine la Pavlova e Nijinsky avrebbero dovuto interpretare *Giselle*. *Le festin* era una serie di divertissements ed era una festa mobile – dipendeva cioè da quali ballerini fossero disponibili, infortunati etc. Lo hit parigino del

momento era il pas de deux 'L'oiseau d'or' interpretato dalla Karsavina e Nijinsky (chiamato anche 'L'oiseau de feu', altro non era che il pas de deux 'del pettirosso' dalla *Bella addormentata*). Con Nijinsky indisposto, non è difficile immaginare che la Karsavina, desiderosa in ogni caso di ballare, abbia sostituito il pas de deux con la sua 'Danse du flambeau'.

Il giorno seguente M. e Mme. Ephrussi offrirono un sontuoso garden party nella loro dimora di Avenue du Bois, dove i ballerini russi, di nuovo senza Nijinsky, replicarono le esibizioni della sera precedente. La Karsavina ricevette 1000 franchi – una grossa somma nel 1909. Probabilmente, il film venne girato in quella occasione.”

La danza è filmata su uno sfondo apparentemente improvvisato di lussuosi tendaggi appesi a una pertica, il che suggerirebbe che il film sia stato realizzato in una casa privata, anche se il suo omologo con Kosloff e la Baldina sembra girato su un palcoscenico teatrale, con dei fondali. – DAVID ROBINSON

Tamara Platonovna Karsavina (1885-1978) was trained at the Imperial Ballet School in St. Petersburg and was a ballerina at the Mariinsky Theatre from 1902 to 1918. Joining Diaghilev's Ballets Russes in 1909, she provided Nijinsky's ideal partner, until his departure from Diaghilev, and remained the company's leading ballerina until 1922. In later years she taught in Britain, and was to coach Margot Fonteyn and Rudolph Nureyev in Le Spectre de la Rose, which she had created with Nijinsky.

The original Bakst design for the costume that she wears in this film still survives, revealing that the working title for the ballet was Karsavina's Assyro-Egyptian Dance. The dance seems to come from Fokine's ballet based on Anton Arensky's "Egyptian Nights", op. 50 (1900). Most dances in the ballet are around 5 minutes long, but one, specifically called "Egyptian Dance", is 1'40", so almost certainly the one in the film (information from Andrew Foster). This is the music to be played by John Sweeney at the Giornate performance.

Roberta Lazzarini writes, "The Torch Dance was first performed 22 December 1907 at a charity gala in the Mariinsky Theatre, St. Petersburg. Years later Karsavina recalled the occasion but not what she danced. Confusion has arisen as to the title as the Imperial Theatres yearbook, 1907-08, incorrectly referred to it as 'Assyrian Dance'.

"In Paris on 19 June 1909, at an important gala in the Théâtre de l'Opéra, Feodor Koslov replaced the indisposed Nijinsky in Les Sylphides, which was given with Le Festin ... originally Pavlova and Nijinsky were to have performed Giselle. Le Festin was a series of divertissements and was a moveable feast – depending on which dancers were available, injured, etc. The highlight in Paris was the pas de deux "L'Oiseau d'or" performed by Karsavina and Nijinsky (also called "L'Oiseau de feu", it was simply the "Bluebird" pas de deux from Sleeping Beauty). I suspect that as Nijinsky was ill and as Karsavina wished to dance, she substituted La Danse du flambeau.

"On the following day M. and Mme. Ephrussi hosted a lavish garden party at their home in the Avenue du Bois, when the Russian dancers,

again without Nijinsky, repeated the programme of the previous evening. Karsavina received 1000 francs – a vast sum in 1909. I suspect the film was made at this time."

The dance is filmed against an apparently improvised background of luxurious curtains suspended from a pole, which could indicate that the film was shot in a private house, though the companion film with Kosloff and Baldina appears to have been made on a theatre stage, with backdrops. – DAVID ROBINSON

PAS DE DEUX ET SOLI (Les Films du Lion, FR 1909)

Regia/dir: Jules de Froberville; cast: Alexandra Baldina, Theodore Kosloff; 35mm, 86 m., 4'40" (16 fps); fonte copia/print source: Archives Françaises du Film du CNC, Bois d'Arcy.

Senza didascalie / No intertitles.

Theodore Kosloff (Fyodor Mikhailovich Koslov, 1882-1956) si diplomò alla Scuola del Balletto Imperiale di Mosca nel 1901 e si unì ai Ballets Russes di Diaghilev fin dalla prima stagione. Nel 1917 fu presentato dalla scrittrice Jeanie Macpherson, che aveva preso lezioni da lui nel 1911, a Cecil B. DeMille, la cui nipotina dodicenne Agnes ardeva dal desiderio di avere Kosloff come maestro – e infatti sarà proprio lui l'ispiratore della futura innovatrice del balletto americano. L'incontro suggerì a DeMille di scritturare Kosloff per il suo *The Woman God Forgot (L'ultima dei Montezuma)* e a Hollywood Kosloff interpretò 26 film durante il rimanente periodo del muto. Contemporaneamente, diresse anche un cospicuo numero di show musicali a Broadway.

Nel 1914 entrò nella compagnia di balletto di Kosloff una giovane ballerina di nome Winifred Shaughnessy: Kosloff la ribattezzò Natascha Rambova, e i due s'imbarcarono in una tempestosa relazione amorosa. Che terminò quattro anni dopo, quando i tradimenti di Kosloff e il suo vezzo di far passare per proprie le scenografie da lei disegnate, divennero insopportabili per la futura signora Valentino. Natascha lo abbandonò, ricevendo nella gamba una pallottola d'addio partita dal fucile da caccia di Kosloff. Quando l'avvento del sonoro pose fine alla sua carriera di attore, Kosloff aprì una serie di scuole – la più famosa delle quali a Los Angeles – con ragguardevole successo. Inoltre, aveva saggiamente reinvestito i suoi guadagni alla Paramount in azioni della società. Il legame con DeMille si mantenne saldo: Kosloff curò la mise en scène delle danze del *Samson and Delilah (Sansone e Dalila)* del 1949.

La Karsavina ricordava nelle sue memorie le rivalità tra ballerine per conquistare le attenzioni di Diaghilev, e raccontava come lei e Lydia Lopokova erano state sdegnosamente respinte in favore di Alexandra Baldina, che rimase incinta di Diaghilev mettendo alla luce un figlio affetto da un'invalidità permanente.

Alexandra Vasilievna Baldina (1885-1977) si era diplomata con la sorella Ekaterina presso la Scuola del Balletto Imperiale per poi entrare nel corps de bal del Mariinsky. Nel 1905 si trasferì a Mosca, dove si trovò nella stessa compagnia di balletto di Kosloff. Dopo il periodo con Diaghilev, virtualmente abbandonata dal marito, anche lei

emigrò negli Stati Uniti, e insegnò a San Francisco. Un suo ex allievo, Victor Anderson, ricordava che nei tardi anni '40, malgrado la lunga separazione dal marito, la Baldina gli consigliò di andare a studiare con Kosloff a Los Angeles.

Il film mostra i due ballerini all'apogeo della loro splendida carriera in *Valse Caprice*, un popolare *pas de deux* creato da Nikolai Legat, su musica di Anton Rubinstein, che alle Giornate sarà eseguita da John Sweeney (gli assoli non sono ancora stati identificati con sicurezza). Benché sia manifestamente un omologo del film della Karsavina, e sia accreditato dagli Archives del CNC al medesimo regista, Jules de Froberville, questo film ha un titolo evidentemente inteso per la distribuzione tedesca, pur mantenendo il titolo originale francese per la danza. – DAVID ROBINSON

Theodore Kosloff (Fyodor Mikhailovich Koslov, 1882-1956) graduated from the Moscow Imperial Ballet School in 1901 and joined Diaghilev's Ballets Russes in their first season. In 1917 he was introduced by the writer Jeanie Macpherson, who had taken lessons with him in 1911, to Cecil B. DeMille, whose 12-year-old niece Agnes was desperate to have Kosloff as her teacher – he was indeed to be the inspiration of the future American dance innovator. The encounter led DeMille to cast Kosloff in The Woman God Forgot, and he went on to act in some 26 Hollywood films throughout the rest of the silent period. At the same time he directed a number of Broadway musical shows.

In 1914 a young dancer, Winifred Shaughnessy, had joined Kosloff's ballet company: Kosloff renamed her Natascha Rambova, and the two embarked on a torrid love affair. This came to an end after 4 years, when Kosloff's philandering and habit of passing off Natascha's stage designs as his own proved too much for the future Mrs. Rudolph Valentino. Natascha left him, in the process suffering a parting shot in her leg from Kosloff's hunting rifle. When sound films put an end to Kosloff's acting career, he opened several schools – most notably in Los Angeles – with great success. He had also sagely taken his film salaries in Paramount stock. The link with DeMille remained: Kosloff staged the dances for the 1949 Samson and Delilah.

Karsavina recalled in her memoirs how the Diaghilev ballerinas vied for his attention, but that she and Lydia Lopokova were spurned in favour of Alexandra Baldina, whom he had made pregnant, with a child who was to prove a permanent invalid.

Alexandra Vasilievna Baldina (1885-1977) graduated along with her sister Ekaterina from the Imperial Ballet School and joined the Mariinsky company. In 1905 she was transferred to Moscow, where Kosloff was a fellow member of the company. After the Diaghilev period, virtually abandoned by her husband, she also emigrated to the United States, and taught in San Francisco. A former pupil, Victor Anderson, recalls that in the late 1940s, despite their long estrangement, Baldina recommended him to study with Kosloff in Los Angeles. The film shows them at their peak, as superb dancers, in Valse Caprice, a popular pas de deux created by Nikolai Legat, to music by Anton Rubinstein, which will be played by John Sweeney at the

Giornate performance: the solos which follow have not yet been confidently identified. Although clearly in series with the Karsavina film, and credited by the Archives of the CNC to the same director, Jules de Froberville, this film bears a title card evidently intended for German distribution, though retaining the original French title for the dance. – DAVID ROBINSON

ANNA PAVLOVA (Douglas Fairbanks, US 1924)

Regia/dir.: ?; cast: Anna Pavlova; 35mm orig.: 1032 ft.; DigiBeta, 18' (dal 35mm originale/from 35mm original, trascritto al/transferred at 16 fps), colonna sonora sincronizzata/synchronized music track; fonte copia/source: BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / English titles.

Balletti/Dances: Natale/Christmas (mus: Tchaikovsky); La morte del cigno/The Dying Swan (mus: Saint-Saëns); Danza orientale/Oriental Dance; La Rose mourante (mus: Drigo); Die Puppenfee [La bambola delle fate/The Fairy Doll] (mus: Bayer); Columbine; Variazioni/Variations (mus: Delibes).

Questo film non è attualmente disponibile in copie di proiezione a 35mm. / *No 35mm print of this film is currently available for screening.* Nel 1924 Anna Pavlova (1881-1931) visitò lo studio Fairbanks, dov'era in produzione *The Thief of Bagdad* (*Il ladro di Bagdad*), e venne ripresa sul set in sette brevi danze (non sei come indicato nel titolo originale, forse pensato per un'edizione ridotta). Sembra improbabile che si trattasse solo di un'improvvisazione: la danzatrice cambiò infatti di costume per ognuno dei numeri. Ben girati, questi ultimi rappresentano la miglior documentazione sulla leggendaria artista che con Nijinsky e la Karsavina sbalordì il pubblico parigino della prima stagione dei Ballets Russes.

Nel 1954, con il sostegno dell'allora National Film Archive, lo storico del balletto e già direttore della Royal Academy of Dancing, Peter Brinson (1923-1995), e il compositore e direttore Leighton Lucas (1903-1982) si proposero di ricreare le musiche originali per danza. Poterono fare ciò solo con l'aiuto di alcuni ex collaboratori della Pavlova ancora in vita: oggi sarebbe impossibile far combaciare la danza con la musica eseguita dalla pianista Viola Tucker (1921-2005) così impeccabilmente come in questa storica incisione. Non ci sono colonne sonore per la "Danza orientale" e "Colombina": a Pordenone l'accompagnamento sarà eseguito dal vivo da John Sweeney.

DAVID ROBINSON

In 1924 Pavlova (1881-1931) visited the Fairbanks studios, where The Thief of Bagdad was in production, and was filmed on the set in 7 short dances (not 6 as is stated on the original title, which may have been intended for a shortened version of the film). It seems unlikely that this was just an improvisational filming session: the dancer changed costumes for each of the numbers. Beautifully shot, these represent the finest record of the legendary dancer, who, alongside Nijinsky and Karsavina, astounded Paris in the first Ballets Russes season. In 1954, with the support of the then National Film Archive, the ballet historian and sometime director of the Royal Academy of Dancing,

Peter Brinson (1923-1995), and the composer and conductor Leighton Lucas (1903-1982) set out to recreate the original musical accompaniment for these dances. They were only able to accomplish this with the help of a number of still-surviving former Pavlova collaborators: today it would be impossible to match the dance and music – played by the pianist Viola Tucker (1921-2005) – as impeccably as on this historic track.

There are no recorded music tracks for “Oriental Dance” and “Columbine”: at the Giornate performance they will be accompanied live by John Sweeney. – DAVID ROBINSON

Bois d’Arcy 40

Anche quest’anno, gli Archives françaises du film del CNC sono onorati di far parte del programma delle Giornate di Pordenone. Un appuntamento annuale che offre l’occasione di mostrare a un pubblico informato alcuni dei 15000 titoli restaurati nei nostri laboratori di Bois d’Arcy. Molti sono film rari o dimenticati, ma che, seppure in modi diversi, hanno dato ugualmente un loro contributo alla storia del cinema. Per celebrare il nostro quarantesimo anno di attività, siamo particolarmente fieri di presentare una manciata di film francesi degli anni venti che, pur nella loro diversità, rispecchiano uno dei principi guida della nostra missione: la difesa e l’illustrazione di tutto il cinema a prescindere da qualsiasi sudditanza nei confronti di particolari correnti estetiche o critiche. Realizzati in un’epoca legata più alla fama di registi quali L’Herbier, Delluc, Gance o Dulac che non ai nomi meno noti di coloro che presentiamo qui, questi cinque film offrono nondimeno un quadro abbastanza vario della produzione francese all’apogeo del muto. Pur se controcorrente rispetto alle innovazioni formali e narrative della cosiddetta “avant-garde” alias “prima Nouvelle Vague”, queste opere hanno ugualmente una grande qualità estetica e un occhio di riguardo per il racconto “ben costruito”, sia che si tratti di documentari o di film di fiction. Spaziando tra vari generi – commedia di costume; dramma di ispirazione contemporanea, letteraria o religiosa; saggio documentario – ognuno di questi film testimonia la grande cura applicata dai loro realizzatori nel trattamento della luce, in esterni come in interni, nella scelta delle inquadrature e nel ritmo della narrazione. E se dovessimo esprimere delle preferenze, queste probabilmente andrebbero alla delicata fotografia di René Moreau in *Graziella* o all’inventiva poetica di André Sauvage, cui rende vibrante omaggio la chiatta di Jean Vigo in *L’Atalante*. – BÉATRICE DE PASTRE

Once again this year, the Archives françaises du film of the CNC is honoured to contribute to the programming of the Pordenone Silent Film Festival. This annual event is the ideal occasion to present to an informed audience just a few of the 15,000 film titles restored at our facilities at Bois d’Arcy. Many are rare and often forgotten, but in one way or another they have all enriched the history of motion pictures.

To celebrate our 40th anniversary, we are especially proud to present a hand-picked selection of French films of the 1920s whose very diversity reflects one of the abiding principles of our mission: the defence and illustration of cinema in its entirety, of all forms of cinema unbound by allegiances to aesthetic or critical currents. Made at a time when directors such as L’Herbier, Gance, Delluc, and Epstein had greater pride of place than those showcased here, these five films nonetheless afford a varied glimpse of French filmmaking at the apogee of silent cinema. Though they may turn their back on the narrative and formal advances of the so-called “avant-garde” or the “First New Wave”, these films still display major aesthetic qualities and narrative skills, both in the fictional or documentary modes. Representing a range of genres – comedy of manners; contemporary, literary, and religious drama; documentary essay – each of these films displays the care its makers have lavished on the treatment of lighting both in the studio and on location, and on framing and narrative rhythm. And if I had to voice preferences, I would opt for René Moreau’s delicate cinematography in *Graziella* or the inventive poetry of André Sauvage, to which Jean Vigo’s *barge pays* a vibrant homage in *L’Atalante*. – BÉATRICE DE PASTRE

I cinque film che seguono sono stati tutti restaurati dagli Archives Françaises du Film du CNC con i fondi destinati dal Ministero della Cultura alla salvaguardia del patrimonio cinematografico. / All 5 films selected for this anniversary celebration have been restored by the Archives Françaises du Film / CNC, under the auspices of the Ministry of Culture’s film preservation plan.

LE BONHEUR CONJUGAL (Films Saireau, FR 1923)

Regia/dir., prod., scen: Robert Saireau; f./ph: Amédée Morrin; scg./des: furnishings by Clarke; cost: dresses by “Maison Yteb”; riprese/filmed: estate/summer 1922; data uscita/released: 22.2.1923; cast: Pierre Etchepare (Jack), Denise Leguay (Marie-Thérèse), Lucienne Legrand (Monette Gondrias), André Dubosc (Marquis de Hautretant), Gilbert Dacheux (Joseph), Lucienne Debrienne (Comtesse de la Roch Hapique), Noël Roquevert (*Jack’s old friend*); 35mm, 1050 m., 51' (18 fps); fonte copia/print source: Archives Françaises du Film du CNC, Bois d’Arcy.

Didascalie in francese / *French intertitles*.

Chi era Robert Saireau (1875-1925)? A giudicare da questo affascinante 4 rulli senza grandi pretese, uno scrittore-regista con un genuino temperamento comico ed un elegante senso visivo. Prodotto un anno prima che si affacciasse sulla scena René Clair, *Le bonheur conjugal* suggerisce che se fosse sopravvissuto e maturato, Saireau avrebbe dato del filo da torcere allo stesso Clair, e che probabilmente sarebbe diventato un regista drammatico. Purtroppo, morì per una polmonite fulminante – a un mese di distanza dal suicidio di Max Linder – dopo aver completato *Jack*, un suo personale adattamento dal romanzo di Alphonse Daudet su un’infanzia travagliata dai toni dickensiani.

Il curriculum vitae precedente di Saireau rimane relativamente oscuro. Henri Fescourt lo ricorda come l'impresario teatrale del Moulin Rouge e cineasta che scoprì la deliziosa, e sfortunata, "ingenua" Suzanne Grandais. René Jeanne e Charles Ford lo descrissero come un regista specializzato in film polizieschi della Éclair, in particolare della serie "Nick Carter" (solitamente attribuita a Victorin Jasset!). Carl Vincent lo definì "il creatore del Grand Guignol cine-grafico" – un genere in cui si era specializzata la Éclair (con film quali *The System of Dr. Tarr and Professor Fether*, diretto dal neofita Maurice Tourneur, 1913). L'alquanto reticente profilo autobiografico tracciato dallo stesso Saireau (nel numero del dicembre 1919 di *Le Film*) fa riferimento ai suoi esordi nelle commedie della Éclair, tra cui i primi adattamenti per lo schermo dei vaudeville di Feydeau, diretti da Émile Chautard, e a un suo successivo trasferimento alla Film d'Art, dove il responsabile della produzione Louis Nalpa gli affidò la regia di comiche di 2 - o 3 - rulli. Richiamato sotto le armi allo scoppio della prima guerra mondiale, Saireau riprese la sua carriera nel 1919, e lavorò senza interruzione, con una media di due o tre film l'anno, fino alla morte.

Le bonheur conjugal è una garbata commedia di costume con protagonista un giovane playboy, Jack, che uno zio ricco costringe a sposare un'attraente ma noiosa ereditiera di provincia. Jack comincia presto a trascurarla per flirtare con un'attrice giovane e carina, che lo invita a seguirla in tournée. Durante l'assenza di Jack, un suo vecchio amico si suicida, e il corpo dell'annegato viene scambiato per quello di Jack. Quando gliene giunge notizia, Jack ritorna di nascosto a Parigi per seguire il proprio funerale. Cogliendo per caso i commenti assai poco riguardosi dei partecipanti al rito funebre, Jack si rende conto che la moglie è l'unica persona che lo ami veramente e decide di tornare da lei.

Saireau, che ne fu allo stesso tempo sceneggiatore e produttore, aveva chiaramente in mente la pièce di Tristan Bernard *Triplepatte* – filmata pochi mesi prima da Raymond Bernard. Ma laddove i Bernard padre e figlio enfatizzano l'antisociale bizzarria del loro eroe, il protagonista di Saireau è un parassita bonaccione che sa riconoscere le proprie sconfitte. L'interpretazione di Pierre Etchepare è tuttora una delle costanti delizie del film.

Saireau è un garbato ironista che ravviva ogni scena con argute sottolineature comiche e brillanti invenzioni visive – e. g. nella sequenza del party quando Jack cerca di identificare la futura fidanzata, o nella sorprendente descrizione delle debuttanti a caccia di marito viste come uno schiamazzante branco di oche bianche. Il cameraman abituale di Saireau, l'eccellente Amédée Morrin, conferisce ad esterni ed interni una pari, incantevole radiosità (ma nessuno si accorse dell'errore di continuità nella sequenza col carrello dei liquori automatizzato). I pregevoli set, di cui non si menziona l'artefice nei credits, sono (per l'epoca) insolitamente accurati. – LENNY BORGER

Who was Robert Saireau (1875-1925)? On the basis of this modest 4-reel charmer, a writer-director with a genuine comic temperament

and an elegant visual sense. Produced a year before René Clair arrived on the scene, Le Bonheur conjugal suggests that had he lived and matured, Saireau might have given Clair a run for his money, and even grown as a dramatic filmmaker. He died suddenly of pneumonia – a month after the suicide of Max Linder – after completing Jack, his adaptation of Alphonse Daudet's Dickensian novel about a blighted childhood.

Saireau's early curriculum vitae remains relatively obscure. Henri Fescourt remembers him as a Moulin Rouge stage manager-cum-film director who discovered the exquisite, ill-starred ingénue, Suzanne Grandais. René Jeanne and Charles Ford describe him as a director specializing in crime pictures at Éclair, in particular the Nick Carter series (usually attributed to Victorin Jasset!). Carl Vincent dubbed him "the creator of cinegraphic Grand Guignol" – a genre Éclair specialized in (with such films as The System of Dr. Tarr and Professor Fether, directed by the neophyte Maurice Tourneur, 1913). Saireau's own somewhat coy autobiographical profile (in the December 1919 issue of Le Film) refers to his early work in comedy at Éclair, including the first screen adaptations of Feydeau vaudeilles, directed by Émile Chautard, and his subsequent transfer to Film d'Art, where production head Louis Nalpas assigned him to direct 2- and 3-reel comedies. Called up for military service with the beginning of World War I, Saireau resumed his career in 1919 and worked steadily, averaging two to three films a year, until his death.

Le Bonheur conjugal is a warm-hearted comedy of manners about a young playboy, Jack, who is forced by his rich uncle into a marriage with an attractive but dull provincial heiress. He soon begins neglecting her to flirt with a pretty young actress, who invites him to accompany her on tour. In Jack's absence, an old friend of his commits suicide, and his drowned body is mistaken for Jack's. When he hears about it, Jack surreptitiously returns to Paris to attend his own funeral. Overhearing the less-than-bereaved remarks of mourners, Jack realizes his wife is the only person who sincerely loves him, and returns to her.

Saireau, who produced and directed from his own screenplay, clearly had Tristan Bernard's stage comedy Triplepatte in mind – it had been filmed just months earlier by Raymond Bernard. But where Bernard father and son emphasize their hero's anti-social loopiness, Saireau's protagonist is a good-humoured parasite who knows when he is defeated. Pierre Etchepare's performance is one of the film's abiding delights.

Saireau is a gentle ironist who peppers each scene with clever comic observations and visuals – as in the party sequence where Jack tries to identify his future fiancée, or in a surprising description of husband-seeking debutantes as a gaggle of silly white geese. Saireau's regular cameraman, the crack Amédée Morrin, gives both interiors and exteriors a magical sheen (though no one caught the continuity blooper involving a mechanized liquor cart). The handsome sets, for which there is no title credit, are (for the period) unusually meticulous. – LENNY BORGER

GRAZIELLA (Film d'Art/Vandal & Delac, FR 1925)

Regia/dir.: Marcel Vandal; *scen.*: Edmond Eparaud & Marcel Vandal, dal racconto *dil/from the story* by Alphonse de Lamartine (1852); *f./ph.*: René Moreau, René Guychard (interni/*studio*), Maurice Laumann (esterni/*exteriors*); *scg./des.*: Fernand Delattre; *riprese/filmed*: estate/*summer* 1925 (Napoli, Capri, Procida; Studios Film d'Art, Neuilly); *cast.*: Nina Vanna (Graziella), Jean Dehelly (Lamartine), Émile Dehelly (Lamartine, da vecchio/*as an old man*), Michel Sym (de Virieux), Raoul Chennevières (Andrea, il nonno/*the grandfather*), Mme. Sapiani (la nonna/*the grandmother*), Georges Chebat (Beppo), Sylviane de Castillo (Mme. de Lamartine), Antonin Artaud (Cecco), Jacques Révérand (suo padre/*his father*); *première.*: 7.1.1925 (presentazione alla stampa/*press screening*); *data uscita/released*: 23.7.1926; 35mm, 1598 m., 79' (20 fps); *fonte copia/print source*: Archives Françaises du Film du CNC, Bois d'Arcy.

Didascalie in francese / *French intertitles.*

Il poeta romantico dell'800 Alphonse de Lamartine non era certo un nome familiare nella Francia dei ruggenti anni '20, eppure i suoi scritti ispirarono ben tre adattamenti per il cinema muto da parte delle principali case di produzione dell'epoca. Nel 1922, per la "Série Pax", etichetta "artistica" della Gaumont, Léon Poirier diresse *Jocelyn*, ispirato ai 9000 versi del poema epico di amore e misticismo nella Francia rivoluzionaria del Lamartine, che divenne uno dei maggiori successi dello studio. Naturalmente, la Gaumont e Poirier tentarono di bissare l'exploit con *Geneviève* (1923), tratto da uno degli idealizzati romanzi del poeta sulle classi operaia e contadina. Superiore sotto molti punti di vista a *Jocelyn* – in effetti, rimane uno dei migliori film di Poirier in assoluto, insieme a *La Brière* – fu tuttavia penalizzato al botteghino dal suo inesorabile pessimismo. Quando poi la Film d'Art, all'epoca lo studio rivale della Gaumont, rilanciò con *Graziella*, il pubblico cinematografico parve ormai essersi stancato delle meditazioni poetiche di Lamartine, anche se *Jocelyn* sarebbe stato rifatto due volte, nel 1933 e nel 1951.

Prodotto e diretto da Marcel Vandal (ai vertici della venerabile Film d'Art con Charles Delac fin dal 1910), *Graziella* è più sfarzoso dal punto di vista figurativo e ha una trama decisamente meno cupa del film Gaumont. Pur essendo girato in modo abbastanza convenzionale, il film illustra tuttavia con maggiore efficacia la nostalgia malinconica e l'amore per la natura di Lamartine, che sono il tema portante del romanzo *Graziella*, cronaca autobiografica del viaggio italiano del giovane poeta Lamartine e del suo breve, platonico e tragico idillio con la nipote di un povero pescatore napoletano.

Graziella è essenzialmente un film realista, girato nei luoghi descritti da Lamartine, e si regge soprattutto sulla maestria dei suoi cameraman. Interrompendo una prassi consolidata, Vandal non si avvale di due ma di tre operatori: René Guichard filmò gli interni negli studi parigini, e Maurice Laumann i drammatici esterni, mentre a René Moreau, magistrale paesaggista, vennero affidate le vedute romantiche di terra, mare e cielo, che sono state preservate in tutta la loro sontuosità in questa copia imbibita. (Gli AFF si sono dedicati alla

ricerca e al restauro dei cortometraggi documentari auto-prodotti di Moreau, da lui chiamati "visions").

Nina Vanna, un'attrice inglese che conobbe una breve carriera cosmopolita negli anni '20, è una intensa, fragile Graziella per Jean Dehelly, sognante e biondo Lamartine. (Nei film Gaumont, il poeta era il debuttante Pierre Blanchar). In un emozionante ruolo cameo (nei panni del vecchio Lamartine) appare anche il padre di Dehelly, Émile Dehelly, membro dell'Académie Française. Assolutamente memorabile l'apparizione di Antonin Artaud nel ruolo del cugino innamorato che corteggia Graziella. – LENNY BORGER

The 19th-century century Romantic poet Alphonse de Lamartine was hardly a household name in the France of the Roaring 20s, yet his writings inspired no less than three silent film adaptations from major production firms. Léon Poirier's 1922 film of Jocelyn, Lamartine's 9,000-line epic poem of love and mysticism in Revolutionary France, was made for Gaumont's "Série Pax" art-film label and became one of the company's biggest hits. Naturally, Gaumont and Poirier tried to repeat the exploit with Geneviève (1923), from one of the poet's idealized novels about the working and peasant classes. Superior in most respects to Jocelyn – indeed, it remains one of Poirier's best, with La Brière – it was defeated commercially by its unrelenting pessimism. By the time Gaumont's rival studio, Film d'Art, weighed in with Graziella, movie audiences seemed weary of Lamartine's poetic meditations, though Jocelyn would be remade twice, in 1933 and 1951.

Produced and directed by Marcel Vandal (co-head of the venerable Film d'Art with Charles Delac since 1910), Graziella is pictorially more sumptuous and less plot-heavy than the Gaumont films. Though a conventional piece of filmmaking, it better illustrates Lamartine's nostalgic melancholy and love of nature, which are central to Graziella, an autobiographical account of Lamartine's travels to Italy as a young poet and his brief, platonically but tragically idyllic with the granddaughter of a poor Neapolitan fisherman.

Graziella is essentially a realist film, shot on the very locations described by Lamartine, and it stands on the artistry of its cameramen. In a break from usual practice, Vandal used not two but three cameramen: René Guychard shot the studio interiors in Paris, and Maurice Laumann did the dramatic exteriors, while René Moreau, a master paysagiste, captured the romantic vistas of land, sea, and sky, which have been voluptuously preserved in this tinted print. (The AFF has been devoted to tracking down and restoring Moreau's self-produced documentary shorts, which he dubbed "visions".)

Nina Vanna, a British actress who had a brief cosmopolitan career in the 1920s, is a poignant, fragile Graziella to Jean Dehelly's dreamy, blond Lamartine. (The debuting Pierre Blanchar played the poet in the Gaumont films.) In a climactic cameo, Dehelly's father, Émile Dehelly, a member of the Comédie Française, appears as the elderly Lamartine. And it would be hard to miss Antonin Artaud as the lovesick cousin who courts Graziella. – LENNY BORGER

L'ÎLE ENCHANTÉE (Lutèce Film, FR 1926)

Regia/dir., scen: Henry Roussell; *f./ph:* Maurice Velle, Paul Portier; *scg./des:* Georges Jacouty, Gaston Dumesnil; *riprese/filmed:* 7-11.1926 (Corsica [Plana, Evisa], Caen (*steelworks*), La Grave, Vals les Bains; Studios Menchen, Épinay); *data uscita/released:* 13.5.1927; *cast:* Rolla Norman (Francesco della Rocca), Jacqueline Forzane (Gisèle Rault), Jean Garat (Firmin Rault), Gaston Jacquet (Gabriel Lestranger), Renée Héribel (Chilina Leonardi), Paul Jorge (Martino della Rocca), Roby Guichard (Pepino), Geymond Vital (Ferrari), Pierre Delmonde (*Sergeant* Leonardi), Mario Nasthasio (Paglietti, *the creditor*), Jules Hamon (*bailiff*); 35mm, 2394 m., 111' (19 fps); *fonte copia/print source:* Archives Françaises du Film du CNC, Bois d'Arcy.

Didascale in francese / *French intertitles.*

Negli anni venti, all'apice della sua carriera di cineasta, Henry Roussell era tenuto nella massima considerazione da professionisti, critici e colleghi. Due dei suoi primi film, *La faute d'Odette Maréchal* (1920) e *Visages voilés, âmes closes* (1921) godettero perfino del raro privilegio di una distribuzione americana. E quando la Paramount creò un avamposto produttivo europeo a Parigi, scelse Roussell per scrivere e dirigere la sua prima produzione europea, *Les opprimés* (1922), un dramma storico da un milione e mezzo di franchi, ambientato nelle Fiandre del 1600 occupate dalla Spagna, che fece una star di Raquel Meller. La cantante spagnola, molto riconoscente, affidò a Roussell l'incarico di scrivere, produrre e dirigere un film per lei: il risultato fu *Violettes impériales* (1923), uno dei più grandi successi commerciali del decennio (che godrà poi di una seconda vita come operetta teatrale e film musicale). Abel Gance stimava abbastanza Roussell da proporgli una collaborazione come regista associato nella sua imminente produzione di *Napoléon*; Roussell oppose un cortese rifiuto (come si seppe in seguito, in realtà stava già preparando un proprio progetto di film romantico su Bonaparte, *Destinée*, ma Gance non se la prese a male). E quando Roussell tornò brevemente al suo mestiere di un tempo interpretando un ruolo di prima grandezza in *Les nouveaux messieurs* di Jacques Feyder (1928), l'industria applaudì calorosamente l'uomo e l'artista per le sue doti di professionalità, aristocratica ironia ed eleganza.

Il salvataggio in anni recenti di una manciata dei film muti di Roussell – tra cui quello di *Violettes impériales*, con Raquel Meller in tutto il suo drammatico e risonante splendore, ha reso possibile una rivalutazione del suo lavoro: Roussell non fu né un innovatore, né uno stilista visivo, né un tecnico mirabolante. La sua regia possedeva un'armonia classica di ottimo livello. E se da un lato il suo senso della narrazione tradiva spesso un'ingenua mancanza di plausibilità, da esperto ex-primattore di teatro boulevardier Belle Époque quale era, Roussell aveva dalla sua un istinto infallibile per il dramma “ben fatto”. Naturalmente, amava gli attori, malgrado alcune evidenti deficienze di casting (e.g.: André Roanne nei ‘vehicles’ della Meller – ma all'epoca i due costituivano una coppia romantica!). Sapeva scegliere i propri collaboratori, ed è di tutta evidenza il contributo del cameraman Jules

Kruger nei tre film con la Meller (prima di effettuare le riprese del *Napoléon* di Gance e di *L'argent* di L'Herbier). Inoltre, Roussell era solito elaborare le sue sceneggiature da soggetti originali propri, evitando il facile trend degli adattamenti da pièces o da romanzi di grande successo (anche se, inopinatamente, concluderà la sua carriera, ormai anziano, confezionando in serie commedie filmate di teatro boulevardier negli studi sonori della Pathé-Natan). I suoi soggetti affrontavano i temi più svariati, con un evidente penchant per i contrasti culturali – tra musulmani e cristiani in *Visages voilés, âmes closes*, tra giudaismo tradizionale e assimilazione della comunità ebraica in *La terre promise*, tra vita semplice di provincia e corrotta vita di corte in *Violettes impériales*, etc.

L'Île enchantée rappresenta un unicum nella carriera di Roussell, e, probabilmente, è anche il suo film migliore. In modo del tutto atipico, è infatti un film molto fisico, una sorta di western corso, pieno di inseguimenti e di eventi dall'esito imprevedibile, tutti diretti con pari vigoria. L'eroe del film è un fuorilegge corso ricercato dai gendarmi locali per aver compiuto una vendetta omicida. Suo antagonista nella vicenda è un industriale che ha costruito un'acciaieria nella regione e vuole radere al suolo il castello diroccato degli avi del giovane fuorilegge. Quest'ultimo si innamora della figlia dell'industriale, la quale, illudendosi tragicamente di poter indurre alla ragione i due contendenti, procura soltanto ulteriore tragedia e il bando permanente dalla società per il fuorilegge.

Roussell girò gran parte degli esterni del film in Corsica, i cui selvaggi e bellissimi paesaggi montagnosi, canyon e villaggi forniscono un notevole contributo alla contrapposizione tematica tra Progresso e Tradizione. Le suggestive scene dell'acciaieria, che furono girate in uno stabilimento in Normandia, riprendono le atmosfere dell'emozionante *Âme de bronze* (1917), un melodramma di propaganda di guerra girato dallo stesso Roussell e ambientato in una ferreria. (Ma nel film figurano anche echi del personaggio del ‘cattivo’ interpretato da Roussell in *The Corsican Brothers* di André Antoine nel 1915).

Avendo ceduto l'inventivo Jules Kruger a Gance, Roussell rinnovò la collaborazione con Maurice Velle, un più anziano e oggi dimenticato ma superbo cameraman che probabilmente Roussell aveva incontrato ai suoi debutti da attore e regista alla Éclair. Ma qui, last but not least, Roussell si rivela particolarmente felice nella scelta del cast: Rolla Norman, che ebbe una carriera cinematografica di second'ordine, sembra una romantica figura virile uscita da *Colomba* di Merimée o da Dumas. Jacqueline Forzane, dalla carriera malauguratamente breve, è molto commovente nel tratteggiare una donna moderna, idealista e lavoratrice, divisa tra l'amore e la devozione filiale. Altrettanto incisiva è la partecipazione, in un ruolo minore, di Paul Jorge, che era già stato il venerabile arcivescovo Myriel in *Les misérables* di Henri Fescourt (1925) e che di lì a breve avrebbe interpretato un prete compassionevole in *La passion de Jeanne d'Arc* di Dreyer – qui è invece il nonno del fuorilegge, orgogliosamente attaccato alla terra degli avi. – LENNY BORGER

In his heyday as a filmmaker in the 1920s, Henry Roussell was held in high regard by professionals, critics, and peers. Two of his early films, *La Faute d'Odette Maréchal* (1920) and *Visages voilés, âmes closes* (1921), even enjoyed the rare privilege of U.S. distribution. When Paramount created a European production outpost in Paris, it chose Roussell to write and direct its first French production, *Les Opprimés* (1922), a 1.5 million-franc costume drama set in Spanish-occupied Flanders in the 17th century, which made a screen star of Raquel Meller. The Spanish singer gratefully commissioned Roussell to write, produce, and direct a film for her: the result was *Violettes impériales* (1923), one of the decade's biggest commercial successes (which enjoyed an afterlife as a stage operetta and film musical). Abel Gance admired Roussell enough to ask that he collaborate as an associate director on his upcoming production of *Napoléon*; Roussell politely declined (as it turned out, he was preparing his own Bonapartist romance, *Destinée*, but Gance didn't take offense). And when Roussell briefly returned to his erstwhile métier to co-star in Jacques Feyder's *Les Nouveaux messieurs* (1928), the industry warmly applauded the man and the artist for his professionalism, patrician irony, and taste. The rescue of a handful of Roussell's silent films in recent years – notably *Violettes impériales*, with Raquel Meller in all her plangent dramatic splendour – has made it possible to begin a re-assessment of his work: Roussell was not an innovator, nor a visual stylist, nor a razzle-dazzle technician. His directing was classically harmonious at best. His narrative sense could be full of naïve implausibilities, but as a former star of the Boulevard theatre of the Belle Époque, he had a sure sense of “well-made” drama. Naturally, he loved actors, despite lapses in casting judgment (*André Roanne* in the Meller vehicles – but they were a romantic item at the time!). He knew how to choose his collaborators, and it is certain that cameraman Jules Kruger made a major contribution to Roussell's three films with Meller (before going on to shoot Gance's *Napoléon* and *L'Herbier's L'Argent*). Too, Roussell wrote his own screenplays from his own original stories; he shunned the facile trend of adapting hit plays and novels (sadly, he finished his career as an aging contract director canning Boulevard comedies at the Pathé-Natan sound studios). Diverse as his subjects were, he was drawn to themes of “culture shock” – Muslims vs. Christians in *Visages voilés, âmes closes*, traditional Judaism vs. assimilated Jewry in *La Terre promise, simple provincial life vs. corrupt court life* in *Violettes impériales*, etc. *L'Île enchantée* is unlike anything else Roussell ever did, and is perhaps his best film. Most atypically, it is a very physical film, a Corsican Western of sorts, full of pursuits and cliff-hanging incident, all directed with vigor. Roussell's hero is a Corsican outlaw wanted by local gendarmes for a vendetta killing. He is also pitted against an industrialist who has built a steelworks in the region and wants to raze the outlaw's ruined ancestral castle. The protagonist then falls in love with the industrialist's daughter, who tragically thinks she can bring both men to see reason, but only succeeds in provoking more tragedy and permanently alienating the outlaw from society.

Roussell shot much of the film on location in Corsica, whose wild, beautiful mountainscapes, canyons, and villages contribute to the theme of Progress vs. Tradition. The evocative steelworks scenes were filmed in a plant in Normandy and echo Roussell's breakthrough feature, *Âme de bronze* (1917), a propaganda war melodrama set in an ironworks factory. (There is also a reminder of Roussell's villainous turn in André Antoine's *The Corsican Brothers* in 1915.) Having passed the innovative Jules Kruger on to Gance, Roussell renewed his collaboration with Maurice Velle, an older, now-forgotten but superb cameraman whom Roussell may have met during his acting-directing débuts at Éclair. Best of all, Roussell cast faultlessly: Rolla Norman, who had a second-rank film career, is like a romantic, virile figure out of Mérimée's *Colomba* or Dumas. Jacqueline Forzane, whose career was sadly brief, is touching as a modern, idealistic professional woman confused by love and filial devotion. There is also a poignant supporting performance by Paul Jorge, who was the saintly Archbishop Myriel in Henri Fescourt's *Les Misérables* (1925) and would shortly play a compassionate priest in Dreyer's *Passion of Joan of Arc* – here he is the outlaw's grandfather, who clings proudly to the ancestral hearth. – LENNY BORGER

ÉTUDES SUR PARIS (André Sauvage et Cie., FR 1928)

Regia/dir., scen: André Sauvage; *f./ph*: Jean de Miéville, Georges Specht; *riprese/filmed*: 7-8.1928; *data uscita/released*: 2.8.1923 (“*Les Îles de Paris*”, Studio Diamant, Paris), 4.5.1929 (“*Nord-Sud*”, Vieux Colombier, Paris); 35mm, 1728 m., 76' (20 fps); *fonte copia/print source*: Archives Françaises du Film du CNC, Bois d'Arcy.

Didascalie in francese / *French intertitles*.

Questo affascinante ritratto “sinfonia di città” della Ville Lumière costituisce virtualmente l'unica opera in forma completa rimasta della mancata carriera cinematografica di André Sauvage (1891-1975) – poeta, romanziere, pittore e “cineasta maledetto” – che godette dell'ammirazione, dell'incoraggiamento e del sostegno di illustri contemporanei quali Gide, Cocteau, Max Jacob, Man Ray, i fratelli Prévert, Robert Desnos e Jean Renoir. La sua attività cinematografica durò soltanto un decennio, dal 1923 (*La traversée du Grépon*, uno dei primi documentari sull'alpinismo, oggi perduto) al fiasco di *La croisière jaune* (1932-1933), epico reportage dell'omonima celebre spedizione Haardt-Citroën attraverso l'Asia Centrale, che il regista seguì come cineasta ufficiale. Perdendo la fiducia dei suoi sponsor, Sauvage perse anche il controllo sul “final cut” del film, che venne affidato al più conformista Léon Poirier, i cui drastici tagli snaturarono le bellissime immagini di Sauvage (Poirier aveva filmato nel 1924 la precedente “*Croisière noire*” nell'Africa Centrale). Disgustato, Sauvage abbandonò per sempre il cinema – aveva 42 anni.

Tuttavia, – grazie agli AFF e alla figlia del regista, Agnès Sauvage, suo nome tutelare – *Études sur Paris* rimarrà con noi per sempre. *Études* è un capolavoro del documentario, degno di figurare accanto ad altri poemi cinematografici urbani quali *Berlin, Symphonie einer Grosstadt* (*Sinfonia di una grande città*) di Walter Ruttmann, *Rien que les*

heurers di Alberto Cavalcanti, *Človek s kinoapparatom* di Dziga Vertov e *À propos de Nice* di Jean Vigo.

Sauvage girò a proprie spese *Études* nell'estate del 1928, con una troupe che includeva il magistrale cameraman ex-Gaumont Georges Specht (che aveva lavorato con Perret, Feyder e L'Herbier). Per svariati mesi il regista attraversò in lungo e in largo la capitale come un "vagabondo ideale" con la cinepresa. Come Ruttmann (il cui film sarebbe uscito a Parigi solo nell'aprile del '29), Sauvage concepì il proprio film in cinque parti (o "études"). Ma laddove Ruttmann simulava un giorno nella vita di una città, Sauvage è più interessato alla geografia e ai contrasti senza tempo della città. Entrambi i film si aprono all'insegna del virtuosismo, con la cinepresa che accosta la città dai sobborghi – Ruttmann da un treno, al sorgere del sole; Sauvage da una chiazza lungo i canali cittadini di nord-est e le gallerie sotterranee. Sfortunatamente, a discapito della sua ideazione come lungometraggio e delle sottili armonie del suo montaggio, *Études sur Paris* era stato visto solo a pezzi e bocconi nei primi mesi del 1929, con le sezioni "Les îles de Paris" e "Nord-Sud" presentate come "corti" individuali rispettivamente allo Studio Diamant e al Vieux Colombier, due sale "d'art et d'essai". Questo spiega probabilmente perché il film era sopravvissuto solo nella versione in tre episodi, fino alla scoperta di una copia di lavorazione completa montata da Sauvage. – LENNY BORGER

This captivating "city symphony" portrait of the City of Light is virtually all that remains intact of the aborted film career of André Sauvage (1891-1975) – poet, novelist, painter, "cinéaste maudit" – admired, encouraged, and befriended by such contemporaries as Gide, Cocteau, Max Jacob, Man Ray, the Prévert brothers, Robert Desnos, and Jean Renoir. His film activities lasted a mere decade, from 1923 (La Traversée du Grépon, one of the first mountaineering documentaries, now lost) to the fiasco of La Croisière jaune (1932-1933), his epic account of the famous Haardt-Citroën "Yellow Cruise" expedition through Central Asia, which he followed as official filmmaker. Falling out with his sponsors, Sauvage lost control of the final cut, which was entrusted to the more conformist Léon Poirier, who truncated and denatured Sauvage's splendid images. (Poirier had previously filmed the 1924 "Black Cruise" to Central Africa.) In disgust, Sauvage definitively abandoned the cinema – he was 42.

But – thanks to the AFF and the director's daughter, Agnès Sauvage, keeper of the flame – we'll always have Études sur Paris. Études is a documentary masterpiece, deserving of the company of other urban film poems such as Walter Ruttmann's Berlin, Symphony of a City, Alberto Cavalcanti's Rien que les heures, Dziga Vertov's Man with a Movie Camera, and Jean Vigo's À propos de Nice.

Sauvage shot his self-produced Études in the summer of 1928, with a camera team that included the masterly ex-Gaumont cameraman Georges Specht (who had worked with Perret, Feyder, and L'Herbier). The director spent several months traversing the length and breadth of the capital as an "ideal stroller" with a movie camera. Like Ruttmann (whose film would not reach Paris before April 1929),

Sauvage conceived his film in 5 parts or ("études"). But where Ruttmann simulates a day in the life of the city, Sauvage is more interested in the city's timeless geography and contrasts. Both films open in virtuosio fashion, with the camera's approach to the city from the outskirts – Ruttmann by train at sunrise, Sauvage by barge along the city's northeastern canals and subterranean tunnels.

Unfortunately for the film's feature-length conception and subtle editorial harmonies, Études sur Paris was only seen piecemeal early in 1929, with the sections "Les îles de Paris" and "Nord-Sud" booked as individual short subjects at the Studio Diamant and the Vieux Colombier art-house venues respectively. This probably explains why the film survived only in 3 episodes, until the discovery of a complete work print edited by Sauvage. – LENNY BORGER

LA VIE MERVEILLEUSE DE BERNADETTE (Isis Film, FR 1929)

Regia/dir: Georges Pallu; *scen:* Georges Pallu, con/with Père Honoré Brochet [le Sablais]; *f./ph:* Ganzli Walter; *scg./des:* André Lecointe; *riprese/filmed:* primavera/spring 1929 (Lourdes; Studios Saint-Laurent-du-Var, Nice); *data uscita/released:* ?; *cast:* Alexandra (Bernadette Soubirous), Mémo (François Soubirous), Janine Lequesne (la Vergine/the Virgin), Paul Ceriani (Charles Hirt), Jane Marnier (Mme. Hirt), Janine Borelli (Antoinette Hirt), Charles Débert (Jules Langlois), Émile Matras (M. Laurence), Mathillon (Barone/Baron Massy), ? (Louise Casterot); 35mm, 2180 m., 96' (20 fps); *fonte copia/print source:* Archives Françaises du Film du CNC, Bois d'Arcy. Didascalie in francese / French intertitles.

Georges Pallu (1869-1948), la cui carriera ha percorso una delle traiettorie più singolari del cinema muto francese ed europeo, emerge nel periodo pre-guerra mondiale dalle file anonime degli studi Film d'Art e nell'immediato dopoguerra fu selezionato (con altri professionisti francesi) per aiutare a realizzare le infrastrutture della nascente cinematografia portoghese, per poi tornare in Francia, verso la metà degli anni '20, dedicando il resto della sua vita professionale alla realizzazione di film di propaganda cattolica, con le cronaca romanzata delle vite di Teresa di Lisieux e Bernadette di Lourdes, tra numerose altre icone di santità o secolari. Oggi, la sua reputazione è sostanzialmente bifronte: per i portoghesi, Pallu è il brillante pioniere che negli studi di Pôrto, tra il 1918 e il 1924, diresse 15 film per la Invicta Film, tra cui alcuni importanti classici del cinema portoghese quali *Amor de perdição* (1921). In Francia, rimane poco più di un tartufesco mestierante da liquidare in poche righe (anche se negli anni '20, con ottimi auspici per la sua carriera, viene inserito nel *Dictionnaire du cinéma français* dell'AFRHC).

La vie merveilleuse de Bernadette fu l'ultimo dramma religioso muto di Pallu, che però ebbe la sfortuna di dover contendere il primato commerciale a svariata altre biografie cinematografiche con "meraviglioso" o "miracoloso" nel titolo (in particolare a *La merveilleuse vie de Jeanne d'Arc* di Marc de Gastyne e a *La vie miraculeuse de Thérèse Martin* di Julien Duvivier, quest'ultimo pomposamente sottotitolato "Il primo film d'arte cristiano").

Dopo il ritorno in patria di 4 anni prima, Pallu aveva lavorato sotto contratto (insieme con lo svizzero Jean Choux) per una società di produzione con base a Nizza specializzata in drammi di ispirazione cattolica, e in modo alquanto incongruo denominata Isis Film. La Isis gestiva gli studi di Saint-Laurent-du-Var, dove nel 1923 il giovane Julien Duvivier aveva girato il suo primo dramma religioso, *Credo ou la tragédie de Lourdes*.

Come molte altre produzioni della Isis, il film di Pallu fu realizzato sotto i buoni auspici di un frate assunzionista cinefilo, padre Honoré Brochet, lui stesso pioniere di “tableaux vivants” filmati su temi di ispirazione biblica e religiosa (tra cui un *Bernadette Soubirous et les apparitions de Lourdes* del 1909). La sceneggiatura era una cronistoria ridotta all'essenziale di alcuni episodi della vita della contadinella francese Bernadette Soubirous, le cui visioni della Vergine Maria in una grotta nei paraggi di Lourdes portarono alla creazione del famoso luogo di pellegrinaggio.

Nel solco del suo più grande successo francese, *La rose effeuillée* (1926) su Santa Teresa di Lisieux, Pallu inserisce il tema storico in una cornice di ambientazione moderna: la figlia di un'umile coppia cattolica, incappata in un violento fortunale, rimane paralizzata. I genitori disperati chiedono al padrino della bambina di recarsi a Lourdes per vagliare l'eventualità di un pellegrinaggio. L'uomo incontra una vecchia che conosceva personalmente Bernadette e, in un lungo flash-back, la donna gli racconta la propria storia. Piena di speranza, la coppia conduce la figlia paralizzata a Lourdes, dove la piccina ritrova miracolosamente l'uso delle gambe.

Il piccolo miracolo del film è la regia di Pallu: sottotono, controllata, priva di enfasi. Niente melodramma o pathos fasullo. Il cast è encomiabile. Ganzli Walter, che curò la fotografia di molti di questi drammi religiosi (e, per inciso, anche quella del *Poil de carotte* di Julien Duvivier del 1925), assolve il proprio compito con la consueta bravura. Uno scenografo che era stato in Portogallo con Pallu, André Lecointe, fece costruire negli studi di Nizza una convincente replica della grotta di Lourdes. Siamo molto lontani dalla stucchevole sincerità “hollywoodiana” di *Song of Bernadette* di Henry King, o anche dall'estetismo senile del biopic di Jean Delannoy del 1989.

Un'ultima, curiosa annotazione: Pallu diresse anche alcune pellicole non moralizzanti e di tipo commerciale, tra cui un adattamento del 1926 da *Phi-Phi*, una popolare operetta (!) francese e un film tratto dal romanzo umoristico di Georges Courteline *Le Train de 8 h. 47*, entrambi per la Isis Film. Le vie del Signore sono impenetrabili! – LENNY BORGE

In one of the most peculiar career trajectories in French and European silent cinema, Georges Pallu (1869-1948) rose from the anonymous pre-war ranks at the Film d'Art and Pathé studios, was handpicked (with other French professionals) to help build the infrastructure of the fledgling Portuguese film industry immediately after World War I, then returned in the mid-1920s to France, where he devoted the rest of his professional life to making Catholic propaganda films, chronicling the lives of Teresa of Lisieux and Bernadette of Lourdes, among other saintly and secular icons. Today,

Pallu's reputation remains Janus-faced: for the Portuguese he is the distinguished pioneer director of 15 films made for the Invicta Film studios in Porto between 1918 and 1924, including such revered classics of the Portuguese screen as Amor de Perdição (1921). In France he remains little more than a sanctimonious hack of only footnote interest (though he does get a helpful career entry in the AFRHC's Dictionnaire du cinéma français des années vingt).

La Vie merveilleuse de Bernadette was Pallu's last silent religious drama, but it had the commercial misfortune of joining a crush of contending biopics with “marvellous” or “miraculous” in the title (notably Marc de Gastyne's La Merveilleuse vie de Jeanne d'Arc and Julien Duvivier's La Vie miraculeuse de Thérèse Martin, the latter pompously subtitled “The First Christian Art Film”).

Since his homecoming 4 years earlier, Pallu had been an in-house director (along with the Swiss Jean Choux) for a Nice-based production firm that specialized in Catholic inspirational dramas, the incongruously named Isis Film. Isis ran the Saint-Laurent-du-Var studios, where the young Julien Duvivier had shot his first religious drama, Credo ou La Tragédie de Lourdes, in 1923.

Like several other Isis productions, Pallu's film was made under the auspices of a cinephile Assumptionist priest, Father Honoré Brochet, himself a pioneer of filmed “tableaux vivants” on biblical and religious themes (including a 1909 Bernadette Soubirous et les apparitions de Lourdes). The script was a bare-bones retelling of episodes in the life of the French peasant girl kleine Bernadette Soubirous, whose visions of the Virgin Mary in a grotto outside Lourdes led to the creation of the famous pilgrimage site.

As he had done with his most successful French film, La Rose effeuillée (1926), about Saint Teresa of Lisieux, Pallu framed the historical theme with a modern-day narrative: the daughter of a humble Catholic couple finds herself paralyzed after being caught in a violent thunderstorm. In despair, the parents ask the child's godfather to go to Lourdes to investigate the possibility of a pilgrimage. He meets an old woman who personally knew Bernadette and, in a long flashback, she relates her story. Hopeful, the couple take their crippled daughter to Lourdes, where she miraculously recovers her ability to walk.

The film's small miracle is Pallu's direction: understated, direct, empathetic. No melodramatics or bathos. The cast is credible. Ganzli Walter, who shot most of these devotional dramas (and, by the way, also photographed Duvivier's 1925 Poil de Carotte), does his usual fine work. André Lecointe, a designer who was in Portugal with Pallu, summoned up a convincing replica of the Lourdes grotto in the Nice studios. We are far from the cloying “Holywood” sincerity of Henry King's Song of Bernadette, or even Jean Delannoy's aesthetically senile 1989 biopic.

One last, odd footnote: Pallu directed a few non-moralizing commercial films, including a 1926 adaptation of Phi-Phi, a popular French operetta(!) and a film of Georges Courteline's comic novel Le Train de 8 h. 47 (1927), both for Isis Film. The ways of the Lord are impenetrable! – LENNY BORGER

THE EAGLE (Art Finance Corp., *dist*: United Artists, US 1925)
Regia/dir: Clarence Brown; *scen*: Hans Kraly, *dal racconto/from the story* "Dubrovski", *di/by* Alexander Pushkin; *didascalie/intertitles*: George Marion, Jr.; *f./ph*: George Barnes; *mont./ed*: Hal C. Kern; *scg./des*: William Cameron Menzies; *cost*: Adrian; *aiuto regia/asst. dir*: Charles Dorian; *cast*: Rudolph Valentino (Vladimir Dubrovski), Vilma Banky (Mascha Troekoureff), Louise Dresser (*The Czarina*), Albert Conti (*Captain Kuschka*), James Marcus (Kyrilla Troekoureff), George Nicholls (*judge*); 35mm, 6572 ft., 77' (23 fps); *fonte copia/print source*: Photoplay Productions, London.
 Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Accompagnamento originale di Carl Davis pre-registrato / *Musical accompaniment: Hi-Fi presentation of the 1985 score by Carl Davis.*

The Eagle (*Aquila Nera*) è un film da non perdere per i fan di Rodolfo Valentino. Soprannominato "il piumino rosa da cipria" dagli uomini americani gelosi del suo ascendente sulle donne, Valentino tornò sullo schermo dopo due anni di assenza, dimostrandosi credibile sia come smargiasso eroe d'azione che come grande amatore.

Nominalmente basato su un racconto incompiuto di Puškin, *The Eagle* era in realtà un adattamento di *The Mark of Zorro* (*Il segno di Zorro*), con l'azione spostata nella Russia di Caterina la Grande. Valentino vi interpreta Dubrovsky, un ufficiale della guardia imperiale che attira le attenzioni dell'imperatrice. Rifiutando sdegnosamente le avance di Caterina, è costretto ad abbandonare precipitosamente la corte onde evitare la collera reale. Tornato a casa, trova i possedimenti paterni usurpati da un signore della guerra, Kyrilla. Dubrovsky giura vendetta. Con il nome di "Aquila Nera", diviene in breve tempo il salvatore di coloro che soffrono sotto il dispotico giogo di Kyrilla. Fedele al proprio personaggio, Dubrovsky/Valentino trova anche il tempo per corteggiare la vivace figlia del suo nemico, Masha.

Il film dispiega alcuni tra i maggiori talenti disponibili nella Hollywood degli anni venti. Il regista Clarence Brown ricorre a svariati abbellimenti tecnici, tra cui una spettacolare carrellata da un capo all'altro di un'enorme tavola da banchetto. La fotografia di George Barnes, davvero magistrale, conferisce al film un'atmosfera di sinistra suggestione. Le scenografie di William Cameron Menzies sono in linea con lo stile sontuoso dei tardi anni venti. E tutto ciò viene esaltato alla perfezione in questa copia magnifica, ricavata direttamente dal negativo originale. L'autenticità storica fu ignorata, specialmente nella foggia dei costumi, per non tradire le aspettative delle ammiratrici di Valentino. *Photoplay Magazine* scrisse: "Nel suo nuovo film, Valentino cambia personaggio tre volte, ed ognuno di essi è un Valentino di smagliante fascino". Insolitamente, in *The Eagle*, il suo sense of humour ha libero corso. E Valentino si dimostra parimenti abile nell'eludere le avances della sua imperatrice come nel balzare al volo su un cavallo in corsa. Le sue partner, la leggiadra Vilma Banky e la matriarcale Louise Dresser, costituiscono il contrasto ideale in questo scanzonato divertimento. — KEVIN BROWNLOW, PATRICK STANBURY



The Eagle is a must for Rudolph Valentino fans. Dubbed "the pink powder puff" by American men jealous of his power over women, Valentino returned to the screen after a 2-year absence, and proved himself as much of a swashbuckling action hero as a great lover.

Nominally based on an unfinished Pushkin story, *The Eagle* was really an adaptation of *The Mark of Zorro*, the setting moved to Catherine the Great's Russia. Valentino plays Dubrovski, a lieutenant in the Imperial Guard who attracts the attention of the Empress herself. Spurning Catherine's advances, he must flee the court to avoid the royal wrath. Returning to his home, he finds his father's estates have been seized by the war lord Kyrilla. Dubrovski swears revenge. Disguising himself as the Black Eagle, he fast becomes a saviour to those suffering under Kyrilla's despotic rule. True to type, Dubrovski/Valentino even finds time for romance with his enemy's feisty daughter, Mascha.

The film showcases some of the best talent available in Hollywood in the 1920s. Director Clarence Brown introduced a number of technical flourishes, including a spectacular tracking shot across a huge banquet table. George Barnes' camera work is masterful, giving the film a sinister atmospheric feel. William Cameron Menzies' sets are in the sumptuous style of the late 20s. All of this is shown to perfection in this beautiful print, struck directly from the original camera negative. Historical authenticity was ignored, especially in costume design, so as not to alienate Valentino's fans. *Photoplay Magazine* said, "Valentino changes his personality three times in his new picture, and each one is a dashing and fascinating Valentino." Unusually, his sense of humour is given full rein in *The Eagle*. He proves himself to be as adroit at side-stepping the amorous advances of his Empress as he is at leaping onto a moving horse. His leading ladies, the beautiful Vilma Banky and the matriarchal Louise Dresser, are perfect foils for the spirited fun.

KEVIN BROWNLOW, PATRICK STANBURY

DER FÜRST VON PAPPENHEIM (GB: *The Masked Mannequin*)

(Eichberg-Film GmbH / "An Ufa Eichberg Production", DE 1927)

Regia/dir., prod: Richard Eichberg; *scen:* Robert Liebmann, dal libretto di/*based on the libretto by* Franz Robert Arnold & Ernst Bach (1923); *f./ph:* Heinrich Gärtner, Bruno Mondl; *scg./des:* Jacques Rotmil; *cost:* Modehaus Hermann Gerson, Berlin (casa di mode/*women's fashions*); *cast:* Curt Bois (Egon Duke of Pappenheim), Mona Maris (*Princess Elizabeth*), Dina Gralla (*Didi*), Lydia Potechina (*Camilla Pappenheim*), Hans Junkermann (*Principe/Prince Otto*), Werner Fuetterer (*Principe/Prince Sascha*), Julius von Szöregy (*Whiskerados*), Albert Paulig (*Conte/Count Ganitscheff*); *première:* 7.9.1927, Gloria-Palast, Berlin; *lg. or./orig. I:* 2306 m.; 35mm, 2062 m., 99' (18 fps); *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin. *Restored in 2007.* Didascalie in inglese / *English intertitles.*

I ragazzi sono ragazze, e le ragazze sono ragazzi in questa spumeggiante e garbatamente edonista 'Konfektionskomödie' (farsa ambientata nel mondo della moda) realizzata da uno dei maggiori esperti di cinema popolare della repubblica di Weimer, il regista e produttore berlinese Richard Eichberg. Ne è protagonista Curt Bois, qui nel ruolo di Egon Duke, commesso nell'esclusiva casa di mode Pappenheim di Berlino. Egon è circondato da dieci splendide mannequin, e si comporta da vero galletto nel pollaio – guadagnandosi il nomignolo di "Duca di Pappenheim". (Nella versione originale tedesca il cognome del personaggio è Fürst, pertanto il gioco di parole viene mantenuto nell'inglese, dove "Fürst von P." diventa "Duke of P!"). Una principessa in fuga e in cerca d'asilo, viene ingaggiata come mannequin. Però la nuova ragazza sfilava solo indossando una maschera sul volto. L'azione raggiunge il suo apogeo in quella che probabilmente fu la più lunga e sfarzosa sfilata di moda apparsa sugli schermi tedeschi negli anni '20. Qui, in una magnifica scena di scambio d'abiti, Egon si trasforma nel massimo oggetto del desiderio maschile.

L'attenzione critica per il genere "farsa nel mondo della moda" è riemersa solo in tempi abbastanza recenti, mentre all'epoca di questa produzione era ritenuto un consolidato sotto-genere del cinema tedesco. Tra i suoi primi interpreti figurò Ernst Lubitsch, che in quel tipo di farsa seppe combinare abilmente humour ebraico, slapstick e travestitismo. Ma fu Curt Bois a raggiungere l'eccellenza nel genere. Lanciato nel 1924 come l'Harold Lloyd tedesco, "l'attore dallo sguardo triste" porta una felice combinazione di eleganza, iperattività ed esuberanza acrobatica a un film che emana gioia e delizia allo stato puro.

Der Fürst von Pappenheim fu in origine un grosso successo del musical berlinese, con musiche di Hugo Hirsch (una celebrità dell'epoca) e libretto della fortunata coppia di autori di teatro leggero formata da Franz Robert Arnold e Ernst Bach. Nondimeno, la versione cinematografica derivava la sua travolgente energia e le sue qualità "musicali" dal dinamismo del regista Richard Eichberg, che fin dagli anni '10 si era fatto una solida reputazione come autore di film d'avventura, drammi storici, gialli, melodrammi e in seguito di



commedie leggere, operette e film musicali. E pur se i critici tendevano a preferire i "film d'arte", il pubblico adorava i film di Eichberg, nei quali riconosceva un nuovo, moderno stile cinematografico, caratterizzato da azione non stop ed emozioni "larger than life". – PHILIPP STIASNY

Boys are girls, and girls are boys in this sparkling and happily hedonist Konfektionskomödie (fashion farce) made by one of Weimar cinema's foremost experts in popular cinema, the Berlin producer and director Richard Eichberg. It features Curt Bois in the role of Egon Duke, the male shop assistant in the exclusive Berlin fashion house Pappenheim. Egon is surrounded by ten beautiful mannequins, and literally acts as the cock of the hen roost – earning him the nickname "Duke of Pappenheim". (In the original German the character's last name is Fürst, so the play on words has been carried over into English, "Fürst von [Duke of] Pappenheim".) When a runaway princess asks for shelter, she too is engaged as a mannequin. However, she only performs with a mask on her face. The action culminates in what was

probably the longest and most lavish fashion show seen on German screens during the 1920s. Here, in a wonderful cross-dressing scene, Egon turns into the ultimate object of male desire.

Though critical attention to the “fashion farce” has only recently resurfaced, at the time of this production it was considered an established sub-genre of German cinema. Among its early exponents was Ernst Lubitsch, whose films made the fashion farce a playground for Jewish humour, slapstick, and travesty. But it was Curt Bois who developed it to perfection. Cast as the German Harold Lloyd in 1924, here the sad-eyed Bois brings a combination of elegance, hyperactivity, and acrobatic qualities to a picture that exudes sheer happiness and delight.

Der Fürst von Pappenheim was originally a hit Berlin stage musical, with a score by Hugo Hirsch (a celebrity in his time) and a libretto by the highly successful comedy writing team of Franz Robert Arnold and Ernst Bach. However, the screen version’s tremendous energy and musical quality may also be traced back to the enthusiastic director Richard Eichberg, who since the 1910s had made a name for himself as the creator of adventure movies, costume dramas, crime films, melodramas, and subsequently light comedies, operettas, and musical films. Though critics tended to prefer “art films”, audiences loved Eichberg’s films, in which they recognized a new, modern style of cinema, characterized by constant motion and excessive emotions.

PHILIPP STIASNY

DIE GEZEICHNETEN (Elsker hverandre / Love One Another) [Gli stigmatizzati] (Primus-Film GmbH, Berlin, DE 1922)

Regia/dir: Carl Theodor Dreyer; *prod:* Otto Schmidt; *scen:* Carl Theodor Dreyer, dal romanzo/based on the novel *Elsker hverandre* di/by Aage Madelung (1912); *f./ph:* Friedrich Weinmann; *scg./des:* Jens G. Lind; *cost:* Leopold Verch, Willi Ernst, Karl Töpfer; *cast:* Adele Reuter-Eichberg (Frau Segal), Wladimir Gaidorow (Jacow Segal), Polina Piekowska (Hanne-Liebe), Sylvia Torff (Zipe), Hugo Döblin (Abraham), Thorleiff Reiss (Sascha), Johannes Meyer (Rylowitsch), Richard Boleslawski (Fedja), J. Duwan-Torzoff (Suchowersky); *première:* 7.2.1922 (København), 23.2.1922 (Berlin); *lg. or./orig. l:* 2833 m.; 35mm, 2173 m., 95' (20 fps); *fonte copia/print source:* Det Danske Filminstitut, København.

Didascalie in danese e inglese / *Danish & English intertitles.*

Restauro/Restoration: Casper Tybjerg & Thomas Christensen, al/at Digital Filmlab, København, per/for Det Danske Filminstitut, 2007.

L'azione del film si svolge in Russia, prima e durante la rivoluzione del 1905. Un prologo, oggi costituito solo da cartelli di didascalie (che non sappiamo se in origine fossero accompagnati da immagini o meno) presenta i russi come individui pigri, ma terribili quando si scuotono dal torpore. Tra di essi serpeggia il malanimo verso i propri vicini ebrei. Già da adolescente, Hanne-Liebe sperimenta il pregiudizio. In seguito, diventata una giovane donna, si invaghisce di Alexander/Sascha, uno studente dalle simpatie rivoluzionarie. Il buono

a nulla Fedja sparge voci malevole, e Hanne-Liebe viene espulsa dalla scuola. La giovane fugge a Mosca, dove il fratello Jakow, ormai staccatosi dalla famiglia, si è convertito al cristianesimo diventando un avvocato di successo. A Mosca ritrova Sascha, il quale però viene istigato da uno spione della polizia, Rylowitsch, a compiere un atto terroristico. Tutti i rivoluzionari vengono arrestati, e Hanne-Liebe è costretta a tornare nella sua città. Le autorità decidono di sviare la rabbia popolare nei confronti del governo zarista fomentando i pogrom contro gli ebrei, e Rylowitsch, travestito da monaco, viene mandato a spargere il veleno dell'antisemitismo. Egli trova uno zelante sostenitore in Fedja. Jakov decide di tornare a casa quando apprende che sua madre è malata. Scoppia la rivoluzione del 1905 e Sascha viene graziato. La nuova costituzione liberale viene accolta dal popolo russo con gioia, ma l'insidiosa influenza di Rylowitsch continua a farsi sentire e, di lì a breve, i cittadini russi si trasformano in una folla omicida: gli ebrei vengono massacrati, le loro case devastate e bruciate. Molti dei familiari di Hanne-Liebe rimangono uccisi e lei, messa in salvo da Sascha, parte per affrontare un futuro incerto.

Dreyer basò il suo film su un romanzo danese del 1912 di Aage Madelung, all'epoca un popolare scrittore realista. I due titoli, peraltro assai diversi, del film provengono entrambi dal romanzo, intitolato *Elsker hverandre* (“Amatevi l'un l'altro”) in Danimarca, ma tradotto in Germania con il titolo *Die Gezeichneten* (“Gli stigmatizzati”). Dreyer volle che la realizzazione del film rispecchiasse la massima autenticità. Con il suo scenografo Jens Lind, viaggiò a Lublino, in Polonia, dove c'era una grande comunità ebraica; gli esterni del film, ricostruiti a Berlino, riproducevano le architetture che avevano visto là. Come comparse, Dreyer scritturò decine di ebrei profughi dalla Russia (in quel periodo ce n'erano molti a Berlino, alcuni con esperienze dirette dei pogrom). Una parte della troupe moscovita dell'Art Theatre di Stanislavsky era finita a Berlino dopo la presa del potere da parte dei bolscevichi e la guerra civile russa, e Dreyer poté avvalersi di molti di questi attori, il cui stile naturalista ammirava enormemente. Dreyer avversò l'antisemitismo per tutta la vita, ma il tema fu affrontato in modo diretto solo in questo toccante e potente film. Pochi altri lavori dello stesso periodo, se ve ne sono, ritraggono il potenziale distruttivo dell'intolleranza razziale con altrettanta chiarezza, e la terribile violenza del pogrom finale è tuttora sconvolgente.

Il film era ritenuto perduto fino al 1960, quando una copia nitrato col titolo di distribuzione russo “Pogrom” fu trovata negli archivi del Gosfilmofond dallo storico Vladimir Matusevitch. Da questa fu tratto un controtipo poi donato al Danske Filminstitut, che sostituì le didascalie in russo con la traduzione in danese. Quella copia è circolata fino agli inizi degli anni Ottanta, quando ne venne tratto un nuovo controtipo. Nel 2005, grazie all'aiuto di Bernard Eisenschitz, il nitrato originale venne trasferito a Bois d'Arcy, dove era stato depositato dalla Cinémathèque de Toulouse, che a sua volta l'aveva ricevuto dal Gosfilmofond. La presente copia è stata ottenuta tramite una scansione 2K della copia nitrato originale. Le didascalie in danese per la première mondiale del film (avvenuta a Copenhagen

due settimane prima della première tedesca) sono state ricostruite usando la sceneggiatura di Dreyer e la lista delle didascalie conservata negli archivi della censura svedese (mentre all'apparenza non esiste un analogo materiale d'archivio tedesco), con l'aggiunta di una quarantina di quelle trovate nella copia russa che chiariscono notevolmente la complessa narrativa del film. Due scene di una sequenza dialogata erano manifestamente state scambiate durante l'inserzione delle didascalie in russo; sono state rimesse nell'ordine giusto. Un'altra scena, di una sola inquadratura, è stata rimessa là dove la didascalia corrispondente indicava fosse il suo giusto posto.

CASPER TYBJERG

The film takes place in Russia before and during the 1905 revolution. A prologue, now consisting largely of title cards (we do not know whether there were images to go along with them) presents the Russians as a sluggish people, but terrible once aroused; and among them, resentment festers against their Jewish neighbors. Even as a young girl, Hanne-Liebe experiences prejudice. Later, as a young woman, she is attracted to Alexander/Sascha, a student with revolutionary sympathies. The ne'er-do-well Fedja spreads false rumors, and Hanne-Liebe is expelled from school. She runs away to Moscow, where her estranged brother Jakow is a successful lawyer, having converted to Christianity. She meets Sascha again, but he is egged on by the police spy Rylowitsch to perform an act of revolutionary terrorism. All the revolutionaries are arrested, and Hanne-Liebe is forced to return to her hometown. The authorities decide to distract popular anger against the czarist government by fomenting pogroms against the Jews, and Rylowitsch, disguised as a monk, is dispatched to spread the venom of anti-Semitism. He finds an eager audience in Fedja. Jakow decides to return home when his mother falls ill. The 1905 revolution breaks out, and Sascha is pardoned. The new liberal constitution is greeted with popular joy, but Rylowitsch's insidious influence makes itself felt, and soon the Russians turn into a murderous mob: the Jews are butchered, and their homes smashed and burned. Most of Hanne-Liebe's family is murdered. She is saved by Sascha and departs for an uncertain future.

Dreyer based his film on a Danish novel from 1912 by Aage Madelung, a then-popular realist writer. The film's two very different titles both come from the novel, which was called Elsker hverandre ("Love One Another") in Denmark, but translated into German as Die Gezeichneten ("The Stigmatized Ones"). In making the film, Dreyer strove for maximum authenticity. With his production designer Jens Lind, he traveled to Lublin in Poland, which had a very large Jewish community; the exterior sets for the film, built in Berlin, were based on the architecture they saw there. As extras, Dreyer hired Jewish refugees from Russia (there were many in Berlin at the time, some with first-hand experience of pogroms). Part of Stanislavsky's Moscow Art Theatre troupe had ended up in Berlin after the Bolshevik seizure of power and the Russian civil war, and Dreyer was able to use several of these actors, whose naturalist style he greatly

admired. Dreyer was a lifelong foe of anti-Semitism, but only dealt explicitly with it in this impressive and powerful film. Few, if any, films of the period portray the destructive potential of racial intolerance as clearly as this one, and the extraordinary violence of the pogrom at the end still retains its power to shock.

The film was considered lost until 1960, when an original nitrate print bearing the Russian distribution title "Pogrom" was found in the archives of Gosfilmofond by the historian Vladimir Matusevitch. A dupe was made from this and presented to the Danish Film Museum, which replaced the Russian intertitles with Danish translations. This print was then circulated until the early 1980s, when a new dupe was made from it. In 2005, thanks to the help of Bernard Eisenschitz, the original nitrate was relocated at Bois d'Arcy, where it had been deposited by the Cinémathèque de Toulouse, which had received it from Gosfilmofond. The present print has been made from a 2K scan of this original nitrate print. Using Dreyer's screenplay and an intertitle list from the Swedish censorship archive (no German censorship records appear to exist), the Danish intertitles from the film's world premiere in Copenhagen (two weeks ahead of the Berlin premiere) have been reconstructed, adding some 40 titles to those found in the Russian print and clarifying the complex narrative considerably. In one dialogue sequence, two shots were apparently mixed up when the Russian titles were cut in; they have been put in the correct order. One other one-shot scene has been moved to the place where the corresponding intertitles indicates it should be.

CASPER TYBJERG

GIORNATE DI SOLE (Cineclub Udine, IT 1934)

Regia/dir., f./ph: Renato Spinotti; *scen:* Guido Galanti; *cast:* Guido Galanti, Thea Daris, Vittorino Frittaion, Claudia Ravasi; *Ig. or./or. I.* (16mm): 460 m.; DigiBeta, 50' (dal/from 16mm; trascritto a/transferred at 20 fps); *fonte copia/source:* Cineteca del Friuli, Gemona / Comune di Lignano Sabbiadoro / La Camera Ottica, Università di Udine/DAMS, Gorizia.

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

*Questo film non è attualmente disponibile in copie di proiezione. / No projection print of this film is currently available for screening. Siamo negli anni Trenta, quando sono cadute o stanno per cadere, le ultime resistenze degli intellettuali e Guido Galanti, con gli amici Renato Spinotti e Francesco Pelizzo, fonda il Cineclub Udine, uno dei primi in Italia. Le idee sono chiare e siccome non si vuole che il sodalizio resti solo sulla carta ecco quasi subito la produzione del film *Giornate di sole*. I mezzi sono quelli che sono e non è neppure il caso di tentare di sonorizzarlo, per cui il film uscirà muto, quando ormai (1934) il cinema parlante ha dilagato in tutto il mondo e costituisce la normalità. È inoltre un film in formato ridotto (16mm invece che 35mm). La durata è di una quarantina di minuti ... Girato in quindici giorni in esterni a Lignano e per gli interni in uno stanzone di via Marinoni a Udine con l'ausilio di una macchina da presa e di quattro*

riflettori, è il primo prodotto del Cineclub. Il 26 agosto 1934 viene presentato alla Mostra del Cinema di Venezia. Il soggetto “semplice e umano” (i passi fra virgolette sono tratti da una recensione di Anton Giulio Majano) “gioca fra i prodigi di abilità che fa un impiegatuccio per sembrare di classe diversa agli occhi di una bella ragazza a lui superiore per mezzi e per ceti, durante i giorni, ahimè, troppo contatti della villeggiatura... Fatto lineare, fatto di tutti i giorni, ma reso con una serie di sfumature delicate”. Il film ebbe anche l’elogio di Filippo Sacchi, il massimo critico cinematografico dell’epoca ... Protagonista dunque Galanti ... Gli altri interpreti principali sono Thea Daris, che è la ricca Elsa, Vittorino Frittaion, il giovanotto sfortunato, e Claudia Ravasi, che è Loli. Una bellezza sofisticata quella di Thea Daris, nome d’arte di una misteriosa trevigiana, della quale Galanti, dal sottoscritto più volte interpellato, non ha saputo (o voluto?) dare ragguagli più precisi. Ci sono anche le comparse, “una folla di villeggianti in parte prestatisti gentilmente e in parte colti di sorpresa dall’obiettivo indiscreto.” (Mario Quargnolo, “Guido Galanti, nello spirito di Camerini”, in *Il Friuli e il cinema*, La Cineteca del Friuli, 1996)

*In the 1930s, when the intelligentsia had finally abandoned their last resistance to cinema, Guido Galanti (1901-1989), with his friends Renato Spinotti and Francesco Pelizzo, founded the Cineclub Udine, one of the first of its kind in Italy. Their ideas were clear, and as they did not want their society to exist only on paper, they almost immediately set about the production of the film Giornate di sole (Days of Sun). Their funds were what they were, and there was not even a chance of trying to synchronize the film, so that it remained silent, at a time (1934) when talking films were the world-wide norm. Moreover, the film was shot on a sub-standard gauge (16mm instead of 35mm). The length was some 40 minutes ... Shot in a fortnight in locations in Lignano, with interiors filmed in a large room in the Via Marinoni in Udine, using one camera and four reflectors, it was the Cineclub’s first production. On 26 August 1934 Giornate di Sole was presented at the Venice Film Festival. The story, “simple and human” (wrote Anton Giulio Majano in his review), “centres on the prodigious efforts of a humble employee to impress a beautiful girl superior to him in means as well as in class, during the, alas, all too few days of the summer holidays... a linear narrative of everyday life, but rendered with a range of delicate shadings”. The film also won the praise of Filippo Sacchi, the major cinema critic of the period ... The protagonist is of course Galanti ... The other main actors are Thea Daris, who plays the rich Elsa, Vittorino Frittaion as the unfortunate young man, and Claudia Ravasi, as Loli. The assumed name of Thea Daris conceals the identity of a mysterious woman of sophisticated beauty, from Treviso, about whom Galanti, several times questioned by the writer, could not (or would not) give more precise information. There are also the extras, “a crowd of holidaymakers, partly supplying themselves obligingly and partly caught by surprise by the indiscreet lens”. (Mario Quargnolo, “Guido Galanti, nello spirito di Camerini”, in *Il Friuli e il cinema*, La Cineteca del Friuli, 1996)*

Il restauro è stato effettuato dalla Camera Ottica dell’Università degli Studi di Udine/DAMS di Gorizia con la collaborazione della Cineteca del Friuli ed è consistito nella revisione e riparazione della copia originale invertibile, nella produzione di un controtipo negativo all’Haghefilm di Amsterdam, nella scansione in 2K e nel restauro digitale con correzione colore e nella realizzazione di una copia in HD dalla quale è stata ricavato un Digibeta. / *The restoration was carried out by La Camera Ottica of the University of Udine/DAMS of Gorizia, with the collaboration of the Cineteca del Friuli, and entailed the examination and repair of the original reversal, the production of a negative at Haghefilm in Amsterdam, scanning in 2K, and restoration with colour correction, in order to produce a copy in HD, which is the source of the DigiBeta being shown at the Giornate.*

Renato Spinotti

Operatore cinematografico, nato a Tolmezzo (UD) nel 1902. Nel 1930 fu tra fondatori del Cineclub Udine. Nel 1931 sposò a Tarcento l’udinese Albina Degani, che nel 1934 fu la protagonista – con lo pseudonimo di Anna Ariani – del film di Francesco Pasinetti *Il canale degli angeli*. Fu principalmente operatore di documentari, e solo saltuariamente girò film a soggetto. Collaborò con il regista Luigi De Marchi a *Condannata senza colpa* (1953), la prima versione cinematografica del romanzo *Maria Zef* di Paolo Drigo, filmando alcuni raccordi a Forni Di Sopra (dove fu anche girata la seconda versione, quella di Vittorio Cottafavi del 1980). Fu anche l’operatore del film di Luciano Emmer *Gli eroi dell’Artide* (1953). Nella seconda metà degli anni Cinquanta si trasferì con la moglie in Kenya dove lavorò per i *travelogues* della BBC e per i cinegiornali della Associated Press. È morto a Nairobi, dove è sepolto, nel 1962. Lavorando con lo zio in Africa il diciassettenne Dante Spinotti (Tolmezzo, 1943) imparò i primi rudimenti del mestiere.

Si veda anche la tesi di laurea “Il Cine Club di Udine 1930-1943” di Tatiana Cozzarolo, relatore Leonardo Quaresima, AA 2006-2007.

LIVIO JACOB

The cinematographer Renato Spinotti, born in Tolmezzo, Udine, in 1902, was one of the founding members of the Cineclub Udine in 1930. The following year he married Albina Degani, from Udine, who played the leading role in Francesco Pasinetti’s film Il canale degli angeli (1934), under the pseudonym Anna Ariani. Spinotti mainly photographed documentaries: one of his few feature films was Luigi di Marchi’s Condannata senza colpa (1953), the first film adaptation of Paolo Drigo’s novel Maria Zef. Some scenes in this were filmed at Forni di Sopra, where Vittorio Cottafavi was to film the second version of the novel in 1980. Spinotti was also cameraman on Luciano Emmer’s Gli eroi dell’Artide (1953). In the second half of the 1950s, he and his wife moved to Kenya to work for BBC travelogues and for Associated Press newsreels. He died in 1962 in Nairobi, where he was buried. His nephew Dante Spinotti, born in Tolmezzo in 1943, joined him in Africa at the age of 17 and learned the rudiments of the profession from his uncle. – LIVIO JACOB

LA GRAZIA (A.D.I.A., IT 1929)

Regia/dir: Aldo De Benedetti; *scen:* Gaetano Campanile Mancini, *da/from:* “Di notte”, novella di/short story by Grazia Deledda + opera “La Grazia” (*libretto:* Claudio Guastalla, Grazia Deledda); *f./ph:* Fernando Martini; *scg./des:* Alfredo Montori, Mario Pompei, Goffredo Alessandrini; *cast:* Carmen Boni (Simona), Giorgio Bianchi (Elias Sole), Ruth Wehyer (la donna fatale/femme fatale), Bonaventura Ibañez (il padre di Simona/Simona’s father), Tide Dyer, Uberto Cocchi (il fratello maggiore di Simona/Simona’s elder brother), Piero Dossena, Alberto Castelli, Augusto Bandini; DVD, 90'; *fonte copia/source:* Cineteca Nazionale, Roma / L'Unione Sarda, Cagliari.

Didascalie in italiano / *Italian intertitles.*

“Un film pieno di bellezza, realizzato con evidente passione, anzi con evidente consacrazione d'artista, un nuovo appello all'indifferenza che in ogni sfera si consacra al problema politico, artistico, economico della cinematografia. *Film italiano* che dimostra in De Benedetti un senso formidabile dell'inquadratura e del chiaroscuro, che presenta scene sulle quali il criticare, anche se la critica è mossa dallo stesso autore, è colpa. *Film italiano* che ci presenta un'attrice italiana, Carmen Boni, rientrata finalmente nella melanconica dolcezza della sua fragile figurina. *Film italiano* che ci presenta un'intera squadra di stupide maschere di attori italiani. *Film italiano* che conferma in Martini un validissimo tecnico della ripresa”: così scriveva Alessandro Blasetti su *Il Tevere* di Roma del 27 novembre 1929.

Ma nonostante quest'appassionata recensione, *La grazia*, terza e ultima regia cinematografica del commediografo e fondamentale, prolifico sceneggiatore del cinema italiano Aldo De Benedetti (1892-1970), non incontrò i favori del pubblico e cadde rapidamente nell'oblio. Sarà la rassegna di Rapallo del 1979 curata da Aldo Bernardini e Vittorio Martinelli a permettere la riscoperta del film, presentato in una copia a 35mm con didascalie francesi della Cineteca Nazionale. Questo “piccolo classico”, come lo definisce Ernesto G. Laura sul *Patalogo due* (1980), venne proiettato anche alle Giornate del Cinema Muto del 1989. Lo riproponiamo ora nel restauro digitale curato e prodotto da Susanna Puddu e Sergio Naitza per conto del quotidiano *L'Unione Sarda*, che ha voluto così “restituire un pezzo nascosto di storia della cultura sarda”: ambientato (anche se non girato) in Sardegna, il film è tratto da uno dei *Racconti sardi* (1894) della scrittrice sarda Grazia Deledda (1871-1936; premio Nobel per la letteratura nel 1926), racconto che ha per titolo “Di notte” e che nel 1921 diventa il libretto dell'opera lirica *La grazia* allestita a Roma nel 1923; tra le personalità coinvolte nella lavorazione del film, c'è anche un altro esponente di rilievo del mondo artistico sardo, il pittore, grafico e illustratore Melkiorre Melis (1889-1982), cui sono affidati “bozzetti e figurini”, nonché la locandina e il programma di sala.

Per il DVD, edito nel 2005, è stata creata, in collaborazione con la Fondazione Teatro Lirico di Cagliari, una nuova colonna sonora, composta dal maestro Romeo Scaccia, che utilizza una vasta gamma di stili e dà spazio anche alla musica sarda e a strumenti tradizionali come le launeddas.



Maggiori dettagli nel prezioso volumetto di Naitza e Puddu, “*La grazia*” ritrovata: dal muto al sonoro, pubblicato anch'esso dall'*Unione Sarda* nel 2005. – PIERA PATAT

“A film of great beauty, made with evident passion and with the artist's evident dedication, a new appeal against the indifference with which, in every sphere, the political, artistic, and economic problems of cinematography are treated. An Italian film which demonstrates De Benedetti's formidable sense of framing and lighting, which presents scenes of which criticism, even if the criticism was made by the director himself, is at fault. An Italian film which presents an Italian actress, Carmen Boni, finally restored to the melancholy sweetness of her fragile person. An Italian film which presents a whole team of stupendous Italian actors. An Italian film which confirms in Martini an admirable camera technique.” Thus wrote Alessandro Blasetti in *Il Tevere* (Rome) on 27 November 1929.

But despite this enthusiastic review, *La grazia*, the third and last film directed by the playwright and fundamental, prolific writer of Italian cinema, Aldo De Benedetti (1892-1970), did not find favour with the public and was almost immediately forgotten. The rediscovery of the film was thanks to the Rapallo Festival of 1979, curated by Aldo Bernardini and Vittorio Martinelli, when the film was presented in a 35mm print with French subtitles from the Cineteca Nazionale. This “little classic”, as it was described by Ernesto G. Laura in the 1980 yearbook *Il patalogo due*, was also screened at the Giornate del Cinema Muto in 1989. In 2005 a digital restoration was carried out under the supervision and production of Susanna Puddu and Sergio Naitza, sponsored by the newspaper *L'Unione Sarda*, which wanted in this way to “restore a hidden piece of the story of Sardinian culture”. Set (even though not shot) in Sardinia, the film is adapted from one

of the *Racconti sardi (Sardinian Stories, 1894)* by the Sardinian writer Grazia Deledda (1871-1936; Nobel prize-winner for literature in 1926). The story, "Di notte" ("By night") also provided the libretto of the opera *La grazia* produced in Rome in 1923. Among those who collaborated with De Benedetti, responsible for the "sketches and drawings", as well as the poster for the film, was another representative of the Sardinian artistic world, the painter, graphic artist and illustrator Melkiorre Melis (1889-1982). For the DVD, a new orchestral accompaniment has been recorded, composed by maestro Romeo Scaccia, and using a vast range of styles, incorporating among them Sardinian music and traditional instruments like the *launeddas (panpipes)*. – PIERA PATAT

DIE KLEINE VOM VARIÉTÉ (Davidson-Film AG, per/for Ufa, DE 1926)

Regia/dir: Hanns Schwarz; *scen:* Wilhelm Thiele, dalla pièce *dil/adapted from the play* by Alfred Möller; *f./ph:* Curt Courant; *scg./des:* Hans Jacoby; *cast:* Ossi Oswald (Ellen), Georg Alexander (Dr. Peter Kretschmar), Max Hansen (Fred), Vivian Gibson (Josette), Ferry Sikla (Jeremias Kretschmar); *première:* 3.9.1926, Mozartsaal, Berlin; *lg. or./orig. l:* 2290 m.; 35mm, 2262 m., 90' (22 fps); *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin. Restored in 2000. Didascalie in tedesco / *German intertitles.*

In quest'incantevole commediola una spassosa Ossi Oswald è l'energica interprete di una lanciatrix di coltelli innamorata di un dentista disoccupato (Georg Alexander), il cui ricco zio (Ferry Sikla) vorrebbe si maritasse con una ragazza di campagna. Costei, impersonata da Vivian Gibson, non è però la tipa noiosa che tutti si aspettano: fa parte di un'orchestra jazz di sole donne e vuole far parlare di sé. Abbondano nell'intreccio le situazioni in cui Ossi Oswald può dar prova del suo famoso temperamento, giocare a nascondino vestita da uomo ed esaltare l'anarchia, fra un "balenar di coltelli, il crepitio dei revolver, un diluvio di baci e un fracco di gente che viene presa a schiaffi", come scrisse un critico sul *Tägliche Rundschau* del 5 settembre 1926.

Oggi Ossi Oswald (1897-1947) è nota soprattutto come la vivace protagonista di parecchie delle prime commedie di Ernst Lubitsch, grazie a cui si guadagnò la reputazione di Mary Pickford tedesca. Invece i suoi film degli anni Venti sono dimenticati, anche se lei era rimasta popolare presso il pubblico cinematografico ed era apparsa in molte altre pellicole. *Die Kleine vom Variété* (La piccolina del varietà) è una commedia incalzante e abilmente confezionata, che permette alla sua protagonista di esibire il proprio talento comico. Benché all'avvento del sonoro la sua carriera fosse praticamente finita, l'attrice è qui affiancata da un gruppo di notevoli artisti cinematografici (i registi Hanns Schwarz e Wilhelm Thiele, e l'attore-cantante Max Hansen) che in pochi anni sarebbero diventati dei cineasti di prim'ordine e che nel 1933 furono costretti ad andare all'estero, lasciando la loro impronta soprattutto nelle commedie e

nei film musicali. Va infine ricordato che *Die Kleine vom Variété* è anche l'ultimo film prodotto da uno dei pionieri del cinema tedesco, Paul Davidson, uno dei primi sponsor di Ernst Lubitsch ed ex manager dell'Ufa. Davidson morì nel 1927. – PHILIPP STIASNY

*This slightly silly but very charming comedy stars a hilarious Ossi Oswald, who delivers an energetic performance as a knife-throwing vaudeville artiste. She is in love with an out-of-work dentist (Georg Alexander) whose rich uncle (Ferry Sikla) insists that he marries a supposedly dreary girl from the country. However, her rival – played by Vivian Gibson – turns out to be anything but boring: a member of an all-female jazz band, she wants to become the talk of the town in her own right. Numerous entanglements offer Oswald plenty of opportunities to display her famous temperament, play hide-and-seek in male disguise, and celebrate anarchy. As one critic commented (in *Tägliche Rundschau*, 5 September 1926): "Messer blitzen, Revolver krachen, es regnet Küsse und hagelt Ohrfeigen." ("Flashing knives, cracking revolver shots, a deluge of kisses, and plenty of people get their ears boxed.")*

Today, Ossi Oswald (1897-1947) is primarily known as the cheerful lead of several early comedies by Ernst Lubitsch, which earned her the reputation of a German Mary Pickford. In contrast, her films from the 1920s are forgotten, although she remained very popular with audiences and continued to appear in many films. Die Kleine vom Variété (The Little Girl from the Music Halls) presents itself as a fast-paced, skilfully made comedy, once again allowing Oswald to demonstrate her comic talent. Although her own film career was virtually over by the advent of the talkies, she is here accompanied by a group of outstanding cinema artists (directors Hanns Schwarz and Wilhelm Thiele, and singer-comedian Max Hansen) who would ascend to the first rank of German film-makers during the early sound period, and were forced to emigrate in 1933, leaving their imprint especially on musical films and comedies. Last but not least, Die Kleine vom Variété was also the final film produced by one of the pioneers of German cinema culture, Paul Davidson, an early patron of Ernst Lubitsch and a former manager of Ufa. Davidson died in 1927.

PHILIPP STIASNY

KUROTEGUMI SUKEROKU [Marvel Graph *digest version*] (Shochiku Shimokamo Studio, JP 1929)

Regia/dir: Taizo Fuyushima, Eiji Furuno; *f./ph:* Kohei Sugiyama; *cast:* Chojiro Hayashi (Kurotegumi Sukeroku), Kokichi Takada (Denji), Kinuko Wakamizu (Agemaki-dayu), Ryutarō Nakane (Kinokuniya Bunzaemon), Tetsu Tsuboi (Torii Shinzaemon); *lg. or./orig. l.* (35mm): 966 m.; 35mm, incompleto/incomplete, 314 m., 16' (16 fps); *fonte copia/print source:* The Museum of Kyoto. Restored from an original 16mm print by the Film Preservation Society, Tokyo. Didascalie in giapponese / *Japanese intertitles.*

Kazuo Hasegawa, leggendaria star del cinema giapponese, interpreta in questa vicenda il ruolo di Sukeroku, famoso eroe del Kabuki. Il film

venne distribuito nel 1929, a tre anni dal debutto sullo schermo di Hasegawa con il primo nome d'arte Chojiro Hayashi.

Si tratta di una riscoperta assai importante, dato che la maggior parte dei film di Hasegawa con la Shochiku Company è andata perduta. Il brillante carisma del giovane Hasegawa viene qui pienamente valorizzato dalla fotografia del cameraman Kohei Sugiyama, apprezzato collaboratore di registi quali Teinosuke Kinugasa e Kenji Mizoguchi.

Prima della seconda guerra mondiale, in Giappone, era prassi comune rimontare i lungometraggi di successo per il mercato domestico dopo averli ridotti di durata e stampati in un formato più piccolo (a 16mm o 9.5mm). La recente riscoperta di *Kurotegumi Sukeroku* è una di queste versioni condensate a 16mm, commercializzate all'epoca con l'etichetta "Marvel Graph". "Marvel Graph" era il marchio con cui la Jujiya Gakkiten, una ditta di strumenti musicali di Tokio, commercializzava su licenza delle grandi case di produzione quali la Shochiku e la Makino le versioni condensate in 16mm dei loro lungometraggi. Questa versione "Marvel Graph" è sopravvissuta alla guerra, ed è stata conservata in buone condizioni tra i filmini di famiglia di un privato.

Nel 2005, la Film Preservation Society (FPS) di Tokio ha avviato il progetto "Adopt-a-Film", che promuove a un tempo la riscoperta dei film giapponesi del muto a lungo considerati perduti e la ricerca dei fondi per il loro restauro in 35mm, per proiettarli al pubblico e garantirne la conservazione per il futuro.

La FPS ha avviato la raccolta di fondi per *Kurotegumi Sukeroku*, il suo quinto progetto di "Adopt-a-Film", nel 2007. Il restauro è stato completato nel gennaio del 2009, con il prezioso aiuto dell'attrice Kiyo Hasegawa, figlia del protagonista del film.

Sinossi: Shinzaemon è diventato nemico di Sukeroku da quando per Agemaki di Miuraya Sukeroku ha affrontato e sconfitto la banda del gruppo di Shinzaemon in un teatro Kabuki. Sukeroku giura che non sfodererà mai più la sua spada finché non avrà ritrovato la venerata lama di famiglia, Tomokirimaru, e in ragione di ciò raccoglie spesso gli insulti degli uomini di Shinzaemon. Bunzaemon, precedendo Shinzaemon, riscatta Agemaki per Sukeroku, ma questi, da perfetto gentiluomo, non l'accetta. Quando poi Shinzaemon rapisce Agemaki, si scopre che Tomokirimaru è nelle sue mani. In un duello epocale, Sukeroku sconfigge Shinzaemon e mette in salvo Agemaki.

MARIKO GODA

The legendary Japanese film star Kazuo Hasegawa plays the leading role in this story as Sukeroku, a well-known hero in Kabuki. The film was released in 1929, the third year after Hasegawa's debut under his early screen name Chojiro Hayashi.

This is quite a valuable discovery because most of Hasegawa's films with the Shochiku Company have been lost. The young Hasegawa's brilliant charisma is fully captured by the camerawork of Kohei Sugiyama, who is also known for his work with such directors as Teinosuke Kinugasa and Kenji Mizoguchi.

Before World War II, it was common in Japan to sell popular feature films for home projection after re-editing and reprinting them to a

shorter and smaller format like 16mm or 9.5mm. The recently discovered Kurotegumi Sukeroku is such a condensed version on 16mm, sold under the "Marvel Graph" label. "Marvel Graph" was a brand name for the 16mm digest film series of Jujiya Gakkiten, a musical instrument company in Tokyo, which was licensed by major production companies like Shochiku and Makino to produce digest versions of their feature films. This Marvel Graph version survived the war, and has been kept in good condition by a family along with their home movies.

Since 2005 the Film Preservation Society (FPS) in Tokyo has undertaken its "Adopt-a-Film" project to discover long-lost Japanese silent films and look for donors to restore them on 35mm and screen them, as well as preserve them for the future. FPS issued a call for donations for Kurotegumi Sukeroku, its fifth "Adopt-a-Film" project, in 2007. The restoration was finished in January 2009, with the kind assistance of actress Kiyo Hasegawa, the daughter of the film's star.

Synopsis: Shinzaemon has been Sukeroku's enemy ever since Sukeroku fought and defeated gangs from Shinzaemon's group at a Kabuki theatre over Agemaki from Miuraya. Sukeroku swears that he will never draw his sword until he finds his family's treasured blade, Tomokirimaru, so he gets insulted often by Shinzaemon's men. Bunzaemon redeems Agemaki for Sukeroku ahead of Shinzaemon, but Sukeroku, ever the gentleman, does not accept. When Shinzaemon snatches Agemaki, it is found that he has Tomokirimaru. Sukeroku overcomes Shinzaemon in a once-in-a-lifetime fight, and saves Agemaki. – MARIKO GODA

THE LETTER FROM HOLLYWOOD (? , US, c.1926)

Regia/dir: ?; mont./ed: Hamilton Ridell; cast: Buster Keaton, Jackie Coogan, Joan Crawford, Bessie Love, Carol Dempster, W.C. Fields, Richard Dix, Jetta Goudal, William Boyd, Betty Bronson, Constance Talmadge, Ronald Colman; 16mm, 400 ft., 10' (24 fps); fonte copia/print source: Dave Stevenson Collection.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Materiali assemblati e montati Hamilton Ridell e amorevolmente conservati dal compianto Harold "Rusty" Cassleton. Si tratta di una compilation di prossimamente relativi ai seguenti film: *Go West* (MGM, 1925) di Buster Keaton; *Old Clothes* (MGM, 1925) di Edward F. Cline; *A Son of His Father* (Paramount, 1925) di Victor Fleming; *That Royle Girl* (Paramount, 1925) di D.W. Griffith; *The Vanishing American* (Paramount, 1926), di George B. Seitz; *The Road to Yesterday* (DeMille Pictures Corp., 1925), di Cecil B. DeMille; *Womanhandled* (Paramount, 1925) di Gregory La Cava; *A Kiss for Cinderella* (Paramount, 1925), di Herbert Brenon; *Her Sister from Paris* (First National, 1925) di Sidney Franklin.

Questi trailer sono tenuti assieme da didascalie fatte in casa e tali da indurre lo spettatore a credere che l'autore della compilation abbia visitato set e location durante la lavorazione dei vari lungometraggi. Il

film è infatti concepito come una “lettera illustrata” inviata a un amico residente da una qualche parte negli Stati Uniti. Tutti i titoli citati nella compilation risalgono alla seconda metà del 1925, ad eccezione di *The Vanishing American*, distribuito all’inizio del 1926. I materiali adoperati in questa chicca provenivano originariamente da trailer a 16mm. Segnalo che ciò che vediamo di *That Royle Girl* è forse tutto ciò che rimane del lungometraggio di Griffith con W.C. Fields. Analogamente, quelle usate nelle sequenze di *Go West* sono inquadrature alternative. – DAVE STEVENSON

Assembled and edited by Hamilton Ridell, and lovingly preserved by the late Harold “Rusty” Cassleton. This compilation film consists of trailers from the following films:

Go West (MGM, rel. 1.11.1925, dir. Buster Keaton)

Old Clothes (MGM, rel. 9.11.1925, dir. Edward F. Cline)

A Son of His Father (Paramount, rel. 28.9.1925, dir. Victor Fleming)

That Royle Girl (Paramount; rel. 7.12.1925, dir. D.W. Griffith)

The Vanishing American (Paramount, rel. 15.2.1926, dir. George B. Seitz)

The Road to Yesterday (DeMille Pictures Corp., rel. 15.11.1925, dir. Cecil B. DeMille)

Womanhandled (Paramount, rel. 28.12.1925, dir. Gregory La Cava)

A Kiss for Cinderella (Paramount, rel. 22.12.1925, dir. Herbert Brenon)

Her Sister from Paris (First National, rel. 2.8.1925, dir. Sidney Franklin)

These trailers are strung together with home-made intertitles leading the viewer to believe the film’s maker has visited various sets and locations during the production of each feature. The entire film is framed as a “visual letter” to a friend back home somewhere in middle America. All of the titles featured in this compilation date from mid- to late 1925, with the exception of The Vanishing American, which was released in early 1926. The footage used in the compilation of this novel little piece came originally from 16mm theatrical trailers. Please note that the footage from That Royle Girl may be all that remains of this Griffith feature starring W.C. Fields. Similarly, the shots used in the Go West sequence are made up of alternate takes. – DAVE STEVENSON

Prima proiezione europea / European Premiere

MONKEYS’ MOON (Pool, GB 1929)

Regia/dir., f./ph: Kenneth Macpherson; 35mm, 750 ft., 10' (20 fps); *fonte copia/print source:* La Cineteca del Friuli, Gemona / The Beinecke Rare Book and Manuscript Library, Yale University, New Haven, CT.

Senza didascalie/No intertitles.

Fino a poco tempo fa si riteneva che *Borderline* (1930) fosse l'unico film sopravvissuto di Kenneth Macpherson insieme a frammenti dei suoi primi due cortometraggi *Wing Beat* (1927) e *Foothills* (1928). La terza pellicola di Macpherson, oggi ritrovata, è una splendida elegia al

chiaro di luna con un musicista jazz e due piccole scimmie in un giardino prima della pioggia. La mecenate Annie Winifred Ellerman (meglio nota come Bryher) e Macpherson tenevano scimmie nella loro casa in Svizzera; quelle che si vedono in questo piccolo gioiello del cinema sperimentale appartengono alla famiglia dei macachi notturni. – PAOLO CHERCHI USAI

Pittore e grande appassionato di cinema, Kenneth Macpherson (1903-1971) instaurò un curioso ménage à trois con la poetessa americana “H.D.” (al secolo Hilda Doolittle, 1886-1961) e l’ereditiera inglese “Bryher” (Annie Winifred Ellerman, 1894-1983). Al di là del loro bizzarro triangolo sessuale (Macpherson e Bryher erano entrambi omosessuali, H.D. bisessuale; e malgrado una cospicua serie di relazioni esterne e matrimoni, l’amicizia tra H.D. e Bryher durerà fino alla morte della più anziana delle due) i tre dettero un loro breve quanto sorprendente contributo al cinema fondando “Pool”. Tra il 1927 e il 1933, Pool pubblicò una propria rivista, *Close Up*, specialistica e modernista, che incensava la nuova corrente d’avanguardia strigliando il cinema commerciale, in particolare i film inglesi. Pool produsse anche i quattro film di Macpherson. La sua uscita dal ménage coincide anche con la fine di *Close Up*, dopo di che egli si trasferì negli Usa, dove per un certo periodo convisse con Peggy Guggenheim e, nel 1947, co-produsse *Dreams that Money Can Buy* di Hans Richter. – DAVID ROBINSON

Until recently, Borderline (1930) was thought to be the only work from experimental filmmaker Kenneth Macpherson known to survive, together with a few fragments from his first two films, the shorts Wing Beat (1927) and Foothills (1928). His third film – also a short – has now resurfaced, a lavishly photographed nocturnal elegy involving two little monkeys in a moonlit garden before the rain, and a jazz musician. Arts patron Annie Winifred Ellerman (nom de plume, Bryher) and Macpherson had monkeys in their home in Switzerland; those featured in this tiny cinematic jewel are two cute dourocouils, commonly known as night monkeys. – PAOLO CHERCHI USAI

A painter with a passion for film, Kenneth Macpherson (1903-1971) made up a curious ménage à trois with the American poet “H.D.” (Hilda Doolittle, 1886-1961) and the British heiress “Bryher” (Annie Winifred Ellerman, 1894-1983). Outside their bewilderingly entangled sexual relationships (Macpherson and Bryher were homosexual, H.D. bisexual; and despite a variety of outside relationships and marriages, H.D. and Bryher’s friendship lasted till the older woman’s death), they made a brief but startling impact on cinema with the establishment of “Pool”. Between 1927 and 1933 Pool published its progressive and opinionated magazine Close Up, which lauded the new and avant-garde and lambasted the commercial cinema, especially British films. Pool also produced Macpherson’s four films. His departure from the ménage seems to have coincided with the end of Close Up, after which he moved to the U.S., where for a time he lived with Peggy Guggenheim, and in 1947 co-produced Hans Richter’s Dreams that Money Can Buy.

DAVID ROBINSON

ON STRIKE (Bud Fisher Films Corporation, *dist*: Fox Film Corporation, US 1920)

Regia/dir., scen: Charles Bowers(?); 35mm, 661 ft., 9' (20 fps); *fonte copia/print source*: The Museum of Modern Art, New York.

"Balloons" in inglese / "Dialogue balloons" in English.

Preservazione a cura del / *Preserved by the Museum of Modern Art*; finanziamenti di / *with funds provided by The Film Foundation & Film Connection: Australia-America*.

On Strike è uno degli oltre 300 mezzi rulli di animazione prodotti tra il 1913 e il 1926 con protagonista la popolare coppia di personaggi della striscia di fumetti *Mutt and Jeff* – qui con l'inusuale aggiunta di inserti "live" in cui appare anche il loro creatore, Bud Fisher. Pur non essendo la prima striscia dei quotidiani a fare uso di una certa continuità narrativa, *Mutt and Jeff* fu di gran lunga la più fortunata e, grazie alla vendita a diverse testate e al relativo merchandising, rese una piccola fortuna al suo creatore. Avveduto uomo d'affari, Fisher serbò per sé il copyright e rimase sulla cresta dell'onda anche dopo aver sviluppato i suoi personaggi per il cinema, la cui animazione affidò allo studio di Raoul Barré e Charles Bowers.

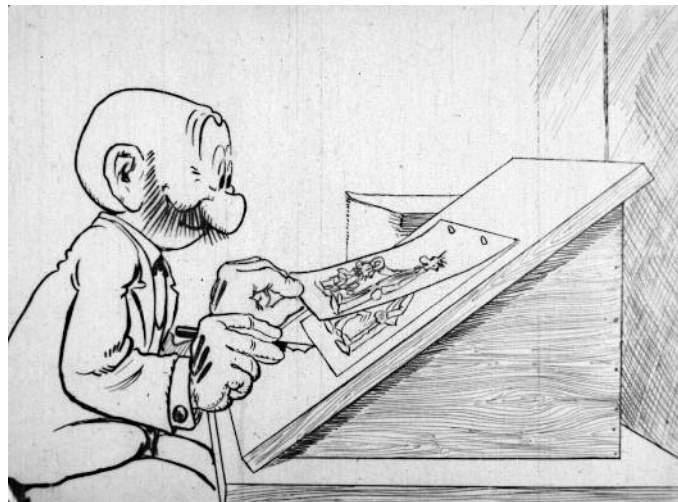
Lanciata a San Francisco nel 1907, la striscia originale di *Mutt and Jeff* conteneva frequenti riferimenti alla politica. L'episodio narrato nel film rispetta questa tradizione riecheggiando nella vicenda lo sciopero degli aderenti al Sindacato degli Attori del 1919, che si propagò in altre otto città prima che le loro rivendicazioni fossero accolte. *On Strike* offre una versione alternativa dello sciopero dal punto di vista del produttore. Quando Mutt (il più alto dei due, malgrado il nome che significa "cagnolino") e Jeff vedono il lusso in cui vive il famoso Fisher grazie alle loro fatiche, reclamano una fetta più grande della torta. Col grido di battaglia "Col cavolo che arbitriamo", i due decidono di scioperare e di realizzare da soli i propri cartoons. Quello che segue è un'affascinante documento sul lungo e laborioso procedimento di animazione in uso all'epoca. "Circa 3000" rodovetri dopo, la produzione di Mutt e Jeff si rivela un disastroso flop al botteghino e i gli attori ritornano dal "boss" come riconoscenti impiegati.

Il cartoon arriva a Pordenone tramite la Film Connection, una partnership tra il National Film and il Sound Archive of Australia, che ha generosamente prestato il nitrato originale, la federazione degli archivi americani e la National Film Preservation Foundation, che ha finanziato il restauro presso la Haghefilm Conservation B.V. Grazie a questo progetto, si è potuto procedere al restauro di otto corti americani da cui sono state tratte le relative copie per gli archivi di entrambi i Paesi.

Un grazie speciale a Nancy McVittie e Eric Hanna, studenti del corso di specializzazione post-laurea di Richard Abel presso la University of Michigan, per la loro preziosa ricerca su questo cartoon.

ANNETTE MELVILLE

On Strike is one of more than 300 animated "half-reelers" produced between 1913 and 1926 starring the popular American comic-strip characters Mutt and Jeff – and is unusual in featuring live-action



shots of its creator, Bud Fisher. Although not the first daily newspaper comic strip to use an ongoing narrative, Mutt and Jeff was by far the most successful, and made Fisher a small fortune from syndication and merchandizing. A shrewd entrepreneur, he kept the copyright and remained in the spotlight after he expanded his characters into film and farmed out the animation work to the studio of Raoul Barré and Charles Bowers.

Launched in San Francisco in 1907, the original Mutt and Jeff strip often commented on politics. This film episode continues the tradition by working into the storyline parallels to the 1919 Actors' Equity Association strike, which spread to eight cities before the actors won a settlement. On Strike offers an alternative version from the producer's point of view. When Mutt (the tall one, his diminutive name notwithstanding) and Jeff see how lavishly the celebrated Fisher lives off their labors, the duo demand a bigger cut. With the battle cry of "Arbitrate, me eye!!" they decide to strike and make cartoons on their own. What follows is a fascinating demonstration of the time-intensive animation process then in use. "About 3000" cels later, Mutt and Jeff's production bombs with the movie audience and the actors return to their "boss" as grateful employees.

The cartoon comes to Pordenone via the Film Connection, a collaboration among the National Film and Sound Archive of Australia, which generously lent the nitrato source material, the American archival community, and the National Film Preservation Foundation, which funded the preservation work at Haghefilm Conservation B.V. Through this project, eight American shorts were preserved and copies made for archives in both countries.

Thanks to Nancy McVittie and Eric Hanna, graduate students of Richard Abel at the University of Michigan, for their invaluable research on this cartoon. – ANNETTE MELVILLE

THE ROSE OF RHODESIA (Die Rose von Rhodesia) (Harold Shaw Film Productions, South Africa, 1918)

Regia/dir., prod., scen: Harold Shaw; *f./ph:* Henry Howse, Ernest G. Palmer; *cast:* Edna Flugrath (Rose Randall), Marmaduke A. Wetherell (Jack Morel), Chief Kentani (*Chief Ushakapilla*), Prince Yumi (Mofti, *his son*), Howard Wyndham (Bob Randall? Fred Winters?); *première:* 23.03.1918, Cape Town (7 rl.), 28.10.1919, London (5 rl.); 35mm, 1479 m., 80' (16 fps); *fonte copia/print source:* Nederlands Filmmuseum, Amsterdam. *Restored in 2006.*

Didascalie in tedesco / *German intertitles.*

Ushakapilla, capo di una tribù africana, chiede alle autorità coloniali di concedere altre terre al suo popolo; al terzo rifiuto, decide di progettare una rivolta che porti suo figlio Mofti a governare l'Africa intera. Per raccogliere il denaro necessario ad acquistare armi, egli ordina ai suoi sudditi di lavorare nelle miniere d'oro e diamanti degli uomini bianchi. Nel frattempo, in una città lontana, l'enorme diamante Rose viene rubato dall'ufficio del direttore di una compagnia diamantifera, la Karoo Diamond Mines. La polizia scopre rapidamente il ladro, che è Fred Winters, uno dei soprintendenti della compagnia; questi riesce a fuggire nel deserto, ove però crolla stremato e viene soccorso da uno degli uomini di Ushakapilla, che gli sottrae il diamante ma lo salva offrendogli dell'acqua.

Giunto nell'insediamento rhodesiano di Green Willows, Winters si mette in società con Bob Randall, un cercatore d'oro fallito che passa il suo tempo al bar del villaggio, ove affoga i propri dispiaceri nell'alcol. Randall vive con la figlia Rose (interpretata da Edna Flugrath), accanitamente dedita, da parte sua, alla lettura di romanzetti sentimentali. Rose prova dapprima una certa attrazione romantica per il malvagio Winters, ma si innamora alla fine di Jack Morel, figlio di un missionario del luogo. Jack è un caro amico di Mofti, con cui ama andare a caccia; in uno dei loro safari, Mofti rimane mortalmente ferito; Ushakapilla, distrutto dal dolore, abbandona i progetti di rivolta e offre il diamante Rose a Jack e Rose come dono di nozze. La coppia restituisce il diamante al legittimo proprietario, che ricompensa generosamente l'esemplare onestà dei due. Il film si conclude gettando uno sguardo sul futuro, con l'immagine di Jack, ormai entrato nei ranghi del clero, e di sua moglie Rose circondati dai quattro figlioletti.

Nato in America, Harold M. Shaw (1877?-1926) iniziò la sua carriera di regista cinematografico nel 1911 alla Edison; insieme alla sua futura moglie, l'attrice Edna Flugrath, si trasferì poi in Inghilterra, ove entrambi raggiunsero il successo con la London Film Company. Nel 1916 Shaw e Flugrath firmarono alcuni contratti con I.W. Schlesinger, magnate sudafricano dell'industria dell'intrattenimento, e la sua African Film Productions. Il loro primo progetto fu *De Voortrekkers* (1916), noto anche col titolo *Winning a Continent*, sfarzosa epica storica che ambiva a porsi come equivalente sudafricano del griffithiano *The Birth of a Nation*. Questo film riscosse un immediato successo commerciale e con l'andar del tempo venne a costituire uno dei testi fondamentali della mitologia politica cui si rifacevano, nel paese, gli afrikaner bianchi di lingua olandese. Dopo aver rotto i

rapporti con Schlesinger, Shaw portò a termine in Sud Africa almeno altri due film come regista indipendente: *The Rose of Rhodesia* e *Thoroughbreds All* (entrambi del 1918).

Girato in uno studio di Città del Capo e nella provincia dell'Eastern Cape, *The Rose of Rhodesia* fu proiettato per la prima volta al City Hall di Città del Capo il 23 marzo 1918. Presentato come un film drammatico in sette rulli, ricevette un'accoglienza tutt'altro che positiva; il distributore locale ebbe in seguito a definirlo "il più gran fiasco della storia del cinema". Shaw curò probabilmente un nuovo montaggio dell'opera, accorciandola a cinque rulli, prima di distribuirla in Gran Bretagna, ove i giudizi furono molto più generosi. I critici elogiarono soprattutto "gli splendidi paesaggi africani" e "la recitazione degli indigeni". Il materiale promozionale britannico insisteva sul fatto che nei ruoli del capo Ushakapilla e di Mofti non recitavano attori bensì autentiche personalità regali "indigene": il "capo" Kentani e il "principe" Yumi.

Fino al 1985 si pensava che *The Rose of Rhodesia* fosse andato perduto, ma in quell'anno una copia intatta con didascalie in tedesco fu donata al Nederlands Filmmuseum. Nel 2006 il film è stato restaurato, presso la Haghefilm, da Elif Rongen-Kaynakci per il NFM. La versione restaurata è disponibile online, insieme a un numero speciale della rivista *Screening the Past* (n. 25, settembre 2009) curato dagli autori di questa nota e dedicato ad analizzare in maniera più approfondita il contesto di questo singolare reperto cinematografico (www.latrobe.edu.au/screeningthepast).

VRENI HOCKENJOS, STEPHEN DONOVAN

An African chief named Ushakapilla requests more land for his people from the colonial authorities. Denied for a third time, the chief decides to plan an uprising that will make his son Mofti ruler of Africa. To raise funds for buying weapons, he instructs his subjects to work in the white men's diamond and gold mines. Meanwhile, in a distant city, the gigantic Rose Diamond is stolen from the directorial office of the Karoo Diamond Mines Syndicate. The police quickly identify the thief as Fred Winters, an overseer at the company, who manages to escape into the desert. After collapsing from exhaustion, Winters is found by one of Ushakapilla's men, who steals the diamond but saves Winters by giving him water.

Arriving in Green Willows, a Rhodesian settlement, Winters teams up with Bob Randall, a failing gold prospector who spends most of his time in the local bar drowning his sorrows. Randall is living with his novelette-reading daughter Rose (played by Edna Flugrath). Initially interested romantically in the villain Winters, Rose eventually falls for Jack Morel, son of a local missionary. Jack is a close friend of Mofti, with whom he enjoys hunting. On one such safari, Mofti is fatally injured. Devastated, Ushakapilla abandons his plans for an uprising and gives the Rose Diamond to Jack and Rose as a wedding present. The couple return the diamond to its rightful owner, who in turn rewards them handsomely for their exemplary honesty. The film ends with a glimpse into the future: a vignette of Jack, now a clergyman, and his wife Rose, with their four infant children.

American-born Harold M. Shaw (1877?-1926) started out directing films for Edison in 1911 before leaving with his wife-to-be, the actress Edna Flugrath, for England, where both found success with the London Film Company. In 1916 Shaw and Flugrath signed contracts with South African entertainment mogul I.W. Schlesinger and his African Film Productions. Their first project was *De Voortrekkers* (1916), also known as *Winning a Continent*, a lavish historical epic intended to be the South African equivalent of Griffith's *The Birth of a Nation*. The film proved an immediate commercial success, and with time emerged as a central text in the political mythology of the country's Dutch-speaking white Afrikaners. After falling out with Schlesinger, Shaw completed at least two more films as an independent director in South Africa, *The Rose of Rhodesia* and *Thoroughbreds All* (both 1918).

Shot at a Cape Town studio and in the Eastern Cape, *The Rose of Rhodesia* premiered as a 7-reel melodrama at Cape Town's City Hall on 23 March 1918, where it was received badly. Its local distributor later called it "the biggest flop in the Cinema world". Shaw likely re-edited the film and shortened it to 5 reels before releasing it in Britain, where it found a warmer reception. Reviewers particularly praised its "gorgeous African landscapes" and "the acting of the natives". Promotional materials in Britain emphasized that the roles of Chief Ushakapilla and Mofti were played not by actors but by real "native" royalty: "Chief" Kentani and "Prince" Yumi.

The Rose of Rhodesia was thought lost until 1985, when an intact print with German intertitles was donated to the Nederlands Filmmuseum. The film was restored in 2006 by Elif Rongen-Kaynakci at Haghefilm for the NFM. The restored version will be available for viewing online, together with a special issue of the film journal *Screening the Past* (No. 25, September 2009) edited by the authors of this note, in which the background of this unique cinematic find is further explored (website: www.latrobe.edu.au/screeningthepast).

VRENI HOCKENJOS, STEPHEN DONOVAN

The Steinhoff Project

THE THREE KINGS / EIN MÄDEL UND 3 CLOWNS (Die Beute der Männer) (British & Foreign, Orplid, GB/DE 1928)

Regia/dir.: Hans Steinhoff; *scen.*: Henry Edwards, da un'idea di/based on an idea by Curt J. Braun; *f./ph.*: Nikolaus Farkas; *scg./des.*: Franz Schroedter; *cast.*: Henry Edwards (Edgar King), Evelyn Holt (Maria), Warwick Ward (Frank King), Evelyn Holt (Maria), John Hamilton (Charlie King), Clifford McLaglen (Fredo), Ilka Grüning (Mrs. Smith, la proprietaria/landlady), Maria Forescu (Maud, la madre di Maria/Maria's mother); *première.*: 20.11.1928, Titania Palast, Berlin; *lg. or./orig. l.*: 6824 ft. (GB), 2141 m. (DE); 35mm, 2057 m., 90' (20 fps); *fonte copia/print source.*: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

Questo film circense fu la prima produzione della British & Foreign Films, una società con sede londinese alla cui finanziariamente

rischiosa fondazione avvenuta nel maggio del 1928 era seguita l'acquisizione dei partner tedeschi di produzione e distribuzione Orplid e Messtro. Le riprese, avvenute negli studi Grunewald di Berlino, durarono dal 1° di agosto fino a metà settembre, con un'interruzione di 10 giorni (dal 27 di agosto in poi) per le riprese in esterni nelle strade e nei celebri Tower Circus e Ballroom di Blackpool, il popolare centro di villeggiatura nell'Inghilterra nord-occidentale. In Inghilterra il film fu distribuito come una produzione inglese, mettendo in evidenza l'idolo dei matinée Henry Edwards quale autore della sceneggiatura, mentre in Germania fu presentato come un film tedesco nato dalla vena alquanto prolifica di Curt J. Braun, il quale alla fine del muto si vedrà accreditare una quarantina di sceneggiature. Analogamente, il materiale depositato per il visto di censura tedesco identifica come produttore Georg M. Jacoby, direttore della Orplid, ignorando il fatto che Sidney Morgan svolse quella funzione per la controparte inglese in quella che era a tutti gli effetti una co-produzione anglo-tedesca (con i tedeschi predominanti nel reparto tecnico).

La ricostruzione del Bundesarchiv-Filmarchiv del 2009 si è basata su tre copie nitrato, tutte e tre mancanti di almeno un atto – una con le didascalie in francese e le altre due con didascalie in inglese (nelle quali la sequenza finale del circo in fiamme è imbibita in rosso, mentre la copia francese è tutta in bianco e nero). Provenienti da collezioni private, queste tre copie sono oggi conservate rispettivamente presso il Centre National de la Cinématographie (Bois d'Arcy), il British Film Institute (Londra) e la Film and Photo Ltd. (Tony Scott, Londra). Dato che verosimilmente nessuna copia tedesca è sopravvissuta, il materiale depositato per il visto di censura tedesco e la copia francese (le cui didascalie corrispondono a quelle presentate per la censura) sono servite come punto di partenza e linea guida per la versione finale. Malgrado la finezza dei dettagli, il montaggio francese appare più serrato rispetto a quello inglese, ma la differenza principale tra la versione franco/tedesca e quella inglese (oltre all'inclusione di alcuni numeri circensi diversi) si ha nella sequenza d'apertura. Per gli spettatori continentali il film iniziava con la didascalia "Artisten sind wie Vögel..." ("Gli artisti sono come gli uccelli..."), seguita da una sequenza di uccelli in volo, e poi da una ripresa angolata dal cielo che plana sulla Blackpool Tower "sfumando" sull'arrivo di nuove attrazioni del circo all'ingresso degli artisti. La versione inglese si apre con la didascalia "Behind the scenes" ("Dietro le scene"), seguita dalla sequenza in cui il domatore di leoni Fredo accusa la figliastra Maria di rubare i suoi soldi e la costringe con la forza a lavorare con lui (cosa che nella versione continentale avviene molto dopo, in un flashback in cui Maria racconta l'episodio a Edgar). – HORST CLAUSS
The circus film *The Three Kings/Ein Mädél und 3 Clowns was British and Foreign Film's first production following this rather speculative London-based venture's founding in May 1928 and its acquisition of the German production and distribution partners Orplid and Messtro. Shooting in Berlin's Grunewald Studios lasted from 1 August until mid-September, interrupted (from 27 August onwards) by 10 days of*

location work in the streets and the famous Tower Circus and Ballroom of Blackpool, the popular holiday resort in North-West England. The film was marketed in the UK as an English production, highlighting matinee idol Henry Edwards as the person responsible for the script, while in Germany it was presented as a German picture authored by the highly prolific Curt J. Braun, who by the end of the silent era had about 40 films to his credit. Similarly, the German censorship card identifies Orplid's director Georg M. Jacoby as producer, ignoring the fact that Sidney Morgan served in that function for the English side of what was clearly an Anglo-German co-production (with the Germans dominating in the technical departments).

The Bundesarchiv-Filmarchiv's reconstruction of 2009 is based on three nitrate prints, all of which have at least one act missing – one with French and two with English intertitles (in which the final sequence of a circus fire is tinted red, while the French print is in black-and-white only). Originating from private sources, these are held by the Centre National de la Cinématographie (Bois d'Arcy), the British Film Institute (London), and Film and Photo Ltd. (Tony Scott, London). As no German print seems to have survived, the German censorship card and the French print (which adheres to the title-sequence of the censorship card) served as point of departure and guide for the final version. Though in finer details the French material seems to have been more tightly edited than the English, the main difference between the German/French and English versions (apart from the inclusion of different circus acts) is in the opening sequence. For spectators on the Continent the film began with the title "Artisten sind wie Vögel..." ("Artists are like birds..."), followed by a shot of flying birds, and then a high-angle shot from the sky descending onto the Blackpool Tower and dissolves that finish with the arrival of new circus acts at the artistes' entrance. The English version opens with the title "Behind the scenes", followed by the sequence in which the lion tamer Fredo accuses his stepdaughter Maria of stealing his money and brutally forces her to work for him (which in the Continental version comes much later, as a flashback related to Edgar by Maria). – HORST CLAUS

Haghefilm/Selznick School Fellowship 2009

La borsa di studio Haghefilm, giunta quest'anno alla dodicesima edizione, è stata istituita nel 1998 da Peter Limburg, presidente della Cineco/Haghefilm, per permettere un'ulteriore esperienza professionale ai diplomati più brillanti della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, organizzata dalla George Eastman House. Dodici diplomati hanno affinato le proprie competenze archivistiche sotto la guida degli specialisti della Haghefilm (nel 2007, per celebrare il decimo anniversario dell'iniziativa, le borse sono state due). Il/La borsista trascorre un mese ad Amsterdam lavorando a stretto contatto con i tecnici del laboratorio Haghefilm e seguendo assieme a loro tutte le fasi di un progetto di restauro. Viene quindi invitato/a a presentare i risultati ottenuti alle Giornate di Cinema Muto.

La tredicesima vincitrice della Haghefilm/Selznick School Fellowship è Sabrina Negri, di Alessandria, che sta portando a termine presso l'Università di Torino la laurea specialistica in Storia del Cinema, dopo aver conseguito nel 2005 la laurea triennale e, nel 2007, un Master in Studi Americani. Prima di iscriversi alla L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation, Sabrina aveva fatto uno stage presso il Museo Nazionale del Cinema. Il progetto finale da lei svolto per la Selznick School ha comportato l'ispezione, l'identificazione e l'archiviazione dei negativi e delle copie acetate in 16 e 35mm di una rara e importante collezione di film diretti da un regista di fama internazionale. – CAROLINE YEAGER

Now in its 12th year, the Haghefilm Fellowship was established in 1998 by Cineco/Haghefilm president Peter Limburg to provide additional professional experience to outstanding graduates of The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at the George Eastman House. Twelve graduates have honed their archival skills under the tutelage of Haghefilm's master technicians (two fellowships were awarded in 2007 in recognition of the 10th anniversary of the creation of the program). The Fellowship recipient spends one month in Amsterdam at the Haghefilm preservation laboratory working alongside lab professionals to complete each stage of their own preservation project. The Fellowship winner is then invited to showcase the results of their work at the Giornate.

The 13th recipient of the Haghefilm Fellowship (2009) is Sabrina Negri of Alessandria, Italy. Ms. Negri is completing her Master of Arts in Film Studies (2009), and holds a Master of Arts in American Studies (2007) and a Bachelor of Arts in Film Studies (2005), all from the Università di Torino. She interned at the Museo Nazionale del Cinema in Torino prior to her enrollment in The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation. As her final project for the Selznick School Ms. Negri undertook a special project to identify, inspect, and archive an important and rare collection of 16mm and 35mm acetate prints and negatives from an internationally renowned film director.

CAROLINE YEAGER

[TWO-COLOR KODACHROME TEST SHOTS NO. III] (Eastman Kodak Company, US 1922)

Regia/dir: John G. Capstaff; cast: Mae Murray, Hope Hampton, Mary Eaton; 35mm, 450 ft., 7'30" (16 fps), col. (Two-Color Kodachrome); fonte copia/print source: George Eastman House, Rochester, NY.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Alla George Eastman House si conservano molti dei primi test effettuati dalla Eastman Kodak Company nel campo della pellicola cinematografica e dei procedimenti di cinema a colori. Il Two-Color Kodachrome Process fu un tentativo di portare sullo schermo colori naturali e realistici grazie a un metodo fotochimico che utilizzava la sintesi sottrattiva dei colori. I primi esperimenti con il Two-Color Kodachrome Process ebbero luogo alla fine del 1914. Il procedimento, che si valeva di una cinepresa a doppio obiettivo, fissava immagini filtrate su negativi in bianco e nero, per produrre poi positivi di

separazione in bianco e nero. Le copie erano prodotte mediante lo sbiancamento e l'indurimento della gelatina posta su entrambi i lati di un duplicato negativo (ottenuto da separazioni positive) e poi colorando l'emulsione di verde/blu da una parte e di rosso dall'altra. La combinazione di queste due colorazioni produceva una delicata tavolozza di sfumature diverse. La Kodak presentò il Two-Color Kodachrome agli operatori del settore nel 1922, tramite una serie di proiezioni private, prima a New York e poi nel resto del paese. Quel primo rullo conteneva inquadrature dell'attrice Hope Hampton, ma non è stato possibile scoprire se esso esista ancora.

In questi rulli recentemente restaurati, girati nel 1922 presso i Paragon Studios di Fort Lee, nel New Jersey, l'attrice Mae Murray ci appare di una luminosità quasi trasparente, e il candido pallore della sua carnagione ricorda la perfezione del marmo scolpito, messo in risalto da un tocco di colore alle labbra, agli occhi e ai capelli. Accanto a lei ammiriamo Hope Hampton, che indossa i costumi di *The Light in the Dark* (1922), il primo lungometraggio a utilizzare commercialmente il Two-Color Kodachrome; compaiono anche Mary Eaton, delle *Ziegfeld Follies*, una donna non identificata e un bambino. Il film contiene infine alcune panoramiche di case della zona di Los Angeles, girate da Capstaff nel luglio dello stesso anno.

Il Two-Color Kodachrome dovette subito affrontare numerosi concorrenti, tra cui Prizmacolor, Kellycolor e Multicolor, che cercavano tutti di riuscire nell'impresa, potenzialmente redditizia, di fornire all'industria cinematografica un procedimento per lo sviluppo e stampa a colori affidabile e naturalistico. Le aziende che realizzavano sistemi sottrattivi si trovarono inoltre a concorrere con quelle che stavano elaborando sistemi additivi meccanici, i quali creavano i colori utilizzando filtri rossi, verdi, e/o blu (Kinemacolor, Kodacolor).

La Kodak lavorò contemporaneamente sui due fronti, e il Two-Color Kodachrome Process fu sperimentato dalla Fox Film Corp. tra il 1929 e il 1930. La Fox giunse a costruire due laboratori, uno su ciascuna costa, per la produzione di film a colori. Il laboratorio di Los Angeles è l'odierno Deluxe, mentre quello di New York faceva parte della sede principale della Fox. Nel 1930, prevedendo di utilizzare il Two-Color Kodachrome su vasta scala, la Fox ordinò alla W. P. Stein & Co. di Rochester, nello stato di New York, ventun macchine da presa a 35mm e dieci macchine Grandeur a 70mm. Il concorrente principale era il Technicolor, cioè il procedimento utilizzato praticamente da tutti gli altri studi di Hollywood. Alla fine il Two-Color Kodachrome risultò troppo complicato e costoso per essere utilizzabile nella pratica. Nessuna delle macchine da presa acquistate dalla Fox venne mai utilizzata secondo le intenzioni iniziali, ma alcune di quelle a 35mm vennero riadattate per il VistaVision.

Il Kodachrome che conosciamo oggi è un procedimento totalmente diverso a quello appena descritto. La Kodak si limitò a riutilizzare il nome per la pellicola cinematografica da 16mm introdotta sul mercato nel 1935, nonché per le diapositive da 35mm e le pellicole amatoriali da 8mm lanciate nel 1936. Ma la Kodak contribuì comunque alla conquista della vittoria nella gara per l'ideazione della

pellicola cinematografica a colori, grazie alla stretta collaborazione con Herbert T. Kalmus. La Kodak produsse le pellicole negative, intermedie e positive per il sistema di pellicole a colori che avrebbe dominato il settore dal 1928 al 1974: Il procedimento *dye transfer* della Technicolor. — CAROLINE YEAGER & JAMES LAYTON

George Eastman House is the repository for many of the early tests made by the Eastman Kodak Company of their various motion picture film stocks and color processes. The Two-Color Kodachrome Process was an attempt to bring natural lifelike colors to the screen through the photochemical method in a subtractive color system. First tests on the Two-Color Kodachrome Process were begun in late 1914. Shot with a dual-lens camera, the process recorded filtered images on black-and-white negative stock, then made black-and-white separation positives. The final prints were actually produced by bleaching and tanning a double-coated duplicate negative (made from the positive separations), then dyeing the emulsion green/blue on one side and red on the other. Combined they created a rather ethereal palette of hues. Kodak introduced Two-Color Kodachrome to the industry in 1922 through a series of private screenings, first in New York City and subsequently at venues across the country. That first test reel contained shots of actress Hope Hampton, but it has not been determined if that reel is still extant.

In these newly preserved tests, made in 1922 at the Paragon Studios in Fort Lee, New Jersey, actress Mae Murray appears almost translucent, her flesh a pale white that is reminiscent of perfectly sculpted marble, enhanced with touches of color to her lips, eyes, and hair. She is joined by actress Hope Hampton modeling costumes from The Light in the Dark (1922), which contained the first commercial use of Two-Color Kodachrome in a feature film. Ziegfeld Follies actress Mary Eaton and an unidentified woman and child also appear. Finally, the film includes panoramic scenes of homes in the Los Angeles area shot by Capstaff in July of the same year.

Two-Color Kodachrome had numerous competitors in the field, including Prizmacolor, Kellycolor, and Multicolor, all vying to secure the potentially lucrative position of offering a viable naturalistic color process to the motion picture industry. Companies offering subtractive processes were also in competition with those that were developing additive mechanical systems, which created color with the use of red, green, and/or blue filters (Kinemacolor, Kodacolor).

Kodak worked simultaneously on both fronts, and the Two-Color Kodachrome Process was tested by the Fox Film Corp. from 1929 to 1930. Fox went so far as to build two laboratories, one on each coast, with the intention of producing color films. The Los Angeles laboratory is now Deluxe, and the New York lab was part of Fox's main office. In 1930, anticipating the use of Two-Color Kodachrome on a large scale, Fox ordered twenty-one 35mm cameras and ten 70mm Grandeur cameras from W.P. Stein & Co. of Rochester, New York. The main competitor was Technicolor, a process used by virtually every other studio in Hollywood. In the end, Two-Color Kodachrome was both too complicated and too expensive to be

viable. None of the cameras Fox purchased were ever used as intended, but some of the 35mm cameras were repurposed for VistaVision.

Kodachrome as we know it today is a completely different process from the one described above. Kodak simply reused the name for its 16mm motion picture film introduced in 1935, and for the 35mm slide and 8mm home movie formats unveiled in 1936. But Kodak still helped to carry the day in the color sweepstakes for feature films through its close partnership with Herbert T. Kalmus. Kodak created the negative, intermediate, and positive film stocks for what would become the predominant color system to rule the industry from 1928 to 1974: the Technicolor dye transfer process.

CAROLINE YEAGER & JAMES LAYTON

EINE VERSUNKENE WELT (Die Tragödie eines verschollenen Fürstensohnes) [Un mondo che sprofonda / A Sunken World] (Sascha-Filmindustrie, Wien, Austria, 1922)

Regia/dir., scen: Alexander Korda, dal romanzo/from the novel *Serpolette* di/by Ludwig Biró; prod: Alexander Kolowrat; f./ph: Hans Theyer; mont./ed: Karl Hartl; scg./des: Alexander Ferenczy, Emil Stepanek, Max H. Joli; cost: Lambert Hofer Sr.; cast: Alberto Capozzi (Duke Peter), Max Devrient (Bartel, his servant), Maria Palma [Maria Corda] (Anny [Mary] Lind), Olga Lewinsky (Duchess Maria Christina), Karl Baumgartner (Grand Duke), Harry de Loon (Baron Ridarsky, adjutant), Michael Várkonyi [Victor Varconi] (Seaman Vannoni), Julius Szöregi (Helmsman Bradley), Paul Lukács [Lukas], Tibi Lubinszky; 35mm, 1715 m., 68' (22 fps); fonte copia/print source: Filmarchiv Austria, Wien.

Didascalie in ceco / Czech intertitles.

Nei mesi che seguirono la fine della prima guerra mondiale nella Vecchia Europa si salutò con euforia l'avvento di una nuova era democratica. La Repubblica d'Austria venne dichiarata il 12 novembre 1918. La Repubblica Socialista dei Soviet fu proclamata in Ungheria il 21 marzo 1919. La Costituzione della nuova Repubblica Tedesca fu adottata l'11 agosto 1919.

Il giovane Sándor Korda (1893-1956) assunse la carica di direttore del dipartimento cinematografico della Repubblica ungherese dei Soviet – da cui derivò la sua forzata emigrazione in Austria, quando le forze reazionarie, sostenute dall'Intesa, si impadronirono del potere dopo soli 133 giorni di democrazia. Appare quindi decisamente sorprendente, trovarlo, a soli 3 anni di distanza, impegnato a dirigere un film che esprime una disillusione talmente acuta sulla democrazia da far vibrare intensamente le corde della simpatia all'inizio del XXI secolo.

Il film, con il suo titolo senza compromessi, *Eine versunkene Welt* [t.l.: Un mondo che sprofonda], era l'adattamento da un romanzo, *Serpolette*, di Lajos (Ludvig, in Austria) Biró, un assiduo collaboratore di Korda, per il quale scrisse quasi tutti i film, a partire dal 1920 fino a *An Ideal Husband* (Un marito ideale) del 1947.

Libro e film erano nondimeno basati entrambi sulla figura storica dell'arciduca Johan Salvator (1852-1890), figlio del granduca di Toscana e una delle personalità più pittoresche e controverse della casata degli Asburgo. Nel 1889, piccato per non aver ottenuto promozioni nell'esercito, rinunciò al titolo e ai propri diritti dinastici, assunse il nome di Johann Orth e comprò una nave mercantile, la St. Margaret. Il 12 luglio 1890 Orth e la sua ciurma salparono dal Mar della Plata alla volta di Valparaiso con un carico di salnitro. Nella notte tra il 20 e il 21 di luglio la nave s'imbatté in un uragano e colò a picco. La morte di Orth fu dichiarata ufficialmente nel 1911, anche se per taluni egli sarebbe riapparso in seguito come "Hugo Kohler" per poi morire a Kristiansand, in Norvegia, nel 1945. (La sua vicenda fornì il soggetto a un film di Willi Wolff del 1932, *Das Geheimnis um Johann Orth*).

Il protagonista del film di Korda, il duca Peter, si ribella anch'egli contro la corte, che avversa i suoi ideali democratici e rifiuta di riconoscere la sua amante, Anny, una cantante di cabaret (il vero arciduca sposò una ballerina classica, Ludmilla Strudel, che morì con lui sulla St. Margaret). Peter s'imbarca sulla sua nave, portando con sé Anny e concedendo ai suoi marinai diritti democratici nella conduzione del vascello. Ciò che ne deriva è un caotico ammutinamento, e Anny si lascia volontariamente sedurre da un bel marinaio. Il duca prende allora una terribile e fatale decisione...

Per interpretare il duca Peter, Korda scelse (per ragioni non del tutto chiare) Alberto Capozzi (1886-1945), che nella sua pur prolifica carriera non interpretò altri film fuori della nativa Italia. Gli altri attori principali erano tutti vecchi colleghi ungheresi. Anny è interpretata dalla moglie di Korda, che in precedenza si chiamava Farkas Antonia, qui con il nom d'art di Maria Palma: questo fu il suo primo film viennese, ma in seguito sarebbe apparsa in tutte le produzioni austriache di Korda come Maria Corda. L'aura erotica creata attorno al seduttore, con dettagli suggestivi quali la camicia calata sulle spalle, colpisce ancora oggi. A interpretarlo è Michael Varkonyi (1891-1956), che in Ungheria era stato Várkonyi Mihály e che nel 1924 sarebbe diventato Victor Varconi, iniziando una lunga carriera hollywoodiana con *Triumph*, dove ebbe come partner femminile Leatrice Joy. Un'altra futura star hollywoodiana, Paul Lukacs [Lukas] (Lukács Pál, 1891-1971), fa una breve apparizione, insieme con altri due artisti meno ricordati, il giovane Tibi Lubinszky (1909-1956) e Julius Szöregi. Un'altra sorprendente presenza nel casting, nel ruolo del servo del duca, è quella di Max Devrient (1857-1929); considerato uno dei più grandi attori di prosa tedeschi del tardo '800, Devrient interpretò solo una mezza dozzina di film nel biennio 1920-22.

DAVID ROBINSON

The months following the end of the First World War saw a euphoric welcome of a new democracy in old Europe. The Republic of Austria was declared on 12 November 1918. The Hungarian Socialist Republic of Councils was proclaimed on 21 March 1919. The constitution of the new German Republic was adopted on 11 August 1919. The young Sándor Korda (1893-1956) was appointed head of the film

directorship of the Hungarian Republic of Councils – hence his need to emigrate to Austria when reactionary forces, supported by the Entente, took power after only 133 days of democracy. It is astonishing, then, to find him, only 3 years later, making a film expressing a disillusion in democracy so acute that it strikes strong chords of sympathy in the early 21st century.

The film, with its uncompromising title, *Eine versunkene Welt* (*A Sunken World*), was adapted from a novel, *Serpolette*, by Lajos (in Austria, Ludwig) Biró, a constant collaborator of Korda who wrote most of his films from 1920 until *An Ideal Husband* (1947).

Book and film however are both closely based on the true story of Archduke Johan Salvator (1852-1890), son of the Grand Duke of Tuscany and one of the most colourful and controversial personalities of the House of Habsburg. In 1889, piqued at not getting promotion in the army, he abdicated his title and rights, assumed the name of Johann Orth, and bought a merchant ship, the *St. Margaret*. On 12 July 1890 Orth and his crew embarked from *Mar del Plata* bound for *Valparaiso* with a cargo of nitrate. In the night of 20-21 July the ship hit a hurricane and sank. Orth's death was officially declared in 1911, though there are claims that he reappeared as "Hugo Kohler" and died in *Kristiansand*, Norway, in 1945. (His story was the subject of a 1932 film, *Willi Wolff's Das Geheimnis um Johann Orth*.)

The protagonist of Korda's film, *Duke Peter*, also rebels against the court, its opposition to his democratic ideals, and its refusal to

recognize his lover, Anny, a cabaret singer (the real Archduke married a ballet dancer, *Ludmilla Strubel*, who died with him on the *St. Margaret*). Peter embarks on his ship, taking Anny with him and giving his crew democratic rights in the running of the vessel. The result is chaotic indiscipline, and Anny is willingly seduced by a handsome sailor. The Duke takes a shocking and fatal step...

To play Duke Peter, Korda chose (for no very clear reason) *Alberto Capozzi* (1886-1945), who seems to have made no other film outside his native Italy in his prolific career. The rest of the principal actors are old Hungarian colleagues. Anny is played by Korda's wife, the former *Farkas Antonia*, under the name *Maria Palma*: this was her first film in Vienna, but she was to star in all Korda's subsequent Austrian films as *Maria Corda*. Even today the erotic aura created about the seducer, with subtle details like his off-the-shoulder shirt, is startling. He is played by *Michael Varkonyi* (1891-1956), who in Hungary had been *Várkonyi Mihály* and in 1924 was to become *Victor Varconi*, when he made the *début* of a long Hollywood career, partnering *Leatrice Joy* in *Triumph* (1924). Another future Hollywood star, *Paul Lukacs [Lukas]* (*Lukács Pál*, 1891-1971), appears briefly, as well as two less-remembered artists, the juvenile *Tibi Lubinszky* (1909-1956) and *Julius Szöregi*. A particularly surprising piece of casting, in the role of the Duke's servant, is *Max Devrient* (1857-1929), reckoned one of the most important German stage actors of the late 19th century, who made only half a dozen films, in 1920-22. – DAVID ROBINSON

Cinema delle origini / *Early Cinema*

La collezione “Italo Pacchioni” della Cineteca Italiana / *The Italo Pacchioni Collection of the Cineteca Italiana*

Il nome di Italo Pacchioni, fotografo e pioniere della settima arte, è contemporaneamente tra i più pronunciati e tra i meno profondamente conosciuti nell'intera storia del cinema delle origini. Modenese di Mirandola (dove era nato nel 1872) ma milanese d'adozione, Pacchioni si dedicò ancora giovanissimo alla fotografia (nel 1893 aprì uno studio in corso Genova nel capoluogo lombardo) e, pur proseguendo tale attività fino alla morte, fu tra i primi ad affiancarle la scoperta delle immagini in movimento, dovuta ovviamente alle novità d'oltralpe quanto alla intuizione di avviare una manifattura familiare e di gestire pionieristiche sale cinematografiche nelle fiere cittadine di Porta Genova e Porta Vittoria.

Dal 2007 la Fondazione Cineteca Italiana ha intrapreso una attività di riscoperta dell'opera di Pacchioni, che ha sortito, come primo risultato, la pubblicazione di un volume di studi dedicati a quest'ultimo, a Luca Comerio e al fotografo Giuseppe Beltrami. In quella occasione, inoltre, è stato messo a punto un regesto delle opere di Pacchioni conservate presso la Cineteca medesima. Come naturale conseguenza di quelle prime sortite teoriche, giunge oggi a compimento il restauro dell'intero corpus dei film di Pacchioni alla Fondazione Cineteca Italiana. Vengono quindi presentate – e per complessivi 15' circa – sia le opere di attribuzione e datazione certa, sia quelle storicamente attribuite al fotografo milanese anche in assenza di sicuri riscontri d'epoca.

Il restauro digitale in hd, poi riversato in 35mm, è stato effettuato presso il laboratorio L'immagine ritrovata di Bologna. – LUIGI BOLEDI *Italo Pacchioni, a photographer and pioneer of the Seventh Art, is a figure who is one of the most commonly mentioned and yet one of the least known, at least in any depth, in the entire history of early cinema. Born in 1872 in Mirandola near Modena, but Milanese by adoption, Pacchioni dedicated himself at an early age to photography (he opened a studio in the Corso Genova, Milan, in 1893), and although continuing this activity until his death, he was one of the first also to explore the emergence of the new moving images then arriving from the other side of the Alps; sensing the possibilities, he opened a family-run business and operated pioneering cinemas in the city's fairs at Porta Genova and Porta Vittoria.*

Since 2007, the Cineteca Italiana in Milan has been involved in a project devoted to the rediscovery of Pacchioni's oeuvre. The first result of this activity has been the publication of a volume of studies dedicated to Pacchioni, Luca Comerio, and the photographer Giuseppe Beltrami. This occasion has also seen the setting-up of a register documenting all of Pacchioni's works preserved at the Cineteca. A natural consequence of these theoretical initiatives is the now-completed restoration of the entire corpus of Pacchioni's films at the Cineteca Italiana. This programme – totalling c. 15 minutes –

therefore includes not only all the works of certain attribution and date, but also those historically ascribed to the Milanese photographer even in the absence of firm evidence from the period. The HD digital restoration, copied to 35mm film, was effected by the Immagine Ritrovata laboratory in Bologna. – LUIGI BOLEDI

BATTAGLIA DI NEVE (Italo Pacchioni, IT 1896)

Regia/dir., f./ph: Italo Pacchioni; 35mm, 5 m., col. (imbibito, giallo/tinted yellow). Copia da originale nitrato positivo/*Copy from original nitrate positive.*

Senza didascalie / *No intertitles.*

*“Achille prende a palle di neve un vigile ... che voleva elevargli una contravvenzione, ma interveniva una terza persona che dava una manata sul cappello del vigile in modo da coprigli gli occhi. Indi fuga generale, mentre il vigile gesticolando cercava invano di togliersi quell'incomodo impiccio dagli occhi.” / “Achille throws snowballs at a policeman ... who is about to fine him, when a third person appears and knocks the policeman's hat, covering his eyes. A general flight ensues, with the gesticulating policeman trying in vain to remove the hat jammed over his eyes.” (Nadir Giannitrapani, Roberto Persichini, “La vera origine del cinema italiano”, *Cinema*, n. 142, 25 maggio 1942, p. 277)*

IL FINTO STORPIO (Italo Pacchioni, IT 1896)

Regia/dir., f./ph: Italo Pacchioni; 35mm, 11 m., 30" (16 fps), col. (imbibito, giallo/tinted yellow).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Copia da originale nitrato negativo/*Copy from original nitrate negative* (11 m.).

Questo bozzetto comico girato al Castello Sforzesco è l'unico film di finzione di Pacchioni sopravvissuto quasi per intero: risale con tutta probabilità al 1896, sebbene compaia per la prima volta nel programma dell'Olympia di Roma nell'estate del 1899. / *This comic sketch filmed at the Castello Sforzesco is the only fiction film by Pacchioni to have survived almost intact. It probably dates from 1896, although it appeared for the first time on the programme at the Olympia in Rome in the summer of 1899.*

PREPARAZIONE AL FILM “LA GABBIA DEI MATTI” (Italo Pacchioni, IT 1896)

Regia/dir., f./ph: Italo Pacchioni; 35mm, 3 m., col. (imbibito, giallo/tinted yellow). Copia da originale nitrato positivo/*Copy from original nitrate positive.*

Senza didascalie / *No intertitles.*

Frammenti privi di didascalie e cartelli che potrebbero essere quelli della preparazione del film *La gabbia dei matti*. Corrispondono infatti alla trama riportata da Giannitrapani e Persichini nel loro articolo del

1942 "La vera origine del cinema italiano" (*Cinema*, n. 142): "... nel disporre la scena sul terrazzo, Italo ed Enrico cercavano con mille astuzie di allontanare il cane che voleva saltare addosso al pappagallo, mentre una terza persona ha girato la scena di sorpresa. Non sono che pochi metri, dato il loro carattere, non furono mai proiettati in pubblico: fu proiettato invece *La gabbia dei matti*." / *Fragments without intertitles or title cards that could be those for the preparation of the film La gabbia dei matti. Indeed, they match the narrative described by Giannitrapani and Persichini in their 1942 article "La vera origine del cinema italiano" (Cinema, n. 142): "... In setting the scene on the terrace, Italo and Enrico were trying, via a series of stratagems, to get rid of the dog that wanted to jump at the parrot, while a third person secretly filmed the scene. Given their nature, these few metres of film were never shown in public; instead, La gabbia dei matti was screened.*"

IL RE UMBERTO I VISITA LA MARINA (Italo Pacchioni, IT 1899)

Regia/dir., f./ph: Italo Pacchioni; 35mm, 13 m. Copia da originale nitrato positivo/*Copy from original nitrate positive.*

Senza didascalie / *No intertitles.*

Il Re, la famiglia reale e alcune alte cariche militari si incontrano, stringendosi la mano, con altri militari. Il film attesta la presenza di Pacchioni a importanti eventi di livello nazionale. / *The king, the royal family, and some high-ranking officers meet and shake hands with other officers. The film bears witness to Pacchioni's presence at major national events.*

I FUNERALI DI GIUSEPPE VERDI (Italo Pacchioni, IT 1901)

Regia/dir., f./ph: Italo Pacchioni; 35mm, 8 m., col. (imbibito, giallo/tinted yellow). Copia da originale nitrato positivo/*Copy from original nitrate positive.*

Senza didascalie / *No intertitles.*

Il feretro di Giuseppe Verdi sfila tra due ali di folla in una via milanese non precisabile. Il film, proiettato alla Sala Edison di Firenze il 25 marzo del 1901, venne ripresentato nel 1935 in occasione del quarantesimo anniversario della nascita del cinema, evento che costituì anche l'ultima celebrazione pubblica di Italo Pacchioni. / *Giuseppe Verdi's coffin passes between the large crowds in an unidentifiable street in Milan. The film, screened at the Sala Edison in Florence on 25 March 1901, was presented again in 1935 for the 40th anniversary of the birth of cinema, an event that also constituted the last public celebration of Italo Pacchioni.*

Attribuzioni senza data / Undated Attributions

Tutti i frammenti elencati di seguito, privi di testimonianze d'epoca, conservano intatte le doppie perforazioni circolari su entrambi i lati di ogni fotogramma caratterizzanti le pellicole di Pacchioni e appartengono a un gruppo di materiali storicamente attribuiti al pioniere milanese. / *All the fragments listed below are without any documentary proof from the period verifying Pacchioni's authorship,*

but they preserve the circular double perforations on both sides of each frame typical of Pacchioni's film stock, and belong to a group of material historically attributed to the Milanese pioneer.

[COMICA CON CANE] (Italo Pacchioni, IT, ?)

Regia/dir., f./ph: Italo Pacchioni; 35mm, 13 m., col. (imbibito, giallo/tinted yellow). Copia da originali nitrato positivo e negativo (rispettivamente 6 e 7 m.)/*Copy from original nitrate positive and negative (6 and 7 m. respectively).*

Senza didascalie / *No intertitles.*

Frammento di comica. Il luogo dell'azione e la presenza del pappagallo fanno supporre che si tratti di un film di Pacchioni.

Comic fragment. The place of action and the presence of the parrot suggest that this is a film by Pacchioni.

[ADDESTRAMENTO MILITARE: SUPERAMENTO DI UN MURO]

(Italo Pacchioni, IT, ?)

Regia/dir., f./ph: Italo Pacchioni; 35mm, 3.5 m., col. (imbibito, giallo/tinted yellow). Copia da originale nitrato positivo/*Copy from original nitrate positive.*

Senza didascalie / *No intertitles.*

Esercitazioni militari con soldati istruiti ad arrampicarsi e scavalcare un muro. / *Military exercises with soldiers trained to scramble up and climb over a wall.*

[PARATA MILITARE: SFILATA DI CAVALLI] (Italo Pacchioni, IT, ?)

Regia/dir., f./ph: Italo Pacchioni; 35mm, 5 m., col. (imbibito, giallo/tinted, yellow). Copia da originale nitrato positivo/*Copy from original nitrate positive.*

Senza didascalie / *No intertitles.*

Il film riprende una parata militare o anche una probabile esercitazione di sfilata, dal momento che non è presente la folla. / *The film shows a military parade, or perhaps a drill for a march past, given that no crowd is present.*

[MARCIA DI CAMELLI] (Italo Pacchioni, ?, ?)

Regia/dir., f./ph: Italo Pacchioni; 35mm, 5.5 m., col. (imbibito, giallo/tinted yellow). Copia da originale nitrato positivo/*Copy from original nitrate positive.*

Senza didascalie / *No intertitles.*

Una sola ripresa fissa mostra una strada che si perde all'orizzonte su cui sfilano lentamente dei cammelli cavalcati da beduini. / *A single fixed shot shows a road leading to the horizon along which camels ridden by Bedouin are slowly moving.*

[COMICA IN GIARDINO] (Italo Pacchioni, IT, ?)

Regia/dir., f./ph: Italo Pacchioni; 35mm, 1.5 m., col. (imbibito, giallo/tinted yellow). Copia da originale nitrato positivo/*Copy from original nitrate positive.*

Senza didascalie / *No intertitles.*

Frammento che lascia intuire un soggetto comico ambientato in un giardino. Al centro dell'inquadratura, un giardiniere in salopette tiene in mano una canna dell'acqua aperta. / *A fragment that reveals a comic subject set in a garden. At the centre of the frame, a gardener in dungarees holds a hose-pipe in hand, with the water running.*

[SPETTACOLO DI GIOCOLIERI] (Italo Pacchioni, IT, ?)

Regia/dir., f./ph: Italo Pacchioni; 35mm, 4 m., col. (imbibito, giallo/tinted yellow). Copia da originale nitrato positivo/*Copy from original nitrate positive.*

Senza didascalie / *No intertitles.*

Il film, che sembra essere completo, mostra una coppia di giocolieri in piedi sopra a un tappeto in mezzo a una strada intenti a lanciarsi contemporaneamente dei cappelli. / *The film, which appears to be complete, shows a pair of jugglers standing on a rug in the middle of a road, intent on throwing hats to each other.*

The Corrick Collection (1901-1914), 3

Quando i Corrick Family Entertainers – una troupe musicale vaudeville composta dal professor Albert Corrick, sua moglie Sarah e i loro 8 figli – iniziarono, alla fine del 1900, le tournées nella loro Nuova Zelanda natale, portarono con sé una modesta raccolta di oggetti: un baule di stagno riempito di fogli di musica e leggi, una valigia di abiti di scena ed i loro strumenti. Per quando finirono di fare tournée, 14 anni più tardi – dopo aver viaggiato per tutta l'Australia e la Nuova Zelanda, in Asia, Sud Pacifico, India ed Europa, esibendosi davanti a platee che arrivavano a migliaia di spettatori – il bagaglio e l'attrezzatura dei Corrick pesavano 7 tonnellate, erano valutati più di 4.000 sterline ed includevano un intero impianto elettrico, un arco portatile e luci della ribalta, ventilatori elettrici, una macchina da presa, proiettori e schermo, un proiettore per vetri, fondali di scena, ricchi costumi, dozzine di strumenti (compreso il loro pianoforte) ed un paio di centinaia di pellicole.

La pubblicità presentava le esibizioni dei Corrick come "intrattenimento scientifico e artistico". Grazie alla ricchezza della loro collezione conservata al National Film and Sound Archive australiano (che comprende non solo le loro pellicole originali, ma anche fotografie, interviste registrate ed un album di ritagli dettagliato che copre la gran parte dell'attività in tournée della famiglia), possiamo avere un'idea di come questa pluridotata famiglia organizzasse, gestisse e presentasse i suoi concerti, incorporando nei programmi nuove idee e tecnologie, così da distinguersi dagli altri intrattenitori ambulanti.

Nel gennaio 1901, due mesi dopo la prima tournée, i Corrick acquistarono un proiettore Edison e alcune pellicole dai Virginia Jubilee Singers, una compagnia americana di intrattenitori ambulanti che stava girando la Nuova Zelanda. Presentato semplicemente come "Biographe", il proiettore fu usato dai Corrick di lì a un mese come ultimo numero prima dell'intervallo, dopo l'esibizione con lanterna

magica del professor Corrick. Come altri ambulanti, i Corrick cercavano di aumentare il realismo dei loro film aggiungendo effetti sonori mediante "strumenti meccanici [posti] dietro lo schermo". Le pubblicità menzionano l'accompagnamento al piano della sorella maggiore, Gertie, ma dalle recensioni risulta che a volte ci fosse anche un'orchestra. Nel 1909 la troupe si era ormai fatta carico delle crescenti preoccupazioni del pubblico riguardo i nitrati che prendevano fuoco, problema particolarmente importante visto che i Corrick si esibivano in teatri gremiti in qualunque sala, chiesa o edificio pubblico fosse disponibile. Un annuncio del 1910 a Mount Parker, Australia, faceva notare: "La macchina è racchiusa in un compartimento incombustibile simile a quelli usati in Inghilterra, perfezionato dal signor Corrick. In questa compagnia non c'è mai stato un incendio."

Nel corso delle loro tournées, i Corrick utilizzarono almeno tre diversi proiettori cinematografici, affidati all'unico figlio maschio, Leonard, primo clarinetto ed esperto ufficiale di Kinematograph. Laddove a Leonard viene attribuita la sola gestione della parte cinematografica del programma (nota come "Leonard's Beautiful Pictures"), nel corso degli anni due altri membri (della troupe, non della famiglia) vennero menzionati in collegamento con gli elementi elettrici dello spettacolo, e quindi erano probabilmente a disposizione per condividere la loro abilità meccanica col giovane capo proiezionista.

L'aggiunta, nel 1906, di un impianto elettrico fatto su ordinazione diede una nuova dimensione alle esibizioni della famiglia, cui permetteva un maggior controllo dei concerti, liberandola dalla necessità di conoscere in anticipo il tipo e la qualità di servizi disponibili in ogni luogo. Questo diede ai Corrick l'opportunità di esibirsi in luoghi che altrimenti sarebbero stati off-limits (come il nuovo Town Theatre di Singapore, che, quando arrivarono per esibirsi, non era stato ancora completato) e di mantenere il loro impegno a portare programmi "esattamente simili" in ogni città e luogo, non importa se grandi o piccoli. Le pubblicità strombazzavano che per importare da Parigi il motore a 8 cavalli-vapore da 5.000 candele e l'impianto elettrico non si era badato a spese; era questa dinamo a permettere ai Corrick di affermare il loro primato nell'aver portato l'elettricità a diverse delle più piccole cittadine d'Australia..

L'impianto era utilizzato per alimentare il proiettore (di cui venne sottolineata la "mancanza di quel tremolio che tanto affatica la vista"), per far funzionare i ventilatori elettrici "assai apprezzati" e abbastanza potenti da "agitare ogni pianta e piuma nell'edificio" e per illuminare il luogo sia all'interno che all'esterno. Dopo aver usato dapprima lampadine con filamento ad arco voltaico, passarono presto ai nuovi bulbi con filamento al tantalio (acquistate, a quanto si riferì, dal primo carico che mai avesse raggiunto l'Australia), che avevano una brillante luce bianca, che si diceva essere 3 volte più intensa delle lampade ad arco voltaico, e furono un grande miglioramento rispetto alle consuete luci a gas.

Un articolo di giornale sul loro concerto inaugurale del dicembre 1907 a Bangalore dà un'idea della rinomata abilità dei Corrick Family

Entertainers, accenna a come sapessero conquistare il pubblico e, più in generale, fa luce sulle abitudini, a volte oscure, degli ambulanti: “L’esibizione è iniziata con puntualità all’ora annunciata. La stanza si era riempita molto prima e il pubblico attendeva con impazienza nella semi-oscurità della sala male illuminata, finché non si sentì un colpo d’arma da fuoco. Come se fosse questo il segnale, in un attimo la stanza fu vividamente illuminata. Per questa improvvisa trasformazione il pubblico deve ringraziare non il Segretario o il Comitato del Bowring Institute, ma i Corrick. L’organizzazione aveva montato con poco preavviso (perché va ricordato che avevano ricevuto i bagagli pesanti solo un paio d’ore prima) un’installazione elettrica completa ed efficiente. Una teoria di lampadine era stata piazzata dove di solito stanno le normali luci della ribalta, e la catena continuava ai lati del palco fino all’asta del sipario. In un paio di minuti queste luci vennero spente, fu abbassato lo schermo per la proiezione e cominciò la presentazione dei film.”

La definizione di “intrattenimento scientifico e artistico” data agli spettacoli dei Corrick è calzante anche per questa terza rassegna di film della Collezione proposti alle Giornate. La selezione di quest’anno comprende esempi di cinematografia creativa (*La Poule aux oeufs d’or*) e di strategie narrative innovative (*Le Tour du monde d’un policier*), ancora esempi precoci d’animazione (*Comedy Cartoons* e *How Jones Lost His Roll*), vedute di meraviglie della natura (*Niagara in Winter 1909*), immagini nazionali (*Reception on, and Inspection of, H.M.S. “Dreadnought”*) e visioni dell’industria moderna (*La Métallurgie au Creusot*). Presenteremo anche un altro esempio delle incursioni della famiglia Corrick nel mondo del cinema, *The Day-Postle Match at Boulder Racecourse, Western Australia*; per tranquillizzare quanti siano entrati in astinenza dopo la fine del Progetto Griffith, del regista abbiamo “*And a Little Child Shall Lead Them*”, preservato da una copia di circolazione originale. Due “minitemi” all’interno dei programmi di quest’anno sono 4 film che presentano il lavoro del mago spagnolo degli effetti speciali Segundo de Chomón, risalenti al suo periodo alla Pathé, e 4 film prodotti dal britannico Charles Urban, pioniere del cinema di origine americana.

LESLIE ANNE LEWIS

“It’s a fact! The burning Question of Next Week will be: Have you heard them? – Who? The Corricks! The Corricks!! Have you seen them? – What? Why, Leonard’s Pictures, of Course! The Musical and Pictorial Event of 1907!”

When the Corrick Family Entertainers – a vaudeville-style troupe composed of Professor Albert Corrick, his wife Sarah, and their 8 children – began touring their native New Zealand in late 1900, they carried with them a modest collection of items: a tin trunk of sheet music, a suitcase of performance clothes, and their instruments. By the time they finished touring 14 years later – after travelling throughout Australia and New Zealand, Asia, the South Pacific, India, and Europe, playing for audiences that reached into the thousands – the Corricks’ luggage and equipment weighed 7 tons, was valued at more than £4,000, and included a full electrical plant, portable lighting,

electric fans, a motion picture camera, projectors and screen, stage scenery, ornate costumes, dozens of instruments (including their own piano), and a couple of hundred films – certainly sufficient supplies to be the “Musical and Pictorial Event” of almost any year.

Advertisements proclaimed their concerts to be “An Entertainment of SCIENCE and ART”. Thanks to the depth of the Corrick Collection held at Australia’s National Film and Sound Archive (which includes not only their original films, but also photographs, taped interviews, and a detailed scrapbook covering the majority of the family’s touring career), we can gain a sense of how this multi-talented family designed, managed, and presented their concerts, incorporating new ideas and technology into their programs to set themselves apart from other travelling entertainers. These practical details provide further specific examples to add to our general understanding of the methods by which itinerant exhibitors practiced their craft in the early years of cinema, while at the same time painting a more detailed picture of the Corricks’ own unique brand of showmanship.

In January 1901, 2 months after they first went on tour, the Corricks acquired an Edison projector and a small number of films from an American touring company, the Virginia Jubilee Singers. Advertised simply as “The Biographe”, it debuted with the Corricks as the final act before the intermission. Like other exhibitors, the Corricks worked to increase the realism of their films by adding sound effects created using “mechanical devices behind the screen, by which not only action, but the appropriate sounds incidental to each are given.” Advertisements mention piano accompaniment by eldest sister Gertie, but reviews suggest that the larger orchestra would also sometimes join in, further integrating the films into the concert performance. By 1909, the troupe had addressed the public’s ever-increasing worries regarding nitrate fires, an especially important concern given that they played to packed houses in whatever local hall or public building was available. A 1910 advance notice was careful to note: “The machine is enclosed in a fireproof compartment on the lines of those used in England and which was brought out and has been improved by Mr. Corrick. This company has never had a fire.”

Over the course of their touring career the family used at least 3 different motion picture projectors, a particular hobby of only-son Leonard. One advance article brags, “[Leonard] has so altered the cinematograph used in the Corricks’ entertainment and so improved it that the manufacturers could not make out their handiwork!” While the teenaged projectionist is solely credited with managing the motion picture portion of the program, over the years 2 non-family members were also mentioned in connection with the electrical aspects of the show, and so likely were on hand to share their mechanical expertise.

The addition of a specially-ordered electrical plant in 1906 (nicknamed “Leonard’s Electric Engine and Dynamo”) added a new dimension to the family’s performances, freeing them from the worry of not knowing ahead of time the type and quality of facilities available

at each venue. This gave the Corricks the opportunity to play in locations that would otherwise be off-limits (such as the new Town Theatre in Singapore, which hadn't been completed when they arrived) and to fulfill their advertised pledge to bring "exactly similar" programs to every town, no matter how big or small. Ads trumpeted that no expense was spared importing the 8 horse-power, 5,000 candle-light generating motor and electrical plant from Paris, and it was this dynamo that allowed them to stake a claim to being the first to bring electricity to a number of Australia's smaller towns. Several years later their elaborate equipment was apparently still worth mentioning prominently in ads and by reviewers, even meriting its own short newspaper article during a 1911 visit to Hobart, Tasmania. The plant was used to power Leonard's projector (to which the "absence of that flicker which is so trying to the eyesight" was credited), to run the "highly appreciated" electric fans strong enough to "shake every plant and feather in the building", and to light both the interior and exterior of the venue. Usually their highly-involved set-up drew effusive praise, but in Calcutta a reviewer wondered: "The lantern used was an excellent one...though how the Corricks were able to procure the [required] petrol during the present famine is not easy to guess." A note in the next week's social column perhaps provided an answer to the writer's question, noting that the family had kindly lent their electric light plant to illuminate the ballroom at the annual Ramnuggur ball of the 14th King's Hussars. A newspaper account of their December 1907 opening concert in Bangalore gives both contemporary and modern readers a glimpse of the troupe's famed showmanship, hints as to how they so dazzled their audiences, and more generally casts light onto the at-times shadowy practices of the itinerant exhibitors of early cinema: "The room was well filled long before the hour and waited impatiently in the semi-gloom of the ill-lit hall till the time gun fired. Then, as if this was the signal, the room was in a flash most brilliantly illuminated. For this sudden transformation the audience have to thank, not the Secretary or Committee of the Bowring Institute, but the Corrick entertainers. The management had put up at short notice (for it must be remembered that they only received their heavy baggage a couple of hours earlier) a complete and effective electric installation. A show of bulbs had been placed where the ordinary footlights ordinarily stand, and the chain was continued up the sides of the stage as high as the curtain pole. In a couple of minutes these lights were switched off, and the screen for the lantern display of living pictures was lowered and the exhibition of pictures commenced." The Corricks' description of their concerts as "An Entertainment of SCIENCE and ART" is also a fitting description for this third installment of Corrick Collection films to be shown at the Giornate. This year's selection includes examples of creative cinematography and innovative narrative strategies, early animation, views of natural wonders, and visions of modern industry. We are also presenting another example of the family's own forays into the world of filmmaking, and to ease anyone going into withdrawal following the

ending of the Griffith Project screenings we have Griffith's "And a Little Child Shall Lead Them", preserved from an original release print. Two "mini-themes" within this year's programs are 4 Pathé films demonstrating the handiwork of Spanish special-effects wizard Segundo de Chomón, and 4 produced by Great Britain's American-born film pioneer Charles Urban. — LESLIE ANNE LEWIS

Prog. I (c. 70')

J'AI PERDU MON LORGNON (Pathé, FR 1906)

Regia/dir. Charles Lucien Lépine; *f./ph.* Segundo de Chomón; 35mm, 259 ft., 4'19" (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #70).

Senza didascalie / No intertitles.

L'ilarità nasce dopo che un uomo fa cadere involontariamente gli occhiali nel suo tè del mattino ed è costretto a badare alle sue faccende con una vista drasticamente diminuita. Presentato dai Corrick come *The Short-Sighted Man*, il film è una delle collaborazioni tra il regista Charles Lucien Lépine ed il maestro degli effetti speciali Segundo de Chomón, realizzata mentre lavoravano per la Pathé. Nella Collezione Corrick ce ne sono altre due: *Appartement à louer* (1906) e *Le Tour du monde d'un policier* (1906). / *Hilarity ensues after a man unwittingly drops his eyeglasses into his morning tea and is forced to go about his daily business with drastically impaired sight. Advertised by the Corricks as The Short-Sighted Man, this is one of several collaborations between director Charles Lucien Lépine and special effects master Segundo de Chomón produced while they were with the Pathé company. Two more can also found in the Corrick Collection: Appartement à louer (1906) and Le Tour du monde d'un policier (1906).* — LESLIE ANNE LEWIS

LA MÉTALLURGIE AU CREUSOT (Creusot's Metallurgy) (Pathé, FR 1905)

Regia/dir. ?; 35mm, 506 ft., 8'26" (16 fps), col. (pochoir e imbibizione/stencil-colour and tinting); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #23). *Didascalie in inglese / English intertitles.*

Questo precoce film industriale che mostra nei dettagli il processo di forgiatura nella storica acciaieria Schneider & Co., nella città di Le Creusot, nella regione francese della Borgogna, è notevole per la colorazione sorprendentemente dettagliata che evoca l'interno buio e chiuso dell'impianto, a volte illuminato solo dal metallo incandescente, guidato dalle mani capaci di lavoratori in ombra. Un articolo sulla fabbrica pubblicato su *Scientific American* (9 maggio 1885) descriveva la pura, schiacciante potenza delle sue macchine: "Se osserviamo che la potenza di un cavallo fa in un'ora l'equivalente del lavoro di una giornata di un uomo, concludiamo che queste macchine (che funzionano notte e giorno) rappresentano un esercito di 160.000 uomini che presta il suo aiuto gratuito ai lavoratori della

fucina. Questo è quel che si chiama progresso industriale.” Il film esprime efficacemente la portata di tale potenza, con riprese dei carboni ardenti e dei fuochi impetuosi, fumo ondeggiante, il massiccio maglio a vapore ed altri macchinari, mentre segue i “fieri blocchi che vengono portati ai laminatoi per ricevere le forme più diverse, secondo le richieste del commercio”. Lontano dall’essere un arido ritratto di un’impresa commerciale, *La Métallurgie au Creusot* evoca il paesaggio infernale dei moderni processi industriali.

LESLIE ANNE LEWIS

This early industrial film detailing the forging process at Schneider & Co.’s historic steelworks factory in the town of Le Creusot in France’s Burgundy region is remarkable for its strikingly detailed coloring evoking the dark, close interior of the plant, at times lit only by the glowing-hot metal as it is guided by the skilled hands of shadowy workers. A report on the factory published in Scientific American (9 May 1885) described the sheer, overwhelming power of its machine-works: “If we remark that a power of one horse does in one hour the equivalent of a man’s labor per day, we conclude that these machines (which run night and day) represent an army of 160,000 men that lends its gratuitous aid to the workmen of the forge. This is what is called progress in industry.” The film effectively expresses the full scope of this power with shots of the burning coals and raging fires, billowing smoke, the massive steam hammer, and other machinery as it follows the “fiery blocks being taken to the rolling machines in order to be given the most diverse forms, according to the requirements of commerce”. Hardly a dry depiction of a commercial enterprise, La Métallurgie au Creusot evokes a hellish landscape of modern industrial processing.

LESLIE ANNE LEWIS

LA BELLE AU BOIS DORMANT (Pathé, FR 1902)

Regia/dir. Lucien Nonguet, Ferdinand Zecca; *scg./des.* V. Lorant Heilbronn; 35mm, 761 ft., 12’41” (16 fps), col. (pochoir e imbibizione/stencil-colour and tinting); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #111). *Didascalie in inglese / English intertitles.*

La Pathé realizzò la sua prima versione della classica storia della “Bella Addormentata” di Charles Perrault (1697) nel 1902, raccontando la favola di una bella principessa, un fuso aguzzo ed una maledizione lunga cent’anni. Simile ad altri tra i primi drammi della Pathé, quali *Marie-Antoinette* (1904), *Le Règne de Louis XIV* (1904) e *Don Quixote* (1903), la narrazione è organizzata in una serie di quadri, confidando che la familiarità del lettore mantenga insieme la storia sullo schermo. Ognuno degli 11 quadri costituisce un’unica ripresa, girata a distanza su un set di tipo teatrale con fondali dipinti. L’ultima scena, “Fairy Land End”, ricca di tonalità vibranti, è colorata a pochoir con grande cura nei dettagli. – LESLIE ANNE LEWIS

Pathé released their first version of Charles Perrault’s classic 1697 “Sleeping Beauty” story in 1902, telling the tale of a beautiful princess, a sharp spindle, and a 100-year-long curse. Similar to other

early Pathé dramas such as Marie-Antoinette (1904), Le Règne de Louis XIV (1904), and Don Quixote (1903), the narrative is organized as a series of tableaux, relying on the viewer’s familiarity with the story to hold the onscreen narrative together. Each of the 11 tableaux is a single shot, filmed from a distance on a theatrical stage-type set with painted backdrops. The last scene, “Fairy Land End”, is vibrantly colored and stenciled in great detail.

LESLIE ANNE LEWIS

[THE DAY-POSTLE MATCH AT BOULDER RACECOURSE, WESTERN AUSTRALIA] (Leonard Corrick, AU 1907)

Regia/dir., f./ph: Leonard Corrick; 35mm, 378 ft., 6’18” (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #19).

Didascalie in inglese / English intertitles.

Dopo aver acquistato, nel febbraio 1907, una macchina da presa, i Corrick presero a girare da sé i loro film per la regia del figlio Leonard, designato quale “Esperto Cinematografico”. *The Day-Postle Match* fu la terza pellicola prodotta nel primo mese di riprese, dopo *Street Scenes in Perth, Western Australia* e *Bashful Mr. Brown* (presentati alle Giornate rispettivamente nel 2007 e nel 2008).

Il film (noto anche con altri titoli simili, quali *The Day-Postle Race*, *The Postle-Day Running Race* ecc.) presenta le gare di corsa sui 200 e sui 300 metri tra l’irlandese R. B. Day ed il velocista australiano Arthur Postle, conosciuto come “Il Lampo Scarlatto”. Tenutasi il 10 aprile 1907 al campo di gara di Boulder, nelle zone aurifere dell’Australia Occidentale, questa fu una ripresa della famosa gara del 5 dicembre 1906, avvenuta nello stesso campo fuori dalla città di Kalgoorlie, in cui Postle batté l’allora campione Day consolidando la propria posizione di campione del mondo.

Alla prima del film, a Kalgoorlie, poco dopo l’evento, Postle venne a vedere la corsa sullo schermo e fu invitato sul palco per rivolgersi al pubblico. *The Day-Postle Match* fu uno dei film più pubblicizzati dei Corrick l’anno successivo e nel corso del loro tour internazionale, benché non sia chiaro se informassero il pubblico che non si trattava di una registrazione della corsa originale che aveva stabilito il primato del mondo. Il film ebbe reazioni favorevoli non solo da parte degli spettatori australiani, ma anche dal pubblico coloniale che componeva la maggioranza dei frequentatori dei concerti dei Corrick nell’Asia Meridionale e Sud-Orientale. Quando veniva annunciato un nuovo programma per la successiva esibizione della famiglia, la pubblicità garantiva alla potenziale platea che questo film sulle corse sarebbe rimasto in cartellone.

Un po’ dell’entusiasmo che era nell’aria alla prima del film filtra da un resoconto dettagliato pubblicato il giorno dopo sul *Kalgoorlie Miner* (13 aprile 1907): “La gente non ha dovuto attendere molto per la presentazione delle immagini prese da Mr. Leonard nel pomeriggio della gara Postle-Day. Prima che il film venisse presentato sullo schermo, Mr. Corrick annunciò l’organizzazione non aveva avuto l’opportunità di giudicarne la qualità. Pertanto chiedeva venia se

fosse stato visibile qualche difetto e prometteva che vi sarebbe stato posto rimedio nelle produzioni a venire. Quando l'operatore ebbe avuto il tempo di inserire la pellicola nella macchina e presentare il suo primo film sullo schermo, da ogni parte del teatro si alzarono acclamazioni. Benché una o due delle scene necessitino di un leggero ritocco, il verdetto generale di quanti avevano avuto il privilegio di assistere alla proiezione fu di approvazione senza riserve ed abbondante elogio.

“Le immagini della tribuna centrale, della tribuna Leger e del recinto, stipati di pubblico, con parti di Boulder City e delle miniere del Golden Mile in distanza, erano particolarmente vivide, chiare e distinte. Innumerevoli facce e figure erano facilmente riconoscibili per i conoscenti. La scena sul rettilineo, quando Postle si mise a fare la sua parte nella corsa sulle 200 iarde, era particolarmente bella, e non era difficile distinguere l'atteggiamento simulato dal campione australiano, pronto a dar battaglia per il dominio a piedi del mondo. I funzionari lungo il tracciato erano chiaramente delineati, in particolare una splendente figura in bianco, che nella sua tenuta normale svolge le mansioni di membro del Consiglio di Kalgoorlie ... Il taglio del traguardo da parte di Postle ed il suo rallentamento erano per gli spettatori in teatro l'occasione per rinnovare le acclamazioni ed altre forme di approvazione che contrassegnarono la sua vittoria sulla Pista di Boulder.

“...Quando il film finì, il piacere del pubblico fu reso evidente dagli scrosci di applausi che si levarono a sottolineare l'abilità con cui l'operatore della compagnia aveva completato il suo incarico, trasferendo il risultato dai negativi alle pellicole.”

Il resoconto notava che alcune scene “non ebbero interamente successo” e che la cerimonia di premiazione era “avvolta nelle ombre”, ma sembra che l'entusiasmo della folla per la novità di vedere una ripresa sullo schermo di un recente evento di così alto livello fosse sufficiente a compensare qualunque difetto.

LESLIE ANNE LEWIS

After purchasing a motion picture camera in February 1907, the Corricks began making their own films under the direction of son and designated “Kinemato Expert” Leonard. The Day-Postle Match was the third produced in their first month of filming, following Street Scenes in Perth, Western Australia and Bashful Mr. Brown (screened at the Giornate in 2007 and 2008 respectively).

The film (also known by similar titles such as The Day-Postle Race, The Postle-Day Running Race, etc.) features the 200- and 300-meter championship races between Irishman R. B. Day and Australian sprinting champion Arthur Postle, who was known as “The Crimson Flash.” Held on 10 April 1907 at Boulder racecourse in the goldfields of Western Australia, this was a reprise of the famous 5 December 1906 race held at that same track outside the town of Kalgoorlie, where Postle beat then-champion Day to secure his status as the world champion.

When the film premiered in Kalgoorlie soon after the event, Postle came to see the race onscreen and was invited onstage to address the

crowd. The Day-Postle Match was one of the Corricks' most heavily promoted films over the next year and throughout their international tour, though it isn't clear if they informed audiences that this was not a recording of the original world record-setting race. The film received favorable reactions not only from Australian viewers, but also from the colonial audiences that made up the majority of attendees at Corrick concerts throughout South and South-East Asia. When a new program was announced for the family's next performance, ads assured potential audiences that this racing film would remain on the bill.

Some flavor of the excitement in the air felt at the film's premiere comes through in a detailed account published the next day in the Kalgoorlie Miner (13 April 1907): “The people were not kept long in waiting for the reproduction of the views which had been taken on the afternoon of the Postle-Day championship match by Mr. Leonard. Prior to the picture being thrown upon the screen, Mr. Corrick announced that the management had not had an opportunity to judge the quality of the presentation. He therefore craved indulgence if any defects were visible and promised they would be remedied in future productions. When the operator had had time to fix his film in the machine and threw his first picture upon the screen, cheers arose from all parts of the theatre. Although one or two of the views will require slight touching up, the general verdict of those who had the privilege of witnessing the display was one of unqualified approval and unstinted praise.

“The picture of the grandstand, the Leger stand and enclosure, thronged by the public, with parts of Boulder City and the mines of the Golden Mile in the distance, were particularly bright, clear, and distinct. Numberless faces and figures were easily recognizable by their acquaintances. The scene in the straight when Postle came out to take his part in the 200 yard event was especially fine, and no difficulty was experienced in picking out the counterfeit presentment of the Australian champion ready to do battle for the pedestrian supremacy of the world. Officials upon the track were clearly outlined, this more especially being the case with a resplendent figure in white, who in ordinary attire attends to his duties as a member of the Kalgoorlie Council ... Postle breasting the tape and slowing down was the occasion for the spectators in the theatre building to renew the cheers and other forms of approbation which marked his victory on the Boulder Racecourse.

“...When the film had unrolled to the end, the pleasure of the audience was made manifest by the rounds of cheers that were set up to mark the public sense of the skillful way in which the company's photographer had completed his task and transferred the results from the negatives to the films.”

The account did note that some scenes “were not quite successful” and that the awards ceremony was “enveloped in shadows”, but it seems the enthusiasm of the crowd at the novelty of seeing an on-screen replay of such a recent high-profile event was enough to make up for any of these shortcomings. – LESLIE ANNE LEWIS

WHO STOLE JONES' WOOD? (Lubin, US 1909)

Regia/dir. ?; 35mm, 286 ft., 4'46" (16 fps), col. (imbibito/*tinted*); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #135).

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Publicizzata dai Corrick come *Who Stole Casey's Wood*, questa è una delle pellicole più ampiamente decomposte ancora presenti nella Collezione Corrick del NFSA. Per fortuna, la pubblicità della Lubin per il film contiene la seguente dettagliata descrizione, che dà modo al pubblico moderno di dare un senso all'azione, altrimenti a volte oscura: "Jones aveva una bella catasta di legna pronta per il freddo. Il suo vicino Mike ruba il legname nottetempo. Jones è costretto a scoprire dov'è finito il suo legname. Punta una pistola verso la porta, mette un laccio alla maniglia e si mette giù ad aspettare gli sviluppi, però poi si addormenta. Non appena Mike vede il vicino addormentato, salta la staccionata e dà il legname alla moglie, poi punta la pistola verso Jones, la porta si apre e Jones viene sbrigativamente risvegliato dai suoi dolci sogni. Jones ci riprova. Riempie un tronco vuoto di polvere da sparo e lo mette in cima alla catasta. Nottetempo Mike torna a rifornirsi. Purtroppo afferra il tronco pieno di polvere. C'è un'esplosione e il colpevole e la moglie vengono scagliati nel cortile di Jones." – LESLIE ANNE LEWIS

Advertised by the Corricks as Who Stole Casey's Wood, this is one of the most extensively decomposed films still remaining in the NFSA Corrick Collection. Luckily Lubin's advertisement for the film contains the following detailed description that provides modern audiences with the means to make sense of the at-times obscured action: "Jones had a nice little wood-pile ready for the cold weather. Mike, his neighbor, steals the wood in the night time. Jones is bound to find out where his wood went. He points a gun toward the door, puts a string on the door-knob and lies down to await developments. He falls asleep, however. As soon as Mike sees his neighbor asleep he jumps over the fence and hands the wood to his wife. He then turns the gun towards Jones, the door opens and Jones is rudely awakened from his sweet dreams. Jones tries again. He fills an empty log with gunpowder and put [sic] this log on top of the wood-pile. Night time. Mike comes for a new supply. Unfortunately he takes hold of the powder filled log. There is an explosion and the guilty one and his wife are thrown into Jones' yard." – LESLIE ANNE LEWIS

"AND A LITTLE CHILD SHALL LEAD THEM" (Biograph, US 1909)

Regia/dir. D.W. Griffith; *f./ph.* G.W. Bitzer; *cast.* Marion Leonard (la madre/*Mother*), Arthur Johnson (il padre/*Father*), Adele De Garde (la figlia/*Daughter*), David Miles (l'avvocato/*Lawyer*), Anita Hendrie (la cameriera/*Maid*), Mack Sennett (il domestico/*Servant*); 35mm, 354 ft., 5'54" (16 fps); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #11).

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

"Questo è uno dei proverbi più pertinenti mai proposti, perché la piccola mano del bambino ha il potere di far girare l'universo."

(*Biograph Bulletin* N. 224) Così avviene in questo melodramma, che mostra la crisi di un matrimonio dopo la morte di un bambino, che può essere guarita solo dall'innocente domanda di un altro bambino. La Collezione Corrick comprende le copie di circolazione originali di due film di D.W. Griffith: "*And a Little Child Shall Lead Them*" e *The Lonely Villa* (1909). Benché sia un dettaglio piccolo, val la pena di notare una discrepanza tra la definizione del *Biograph Bulletin*, che parla di 7 anni intercorsi tra la morte del primo figlio e l'imminente separazione della coppia, e la didascalia di questa copia, che recita che, in effetti, gli anni passati sono 8. – LESLIE ANNE LEWIS

"*This is one of the most pertinent proverbs ever propounded, for the tiny hand of the babe has power to turn the universe.*" (*Biograph Bulletin* No. 224) *Such is the case in this melodrama, showing the strain on a marriage after the death of a baby, which could only be healed by the innocent question of another young child. The Corrick Collection contains original release prints of two D.W. Griffith films: "And a Little Child Shall Lead Them" and The Lonely Villa (1909). Though a small detail, it is worth noting a discrepancy between the film's Biograph Bulletin entry, which describes 7 years passing between the death of their first child and the couple's imminent separation, and the intertitle in this print, which reads that in fact 8 years have passed.* – LESLIE ANNE LEWIS

HOW JONES LOST HIS ROLL (Edison, US 1905)

Regia/dir. Edwin S. Porter; 35mm, 442 ft., 7'22" (16 fps); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #63).

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Una parabola che dimostra come uno sciocco si separa presto dal suo denaro. Con sua sorpresa, Jones è invitato a cena a casa del suo vicino, solitamente spilorcio. Il gesto amichevole, peraltro, si rivela uno stratagemma per ubriacare Jones e imbrogliarlo a carte. Quel che pone su un altro piano questa divertente storiella di discordie nel vicinato è l'inclusione di titoli abilmente animati creati utilizzando una tecnica a passo uno. Ogni titolo inizia con una collezione di lettere alla rinfusa e semplici oggetti che si muovono attorno all'inquadratura per poi organizzarsi in parole. L'unicità di questa presentazione serve a rendere la parola scritta un'attrazione, come le effettive immagini di Jones e del suo scaltro vicino, se non di più. Gli annunci indicano che i produttori erano ben consapevoli di quest'inversione del tradizionale rapporto tra parola ed immagine, visto che ignorano completamente la narrazione e si concentrano sulle reazioni del potenziale pubblico di fronte all'"interesse e novità" dei titoli animati. – LESLIE ANNE LEWIS

A parable demonstrating how a fool and his money are soon parted. To his surprise, Jones is invited to dinner at his usually stingy neighbor's home. The friendly gesture, however, proves to be a ruse to get Jones drunk and cheat him at cards. What sets this amusing little tale of neighborly discord apart is the inclusion of cleverly animated title cards created using a stop-motion technique. Each card

begins with a collection of jumbled-up letters and simple objects which twist and turn around the frame, eventually organizing themselves into words. The uniqueness of this presentation serves to make the written word as much of an attraction as the actual images of Jones and his wily neighbor – if not more so. Advertisements indicate that the producers were well aware of this reversal of the traditional relationship between word and image, as they completely ignore the narrative and focus solely on potential audiences' reactions to the "interest and novelty" of the animated titles. – LESLIE ANNE LEWIS

COMEDY CARTOONS (Charles Urban Trading Co., GB 1907)

Regia/dir: Walter R. Booth; 35mm, 285 ft., 4'45" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #31).

Senza didascalie / No intertitles.

In questo seguito del leggendario film del 1906 di Walter Booth *The Hand of the Artist* (presentato alle Giornate nel 2008), l'Artista è ritornato per tormentare un nuovo gruppo di personaggi presi dalla sua immaginazione. A differenza del film precedente, in cui l'Artista manipola scene intere, qui il suo lavoro è limitato alla tavola e prende un percorso più prevedibile. Dopo che i ritratti vengono abbozzati col gesso, prendono vita e interagiscono con il loro creatore – per uno accende una sigaretta, per un altro versa una tazza di tè, e così via. Sempre in contrasto con il film precedente, qui ci viene mostrata più che la mano dell'Artista: noi vediamo l'Artista stesso (forse Booth in una rara apparizione sullo schermo, per dimostrare le capacità che andava affinando come mago ed artista sul palco del vaudeville?) vicino alla tavola, che sogghigna di fronte alla macchina da presa prima d'iniziare a lavorare. Una cosa che *non* è cambiata rispetto a *The Hand of the Artist*, peraltro, è che alla fine l'Artista dimostra di avere lui il controllo della situazione: non importa quanto si comportino male i suoi scarabocchi animati, lui solo ha il potere di cancellarli. – LESLIE ANNE LEWIS

In this follow-up to Walter Booth's legendary 1906 film *The Hand of the Artist* (screened at the Giornate in 2008), the Artist has returned to torment a new set of characters drawn from his imagination. Unlike the previous film, in which the Artist manipulates entire scenes, here his work is restricted to the chalkboard and takes a more predictable path. After the portraits are sketched in chalk, they come to life and interact with their creator – he lights a cigarette for one, pours a cup of tea for another, and so on. Also in contrast to the earlier film, here we are shown more than just the Artist's hand – we see the Artist himself (perhaps Booth making a rare on-screen appearance, demonstrating the skills he honed as a magician and performer on the vaudeville stage?) standing next to the chalkboard, grinning at the camera before starting to work. One thing that hasn't changed from *The Hand of the Artist*, however, is that ultimately the Artist proves that he is the one in control: no matter how much his animated doodles misbehave, he alone wields the power of the eraser. – LESLIE ANNE LEWIS

LA POULE AUX OEUFS D'OR (Pathé, FR 1905)

Regia/dir: Gaston Velle; f./ph: Segundo de Chomón; cast: Julienne Mathieu; 35mm, 873 ft., 14'33" (16 fps), col. (pochoir/stencil-colour); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #39).

Didascalie in inglese / English intertitles.

Benché probabilmente i Corrick non ne fossero consapevoli, la loro collezione contiene un certo numero di film che presentano l'opera di uno dei primi e più innovativi artisti degli effetti special, Segundo de Chomón. Almeno 11 pellicole risalenti al suo periodo alla Pathé furono acquistate dalla famiglia, e questi titoli erano tra quelli recensiti meglio e più di frequente nell'intera collezione, dagli ingegnosi effetti di *Appartement à louer* (1906) alla grande avventura di *Le Tour du monde d'un policier* (1906) e alle abili immagini di *Les Invisibles* (1906), fino alla fantastica spettacolarità di film come questo, *La Poule aux oeufs d'or*.

Questa favola sulla ricchezza e l'avidità viene raccontata in 4 atti: "La lotteria del prestigiatore", "Il pollaio fantastico", "Fortuna effimera" e "La sorte dell'avaro". La familiare storia della gallina che faceva le uova d'oro dà un sacco di opportunità per fermarsi a deliziarsi delle fantastiche immagini, come quando la gallina dalle uova d'oro si trasforma in una bella donna, che a sua volta trasforma i suoi compagni polli in una troupe di eleganti danzatori. La magia e l'umore volgono al buio quando dei ladri tentano di rubare le uova e il contadino è reso pazzo dall'avidità; la sua paranoia è resa in modo efficace quando è presentato circondato da occhi surrealmente privi di un corpo. L'epilogo del film è un fantasioso susseguirsi di magie, mentre l'aia si trasforma in un paese incantato e le uova d'oro si schiudono per rivelare belle donne, rese ancor più belle da un'intricata colorazione a pochoir e tinte generosamente applicate ed ancora vibranti. – LESLIE ANNE LEWIS

*Although the Corricks were likely not aware of it, their collection contains a number of films featuring the handiwork of one of cinema's earliest and most innovative special-effects artists, Segundo de Chomón. At least 11 films from his stint at Pathé were purchased by the family. These titles were among the most frequently and best reviewed films in the entire collection, from the subtle effects seen in *Appartement à louer* (1906), to the grand adventure of *Le Tour du monde d'un policier* (1906) and clever imagery of *Les Invisibles* (1906), to the fantastic extravaganza of films such as this one, *La Poule aux oeufs d'or*.*

This fable of wealth and greed is told in 4 acts: "The Conjuror's Lottery", "The Fantastic Fowls'-House", "Ephemeral Fortune", and "The Miser's Fate". The familiar story of the hen who laid golden eggs provides plenty of opportunities to pause and revel in fantastic displays, such as when the golden hen turns into a lovely woman, who in turn transforms her fellow chickens into a troupe of elegant dancers. The magic and the mood turn dark when thieves try to steal the eggs and the farmer is driven mad by greed, his paranoia arrestingly depicted as he is surrounded by surreal disembodied eyes.

The film's epilogue is a fanciful display of magic as the barnyard turns into a fairyland and golden eggs hatch to reveal beautiful women, made even more so through the use of intricate stenciling and liberally-applied, still vibrant dyes. – LESLIE ANNE LEWIS

Prog. 2 (c. 70')

NIAGARA IN WINTER 1909 (Charles Urban Trading Co., GB 1909)
Regia/dir. ?; 35mm, 329 ft., 5'29" (16 fps), col. (imbibito/tinted); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #120).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Sin dagli inizi del cinema, lo spettacolo delle cascate del Niagara ha attirato i cineasti di tutto il mondo. Girato nell'inverno del 1909, questo film è diverso da molti altri, in particolare perché riesce a catturare la rara immagine delle cascate - di solito tumultuose - completamente ghiacciate, un evento accaduto solo 6 volte da quando si iniziò a tenerne il conto, a metà del XIX secolo. Le immagini che ne risultano sono sorprendenti, mozzafiato, documentando scene che pochi avevano l'opportunità di vedere di persona. Il film della Urban include anche immagini delle cascate prese dal ponte di ghiaccio, una formazione che si crea ogni anno quando l'acqua delle cascate e la foschia creano uno strato ghiacciato di profondità variabile che si estende attraverso il fiume. L'opportunità di filmare le cascate da questa prospettiva era destinata ad avere vita breve. Solo tre anni più tardi, fu ufficialmente proibito di camminare e giocare sul ponte di ghiaccio, dopo che tre turisti erano morti quando il ghiaccio si era spostato, abbandonandoli su un banco galleggiante e spingendoli nel grande vortice alla base delle cascate. – LESLIE ANNE LEWIS

From the earliest days of cinema, the spectacle of Niagara Falls has attracted filmmakers from around the world. Taken during the winter of 1909, this film is different from many others, notably because it captures the rare sight of the usually rushing waterfalls completely frozen over – an event that has occurred only 6 times since record-keeping began in the mid-19th century. The resulting images are surprising and breathtaking, recording views few had the opportunity to see in person. Urban's film also includes images of the falls taken from the ice bridge, an icy formation that builds up each year as falling water and mist create a frozen sheet of varying depths that extends across the river. The opportunity to film the falls from this perspective was destined to be short-lived. Just 3 years later, officials banned walking and playing on the ice bridge after 3 tourists died when the ice shifted and stranded them on an ice floe, carrying them into the great whirlpool at the falls' base. – LESLIE ANNE LEWIS

LES DÉBUTS D'UN CHAUFFEUR (Pathé, FR 1906)

Regia/dir. Georges Hatot; *scen.* André Heuzé; *f./ph.*: Segundo de Chomón, *cast.* André Deed; 35mm, 138 ft., 2'18" (16 fps); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #98) Senza didascalie / *No intertitles.*

Un autista inesperto – o, come disse un recensore di Madras, “grottescamente distruttivo” – decide prematuramente di andare a farsi un giro da solo. Non sorprende che questa si riveli una sfortunata decisione, che minaccia non solo la sua incolumità ma anche quella di un operaio su una scala, una madre con una carrozzina, un fruttivendolo, un ciclista e così via – in breve, chiunque sia così scalognato da trovarsi sulla strada dell'avventato automobilista. Dopo anni di uso da parte della famiglia Corrick, questa copia è incompleta, e comincia quando l'autista parte sull'auto. Si tratta di uno dei 4 titoli della collezione che presentano l'attore André Deed, che appare anche in *Cretinetti lottatore* (1909), *Come Cretinetti paga i debiti* (1909) e *La Course à la perruque* (1906). *Les Débuts d'un chauffeur* è uno dei primi film girati da Deed per la Pathé ed una delle sue prime collaborazioni con il regista Georges Hatot ed il pioniere degli effetti speciali Segundo de Chomón. – LESLIE ANNE LEWIS

An inexperienced – or as a Corrick reviewer in Madras put it, “grotesquely destructive” – driver prematurely decides to go for a drive on his own. Unsurprisingly this proves to be a poor decision, threatening not only his own well-being but also that of a worker on a ladder, a mother with a baby carriage, a fruit seller, a bicyclist, and so forth – in short, anyone unfortunate enough to find themselves in the reckless automobilist's path. After years of use by the Corrick family this print is incomplete, and begins as the driver takes off in the car. This is one of 4 titles in the collection featuring actor André Deed: he also appears in Cretinetti lottatore (1909), Come Cretinetti paga i debiti (1909), and La Course à la perruque (1906). Les Débuts d'un chauffeur is one of Deed's earliest films for Pathé, and also one of his first collaborations with director Georges Hatot and special-effects pioneer Segundo de Chomón. – LESLIE ANNE LEWIS

A BABY'S SHOE (Edison, US 1912)

Regia/dir. Charles J. Brabin; *scen.* Robert E. Coffey; *cast.* Walter Edwin (Forest, un vetturino/a *Coachman*), Gertrude McCoy (sua moglie/*His Wife*), Helen Coughlin (la bambina/*Little Girl*), Robert Brower (Dr. Wilson); 35mm, 989 ft., 16'29" (16 fps); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #5).

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Mentre la maggioranza dei film nella Collezione Corrick risale al periodo 1905-1909, *A Baby's Shoe* è uno dei pochi film più tardi, acquisito non molto tempo prima che la morte del patriarca Albert Corrick mettesse fine alla carriera in tour dei Corrick Family Entertainers. Da non confondersi con l'omonimo film di Griffith del 1909, il film della Edison ritrae le sfortunate vittime del progresso tecnologico. Un vetturino si trova improvvisamente senza lavoro quando il suo datore di lavoro, un medico di successo, rimpiazza il suo carro e il suo cavallo con un'automobile nuova. Incapaci di garantirsi un'altra posizione in un mondo dominato da questa nuova tecnologia, il vetturino e la sua famiglia finiscono indebitati. Disperato, elabora un piano che non solo risolverà i suoi guai

finanziari, ma anche lo vendicherà del dottore che lo ha licenziato. Per fortuna, l'essersi ritrovato in tasca la scarpina del suo bambino gli impedirà di dar seguito ai suoi piani, spianando la strada ad un lieto fine. – LESLIE ANNE LEWIS

While the majority of films in the Corrick Collection date from 1905-1909, A Baby's Shoe is one of the few later films, acquired not long before family patriarch Albert Corrick's death brought an end to the Corrick Family Entertainers' touring career. Not to be confused with the 1909 Griffith film of the same title, Edison's film depicts the unfortunate victims of technological progress. A coachman finds himself suddenly without a job when his employer, a successful doctor, replaces his cart and horse with a new automobile. Unable to secure another position in a world dominated by this new technology, the coachman and his family fall into debt. In desperation he hatches a plan which will not only solve his monetary problems, but also gain revenge on the doctor for dismissing him. Luckily, finding his little child's shoe in his pocket prevents him from following through with his plans, and sets the stage for a happy ending. – LESLIE ANNE LEWIS

THE SHORT-SIGHTED CYCLIST (Eclipse, FR 1907)

Regia/dir: Marcel Fabre?; *cast:* Marcel Fabre; 35mm, 334 ft., 5'34" (16 fps), col. (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #124).

Didascalie in inglese / English intertitles.

Non sorprende che la pubblicità di Charles Urban descriva questo film (prodotto dalla sua compagnia francese, la Eclipse) in termini entusiastici: "Per la novità nel trattamento, la verosimiglianza e la libertà da tutto quanto offenda i più schizzinosi, nessun soggetto finora pubblicato può raggiungere 'The Short-Sighted Cyclist'. Disavventura dopo disavventura, con grande frequenza ed ammirabile realismo. Divertente, spontaneo ed irresistibile." Anche il *Kinematograph and Lantern Weekly* (maggio 1907) notò il realismo, ma mostrò un po' più di preoccupazione per la sicurezza di quanti vi erano coinvolti: "'Short Sighted Cyclist' è presumibilmente uno dei 'martiri del realismo cinematografico' per conto dei quali il *Daily Chronicle* ha di recente sparso tante lacrime e tanto inchiostro. Il giovane protagonista è stato – pare – permeato da un intenso desiderio di rendere realistico l'argomento e, con considerevoli disagi, ci è riuscito. ... Noi siamo lasciati a chiederci quale premio sarebbe richiesto da una compagnia d'assicurazioni contro questo tipo di danni ad un dipendente." Siccome rimuginare su tali conseguenze nella vita vera potrebbe porre un freno al valore di questo film in quanto intrattenimento – e potenzialmente "offendere i più schizzinosi" – è forse meglio metterci comodi ad apprezzare la disponibilità dell'attore spagnolo Marcel Fabre a rischiare la pelle e le ossa al servizio della commedia. Un ringraziamento a Steve Massa per aver tempestivamente identificato Fabre (noto per il personaggio di "Robinet" nei film della compagnia Ambrosio) nei panni dell'eroico ciclista. – LESLIE ANNE LEWIS

Not surprisingly, Charles Urban's own advertisements describe this film (produced by his French company Eclipse) in glowing terms: "For novelty of treatment, verisimilitude, and freedom from anything to offend the most fastidious, no subject hitherto published can approach 'The Short-Sighted Cyclist.' Misadventure after misadventure with great frequency and admirable realism. Fun, spontaneous and irresistible." The Kinematograph and Lantern Weekly (May 1907) also noted the realism, but demonstrated a bit more concern for the safety of those involved: "'Short Sighted Cyclist' is presumably one of the 'martyrs to kinematograph realism' on whose behalf the Daily Chronicle was recently expending a great deal of tears and printer's ink. The young gentleman taking the leading part was apparently imbued with an intense desire to make the subject realistic, and, at considerable personal inconvenience, he succeeds. ... We are left wondering what premium an insurance company would require against the injury of an employee of this description." As pondering such real-life consequences might put a damper on the entertainment value of the film – and potentially "offend the most fastidious" – perhaps it's best to just sit back and appreciate Spanish actor Marcel Fabre's willingness to risk both life and limb in the service of comedy. Thanks to Steve Massa for his timely identification of Fabre (well-known for his "Robinet" character in films produced by the Ambrosio company) as the heroic cyclist. – LESLIE ANNE LEWIS

HER FIRST CAKE (Williamson Kinematograph Co., GB 1906)

Regia/dir: James Williamson; 35mm, 309 ft., 5'09" (16 fps); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #58).

Didascalie in inglese / English intertitles.

Her First Cake è l'ultimo dei film della Williamson Kinematograph Co. conservato nella collezione Corrick a venir proiettato alle Giornate, dopo *Fire!* (1901), *When the Wife's Away* (1906) e *The Miner's Daughter* (1907). Mentre *When the Wife's Away* trovava il suo umorismo nell'incapacità domestica dell'uomo di casa, *Her First Cake* sposta l'obiettivo sulla moglie – "la signora Sposanovella" – il cui primo tentativo in cucina non è un successo incondizionato (e nemmeno condizionato). L'immangiabile risultato di un giorno di fatiche si rivela difficile da eliminare – un passante non vuole che gli venga gettato in testa, un vagabondo decide di non aver poi così fame – ma alla fine la torta trova casa in un cantiere dove viene usata per la costruzione di un nuovo muro in mattoni. – LESLIE ANNE LEWIS

Her First Cake is the last of the Corricks' Williamson Kinematograph Co. films to be screened at the Giornate, following Fire! (1901), When the Wife's Away (1906), and The Miner's Daughter (1907). While When the Wife's Away took its humor from the domestic ineptitude of the man of the house, Her First Cake shifts the focus to the wife – "Mrs. Newlywed" – whose first attempt at cooking is not an unqualified (or even a qualified) success. The inedible result of her day's labors proves difficult to dispose of – a passerby objects to it

being dropped on his head, and a tramp decides he's not that hungry – but the cake finally finds a home at a building site when it is used in the construction of a new brick wall. – LESLIE ANNE LEWIS

LES PETITS PIFFERARI (The Little Street Singers) (Pathé, FR 1909)
Regia/dir. ?; 35mm, 405 ft., 6'45" (16 fps), col. (pochoir/stencil-colour); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #71).

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Una storia affascinante, colorata minuziosamente a pochoir con tinte piene e precise. Il film fonde una varietà di notevoli ambientazioni rurali con ambienti ovviamente ricostruiti in studio. Una donna troppo povera per occuparsi del figlio e della figlia li manda per il mondo perché si guadagnino da vivere come musicisti. Presto incontrano un violinista itinerante e, con la benedizione di un prete, iniziano il loro viaggio. Il trio riscuote gran successo esibendosi nei caffè alla moda della Costa Azzurra, e i ragazzi riescono a ritornare a casa dalla madre con abbastanza denaro per tutti. – LESLIE ANNE LEWIS
A charming story, precisely stenciled in full, detailed color, this film blends a variety of striking rural locations with obvious studio settings. Too poor to care for her children, a woman sends her son and daughter out into the world to make a living as musicians. They soon meet up with a travelling violin player, and with the blessing of a priest they begin their journey. The trio have great success performing in fashionable cafés along the Côte d'Azur, and the children are able to return home to their mother with enough money to take care of them all. – LESLIE ANNE LEWIS

RECEPTION ON, AND INSPECTION OF, H.M.S. "DREADNOUGHT" (Charles Urban Trading Co., GB 1907)

Regia/dir. Charles Urban; 35mm, 275 ft., 4'35" (16 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #27).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Primo di una serie di 3 film prodotti da Urban per documentare la visita a Portsmouth dei primi ministri dalle colonie nel maggio 1907, *Reception on, and Inspection of, H.M.S. "Dreadnought"* offre immagini dei vari dignitari invitati, tra cui il famoso ammiraglio della marina britannica Sir John Fisher. Sia nella pubblicità della Urban che in quella dei Corrick si faceva risaltare il fatto che il cineasta si fosse garantito in esclusiva il diritto di filmare gli eventi dalla nave, proprio a fianco degli ospiti d'onore. Il film si apre con l'arrivo del treno speciale che portava a Portsmouth i primi ministri ed i membri di entrambe le Camere del Parlamento, poi documenta la loro ispezione della "formidabile Dreadnought". I Corrick ricevettero questo gruppo di pellicole poco prima di partire per il loro tour internazionale. Insieme con *The Day-Postle Match* (presentato anch'esso al festival di quest'anno), questo fu uno dei film più pubblicizzati del loro programma, menzionato per nome nella maggioranza delle pubblicità e delle anticipazioni del 1907 e del 1908. – LESLIE ANNE LEWIS

First in the series of 3 films produced by Urban documenting the visit of the colonial premiers to Portsmouth in May 1907, Reception on, and Inspection of, H.M.S. "Dreadnought" offers views of the various invited dignitaries, including renowned British Navy Admiral Sir John Fisher. In both the Urban and Corrick advertisements much was made of the fact that the filmmaker secured the exclusive right to film the events from the ship, right alongside the guests of honor. The film begins with the arrival of a special train commissioned to transport the premiers and members of both Houses of Parliament to Portsmouth, then documents their inspection of "the redoubtable Dreadnought". The Corricks received this set of films shortly before leaving on their international tour. Together with The Day-Postle Match (also being screened at this year's festival), this was one of the most heavily promoted films in their program, mentioned by name in the majority of the 1907 and 1908 advertisements and advance articles. – LESLIE ANNE LEWIS

DOWN ON THE FARM (Edison, US 1905)

Regia/dir. ?, f./ph: Edwin S. Porter; 35mm, 389 ft., 6'29" (16 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #33).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Come in altri film con inseguimenti, quali *Personal* della Biograph (1904) e *How a French Nobleman Got a Wife through the New York Herald "Personal" Column*, sempre della Edison (1904), gran parte dell'umorismo di *Down on the Farm* proviene dalle riprese che mostrano un gruppo di donne che corrono all'aperto, allegre, se non aggraziate. Qui corrono attraverso i boschi, lungo la strada, oltre una staccionata e scivolano senza sforzi su per un covone (grazie a un trucchetto della macchina da presa). A differenza però di quei film sui corteggiatori sfortunati dove ad inseguire sono le donne, qui esse sono inseguite, in fuga dai contadini a cui hanno raziato il frutteto. In questo esempio di classica storia di inseguimenti, i progressi vengono registrati quando, ad ogni ostacolo, un altro contadino cade al margine della strada. Alla fine uno sfortunato contadino viene lasciato tutto solo ad affrontare le donne, che gli tirano contro proprio le sue mele e lo spingono dentro un lago. – LESLIE ANNE LEWIS

As in other chase films, such as Biograph's Personal (1904) and Edison's own How a French Nobleman Got a Wife through the New York Herald "Personal" Column (1904), much of Down on the Farm's humor is derived from shots showing a group of women racing gleefully, if not gracefully, across the landscape. Here they run through the woods, down the road, over a fence, and slide effortlessly up the side of a haystack (thanks to a bit of camera trickery). But unlike those hapless suitor films where women are the pursuers, here they are the pursued, running from the farmers whose orchard they've raided. In this example of the classic chase narrative, progress is marked when at each obstacle another farmer falls by the wayside. In the end one unlucky man is left all alone to

face the women, who pelt the farmer with his own apples and drive him into a lake. – LESLIE ANNE LEWIS

LE TOUR DU MONDE D'UN POLICIER (A Detective's Tour of the World) (Pathé, FR 1906)

Regia/dir: Charles Lucien Lépine; f./ph: Segundo de Chomón; cast: Georges Vinter; 35mm, 1029 ft., 17'09" (16 fps), col. (pochoir e imbibizione/stencil-colour and tinting); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #38). Didascalie in inglese / English intertitles.

Elegantemente girato e riccamente colorato a pochoir, *Le Tour du monde d'un policier* è un film pieno di avventure, intrighi e umorismo, punteggiato di scene di terre lontane e con un certo numero di personaggi esotici. Questa storia poliziesca dei primordi combina in modo creativo lo stile da "cinema delle attrazioni" con il formato narrativo pienamente sviluppato che presto sarebbe giunto a dominare lo schermo. Una caccia all'uomo attorno al mondo si apre quando un bancario disonesto scappa dopo essersi appropriato indebitamente del denaro del suo capo, per trovarsi alle calcagna un detective assai risoluto. Come però descritto da un recensore dei Corrick, "Non essendo un tipo alla Sherlock Holmes, il Detective ha sempre fatto in modo di essere un po' troppo in ritardo per arrestare il Contabile in fuga, dandogli ulteriori opportunità in pittoresche terre d'Oriente." L'attore Georges Vinter è l'interprete principale nei panni del detective, 4 anni prima del ruolo di Nick Winter, l'eroe della lunga, ironica serie poliziesca della Pathé. Dopo aver mancato di pochi secondi l'incontro col ladro alla stazione ferroviaria, l'ostinato detective raggiunge la sua preda su una nave in transito attraverso il Canale di Suez solo per perderlo di vista di nuovo. Questo modello si ripete più e più volte mentre il duo si fa strada attraverso l'Asia ed il Pacifico, finché l'inatteso corso degli avvenimenti dà il via ad una svolta sorprendente. Dopo che la narrazione viene chiarita, il film culmina in un quadro vivacemente colorato che mette insieme tutti i personaggi esotici del film, i danzatori indiani, i nativi americani ecc. ecc., e li fa sfilare attorno ad un globo imponente.

Per com'è costruita, i 10 segmenti della narrazione – ognuno dei quali ha solo un semplice titolo: "Festa a Calcutta", "Yokohama", "Bancarotta fraudolenta" ecc. – possono venir ricondotti a 2 categorie: le sezioni messe in moto perlopiù dalla storia poliziesca e gli episodi che si concentrano maggiormente sull'illustrazione delle attrazioni – danze esotiche, magie della macchina da presa, monumenti famosi – connessi alla narrazione principale da occasionali incursioni della storia. Queste vedute vanno da colorate esibizioni in stile teatrale ed allucinazioni indotte nei personaggi dall'oppio, create con la doppia esposizione, fino al materiale di attualità su località esotiche montato tra le scene ed emozionanti tentativi di andare in groppa all'elefante. La storia poliziesca, d'altro canto, fornisce la principale cornice narrativa del film e aggiunge la spinta che fa avanzare la trama. Nei film ad inseguimenti resi popolari negli anni precedenti questa pellicola (in programma c'è anche un altro esempio,

Down on the Farm, realizzato dalla Edison nel 1905), l'inizio di un'inquadratura o di una scena è contrassegnato dall'entrata dell'inseguito e la fine è segnalata dall'uscita dell'ultimo inseguitore. Nel mezzo, l'obiettivo si concentra sul procedere dell'inseguimento, mentre i personaggi superano un qualche ostacolo – un'altra staccionata, una ripida collina, un ruscello impetuoso. *Le Tour du monde d'un policier* utilizza una strategia simile per enfatizzare ogni segmento di "attrazione", aprendo con l'entrata del ladro e chiudendo con l'uscita del detective, in flagrante inseguimento. Peraltro, tra la raffica di entrate e di uscite le "attrazioni" interrompono lo scorrere dell'inseguimento e salgono alla ribalta, mentre l'azione manca del tutto o viene spostata ai margini dell'inquadratura.

La costruzione di *Le Tour du monde d'un policier* permetteva molta libertà da parte degli ambulanti, dando loro l'opportunità di riordinare le scene o di accorciare la storia per adeguarla alle necessità del programma senza significative perdite nella narrazione. La natura discreta di alcune tra le scene delle "attrazioni" permetteva agli ambulanti anche di usare tali elementi singolarmente o in altri programmi; ci sono prove che i Corrick ne approfittarono, tirando singole scene fuori dal film per presentarle nel loro programma "Viaggio attorno al mondo", in costante cambiamento. Il regista Charles Lucien Lépine avrebbe potuto ridurre all'osso la storia poliziesca del film, farne un semplice sketch da usare come un pretesto per mettere in vetrina le brillanti prestazioni, i trucchi della macchina da presa ed altre vedute sullo schermo. Parimenti, le sezioni delle "attrazioni" avrebbero potuto venir considerevolmente ridotte o lasciate fuori del tutto, e la storia poliziesca sarebbe rimasta perfettamente adeguata. Invece, il film si rivela di gran lunga più ambizioso, equilibrando una narrazione rimpolpata con immagini dettagliate su cui alla macchina è concesso indugiare. Dato che ogni tipologia si rivolge a diverse sensibilità cinematografiche nello spettatore, insieme sono intessute in quel che diviene un film piuttosto sofisticato per questa data relativamente vecchia. – LESLIE ANNE LEWIS *Beautifully shot and richly stencil-colored, Le Tour du monde d'un policier is a film packed with adventure, intrigue, and humor, punctuated by scenes of far-off lands and featuring a number of exotic characters. This early detective story creatively combines the "cinema of attractions" style of film-making with the full-blown narrative format that would soon come to dominate the screen. A round-the-world manhunt begins when a crooked banker flees after embezzling from his employer, only to find a decidedly single-minded detective close on his heels. But as one Corrick reviewer described it, "Not being of the Sherlock Holmes type, the Detective always contrived to be just too late to arrest the absconding Accountant, which gave the latter further opportunities in picturesque Eastern lands." Actor Georges Vinter stars as the detective, 4 years before taking on the role of Nick Winter, hero of Pathé's long-running, tongue-in-cheek detective series. After missing the thief at the train station by mere seconds, the dogged detective catches up to his prey on a ship passing through the Suez Canal, only to lose him once again. This pattern*

repeats itself over and over as the duo make their way through Asia and across the Pacific, until an unexpected turn of events prompts a surprising twist. After the narrative is resolved the film culminates in a brilliantly colored tableau, bringing together all of the exotic characters from throughout the film – the Indian dancers, Native Americans, etc., etc. – and parading them around a massive globe.

As it's constructed, the 10 segments of the narrative – each given only a simple title: "Festival in Calcutta", "Yokohama", "Fraudulent Bankruptcy", etc. – can be broken down into 2 categories: sections primarily driven by the detective story and episodes that focus chiefly on highlighting some sort of attraction – exotic dances, camera magic, famous monuments – which are tied to the larger narrative by occasional incursions of the detective story. These sights range from colorful stage-like performances and the characters' opium-induced hallucinations created through double-exposure, to actuality footage of exotic locations cut into the scenes and nail-biting attempts to ride an elephant. The detective story, on the other hand, provides the major narrative framework of the film and supplies the drive that moves the plot forward. In the chase films made popular in the years prior to this film (one example of which, the 1905 Edison film *Down on the Farm*, is also part of this program), the beginning of a shot or scene is marked by the entrance of the pursued and the end is signaled by the exit of the last pursuer. In between, the focus is kept on the progress of the chase as the characters navigate some sort of obstacle – a high fence, a steep hill, a rushing stream. *Le Tour du monde d'un policier* uses a similar strategy to bookend each "attraction" segment, beginning each with the entrance of the crook and concluding with the exit of the detective in hot pursuit. However, in between the flurry of entrances and exits the "attractions" interrupt the flow of the chase and take center stage, the narrative action missing or shifted to the edges of the frame.

The construction of *Le Tour du monde d'un policier* allowed for a good deal of freedom on the part of exhibitors, providing the opportunity to re-order scenes or shorten the story to fit the needs of a program without significant disruption of the narrative. The discrete nature of several of the "attraction" scenes also allowed exhibitors to use these elements individually or in other programs; there is evidence that the Corricks took advantage of this, pulling individual scenes out of the film to feature in their constantly changing "Trip Round the World" program. Director Charles Lucien Lépine could have limited the film's detective story to the bare bones, a mere sketch used as an excuse to showcase the flashy performances, camera tricks, and other onscreen sights. Likewise, the "attraction" sections could have been pared down considerably or left out altogether, and the detective story would be perfectly adequate. Instead, the film proves to be far more ambitious, balancing a fleshed-out narrative and detailed sights over which the camera is permitted to linger. As each type works to appeal to different cinematic sensibilities in the viewer, together they are woven into what becomes a rather sophisticated film for this relatively early date. – LESLIE ANNE LEWIS

Il cinema per decenni / *The Screen Decades Project*

L'anno scorso le Giornate del Cinema Muto hanno celebrato il trentesimo anniversario della conferenza di Brighton, organizzata nel marzo 1978 dall'International Federation of Film Archives (FIAF). Eileen Bowser (che all'epoca era archivista presso il Museum of Modern Art di New York) e David Francis (responsabile del National Film Archive di Londra) concepirono l'idea di allestire, per l'occasione, un vasto programma, raccogliendo 600 film prodotti tra il 1900 e il 1906 e conservati in 17 cineteche nelle varie parti del mondo. Furono cinque giorni di proiezioni che hanno completamente trasformato la nostra concezione della storia del cinema. Questa tarda scoperta degli albori dell'arte cinematografica fu il primo catalizzatore di un movimento destinato ad aprire la strada a una nuova generazione di storici della materia, i quali, con i loro studi sui film delle origini, hanno totalmente rinnovato le metodologie e gli approcci alla storia del cinema.

Quest'anno il Festival organizza ciò che potrebbe definirsi il *sequel* dell'omaggio tributato a Brighton l'anno scorso con un programma suggerito dalla pubblicazione di due antologie che sono precisamente un frutto di Brighton 1978. Non solo il primo dei due volumi è dedicato "A Eileen Bowser e David Francis, che hanno reso possibile Brighton 1978", ma Eileen Bowser ha contribuito con un articolo a ciascuno dei due volumi. (Quanto a David Francis, aveva intenzione di scrivere un testo per il primo volume, ma alla fine ha dovuto rinunciarvi.) I due libri (*American Cinema, 1890-1909*, a cura di André Gaudreault, e *American Cinema of the 1910s*, a cura di Charlie Keil e Ben Singer; Rutgers University Press, 2009) rientrano in una collana di dieci volumi, che costituisce una storia generale del cinema americano nel ventesimo secolo. Come scrivono i curatori della collana, Lester D. Friedman e Murray Pomerance, "Ciascun volume della collana "Screen Decades: American Culture/American Cinema" comprende una serie di nuovi saggi, che analizzano l'impatto delle tematiche culturali sul cinema, insieme all'impatto del cinema sulla società americana. Dato che ogni capitolo esamina un ventaglio di film particolarmente significativi parallelamente al complesso degli avvenimenti storici di un anno, i lettori ne possono trarre il senso della continuità di quel decennio, così come si veniva rappresentando sugli schermi cinematografici di tutto il continente."

Il programma presentato a Pordenone rappresenta solo un campione del centinaio di film dettagliatamente analizzati nei due volumi. Ciascun volume si articola in dieci capitoli scritti da specialisti del cinema delle origini negli Stati Uniti, molti dei quali sono ospiti abituali delle Giornate. – ANDRÉ GAUDREULT

Last year the Pordenone Silent Film Festival highlighted the 30th anniversary of the Brighton conference, organized in March 1978 by the International Federation of Film Archives (FIAF). Eileen Bowser (archivist at the Museum of Modern Art in New York at the time) and David Francis (then head of the National Film Archive in London) had the idea of putting together for the occasion a major program of 600 films produced between 1900 and 1906 scattered about in 17 film

archives around the world. As is well known, the 5 days of screenings that resulted changed our vision of film history. This belated discovery of early cinema was the prime catalyst of a movement that opened the door to a whole new generation of film historians who, through their study of early cinema, have reshaped the way film history is studied.

This year the Festival is organizing something of a sequel to this tribute to Brighton, with the present program around the publication of two anthologies which are neither more nor less than an outgrowth of Brighton 1978. Not only is the first of these two volumes dedicated “To Eileen Bowser and David Francis, who made Brighton 1978 possible,” but Eileen Bowser has contributed an article to each of the two books. (For his part, David Francis planned to write a text for the first volume, but in the end was obliged to withdraw.) The two books (*American Cinema, 1890-1909*, edited by André Gaudreault, and *American Cinema of the 1910s*, edited by Charlie Keil and Ben Singer, Rutgers University Press, 2009) are part of a series of 10 volumes which form a sweeping history of American cinema of the 20th century. As the series editors Lester D. Friedman and Murray Pomerance write, “Each volume in the ‘Screen Decades: American Culture/American Cinema’ series presents a group of original essays analyzing the impact of cultural issues on the cinema and the impact of the cinema in American society. Because every chapter explores a spectrum of particularly significant motion pictures and the broad range of historical events in one year, readers will gain a continuing sense of the decade as it came to be depicted on movie screens across the continent.”

The program of films shown at Pordenone, coordinated by the present author in collaboration with Lisa Pietrocattelli of the Groupe de recherche sur l'avènement et la formation des institutions cinématographique et scénique (GRAFICS) at the Université de Montréal, is just a sample of the hundred or so films given close scrutiny in the two volumes. Each volume contains 10 chapters written by specialists in early cinema in the United States, most of whom are regular visitors to the Giornate: Richard Abel, Jennifer Bean, Eileen Bowser, André Gaudreault, Lee Grieveson, Tom Gunning, Charlie Keil, Rob King, James Latham, Patrick Loughney, Leslie Midkiffe DeBauche, Charles Musser, Lauren Rabinovitz, Scott Simmon, Ben Singer, Jean-Pierre Sirois-Trahan, Matthew Solomon, Paul C. Spehr, and Shelley Stamp. – ANDRÉ GAUDREULT

THE DREAM OF A RAREBIT FIEND (Edison, US 1906)

Regia/dir: Edwin S. Porter; cast: John P. Brown; 35mm, 500 ft., c. 8'30" (16 fps); fonte copia/print source: Library of Congress, Washington. Senza didascalie / No intertitles.

“*The Dream of a Rarebit Fiend*” (“Il sogno di un patito di fonduta gallese”) è il titolo di una popolare striscia a fumetti del disegnatore Winsor McCay. Apparsa regolarmente sul *New York Telegram* dal 1904 al 1914, questa striscia (la più popolare fra quelle di McCay) inizia sempre in maniera identica, con l'immagine di un corpulento

signore che a cena si è concesso un'eccessiva scorpacciata di Welsh rarebit, una varietà di fonduta al formaggio servita su pane tostato. La micidiale miscela di formaggio grattugiato, birra, burro e vari aromi scatena incubi di proporzioni epiche. Nella striscia di McCay, la prima vignetta ritrae l'uomo, reduce dal suo lauto pasto, che si infila a letto oppure si addormenta; nelle vignette successive si dipana un carosello di sogni portentosi, disegnati con estrema eleganza, in cui si rispecchiano spesso le ansie e le fobie tipiche della vita nelle città moderne, fra paesaggi urbani e grattacieli che si stagliano sull'orizzonte. La striscia si conclude con il risveglio del sognatore. Il film della Edison Manufacturing Company *The Dream of a Rarebit Fiend*, realizzato da Edwin S. Porter e Wallace McCutcheon, insiste invece sull'effetto illusorio di oggetti inanimati che si muovono di propria volontà (per esempio un letto che salta su e giù, scarpe che si muovono da sole) mentre il dormiente vola col suo letto attraverso il cielo notturno.

Il film si apre con un piano medio del ghiottone che, a cena, inaffia di bevande alcoliche la sua fonduta. Ma immediatamente dopo questa convenzionale, emblematica inquadratura, Porter comincia a ricorrere ai trucchi. La seconda inquadratura è una doppia esposizione in cui compaiono il protagonista, un lampione oscillante in un esterno urbano e sullo sfondo una panoramica sfocata delle strade di New York. Come ha notato Charles Musser, questa scena “suggerisce la sensazione che il ghiottone prova in quello stato, senza ricorrere a una soggettiva vera e propria”. Dopo aver definito cinematograficamente lo stato di esaltato stordimento del protagonista, il film ne scrive le ebbre peripezie in camera da letto (un interno realizzato in studio): prima le scarpe se ne vanno a spasso per la stanza, e poi i mobili scompaiono – grazie a una ripresa a passo uno. La realizzazione di *The Dream of a Rarebit Fiend* richiese tempi più lunghi e fu più complessa rispetto alla gran parte dei film di quel periodo. L'incremento delle vendite registrato alla Edison offrì a Porter e al suo collaboratore Wallace McCutcheon (che avrebbe lasciato la Edison per la Biograph poco dopo l'uscita di questo film) la possibilità di lavorare in maniera più scrupolosa, ricorrendo a modellini e copioni e impiegando ben due mesi (una durata allora inaudita) per portare a termine gli elaborati effetti contenuti nel film. Secondo il catalogo della casa, “la definizione che più si attaglia a questo film è quella di opera umoristicamente umoristica e misteriosamente misteriosa, infallibilmente destinata a mettere uno strepitoso successo presso qualsiasi pubblico. Alcuni trucchi fotografici non si sono mai visti né sperimentati prima, e ben pochi esperti di fotografia saranno in grado di capire come sono stati ottenuti”. *The Dream of a Rarebit Fiend* viene generalmente considerato uno dei più importanti precursori americani del cinema d'animazione. – LAUREN RABINOVITZ

“*The Dream of a Rarebit Fiend*” was a popular comic-strip series by illustrator Winsor McCay. A regular feature in the *New York Telegram* from 1904 until 1914, McCay's most successful cartoon strip always began the same way: with a portly gentleman who had

overindulged in a dinner of Welsh rarebit, a kind of cheese fondue over toast. The combination of grated cheese, beer, butter, and seasonings led to rarebit-induced nightmares of epic proportions. In McCay's strip, the first frame depicts the diner getting into bed or falling asleep, and the succeeding frames are filled with remarkable dreams beautifully drawn about phobias and anxieties, ones often attendant on modern urban life featuring cityscapes, skylines, and skyscrapers. The strip ends with the dreamer awakening. The Edison Manufacturing Company film *The Dream of a Rarebit Fiend*, made by Edwin S. Porter and Wallace McCutcheon, emphasizes instead the illusion that inanimate objects move of their accord (e.g., the bed hops up and down, shoes move by themselves) and that the dreamer in his bed flies through the night sky.

The movie opens with a medium shot of the gentleman-diner drinking alcohol and eating rarebit. But immediately after this conventional emblematic shot, Porter begins to employ tricks. The second shot is a double exposure of the gentleman, a swinging lamppost set in an exterior cityscape, and a background of panning, blurring New York City streets. As Charles Musser has written, "It suggested the subjective sensation of the fiend's predicament without being a point-of-view shot". After cinematically establishing the fiend's inebriated state, the film depicts the man's drunken adventures in his bedroom, a studio interior. First, his shoes appear to scamper across the floor and then the furniture disappears – the result of stop-motion cinematography.

The Dream of a Rarebit Fiend took longer to produce and was a more elaborate production than most films of the time. Increased sales at Edison gave Porter and his collaborator Wallace McCutcheon (who left Edison for Biograph shortly after this film was released) the ability to work more painstakingly, using miniatures, scripts, and the unheard-of length of 2 months' time to develop the elaborate effects in this movie. As the manufacturer's catalogue said, "The picture is probably best described as being humorously humorous and mysteriously mysterious, and is certain to make the biggest kind of a 'hit' with any audience. Some of the photographic 'stunts' have never been seen or attempted before, and but few experts in photography will be able to understand how they are done." *The Dream of a Rarebit Fiend* has generally been credited as an important American-produced antecedent of animated film. – LAUREN RABINOVITZ

THE "TEDDY" BEARS (Edison, US 1907)

Regia/dir: Edwin S. Porter; lg. or./orig. l: 935 ft.; cast: ?; 35mm, 761 ft., c.13' (16 fps); fonte copia/print source: Library of Congress, Washington, DC.

Senza didascalie / No intertitles.

L'episodio della partita di caccia in cui Theodore Roosevelt si era rifiutato di sparare a un cucciolo d'orso di cui aveva appena ucciso la madre si radicò a tal punto nell'immaginazione popolare, da incarnarsi in un pupazetto di peluche popolarmente chiamato "Teddy bear"



(l'orso Teddy) e destinato a diventare una moda nazionale. Il film *The "Teddy" Bears*, realizzato per Edison da Wallace McCutcheon ed Edwin S. Porter, fu concepito, secondo la pubblicità che lo accompagnò, come una satira di questa mania per gli orsacchiotti di peluche.

La prima parte del film rivisita la popolarissima fiaba di "Riccioli d'oro e i tre orsi", narrandola in scene successive ambientate in una varietà di interni ed esterni, con qualche eco delle sovrapposizioni temporali caratteristiche dei primi film di Porter. La fiaba – che in origine raccontava la storia di tre orsi che si mangiano una volpe ficcanaso – viene trasformata nella vicenda di una bambina curiosa che si salva dai guai saltando dalla finestra, dopo che i tre orsi l'hanno scoperta in casa loro; l'eroina, di cui è ignota la provenienza, fa prove di identità assaggiando il porridge e stendendosi sui letti di papà orso, mamma orsa e del loro piccolo orsetto.

Nel personaggio di Riccioli d'oro non è azzardato scorgere un inconscio riflesso della figura dell'immigrato che cerca di ritagliarsi un ruolo nel Nuovo Mondo ma è guardato con sospetto dalla società. Non è chiaro a quali personaggi la fiaba riservi le sue simpatie: nel film, la crudeltà del cacciatore che abbatte a fucilate gli orsi lanciati all'inseguimento di Riccioli d'oro nella foresta (chiaramente esseri umani con un costume di pelliccia) ci induce a solidarizzare con gli animali. In un esplicito riferimento alla mitologia teddyrooseveltiana, Riccioli d'oro implora il cacciatore di risparmiare la vita del cucciolo; egli la esaudisce, e Riccioli d'oro va in casa a prendere gli orsacchiotti di peluche; poi il cacciatore ricompare, trascinando il cucciolo incatenato, ormai orfano e prigioniero.

Il terzo elemento in quest'intreccio di fiaba e vita politica contemporanea è una sequenza animata che ci mostra un gruppo di orsacchiotti giocattolo di varie dimensioni, impegnati in una sorta di spettacolo acrobatico. Secondo Charles Musser, questa sequenza

animata richiese otto giorni di lavoro. Riccioli d'oro, che sta curiosando in giro, osserva questa scena da uno spioncino. Com'è tipico dei film dell'epoca, la sequenza d'animazione non risponde a una rigorosa logica narrativa, anche se in effetti serve a ribadire la posizione di Riccioli d'oro (quella di un'estranea che si introduce in casa). Essenzialmente, la sequenza è una semplice attrazione per il pubblico, uno spettacolo privo di nessi con la continuità narrativa. Porter amava spesso immergersi in questo tipo lavoro tecnico, dispendiosissimo in termini di tempo ma fonte di divertita meraviglia.

EILEEN BOWSER

The story of the hunting expedition when Theodore Roosevelt had declined to shoot a bear cub after killing its mother had become so embedded in the popular imagination that it was now represented by a furry stuffed toy known as a "Teddy" bear. Teddy bears became a nationwide fad. The "Teddy" Bears, made by Wallace McCutcheon and Edwin S. Porter for Edison, was meant, according to its advertisements, to be a satire on the teddy bear craze.

The first part of the film is a recounting of the very popular fairy tale of Goldilocks and the Three Bears, told in sequential scenes and in a variety of indoor and outdoor spaces, with vestiges of the temporal overlapping that characterized Porter's early films. Originally a tale of bears eating an intrusive female fox, now changed into the story of a curious girlchild who escapes harm by jumping out the window after being discovered by the bears in their house, the story featured a heroine who comes from who-knows-where and tries out identities as she samples the porridge and the beds of Papa Bear, Momma Bear, and Baby Bear.

In the Goldilocks character, we might find an unconscious reflection of the immigrant who attempts to find a role in the New World and is regarded as an object of suspicion by established society. The fairy tale is ambiguous on the question of where its sympathies lie. In the film, the cruelty of the hunter who shoots the pursuing bears (clearly human beings in furry costumes) as they chase Goldilocks through the woods hands over our sympathy to the bears. Our 35mm print – which is missing most of its final two shots – ends just before this point. The full film (available archivally only in 16mm) continues with a direct reference to the Teddy Roosevelt mythology: Goldilocks pleads with the hunter to spare the life of the bear cub. He does so, and Goldilocks goes in the house to collect the toy teddy bears; the hunter then emerges with Baby Bear, a chain around its neck, an orphan and a prisoner.

The third element in this mixture of fairy tale and contemporary political life is an animated sequence showing a group of toy teddy bears of assorted sizes putting on a kind of acrobatic display. According to Charles Musser, the animated sequence took 8 days of work, moving the teddy bears between each shot. It is seen through a peephole by Goldilocks as she snoops around the house. Typically for this period, there is not a lot of narrative logic for the animation sequence, even if it does serve to underline the Goldilocks role as an outsider looking in. It is there to provide an attraction for the

audience. It is a spectacle outside the narrative continuity. Porter was often drawn to the time-consuming technical work that provided wonder and entertainment. – EILEEN BOWSER

BRONCHO BILLY'S CHRISTMAS DINNER (Het kerstfeest bij den sheriff) (Essanay, US 1911)

Regia/dir: G.M. Anderson; *scen:* Josephine Rector?; *cast:* G.M. Anderson, Arthur Mackley, Edna Fisher, Julia Mackley, Willis Elder, Brinsley Shaw, Augustus Carney, Fred Church, Josephine Rector; 35mm, 239 m., 12' (18 fps); *fonte copia/print source:* Nederlands Filmmuseum, Amsterdam (Desmet Collection). *Stampa/Printed* 2009. *Didascalie in olandese / Dutch intertitles.*

Uscito il 23 dicembre 1911, *Broncho Billy's Christmas Dinner* segna una svolta nei western che G.M. Anderson realizzava allora per la Essanay. Parecchi anni prima, George Spoor aveva spedito il suo partner a girare film nel West, con una troupe personale al seguito. Fautore di una sorta di cinematografia itinerante, Anderson fece peregrinare la sua troupe da una località all'altra – tra il Colorado e il Texas, prima di stabilirsi nella California meridionale – scrivendo, dirigendo e interpretando una serie di popolari film western. Nell'estate del 1911 la troupe si spostò a San Rafael, a nord di San Francisco, dove fu girato *Broncho Billy's Christmas Dinner*; poi, dopo un breve soggiorno invernale nei pressi di San Diego, Anderson tornò a settentrione per allestire uno studio permanente nella cittadina di Niles, a est di San Francisco, dove si sarebbe stanziato insieme ai suoi collaboratori per i successivi quattro anni e mezzo. Benché il nome dell'eroe fosse comparso già in parecchi film precedenti della Essanay, *Broncho Billy's Christmas Dinner* fu il primo titolo di una serie sempre più regolare di film dedicati a Broncho Billy (con Anderson nel ruolo del protagonista) che si sarebbe protratta fino al 1915. Nella serie, Anderson interpretava un personaggio dalle caratteristiche costanti – un "buon cattivo" – in episodi che però rimanevano autonomi, erano praticamente privi di nessi reciproci e non proponevano neppure alcuna evoluzione del personaggio da un film all'altro. Contemporaneamente all'uscita del film, la Essanay lanciò una campagna pubblicitaria che definiva Anderson "l'uomo più fotografato" dell'industria cinematografica: in altre parole, una delle prime riconosciute star del cinema.

In *Broncho Billy's Christmas Dinner*, lo sceriffo di una cittadina riceve un manifesto che promette l'immunità a Broncho Billy qualora accetti di costituirsi; subito dopo, la figlia dello sceriffo parte in diligenza per il college. Frattanto, appostato nella foresta, Billy attende il passaggio della diligenza per rapinare i passeggeri. Il postiglione è in ritardo; alcuni cowboy ubriachi fanno imbizzarrire i cavalli e la diligenza parte di gran carriera (senza conducente ma con la figlia dello sceriffo a bordo), passando a tutta velocità davanti all'esterrefatto Billy. Questi rincorre la diligenza, vi salta su, afferra le redini e riesce a fermare i cavalli. La fanciulla, colma di gratitudine, lo invita a unirsi alla cena di Natale della propria famiglia; prima che Billy (il quale ha già posato gli occhi sulla cassetta portavalori della diligenza) possa rifiutare, ella lo

trascina via e se lo porta a casa. Spaesato e poco avvezzo a simili occasioni conviviali, Billy finisce per confessare la propria identità; lo sceriffo lo accoglie a braccia aperte, grato per la sua “buona azione”. Secondo un critico, “l’emozionante corsa sulla diligenza [è] una delle scene più entusiasmanti e realistiche ... mai viste in un film”, e la copia superstite, che si distingue per l’agile eleganza delle inquadrature e del montaggio, avvalorava questo giudizio positivo. Gli articoli della stampa specializzata contribuirono all’eccitazione informando che, nonostante si fosse fratturata una caviglia durante le riprese, Edna Fisher (la figlia dello sceriffo) “aveva continuato a recitare nelle tre scene successive senza rivelare la gravità della sua condizione”; ma i recensori furono altrettanto colpiti dalla recitazione “delle scene più distese” alla fine del film, come il momento in cui un pensoso Billy si lava le mani in una stanzetta, inquadrato in primo piano sulla destra, mentre la famiglia e altri ospiti si raccolgono intorno all’albero di Natale visibile sullo sfondo, oltre una porta.

La serie di *Broncho Billy* si conquistò un’insolita popolarità in Europa, e specialmente in Gran Bretagna e Germania, dove la Essanay aveva aperto succursali. Lo straordinario fascino di Anderson – ciò che gli inglesi definirono “la personalità irresistibile e l’umorismo lieve, disinvolto e contagioso ... di quest’interprete magnetico” – corroborava l’affermazione della Essanay, per cui Broncho Billy sarebbe stato “il primo personaggio di fama mondiale creato in America”. In contrasto con gli spettacolari film “indiani” girati da Thomas Ince per la Bison-101, Anderson fece a poco a poco di Billy una figura eroica, sulla falsariga del modello proposto proprio in *Broncho Billy’s Christmas Dinner*: il personaggio viene rappresentato dapprima come un fuorilegge o un “bandito sociale”, oppure come un cowboy senza lavoro. Questa caratterizzazione faceva presa sui giovanissimi e sul pubblico più popolare, ma altri aspetti risultavano più accattivanti per gli spettatori dei ceti medi; infatti, Billy affronta di solito una trasformazione che lo rende socialmente accettabile (Anderson, da parte sua, si sottopose a una trasformazione diversa, abbandonando il suo vero nome, Max Aaronson, per una forma più anglicizzata). Inoltre, benché Billy non venga mai raffigurato come un genitore, assume talvolta le vesti di surrogato paterno, suscitando così le simpatie delle mamme oltre che dei bambini. I suoi film, poi, riflettono spesso i temi cristiani dell’elevazione morale, del sacrificio di sé e della redenzione, riallacciandosi in tal modo (non senza un filo d’ironia) agli ideali dell’evangelismo protestante. In sintesi, la serie di *Broncho Billy* conquistò una popolarità straordinaria aderendo ai tradizionali ideali della classe media – moralità, virilità, fermezza di carattere – senza però cancellare del tutto le caratteristiche originali di una figura maschile stoica e solitaria. – RICHARD ABEL

Released on 23 December 1911, *Broncho Billy’s Christmas Dinner* marks a turning point in the *Westerns* that G.M. Anderson was making for Essanay. Several years earlier, George Spoor had set up his partner with his own production unit to shoot films in the West. Favoring a peripatetic form of filmmaking, Anderson led his unit

through a series of locations – in Colorado and Texas before “settling” in southern California – where he wrote, directed, and starred in popular cowboy films. In the summer of 1911 the team moved to San Rafael, north of San Francisco, where Broncho Billy’s Christmas Dinner was shot; then, after a short winter sojourn near San Diego, Anderson returned north and constructed a permanent studio east of San Francisco, in the small town of Niles, which he and his team would occupy for the next 4 and a half years. Although several earlier Essanay films bore the name, Broncho Billy’s Christmas Dinner was the first of an increasingly regular Broncho Billy series (with Anderson as the title character) that would run through 1915. In the series Anderson played a recurring character type – a “good badman” – yet in autonomous stories that rarely bore any relation to one another or suggested any change in the character from film to film. Simultaneous with this film’s release, Essanay was promoting Anderson as the “most photographed man” in the business – that is, one of the first recognized movie stars.

In Broncho Billy’s Christmas Dinner, a small-town sheriff is sent a poster of Broncho Billy (granting him immunity if he turns himself in) just before his daughter leaves for college on the local stagecoach. Meanwhile, in some woods, Billy waits for the stage to pass, planning to rob its passengers. The stage driver is delayed; drunken cowboys spook the horses; and the stage careens off (with the daughter), rushing wildly by the surprised Billy. Racing after the stage, he clatters aboard, grabs the loose reins, and brings the horses to a standstill. So grateful is the daughter that she invites him to join her family for Christmas dinner; before he can say no (he eyes the stage cashbox), she drags him off and home. Awkward and unfamiliar with such occasions, Billy finally confesses his identity; the sheriff quickly accepts him, grateful for his “good deed.” One reviewer found the “thrilling ride on [the] stage coach ... as exciting and realistic as anything ... shown in pictures,” and the surviving print, marked by some deft framing and editing, confirms this praise. Trade press stories heightened the thrill by reporting that, despite breaking an ankle during the scene’s filming, Edna Fisher (the daughter) “continued acting during three subsequent scenes without revealing the extent of her injuries”. Yet reviewers were equally impressed by the acting “in the quieter moments” near the end, as when a pensive Billy is washing up in the right foreground space of a small room, while the family and other guests cluster around a Christmas tree visible through a doorway in the background.

The Broncho Billy series was unusually popular in Europe, especially in Great Britain and Germany, where Essanay had branch offices. Anderson’s phenomenal appeal – what the English called the “irresistible charm of personality and the breezy, easy, infectious humour ... of [this] magnetic man” – gave credence to Essanay’s own boast that Broncho Billy was the first American “world famous character-creation”. In contrast to Thomas Ince’s spectacular Indian pictures for Bison-101, Anderson developed Billy as a heroic figure along the lines worked out in Broncho Billy’s Christmas Dinner. That

is, he first appeared as either an outlaw or “social bandit”, or else as a cowboy between jobs. If this characterization appealed to working-class audiences and boys, other attributes attracted a middle-class audience. For Billy usually underwent a transformation into a socially acceptable role model (Anderson himself, by contrast, underwent a different transformation, dropping his real name of Max Aaronson for a more Anglicized one). In fact, although never strictly a parent, Billy sometimes served as a surrogate father, making him an appealing figure to mothers as well as children. By incorporating Christian themes of moral uplift, self-sacrifice, and redemption, his films often (and somewhat ironically) evoked the ideals of evangelical Protestantism. In short, the Broncho Billy series became incredibly popular by hewing to traditional, middle-class ideals of morality, manhood, and character, without totally erasing the figure’s initial appearance as a stoic, isolated male. – RICHARD ABEL

THE PERILS OF PAULINE (riedizione/reissue): Ep. 5, “The Aerial Wire” (Eclectic Film Co. / Pathé, US 1914)

Regia/dir: Donald MacKenzie?; cast: Pearl White (Pauline), Crane Wilbur (Harry), Paul Panzer (Owen); 35mm, 1265 ft., 19' (18 fps); fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Il serial d'azione – genere cinematografico spesso considerato emblematico del periodo “di transizione” del cinema americano – conobbe un momento di eccezionale popolarità verso la metà degli anni Dieci del secolo scorso. Il prototipo fu una serie in 13 episodi realizzata dalla Selig, *The Adventures of Kathlyn*, che fece il suo esordio nel dicembre 1913; l'attrattiva essenziale di questa serie (che ispirò numerose imitazioni nei mesi successivi) era costituita dalle audaci imprese di un'atletica *serial queen*.

I serial uscivano normalmente in episodi di uno o due rulli nell'arco di tre mesi o più, e rappresentavano una miniera d'oro per gli esercenti non attrezzati per proiettare lungometraggi: il cartello “Continua” bastava a garantire il ritorno degli spettatori, rendendo così remunerativo un programma di cortometraggi, nonostante l'espansione del mercato dei lungometraggi a soggetto. Non è quindi casuale che i serial abbiano segnato un punto di svolta anche nel campo della pubblicità cinematografica: per suscitare nel pubblico il febbrile interesse da cui dipendevano le fortune dei serial, erano indispensabili campagne pubblicitarie vaste e impegnative. Anche in questo caso il modello fu probabilmente indicato da *The Adventures of Kathlyn* (che imperniò la propria campagna promozionale su ripetute inserzioni a tutta pagina sui quotidiani) ma fu poi *The Perils of Pauline* a segnare l'autentico salto di qualità. Realizzato grazie a un accordo di coproduzione tra la Pathé e il gruppo editoriale Hearst, *Perils* fu lanciato, nel marzo 1914, da una sensazionale grancassa pubblicitaria: ripetute inserzioni sui quotidiani, com'è ovvio, ma anche concorsi settimanali che invitavano i lettori a scrivere ai giornali mettendo in palio premi in denaro, e una colossale campagna cartellonistica (la Pathé affermava di aver esposto 52 cartelloni nella sola New York).

L'elemento più importante della campagna pubblicitaria elaborata dalla Pathé per *Perils* fu però la venticinquenne protagonista del serial, Pearl White, che si può probabilmente considerare la prima star veramente internazionale del cinema statunitense. In un periodo in cui lo *star system* cinematografico era ancora in formazione, le prime *serial queen* rappresentano l'esempio più caratteristico della profonda fusione, operata dall'apparato pubblicitario, tra l'identità personale delle star e quella che esse assumevano sullo schermo, come se si annullasse qualsiasi distanza tra queste attrici e i personaggi da loro rappresentati. Secondo un profilo biografico, per esempio, Pearl White era in realtà un'ex trapezista, “un'abile nuotatrice” e “un'atleta” che “amava pilotare gli aerei”. Per lei, scrisse una rivista, “balzare da una scogliera o tuffarsi dal ponte di un transatlantico sono gesti banali e consueti, come bere un succo di pompelmo a colazione”. L'enorme successo di *The Perils of Pauline* consacrò Pearl a icona della femminilità moderna, mentre i successivi serial della Pathé la confermarono in tale ruolo.

È difficile non scorgere nel fenomeno delle *serial queen* uno dei discorsi più espliciti, portati avanti dal cinema muto, sul mutare degli ideali femminili nell'America del primo Novecento. Agli occhi di uno spettatore odierno, tuttavia, la limitata libertà d'azione di cui dispone Pauline in *Perils* appare senza dubbio sorprendente (soprattutto in confronto all'indipendenza assai più spavalda di cui dà prova, per esempio, Helen Holmes nella serie pressoché contemporanea *The Hazards of Helen*). Il racconto delle perigliose vicende (i *perils*) di Pauline è rigidamente delimitato da due obblighi patriarcali – nei confronti del tutore Marvin, la cui morte nel primo episodio lascia Pauline libera di dare sfogo al suo spirito avventuroso, e del fidanzato Harry, che ella sposa nel ventesimo e ultimo episodio della serie, ponendo così bruscamente fine alle proprie avventure. Soltanto nel periodo che intercorre fra questi due legami Pauline vive tutte le sue peripezie, sventando ripetutamente le trame omicide di Owen, segretario del defunto tutore, che complotta per impadronirsi dell'eredità di lei.

Uscito per la prima volta all'inizio di ottobre nel 1914, come quattordicesimo episodio dei venti di cui si componeva la serie, il film proiettato alle Giornate di quest'anno come quinto episodio deriva in realtà da una riedizione ridotta più tarda (realizzata in 9 episodi, a 28 millimetri, per destinazioni diverse dalle sale cinematografiche), che a sua volta si basa sulle copie uscite in Europa nel 1916. Le didascalie, goffamente ritradotte dal francese in inglese, rispecchiano questo tortuoso tragitto. Come al solito, l'episodio inizia con Pauline che viene attirata al di fuori della sicurezza dello spazio domestico (in questo caso da un falso allarme d'incendio), solo per farvi ritorno alla fine (salvata come al solito da Harry). Come in molti dei primi episodi del serial, l'azione è quindi relativamente contenuta, e non presenta la struttura da alpinismo spericolato che diverrà più comune nel 1915 (la copia disponibile manca fra l'altro di alcuni fotogrammi verso la fine). Tuttavia, nei ristretti limiti di due rulli, il film ci presenta un edificio in fiamme, un duplice rapimento, un'inondazione, un'invasione

di ratti, una nuotata in apnea e una fuga lungo i fili del telegrafo. “Un thriller mozzafiato all’antica” lo definì il *Moving Picture World*. “Veramente un’autentica avventura.” – ROB KING

A genre of filmmaking often seen as symptomatic of American cinema’s “transitional” period, the action-packed serial enjoyed a terrific boom in popularity in the mid-1910s. The mold was cast by Selig’s 13-episode The Adventures of Kathlyn (which debuted in December 1913) – which made the daring exploits of an athletic “serial queen” central to the format’s appeal – and was emulated many times over in subsequent months: in Pathé’s The Perils of Pauline and The Exploits of Elaine; in Universal’s Lucille Love, the Girl of Mystery, The Trey o’ Hearts, and The Master Key; in Thanouser’s The Million Dollar Mystery and Zudora; in Lubin’s The Beloved Adventurer; and in Kalem’s The Hazards of Helen – to name only those debuting in 1914!

Typically released in episodes of 1 or 2 reels over a period of 3 or more months, the serial was an economic bonanza for exhibitors unable to shift to features: the very promise “To be continued” virtually guaranteed repeat attendance, rendering the short film program viable in the face of the growing market for feature films. Not for nothing, then, did the serial also mark a watershed in film advertising: far-reaching campaigns were a sine qua non for generating the sustained public interest on which serials depended. The Adventures of Kathlyn may (again) have set the mold – establishing the full-page newspaper serialization as the centerpiece of its promotional campaign – but it was The Perils of Pauline that really upped the publicity stakes. Fueled by a co-production arrangement between Pathé and the Hearst newspaper syndicate, Perils unleashed a torrent of ballyhoo with its début in March of 1914 – newspaper serializations, of course, but also weekly write-in competitions with cash prizes and a mammoth billboard campaign (Pathé claimed to have put up 52 billboards in New York City alone).

Nothing was more important to Pathé’s promotional efforts on Perils than the serial’s lead actress, the 25-year-old Pearl White – arguably the US cinema’s first truly international star. At a time when the motion picture star system was just coming into effect, early serial queens were paradigmatic of the extent to which fan publicity fused stars’ personal identities with their screen personas – as though there were simply no distance separating these actresses from the characters they portrayed. According to one representative profile, for instance, White was in reality a former trapeze artist, a “pretty fair swimmer”; and an “athlete” who “aeroplaned often”. For her, “leaps over cliffs, and dives off decks of ocean liners, are as prosaic and uneventful as her morning grapefruit,” one magazine reported. The huge success of The Perils of Pauline consequently enshrined White as an icon of modern womanhood, a status secured through subsequent Pathé serials, The Exploits of Elaine (1914), Pearl of the Army (1916), The Iron Claw (1916), and many others.

It is hard not to see the serial queen phenomenon as one of silent cinema’s most explicit discourses on changing ideals of womanhood

in early-20th century America. Yet what is surprising watching Perils today is just how limited Pauline’s agency appears (especially in comparison with the far more assertive independence of, for example, Helen Holmes in the roughly contemporaneous The Hazards of Helen). The narrative of Pauline’s “perils” is carefully framed between two patriarchal obligations – to her guardian Mr. Marvin, whose death in Episode 1 frees Pauline to give rein to her adventurous spirit, and to her fiancé Harry, marriage to whom abruptly ends her adventures in the serial’s final (20th) installment. It is only in the period between these bonds that Pauline encounters her adventures, repeatedly fighting off the murderous designs of her guardian’s secretary, Owen, who is plotting to take control of her inheritance.

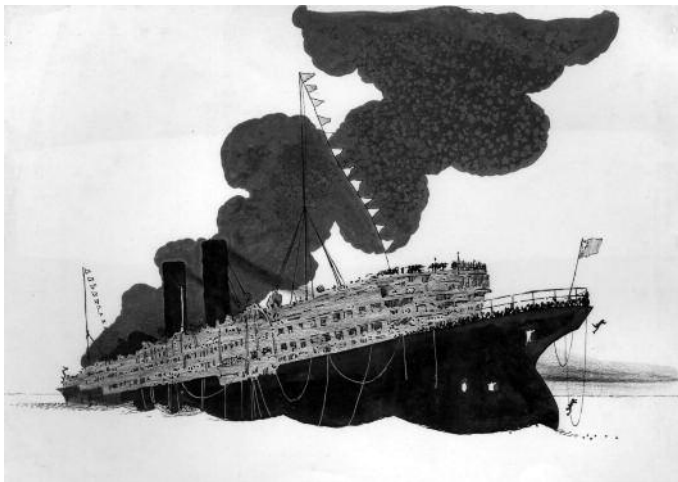
First released in early October 1914, as Episode 14 in the serial’s 20-chapter run, the installment screened at this year’s Giornate as Episode 5 in fact derives from a later 9-episode 28mm non-theatrical condensed reissue, in turn based on the 1916 European release prints. (The intertitles reflect this circuitous provenance, having been re-translated awkwardly back into English from the French.) As usual, the chapter begins with Pauline lured outside the security of domestic space (this time, by a false report of a fire), only to be returned to it at the end (as always, by being rescued by Harry). Like most early serial episodes, the action is thus relatively self-contained, lacking the “cliffhanger”-style structure that would become more common by 1915. (The print is also missing a few frames from the ending.) And yet, within the modest confines of its 2 reels, the film offers a burning building, a double kidnapping, a flooding, a rat infestation, an underwater dive, and an escape on a telegraph wire. An “old-fashioned, shake-the-house thriller” was how the Moving Picture World described it. “This is truly a real one.” – ROB KING

THE SINKING OF THE LUSITANIA (Winsor McCay, US 1918)

Regia/dir: Winsor McCay; *cast [prologo/prologue]:* Winsor McCay; 35mm, 217 m., 9’32” (20 fps); *fonte copia/print source:* Cinémathèque Québécoise, Montréal.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Accanto ai lungometraggi a soggetto e ai film imperniati sulla personalità delle star, alla fine degli anni Dieci del secolo scorso la produzione cinematografica comprendeva anche cortometraggi informativi o di intrattenimento, come cartoni animati o cinegiornali. Alcune di queste brevi pellicole illustravano la guerra o gli argomenti a essa collegati con spirito creativo o didattico oppure – come nel caso di *The Sinking of the Lusitania* di Winsor McCay – con un intreccio dei due motivi. Uscito nel luglio del 1918, questo film è stato talvolta erroneamente definito il primo cartone animato di propaganda, oppure il primo cartone animato dedicato alla prima guerra mondiale. In realtà, i primi cartoni animati sulla guerra erano stati realizzati già nel 1915, e nel periodo successivo ne venne prodotto un numero sempre più elevato, dai toni retorici sempre più intensi (come del resto avvenne per tutti gli altri film dedicati alla



guerra). Nei mesi precedenti l'uscita del film di McCay erano in circolazione cartoni animati come *The Peril of Prussianism* (gennaio), *Me und Gott* (aprile), e *The Depth Bomb* (maggio). Tra i vari produttori ricordiamo Pat Sullivan, che durante la Guerra realizzò parecchi cortometraggi di animazione, due dei quali nell'apparente intento di sfruttare l'attesa suscitata, o la popolarità già ottenuta da *Shoulder Arms*, ossia *How Charlie Captured the Kaiser* (settembre) e *Over the Rhine with Charlie* (dicembre).

Quello di McCay non è quindi né il primo né l'ultimo cartone animato dedicato agli avvenimenti della grande guerra, e non è neppure il primo film sulla tragedia del *Lusitania*, la nave passeggeri affondata dai tedeschi nel maggio 1915 al largo delle coste irlandesi, nel cui naufragio perirono più di 1.000 persone, tra cui 128 americani: fatto che avvicinò alla prospettiva della guerra una nazione riluttante. Se n'erano occupati anche gli altri media, ma in particolare due lungometraggi erano stati girati su questo dramma prima del film di McCay; entrambi erano stati interpretati da Rita Jolivet, un'attrice che era veramente sopravvissuta al disastro del *Lusitania*. Ben poco si sa di *Her Redemption* (1916), mentre *Lest We Forget*, uscito nel gennaio 1918, è un dramma in cui il personaggio interpretato da Rita Jolivet viene catturato dai tedeschi e condannato alla fucilazione (si tratta probabilmente di un'allusione alla vicenda di Edith Cavell). Ella riesce a fuggire, solo per ritrovarsi a bordo della nave su cui incombe un tragico destino, ma sopravvive anche al naufragio. Il concreto legame dell'attrice con il disastro non fornì solo l'occasione per girare questi film, ma contribuì pure a promuoverli e conferì ad essi un certo grado di autenticità. È possibile che il film di McCay sia stato realizzato anche per sfruttare l'interesse non ancora spento per quest'episodio, oltre che la costante preoccupazione per un possibile attacco diretto della Germania agli Stati Uniti. Tali timori furono acuiti dal protrarsi della guerra sottomarina: il 25 maggio 1918 fu confermata la prima apparizione di U-Boot in acque statunitensi.

La sua forma ibrida, sospesa a metà fra documentario e opera d'arte, fa di *The Sinking of the Lusitania* uno dei film più interessanti, riusciti e originali della sua epoca: a differenza di quasi tutti i documentari è un film d'animazione, e a differenza di quasi tutti i film d'animazione non è una storia umoristica. Ancora, a differenza di molti film di propaganda del tempo, brilla per gli eccezionali valori produttivi e per essere uno dei primi film a utilizzare l'animazione con fogli in acetato. Come in *Hearts of the World* di Griffith (1918), il prologo del film di McCay ci mostra la figura dell'autore intento alla lavorazione del film, e lo definisce non solo un grande cineasta ma anche "l'artefice e l'inventore dei cartoni animati". In realtà, McCay non aveva certo inventato il cinema d'animazione, ma a quell'epoca aveva già realizzato numerose opere d'avanguardia come *Gertie the Dinosaur* (1914) ed era un affermato autore di comic strip e disegnatore redazionale per la catena Hearst.

Il film d'animazione di McCay si presenta come un documentario di rara forza, costruito con immagini disegnate e montate sul modello di un cinegiornale; informa, e contemporaneamente suscita nel pubblico interesse e orrore con la sua intensità spettacolare. Il film, che si autodefinisce "documentazione storica di un delitto che ha sconvolto l'umanità", ricostruisce il siluramento della nave che, avvolta in un vortice di fiamme ed esplosioni, si inabissa mentre i passeggeri affollano le scialuppe di salvataggio o precipitano fuori bordo incontro alla morte. La pellicola culmina nell'impressionante scena di una madre che annega insieme al figlioletto. Nel film i tedeschi sono raffigurati come sagome lontane e oscure, mentre le vittime sono ritratte con maggior partecipazione umana, e compaiono anche le fotografie di alcuni eminenti passeggeri scomparsi nel naufragio, come il milionario Alfred Vanderbilt e Charles Frohman, "l'impresario teatrale più importante del mondo". Il film abbraccia palesemente la causa dell'Intesa e a tratti cade in una stridente retorica, ma riesce anche a trovare i toni di un reportage giornalistico più equilibrato; ammette per esempio che i tedeschi avevano avvertito pubblicamente della possibilità che si verificasse un episodio del genere, ma che tali avvertimenti erano stati ignorati. Forse per il fatto che non si tratta di un lungometraggio a soggetto, scarseggia la documentazione sull'accoglienza che il pubblico e la critica riservarono a *The Sinking of the Lusitania*, ma retrospettivamente possiamo considerarlo una delle opere più riuscite di McCay. — JAMES LATHAM

Along with features and star vehicles, movie programs during the late 1910s also included short entertainment and informational films such as cartoons and newsreels. Some of these smaller films depicted the war and related topics creatively, didactically, or, in the case of Winsor McCay's The Sinking of the Lusitania, with some of each. Released in July 1918, it has sometimes been described erroneously as the first animated propaganda cartoon, or the first one about World War I. Animated cartoons about the war had been made since at least 1915, in fact, and their production and rhetoric increased thereafter, along with that of other war-related films. In the months before the release of McCay's film, there were such cartoons as The

Peril of Prussianism (*January*), Me und Gott (*April*), and The Depth Bomb (*May*). Among other producers, Pat Sullivan released several animated shorts during the war, including two that apparently sought to capitalize upon the anticipation or popularity of Shoulder Arms, namely How Charlie Captured the Kaiser (*September*) and Over the Rhine with Charlie (*December*).

McCay's film is neither the first nor last animated cartoon about events related to World War I, nor is it the first film made about the German sinking of the passenger ship Lusitania off the Irish coast in May 1915, an act that had killed over 1,000 people, including 128 Americans, and edged a reluctant nation closer to war. In addition to coverage in other media, two feature films about this event appeared before McCay's film, both starring Rita Jolivet, an actress who actually had survived the Lusitania disaster. Little is known about Her Redemption (*1916*), but Lest We Forget, released in January 1918, is a drama in which the Jolivet character is captured by Germans and sentenced to death by firing squad (a likely reference to the Edith Cavell case). She escapes, only to find herself aboard the ill-fated ship, but survives its destruction. Jolivet's real-life connection to the disaster not only provided a reason to make these films, but also helped to promote them and lend a degree of authenticity. McCay's film may have been created partly to tap into lingering interest in this particular subject as well as ongoing concerns about a possible direct German attack on the United States. Such concerns were heightened by ongoing submarine warfare when, on 25 May 1918, U-boats made their first confirmed appearance in U.S. waters.

What makes The Sinking of the Lusitania among the more interesting, accomplished, and unique films of its time is its hybrid form as an artful document. Unlike most documentaries it is animated, and unlike most animated cartoons it is not a comedy. And

unlike many propaganda films of the time, its production values are exceptional, even noteworthy as one of the earliest films to use cel animation. As with Griffith's Hearts of the World (*1918*), the prologue of McCay's film depicts the author figure preparing the film, and likewise touts him as not only a great filmmaker but also "the originator and inventor of Animated Cartoons". While McCay certainly did not invent animation, he had already produced a number of ground-breaking works such as Gertie the Dinosaur (*1914*) and was an established Hearst newspaper comic strip and editorial cartoonist.

A powerful document with images drawn and edited to resemble a newsreel, McCay's animated film simultaneously informs, horrifies, and possibly entertains audiences with its spectacle. A self-described "historical record of the crime that shocked Humanity," the film depicts the ship being torpedoed, engulfed in flames and explosions, and sinking as passengers seek lifeboats and fall overboard to their deaths. The film culminates with a powerful scene of a mother and her baby drowning. While the film depicts the Germans as distant and dark silhouettes, the victims are portrayed with more humanity, including photographs of some prominent passengers who died, such as the millionaire Alfred Vanderbilt and "the world's foremost theatrical manager", Charles Frohman. Though clearly on the side of the Allies, and sometimes strident in its rhetoric, the film also makes gestures toward a more balanced journalistic tone, including its acknowledgment that there were public warnings that such an event could occur, and that these warnings had been ignored. Perhaps because it is not a feature film, there is not much of a documented popular or critical reception for The Sinking of the Lusitania, but it subsequently may be considered one of McCay's most accomplished works. — JAMES LATHAM

Jugoslovenska kinoteka 60

La Jugoslovenska kinoteka (oggi Archivio cinematografico nazionale della Repubblica di Serbia) venne fondata a Belgrado nel 1949. Il nucleo originario constava di poche centinaia di copie, risalenti al periodo prebellico e a quello dell'occupazione nazista. Oggi, con un archivio ricco di circa 95.000 film, la Jugoslovenska kinoteka costituisce non solo il più vasto archivio cinematografico dell'Europa sudorientale, ma anche uno dei più importanti di tutto il continente. Oltre alle copie di film, il suo patrimonio cinematografico comprende 15.000 manifesti, 500.000 fotografie e 10.000 copioni; essa conserva anche una straordinaria collezione di 650 oggetti relativi alla storia e alla preistoria del cinema, oltre a una biblioteca di 22.000 volumi. Circa l'85 per cento dei film della Jugoslovenska kinoteka sono stranieri, e ciò la rende particolarmente interessante per archivisti e ricercatori di tutti i paesi. Solo negli ultimi due anni, più di venti pellicole rare (e in qualche caso uniche) del periodo classico della storia del cinema sono stati rinvenuti nel nostro archivio.

Il programma celebrativo di quest'anno unisce ad alcuni film serbi di importanza storica una serie di rari film stranieri della nostra collezione. I film nazionali sono *Sa verom u boga* (Con la fede in Dio), girato nel 1932 da Mihajlo Al. Popović, il più importante lungometraggio jugoslavo del periodo tra le due guerre, e *Beograd po zimi* (Belgrado in inverno) prodotto da Svetozar Botorić nel 1914. La parte internazionale del programma contiene alcune autentiche perle, come *Akt-Skulpturen: Studienfilm für bildende künstler*, girato nel 1903 da Oskar Messter; *L'ostaggio* di Luigi Maggi, del 1909; il film americano *Hansel and Gretel*, diretto da J. Searle Dawley nel 1909; e una splendida copia Pathé, colorata "au pochoir", di *Barcelone, principale ville de la Catalogne*, realizzata da Segundo de Chomón nel 1912, oltre a un omaggio alla leggendaria figura di Henri Langlois, filmato nel 1954, in occasione della sua visita alla Jugoslovenska kinoteka. Le curiosità principali sono due cartoni animati degli anni Venti, non identificati, che hanno per protagonista "il re", ossia Charlie Chaplin, e una selezione di "classici" porno muti, realizzati negli anni Venti, Trenta e Quaranta.

Il completamento del nuovo edificio, che ospita varie sale cinematografiche, l'apertura di un nuovo deposito per la conservazione dei film a colori, la ricostruzione del vecchio deposito per le pellicole in bianco e nero, e infine l'istituzione di un nuovo dipartimento per il restauro digitale del sonoro e delle immagini: tutto ciò consente alla Kinoteka di valorizzare e conservare sempre meglio un patrimonio di singolare ricchezza. – ALEKSANDAR ERDELJANOVIĆ

The Jugoslovenska kinoteka (today the National Film Archive of the Republic of Serbia) was founded in 1949 in Belgrade. It began with a few hundred film prints surviving from the pre-war period and the Nazi occupation. Today, with around 95,000 films in its archive, the Jugoslovenska kinoteka not only represents the largest film archive in southeastern Europe, but is one of the most important on the Continent as well. Apart from film prints, its cinema treasures include 15,000 posters, 500,000 photos and stills, and 10,000 scripts. It also holds an extraordinary collection of 650 objects pertaining to pre-cinema and cinema history, as well as a library of 22,000 books. Around 85% of the films in the collection are foreign, which makes our archive particularly interesting for international researchers and archivists. In the last couple of years, more than 20 rare (and sometimes unique) films belonging to cinema's classic period have been found in our archive.

This year's celebratory programme is a combination of historic Serbian films and rare prints of foreign films held in our archive. The domestic films are In God We Trust (1932), made by Mihajlo Al. Popović, the most important Yugoslav feature film from the inter-war period, and Belgrade in Winter (1914), produced by Svetozar Botorić. The international segment of the programme contains some real "pearls", such as Akt-Skulpturen.Studienfilm für bildende künstler, filmed by Oskar Messter in 1903; Luigi Maggi's L'ostaggio, from 1909; the American film Hansel and Gretel, directed by J. Searle Dawley in 1909; and a beautiful Pathé stencil-colour print of Barcelone, principale ville de la Catalogne, made by Segundo de Chomón in 1912, as well as a homage to the legendary Henri Langlois filmed in 1954 during his visit to the Jugoslovenska kinoteka. The special curiosity items are two unidentified 1920s cartoon films featuring "The King", Charlie Chaplin, and a selection of pornographic silent "classics" made in the 1920s, 30s, and 40s.

The completion of our new building with several cinema theatres, the opening of a new vault for the storage of colour films, and the reconstruction of the old storage facility for black-and-white films, as well as the introduction of a new department for digital restoration of image and sound, have all provided much better conditions for the Jugoslovenska kinoteka to treasure and preserve its outstandingly rich film collections. – ALEKSANDAR ERDELJANOVIĆ

SA VEROM U BOGA [Con la fede in Dio / In God We Trust] (M.A.P. Film, YU 1932)

Regia/dir., prod., scen., f./ph., scg./des., mont./ed: Mihajlo Al. Popović; *cast:* Ljubiša Jungović-Kosmajac (Ivan), Desanka Janojlić (Smilja, Ivan's wife), Jelisaveta Dimitrijević (Ivan's mother); 35mm, 1117 m., 42' (24 fps); *fonte copia/print source:* Jugoslovenska kinoteka, Beograd. Didascalie in cirillico serbo / *Serbian Cyrillic intertitles.*

Il film si presenta all'inizio come un idillio rurale, bruscamente interrotto dallo scoppio della prima guerra mondiale. Da quel momento in poi si dipanano due storie parallele: una segue le vicende di un giovane soldato che combatte lontano dalla sua terra, mentre l'altra narra la vita della famiglia di lui sotto l'occupazione. Alla fine il soldato ritorna a casa e ritrova solamente il figlioletto, che non si ricorda più del padre...

Sa verom u boga (Con le fede in Dio), girato nel 1932, è considerato il lungometraggio di maggior successo mai prodotto nel Regno di Jugoslavia. Mihajlo Al. Popović trasse ispirazione dal racconto di Branislav Nusić “La casa abbandonata” e dall’incontro casuale con un eroe di guerra che chiedeva l’elemosina per realizzare questo film sulla storia di un contadino serbo che va soldato, rimane in guerra per quattro anni e infine torna a casa invalido. Il film fu interamente girato nel villaggio di Kumodraž, nei pressi di Belgrado. Solo la protagonista Desanka Janojlić era un’attrice professionista, mentre tutti gli altri interpreti erano dilettanti privi di qualsiasi esperienza cinematografica. Realizzato quando il sonoro si era ormai affermato, *Sa verom u boga* fu girato come film muto per mancanza di fondi; una colonna sonora fu aggiunta in seguito, utilizzando musica tratta da dischi di fonografo. Lirico e crudele, pregno di valori patriarcali ma cinematograficamente modernissimo, *Sa verom u boga* rappresenta l’espressione più sincera del cammino di sofferenza e salvezza compiuto dal popolo serbo nel corso della grande guerra. La scena finale, in cui il padre, tornato invalido dalla guerra, dice serenamente al figlio “Quando sarai cresciuto capirai”, esprime nobilmente il senso di tragedia, scevro di qualsiasi odio e legato a un vivissimo desiderio di rinascita.

Utilizzando il materiale filmato conservatosi e con l’assistenza dell’autore, Mihajlo Al. Popović, il film è stato restaurato nel 1988, quando è stato anche proiettato per la prima volta alle Giornate del Cinema Muto. Gli occasionali salti narrativi dipendono dal metraggio macante. – ALEKSANDAR ERDELJANOVIĆ

The film starts as a village idyll, which is ended by the outbreak of World War I. From that point on, two parallel stories develop: one follows a young soldier, fighting far from his homeland, while the other deals with his family’s life under occupation. When the soldier finally returns home, he finds only his son, who doesn’t remember him...

In God We Trust, made in 1932, is considered the most successful feature film produced in the Kingdom of Yugoslavia. Inspired by reading “The Deserted House”, a story written by Branislav Nusić, and a chance encounter with a war hero begging for money, Mihajlo Al. Popović conceived this film about a Serbian peasant who becomes a soldier, is away at war for 4 years, and returns home an invalid. The entire film was shot in the village of Kumodraž, near Belgrade. Apart from the leading lady, Desanka Janojlić, a professional actress, all the other participants were amateurs with no film experience. Made when sound was already dominant, In God We Trust was filmed silent due to the shortage of funds, and a soundtrack was post-dubbed using music from phonograph records. Both lyrical and cruel, full of patriarchal values and cinematic modernism, In God We Trust is the most sincere expression of the suffering and salvation of the Serbian people in the Great War. The closing scene, in which the father, crippled in war, calmly explains to his son, “When you grow up, you will understand,” nobly expresses the sense of tragedy, without hatred, linked with a strong desire for a new beginning.

Using preserved footage, and with the assistance of its author, Mihajlo

Al. Popović, the film was restored in 1988, when it was first screened at the Pordenone Silent Film Festival. Occasional storyline gaps are the result of missing footage. – ALEKSANDAR ERDELJANOVIĆ

BEOGRAD PO ZIMI [Belgrado d’inverno / Belgrade in Winter] (Svetozar Botorić, Serbia 1914)

Regia/dir: ?; prod: Svetozar Botorić; f./ph: ?; 35mm, 418 m., 15' (18 fps); fonte copia/print source: Jugoslovenska kinoteka, Beograd.

Didascalie in cirillico serbo / Serbian Cyrillic intertitles.

Questo film, il primo dedicato a Belgrado capitale della Serbia, è stato scoperto nel 2007 nella collezione Ignaz Reinthaler del Filmarchiv Austria di Vienna; insolitamente lungo per la sua epoca, esso non figurava in nessuna delle filmografie serbe esistenti. Si tratta di un poetico murale cinematografico in cui sono immortalate molte delle più suggestive piazze e vie della città, oltre alle più importanti istituzioni e alle mete più frequentate per i picnic; alcuni di questi luoghi sono rimasti quasi immutati fino a oggi. La pellicola ci mostra inoltre il primo cinematografo permanente della Serbia, il “Paris”, aperto nel 1908 all’interno del lussuoso “Grand Hotel” da Svetozar Botorić, il primo produttore cinematografico serbo. Nelle didascalie si può distinguere appunto la firma di Botorić, particolare che conferma l’origine del film. La sequenza che colpisce maggiormente è senza dubbio quella dei blocchi di ghiaccio trascinati dalla corrente del Danubio, girata nel febbraio 1914 durante un inverno estremamente aspro e freddo, e ripresa dall’anonimo operatore di Botorić con uno stile alla Flaherty.

La nuova copia è stata stampata quest’anno presso il laboratorio cinematografico “Synchro” di Vienna, a partire da un positivo nitrato.

ALEKSANDAR ERDELJANOVIĆ

The first film dedicated to Serbia’s capital Belgrade was discovered in 2007 in the Ignaz Reinthaler collection at Filmarchiv Austria in Vienna. Unusually long for its period, the film had not appeared in any of the existing Serbian filmographies. This poetic film mural immortalizes many of the city’s most attractive streets and squares, important institutions, and favourite picnic sites, some of which have changed little to the present day. It also depicts Serbia’s first permanent cinema theatre, the “Paris”, opened in 1908 within the luxurious “Grand Hotel”, by Svetozar Botorić, the first Serbian film producer. Botorić’s signature can be spotted in the intertitles, confirming the film’s origin. The most impressive sequence is surely the scene of ice floating down the Danube, shot in February 1914 during an extremely cold and heavy winter, and depicted by Botorić’s anonymous cameraman in a “Flaherty manner”.

The new copy was made this year at the “Synchro” film laboratory in Vienna, from the nitrate positive print. – ALEKSANDAR ERDELJANOVIĆ

L’OSTAGGIO (Jemstvo) (S.A. Ambrosio, IT 1909)

Regia/dir: Luigi Maggi; prod: Arturo Ambrosio; dal racconto di/from the story by Friedrich Schiller; f./ph: Giovanni Vitrotti; cast: Mirra Principi, Mario Voller Buzzi, Vitale De Stefano, Serafino Vite, Alberto

A. Capozzi, Ernesto Vaser, Ercole Vaser, Oreste Grandi; 35mm length: 253 m.; Beta SP, 9' (trascritto a/transferred at 18 fps); fonte copia/source: Jugoslovenska kinoteka, Beograd.

Didascalie in cirillico serbo / Serbian Cyrillic intertitles.

Questo film non è attualmente disponibile in copie di proiezione a 35mm./No 35mm print of this film is currently available for screening.

Un giovane condannato a morte riesce a far rimandare l'esecuzione perché la povera sorella sta per sposarsi; il suo migliore amico garantisce per il suo ritorno. Il giovane si prende cura della sorella e si affretta a tornare, ma ritarda a causa di una serie di ostacoli imprevisti; continua però il viaggio, deciso a ricongiungersi all'amico ormai presumibilmente morto. Impressionato da tanta nobiltà d'animo, il tiranno concede la grazia a entrambi, chiedendo anzi la loro amicizia.

Luigi Maggi, pioniere del cinema italiano, viene oggi riscoperto dai critici che lo giudicano il primo autentico cineasta degli Appennini. Maestro del genere spettacolare (diresse *Gli ultimi giorni di Pompei*, 1908, primo successo internazionale del cinema italiano), introdusse numerose innovazioni, tra cui per esempio il flashback. Recentemente ritrovati nell'archivio della Jugoslovenska kinoteka, *L'ostaggio* e *La fucina* – girati entrambi nel 1909 e ispirati alle opere di Friedrich Schiller – sono una chiara testimonianza dell'eccezionale talento drammatico e visivo di Maggi. Questi film costituiscono un'importante scoperta, dal momento che gran parte dell'opera di Maggi è considerata a tutt'oggi perduta. – ALEKSANDAR ERDELJANOVIĆ
A young man sentenced to death manages to postpone his execution because of the impending wedding of his poor sister, who is to be married off. His best friend vouches for his return. After taking care of his sister, the young man hurries back, but is delayed by numerous unexpected obstacles. Nevertheless, he continues the journey, determined to join his now-presumably dead friend. Impressed by such nobility, the tyrant pardons them both, beseeching their friendship.

The Italian film pioneer Luigi Maggi is today being discovered by critics as the first authentic cinematographer of the Appenines. As a master of spectacle (he directed Gli ultimi giorni di Pompei, 1908, the first international Italian film success), he introduced numerous innovations, e.g., the flashback. Recently identified in the Jugoslovenska kinoteka's archive, L'ostaggio and La fucina – both from 1909, and inspired by the works of Friedrich Schiller – demonstrate Maggi's exceptional dramatic and visual talent. These films represent an important discovery, since the greater part of Maggi's oeuvre is now considered lost. – ALEKSANDAR ERDELJANOVIĆ

AKT-SKULPTUREN. STUDIENFILM FÜR BILDENDE KÜNSTLER
(Messter's Projection GmbH, Berlin, DE 1903)

Regia/dir: ?; prod: Oskar Messter; 35mm, 87 m., 3' (16 fps); fonte copia/print source: Jugoslovenska kinoteka, Beograd.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

La prima voce della famosa filmografia dedicata da Gerhard Lamprecht



al cinema muto tedesco, *Deutsche Stummfilme, 1903-1930*, è un cortometraggio girato dal pioniere del cinema Oskar Messter e intitolato *Akt-Skulpturen* (argutamente tradotto in serbo come “Il balletto in costume di Eva”). Secondo la descrizione di Lamprecht, il film aveva sette didascalie, corrispondenti a sette scene (tableaux). Messter ingaggiò due delle più note modelle che posavano allora per gli artisti di Berlino, ed esse si esibirono nude su una scena rotante, rappresentando varie scene della mitologia, della storia e della letteratura. I due corpi umani, nudi e dalle forme armoniose, simboleggiavano quel “culto del corpo umano e della bellezza” che era parte così caratteristica della cultura tedesca. D'altra parte, Messter era spinto anche da ovvie motivazioni commerciali: queste scene erotiche erano concepite per attirare il maggior numero possibile di spettatori in un'attrazione allora nuovissime: le sale cinematografiche. La copia posseduta dalla Jugoslovenska kinoteka è notevolmente più lunga di quella menzionata nelle filmografie; anziché sette scene, ne conta quattordici (quella finale, “La separazione”, non si è conservata).

La copia appena restaurata è stata realizzata presso la Haghefilm di Amsterdam, a partire dal positivo nitrato conservato per la Jugoslovenska kinoteka dal Filmarchiv Austria.

ALEKSANDAR ERDELJANOVIĆ
Item No. 1 in Gerhard Lamprecht's famous filmography of German silent cinema, Deutsche Stummfilme, 1903-1930, is a short film made by cinema pioneer Oskar Messter, entitled Akt-Skulpturen (wittily translated into Serbian as “The Ballet in Eve's Costume”). According to Lamprecht's description, the film had 7 intertitles, corresponding to 7 scenes (tableaux). Messter engaged a couple of the most prominent artist's models of the time from Berlin, who performed

nude on a rotating stage, presenting various scenes from mythology, history, and literature. The two naked, well-formed human bodies symbolized the “cult of human body and beauty”, which was so very characteristically German. On the other hand, Messter’s commercial motivation was also obvious – these erotic scenes were intended to draw as many viewers as possible to a newly-born attraction: cinema theatres.

The print owned by the Jugoslovenska kinoteka is considerably longer than the one mentioned in filmographies. Instead of 7 scenes, it contains as many as 14 (the final one, “The Parting”, has not been preserved).

The newly restored print was made at Haghefilm in Amsterdam, from the nitrate positive, which is kept on deposit for the Jugoslovenska kinoteka at Filmarchiv Austria. – ALEKSANDAR ERDELJANOVIĆ

BARCELONE, PRINCIPALE VILLE DE LA CATALOGNE (Barcelona, Hauptstadt von Katalonien) (Iberico Film, per/for Pathé, FR 1912)

Regia/dir., f./ph: Segundo de Chomón; 35mm, 62 m., 2' (16 fps), col. (pochoir/stencil-colour); *fonte copia/print source:* Jugoslovenska kinoteka, Beograd.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

“La città si estende a semicerchio lungo la riva del mare, salendo dolcemente verso le colline di Montjuich e le *Montañas malas*. Il centro è attraversato da numerose arterie – larghe vie costeggiate da splendidi edifici e ampi viali alberati. La città è piena di vita e il traffico è sempre intenso, soprattutto lungo *La Rambla*, fitta di alberghi, ristoranti e teatri splendidamente illuminati a sera.” (Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 a 1914*, p. 592)

È questa una bellissima pellicola colorata au pochoir, con colori sono vividi ancor oggi esattamente come un secolo fa. Nello studio Pathé di Vincennes presso Parigi, più di 400 donne lavoravano con matrici, che venivano utilizzate per la colorazione meccanica. Con questo film Segundo de Chomón – altro genio dimenticato, immediato erede della magia di Méliès e inventore della prima carrellata nel film *Cabiria* di Pastrone – vuole immortalare Barcellona, insieme a quella che in seguito sarebbe diventata la caratteristica inconfondibile della città: l’architettura di Gaudí. – ALEKSANDAR ERDELJANOVIĆ

“The city extends in a semicircle along the sea coast, rising gently towards the hills of Montjuich and the *Montañas malas*. The downtown is intersected by arteries – wide streets bordered by beautiful houses and broad avenues lined with trees. The city is full of life, with busy traffic, especially along *La Rambla*, with hotels, restaurants, and theatres splendidly lit up in the evening.” (Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 a 1914*, p.592)

A beautiful Pathé stencil-colour film, with colours which are as vivid today as they were a century ago. In the Pathé studio at Vincennes near Paris, more than 400 women worked with colour templates (matrices), which were used for mechanical colouring. Here Segundo de Chomón, another forgotten genius, an immediate successor to the magic of Méliès, and inventor of the first “travelling” shots, in

Pastrone’s *Cabiria*, immortalizes Barcelona, together with what was yet to become its trademark – the architecture of Gaudí.

ALEKSANDAR ERDELJANOVIĆ

IZLOZBA FRANCUSKE KINOTEKE [Mostra della Cinémathèque Française / Exhibition of the French Cinémathèque] (Filmske novosti, YU 1954)

Regia/dir: Olivera Gajić; *f./ph:* Mihailo Ciga Jovanović; *mont./ed:* Milica Petrović; *cast:* Henri Langlois; 35mm, 37 m., 1'30" (24 fps), sonoro/ sound; *fonte copia/print source:* Jugoslovenska kinoteka, Beograd.

Versione originale in serbo / Serbian dialogue.

Nell’aprile del 1954, il leggendario Henri Langlois visitò la Jugoslovenska kinoteka per presentare la sua mostra “Cinquant’anni di cinema francese”. Qui i visitatori potevano ammirare i primi albori della cinematografia, dalle “Ombre cinesi” (*Ombres chinoises*) a vari macchinari usati per l’animazione e a giocattoli ottici concepiti per rendere l’illusione del movimento, tra cui il prassinoscopio di Émile Reynaud. La ricostruzione del primo spettacolo cinematografico mondiale per spettatori paganti, tenutosi al Grand Café di Parigi nel 1895, destò grande sensazione; per l’occasione fu esposto il manifesto originale del famoso *L’Arroseur arrosé* di Louis Lumière. Un interessante programma di film muti offrì al pubblico Sarah Bernhardt in *La Dame aux camélias*, oltre ai primi film d’animazione di Émile Cohl, il precursore di Walt Disney.

Quest’importante evento cinematografico attrasse una folla di cinefili, ma anche i cineoperatori della società statale “Filmske novosti”, che gli dedicarono un cinegiornale. – ALEKSANDAR ERDELJANOVIĆ

*In April 1954, the legendary Henri Langlois visited the Jugoslovenska kinoteka for the presentation of his exhibition “Fifty Years of French Cinema”. Visitors were introduced to the very beginnings of cinematography, from “Chinese shadows” (Ombres chinoises) to various animation devices and optical toys designed to depict the illusion of movement, including Émile Reynaud’s Praxinoscope. The recreation of the world’s first projected film show to paying customers, at the Grand Café in Paris in 1895, was a sensation, and the actual poster of Louis Lumière’s famous *L’Arroseur arrosé* was displayed. In an interesting silent film programme, the audience saw Sarah Bernhardt in *La Dame aux camélias*, as well as the first cartoon films of Émile Cohl, the forerunner of Walt Disney.*

This huge cinema event attracted numerous film-lovers, as well as the camera operators of the state-owned company “Filmske novosti”, who filmed a newsreel story about it. – ALEKSANDAR ERDELJANOVIĆ

HANSEL AND GRETEL (Edison, US 1909)

Regia/dir: J. Searle Dawley; *prod:* Edwin S. Porter; *f./ph:* Carl Gregory; *cast:* Cecil Spooner, Mary Fuller, Ethel Browning; 35mm, 191 m., 7' (16 fps); *fonte copia/print source:* Jugoslovenska kinoteka, Beograd.

Didascalie in cirillico serbo / Serbian Cyrillic intertitles.

Stanchi di aspettare il ritorno del padre, che vende scope per procurar loro da mangiare, Hansel e Gretel si avventurano nei boschi, ove si

imbattono in una casa fatta di dolciumi, ma incontrano anche un'orribile strega. Gretel riesce però a liberare Hansel e altri bambini prigionieri, mentre il loro papà porta finalmente a casa cibo in abbondanza. Questo film del 1909 – che è uno dei più antichi adattamenti cinematografici della famosa favola dei fratelli Grimm – testimonia della straordinaria abilità professionale del regista James Searle Dawley, che fu uno dei primi a utilizzare la tecnica della doppia esposizione. Dawley narra qui una storia classica con efficace semplicità, offrendo un'anticipazione del capolavoro che avrebbe girato meno di un anno più tardi: la prima versione di *Frankenstein* (1910). Questa copia di *Hansel and Gretel* è stata scoperta e identificata nell'archivio della Jugoslovenska kinoteka nel 1995. – ALEKSANDAR ERDELJANOVIĆ

Tired of waiting for the return of their father, who sells brooms to provide food, Hansel and Gretel wander off into the woods, where they come upon a house made of sweets, but they also meet a horrible witch. However, Gretel manages to free Hansel and other captive children, while their father brings home plenty of food.

One of the earliest movie adaptations of this well-known fable by the Brothers Grimm, this 1909 film demonstrates the extraordinary professional skill of director James Searle Dawley, who was among the first to use the technique of double exposure.

*Dawley here tells a classic story in a simple but effective manner, thus predicting his masterpiece, which was to be filmed less than a year later – the first version of *Frankenstein* (1910). The print of *Hansel and Gretel* was discovered and identified in the archive of the Jugoslovenska kinoteka in 1995. – ALEKSANDAR ERDELJANOVIĆ*

[KRALJ ZIDARA] [Il re dei muratori/The King of Masons] (? , c.1920-25)
Regia/dir: ?; anim: ?; 35mm, 147 m., 5' (16 fps); fonte copia/print source: Jugoslovenska kinoteka, Beograd.

Titolo in serbo; senza didascalie / *Title in Serbian; no intertitles.*

[KRALJ SANJA] [Il re sta sognando/The King Is Dreaming] (? , c.1920-25)
Regia/dir: ?; anim: ?; 35mm, 148 m., 5' (16 fps); fonte copia/print source: Jugoslovenska kinoteka, Beograd.

Titolo in serbo; senza didascalie / *Title in Serbian; no intertitles.*

Il più grande eroe della storia del cinema, l'ineguagliabile Charlot che attraversa la vita con animo gentile svagato e vagabondo, ha offerto un'ispirazione ideale agli autori – tuttora ignoti – di queste brevi storie d'animazione. La costruzione di una torre di mattoni, un drammatico duello con il sole, il salvataggio di una fanciulla da una banda di malfattori: queste deliziose scene di [Kralj Zidara] sembrano degne dello stesso Chaplin. [Krali sanja], ovvero Il re sta sognando, opera altrettanto interessante dovuta agli stessi autori, narra le avventure del nostro Charlot in un castello incantato.

ALEKSANDAR ERDELJANOVIĆ

*The greatest hero in film history, the unequalled Tramp, who lives a light-hearted and vagrant life, was the ideal inspiration for the as-yet-unknown creators of these short animated comedies. Building a tower of bricks, a dramatic duel with the Sun, the rescue of an innocent girl from villains – these charming scenes from *The King of**

Masons seem worthy of Chaplin himself.

The King Is Dreaming is an equally interesting work by the same authors, depicting the adventures of our Tramp in an enchanted castle.

In spite of imperfect and inflexible animation, these charming pearls from the film archive of the Jugoslovenska kinoteka will surely please animation and Chaplin fans alike. We hope their screening at this festival may also be an opportunity for these films to be fully identified. – ALEKSANDAR ERDELJANOVIĆ



TROIS GOUTTES DE LA ROSÉE (?, c.1930-40)

Regia/dir: ?; Beta SP, 6' (trascritto *al/transferred at 24 fps*); *fonte copia/source:* Jugoslovenska kinoteka, Beograd.

Titolo di testa in francese; senza didascalie / *Main title in French; no intertitles.*

LA NOUVELLE SECRÉTAIRE (?, c.1925-30)

Regia/dir: ?; Beta SP, 9' (trascritto *al/transferred at 24 fps*); *fonte copia/print source:* Jugoslovenska kinoteka, Beograd.

Titolo di testa in francese; senza didascalie / *Main title in French; no intertitles.*

[BUGARIN] [Il bulgaro / The Bulgarian] (?, c.1920-25)

Regia/dir: ?; Beta SP, 7' (trascritto *al/transferred at 24 fps*); *fonte copia/print source:* Jugoslovenska kinoteka, Beograd.

Didascalie in tedesco / *German intertitles.*

Film non attualmente disponibili in copie di proiezione 35mm. / *No 35mm prints of these films are currently available for screening.*

“Per decenni, nella categoria del cinema pornografico sono stati inclusi i film che rappresentavano rapporti sessuali in maniera ritenuta cruda o immorale; squalificati a priori dal punto di vista artistico, questi film venivano proiettati clandestinamente e gli autori erano perseguitati. Appena negli anni '60 si è iniziato a dedicare più attenzione a queste opere, riconoscendo gradualmente che esse costituivano legittimamente un vero e proprio genere, le cui caratteristiche essenziali sono l'estetizzazione dell'atto sessuale e la scoperta della vita sessuale umana. Il contenuto di questi film si basa sulla sessualità alienata, ossia sul sesso come fondamento delle relazioni umane. Le motivazioni dei personaggi rientrano sempre nell'ambito del desiderio sessuale; la trama, di solito alquanto vaga, si fonda su avvenimenti legati al sesso, e il punto culminante della storia coincide quasi sempre con il culmine di un rapporto sessuale.” (Martin Babac, *Leksikon Filmskih i Televizijskih Pojmova* [Dizionario dei termini cinematografici e televisivi], Belgrado, 1993)

I film porno nascono con l'arte cinematografica e costituiscono ancor oggi un genere a sé. La Jugoslovenska kinoteka è stata il primo archivio cinematografico a riconoscere e raccogliere sistematicamente gli esemplari di questo, che è il più effimero dei generi cinematografici. Gran parte della nostra raccolta erotica proviene dalla collezione privata di Vladeta Lukić, cineasta della Belgrado d'anteguerra; essa contiene alcuni dei più interessanti film di questo genere realizzati in Europa e in tutto il mondo.

ALEKSANDAR ERDELJANOVIĆ

“For decades, the category of film pornography included films which depict sexual relations in an allegedly harsh and immoral manner. They were a priori disqualified as art, their authors were persecuted, and they were screened illegally. Only as late as the 1960s did these films attract more serious attention and begin to be gradually acknowledged as a legitimate film genre. Their main attributes are the aesthetization of the sexual act and the disclosure of human sex life. The content of these films is based upon alienated sexuality, i.e., upon sex as the foundation of human relations. The characters' motivation is always within the circle of sexual desire. The plots, usually built on loose storylines, consist of sex-related events, and the climax of the story in most cases coincides with the coitus climax.” (Martin Babac, in *Leksikon Filmskih i Televizijskih Pojmova I* [*Lexicon of Film and Television Terms*], *Naučna knjiga i Univerzitet umetnosti u Beogradu* [*Scientific Books / University of Arts, Belgrade*], 1993)

Pornographic films emerged simultaneously with the beginnings of film art, and they have remained a genre to the present day. The Jugoslovenska kinoteka was the first film archive systematically to recognize and collect this most ephemeral genre of cinema. Most of the collection of erotica originates from the private collection of Vladeta Lukić, the pre-war Belgrade cinematographer, and contains some of the most interesting films of this genre made in Europe and throughout the world. – ALEKSANDAR ERDELJANOVIĆ

Omaggio al / *Tribute to the British Silent Film Festival*

Quest'anno il British Silent Film Festival ha festeggiato i 12 anni di attività con un programma più ambizioso che mai e in una nuova prestigiosa sede, il Barbican di Londra. Come nelle precedenti edizioni tenutesi a Nottingham, il festival è organizzato e programmato da Bryony Dixon e Laraine Porter, cui si deve l'idea originale, e da Neil Brand. È una delle più importanti fra le iniziative esterne sostenute dal British Film Institute, dalle cui inesauribili (e ben poco esplorate) collezioni provengono tutti i film del festival. Gli standard delle proiezioni sono impeccabili con gli accompagnamenti musicali affidati allo stesso Brand, a Günter Buchwald, Phil Carli, Stephen Horne, John Sweeney, oltre che a gruppi orchestrali.

In 12 anni il festival ha cambiato la storia del cinema muto inglese. Prima, di quanto s'era prodotto in questo Paese dopo i tempi dei pionieri, sembrava praticamente svanita ogni traccia: gli anni Dieci e Venti erano un grande buco nero e solo i nomi di Hitchcock ed Asquith erano riusciti ad arrivare nei libri di storia. Grazie al BSFF tutta una nuova serie di cineasti – alcuni, è vero, non completamente dimenticati – è tornata ad attirare l'attenzione, unitamente ai film da essi realizzati. Sono figure di diversa caratura, ma più che meritevoli di essere riscoperte, come Adrian Brunel, Maurice Elvey, George Ridgwell, Sidney Morgan, Henry Edwards, Harold Weston, Eliot Stannard, Manning Haynes, Guy Newall, George Pearson, Graham Cutts, A.V. Bramble, Maurice Elvey, B.E. Doxat-Pratt.

Le Giornate hanno spesso beneficiato dei ritrovamenti del BSFF: in effetti, sono stati i film polizieschi visti in varie edizioni del festival a suggerire la rassegna su Sherlock Holmes di quest'anno. Il nostro piccolo omaggio comprende un film come *The Four Just Men* proposto dal BSFF qualche tempo fa e due vere chicche dell'edizione di quest'anno: l'appena riscoperta, deliziosa versione diretta da Harold Shaw di *The Wheels of Chance* di H.G. Wells e una straordinaria *compilation* che illustra la trentennale ricerca del suono che ha caratterizzato il cinema inglese. – DAVID ROBINSON

This year the British Silent Film Festival celebrated its 12th edition with its most ambitious programme to date and a prestigious new venue, the London Barbican. As in its earlier years in Nottingham, the event is organized and programmed by Bryony Dixon and Laraine Porter, whose original idea it was, and Neil Brand. It is one of the most prestigious outside events supported by the British Film Institute, from whose inexhaustible (and hardly explored) collections the festival's films all come. Standards of performance are impeccable, with the music in the hands of Brand himself, Günter Buchwald, Phil Carli, Stephen Horne, and John Sweeney, as well as orchestral performances.

In its 12 years the Festival has changed the face of British silent film history. Before, British cinema virtually vanished from the record after the pioneer days: production of the 1910s and 20s was a big black hole, and the only names that made it into the history books were Hitchcock and Asquith. Thanks to the BSFF a whole new roster of names – some not entirely forgotten, it is true – has come back into focus, along with their films, of varied ambition and achievement, but most well meriting rediscovery; among them, Adrian Brunel, Maurice Elvey, George Ridgwell, Sidney Morgan, Henry Edwards, Harold Weston, Eliot Stannard, Manning Haynes, Guy Newall, George Pearson, Graham Cutts, A.V. Bramble, Maurice Elvey, and B.E. Doxat-Pratt.

*The Giornate has often benefited from BSFF finds: indeed, this year's "Sherlock and Beyond" series was originally inspired by viewings of British detective films in successive editions of the British festival. This year's special tribute includes one discovery from earlier years, *The Four Just Men*, and two outstanding pleasures from the 2009 festival, Harold Shaw's newly discovered and charming version of H.G. Wells' *The Wheels of Chance*, and an extraordinary compilation to illustrate British cinema's 30-year quest for sound. – DAVID ROBINSON*

THE FOUR JUST MEN (Stoll Picture Productions, GB 1921)

Regia/dir., scen: George Ridgwell; dal romanzo *di/from the novel* by Edgar Wallace (1905); *f./ph:* Alfred H. Moses; *scg./des:* Walter W. Murton; *cast:* Cecil Humphreys (Manfred), Owen Roughwood (Poiccart), Teddy Arundell (Sir Philip Ramon), George Bellamy (Gonzalez), Charles Tilson-Chowne (Ispettore/Inspector Falmouth), Charles Crocker-King (Thery), Robert Vallis (Billy Marks); *data uscita/released:* 13.6.1921; *lg. or./orig. l:* 4980 ft.; 35mm, 4962 ft., 66' (20 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London. Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Fra le scoperte più recenti del British Silent Film Festival c'è *The Four Just Men*, efficace e avvincente adattamento del primo grande successo di Edgar Wallace, i cui ingredienti principali sono un

complotto terroristico internazionale, alcuni omicidi architettati con diabolica astuzia e il ticchettio di un orologio. Questo thriller racconta la storia dei "Quattro giusti", che minacciano di uccidere il ministro degli Esteri, Sir Philip Ramon, se questi farà approvare una legge sull'estradizione dei cittadini stranieri che renda possibile espellere dall'Inghilterra i richiedenti asilo, mandandoli a morte sicura per mano di governi tirannici. Non per caso, il romanzo fu pubblicato nel 1905, l'anno in cui in Gran Bretagna veniva approvato l'Aliens Act, nel quale figuravano disposizioni che consentivano l'espulsione di "criminali" e indesiderabili. L'austera moralità di questi implacabili giustizieri passa però in secondo piano rispetto ai metodi sinistri ed ingegnosi con cui essi costruiscono un'atmosfera di terrore e suspense, a mano a mano che la scadenza fatale si avvicina.

Il romanzo sembra scritto per il cinema. Wallace aveva un talento particolare per i dialoghi e le trame brillanti e originali. La sua capacità di intensificare la suspense per mezzo di una serie di scene autonome si adatta con ottimi risultati al linguaggio cinematografico: per esempio, l'annuncio della minaccia a Sir Philip per mezzo di una comune inserzione sulle ultime pagine di *The Times*, i sarcastici commenti dei soci dell'Athenaeum Club, la preoccupata curiosità di un giornale serio e rigoroso, e infine la reazione immediata del direttore di un altro giornale – che reca l'opportuno nome di *Megaphone* – il quale si rizza sulla sedia, abbaia ordini a un reporter e contemporaneamente compone titoli sensazionali: “ESPONENTE DEL GOVERNO IN PERICOLO – MINACCE DI MORTE CONTRO IL MINISTRO DEGLI ESTERI – ‘I QUATTRO GIUSTI’ – COMLOTTO PER BLOCCARE L'APPROVAZIONE DELLA LEGGE SULL'ESTRADIZIONE DEGLI STRANIERI – RIVELAZIONI STRAORDINARIE.” Si intuisce con quale naturalezza uno sceneggiatore potesse visualizzare questa scena, e pare quasi di sentire il ticchettio del telex; nei polizieschi degli anni Trenta tutto questo sarebbe diventato quasi un cliché, ma qui stiamo parlando di un libro scritto nel 1905.

Questo precoce adattamento, diretto con mano sicura da George Ridgwell per la Stoll, si distingue per efficacia e fedeltà all'originale. Si dice che, negli anni Venti, un quarto di tutti i libri che si leggevano nel mondo fossero stati scritti da Edgar Wallace; non sorprende perciò che egli abbia esercitato una profonda influenza sul cinema. Altre centinaia di adattamenti seguirono, nel corso della lunga storia d'amore tra il cinema e Wallace, il quale morì nel 1931, mentre si stava dirigendo a Hollywood per lavorare a *King Kong*. – BRYONY DIXON

A recent discovery by the British Silent Film Festival is The Four Just Men, an efficient and gripping adaptation of Edgar Wallace's first major success featuring international political terrorists, ingenious murders, and a ticking clock. This detective thriller relates the story of how the “Four Just Men” carry out their threat to kill the Foreign Secretary, Sir Philip Ramon, if he passes an Aliens Extradition Bill making it possible for an asylum seeker to be deported from England to be murdered by a repressive government. It is no coincidence that the novel was published in 1905, the year in Britain of the Aliens Act, which contained clauses allowing for the deportation of “criminals” and undesirable. However, the morality of these clever vigilantes plays second fiddle to their ingenious methods for building terror and suspense as the deadline approaches.

The novel is very cinematic. Wallace had a knack for dialogue and inventive plots. His ability to create mounting suspense in “stand alone” scenes converts particularly well to the screen – for example, the build-up of the announcement of the threat to Sir Philip from a regulation notice in the back pages of The Times, to the sarcastic comments of Athenaeum Club members, to the concerned curiosity on behalf of a polite newspaper, to the instant reaction of the editor of the aptly named Megaphone, who sits up, barks orders at a reporter, and drafts sensational headlines in one manoeuvre:

“CABINET MINISTER IN DANGER — THREATS TO MURDER THE FOREIGN SECRETARY — ‘THE FOUR JUST MEN’ — PLOT TO ARREST THE PASSAGE OF THE — ALIENS EXTRADITION BILL —EXTRAORDINARY REVELATIONS.” You can see just how a screenwriter could visualize that scene and almost hear the rat-a-tat of the telex machine – it is almost a cliché of 1930s crime drama – but written in 1905.

This early adaptation by George Ridgwell for Stoll is very faithful to the original, efficient and assured. It is said that during the 1920s every fourth book being read in the world was by Edgar Wallace, so it hardly surprising that he should have an impact on the cinema. Hundreds of adaptations followed in a lifelong love affair with the cinema for Wallace, who was on his way to Hollywood to work on King Kong when he died in 1931. – BRYONY DIXON

THE WHEELS OF CHANCE (Stoll Picture Productions, GB 1922)

Regia/dir: Harold Shaw; *scen:* Frank Miller, dal romanzo di/from the novel by H.G. Wells (1896); *f./ph:* A. Randal Terraneau; *scg./des:* Walter W. Murton; *cast:* George K. Arthur (Hoopdriver), Olwen Roose (Jessie), Gordon Parker (Bechamel), Bertie Wright (Briggs), Mabel Archdale (Mrs. Milton), Judd Green (Widgery), Clifford Marle (Phipps), Wallace Bosco (Dangle); *data uscita/released:* 3.7.1922; *lg. or./orig. l:* 5800 ft.; 35mm, 5525 ft., 74' (20 fps); *fonte copia/print source:* BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Uno dei grandi piaceri del mestiere di archivista è la possibilità di fare piccole e modeste scoperte, come quella di questo piccolo e modesto film che narra una piccola e modesta storia di gente piccola e modesta. Mentre partecipavo alle ricerche sui film tratti dalle opere di H.G. Wells, mi sono imbattuto in questo film, il secondo realizzato dalla stessa squadra che aveva girato *Kipps* (1921): avevo visto e apprezzato *Kipps* per cui mi sono messa a investigare. Il nitrato era stata duplicato, ma mai stampato; quindi non era mai esistito materiale visionabile, e nessuno aveva mai visto questo film o ne aveva scritto. Sono rimasta immediatamente colpita dalla sapienza con cui la fotografia aveva reso la bellezza della campagna inglese, dall'ottima recitazione di George K. Arthur e – avendo letto il romanzo, che è il secondo di Wells – dalla maestria dell'adattamento (Wells si presta agli adattamenti cinematografici, poiché scrive dialoghi vivaci e le descrizioni si traducono direttamente in immagini). Nonostante Phil Carli mi avesse confemato, dopo averlo visto, che era un bel film, rimanevo scettica sull'opportunità di presentarlo al pubblico; lo scorso giugno, lo abbiamo comunque proposto a Londra durante il XII British Silent Film Festival: è stato un successone, anche per merito del sensibile accompagnamento di Phil. Non avevo ragione di preoccuparmi: il pubblico è rimasto incantato dal film e ora, grazie alla graditissima opera di persuasione esercitata dalle Giornate, il BFI è in grado di presentarlo in una bella copia nuova.

Basato sull'omonimo romanzo pubblicato da H.G. Wells nel 1896, *The Wheels of Chance* (che reca il sottotitolo *A Bicycling Idyll*), è diretto

dal regista statunitense Harold Shaw e segue le avventure di Hoopdriver, un giovane sognatore che ha appena imparato ad andare in bicicletta e trascorre le vacanze impegnato in un rischioso viaggio ciclistico per le stradine di campagna dell'Inghilterra meridionale. I luoghi sono pieni di bellezza e descritti con grande precisione; si potrebbe seguire agevolmente lo stesso itinerario ancor oggi. Nessuno conosceva meglio di Wells le gioie di una vacanza dopo un anno di duro lavoro in un negozio (era stato lui quel commesso di un negozio di tessuti che sarebbe ricomparso in *Kipps* e *The History of Mr. Polly*) e l'ebbrezza della libertà resa possibile dalla moda della bicicletta (era un ottimo ciclista). La bicicletta era un strumento di emancipazione proprio per coloro che, al volger del secolo, ne avevano maggiore bisogno: i giovani della classe operaia e le donne. *The Wheels of Chance* ci presenta quindi una ragazza, Jessie, che, ansiosa di sfuggire alla soffocante aridità della vita quotidiana e di realizzare una "vita libera", intraprende un'incauta gita ciclistica con un aspirante seduttore e va letteralmente a sbattere contro Hoopdriver, che – per una volta nella vita – ha l'occasione di trasformarsi nell'audace avventuriero dei suoi sogni a occhi aperti, con parecchi decenni di anticipo su Walter Mitty e Billy il bugiardo.

BRYONY DIXON

One of the great joys of being an archivist is making modest little discoveries, like this modest little film of a modest little story about modest little people. I was helping to research the film work of H.G. Wells when I came across this second film by the team that made Kipps (1921), which I had seen and liked, and so was impelled to investigate. The nitrate print had been duplicated but never printed up, so no viewing material had ever existed, and no one had seen it or written about it. I was instantly struck by the beautifully photographed English countryside, good acting by George K. Arthur, and, having read the novel (Wells' second), by the excellence of the adaptation (Wells is good to adapt to film, as he writes good dialogue and the description translates straight into image). Despite the confirmation by Phil Carli, once he had seen it, that The Wheels of Chance was indeed a nice little film, I still had some reservations about presenting this to the public, but we showed it at the 12th British Silent Film Festival in London this June, and with Phil's sensitive accompaniment it was a hit. I need never have worried: the audience was charmed, and now with the gratefully received persuasions of the Giornate, the BFI is able to bring it to you in a lovely new print.

Based on H.G Wells' 1896 novel of the same name, and subtitled A Bicycling Idyll, U.S. director Harold Shaw's film follows the adventures of Hoopdriver, a young dreamer, having only recently learned to ride, on his precarious cycling holiday through the country lanes of southern England. The locations are both beautiful and well described – you could follow the route with ease today. No one knew better than Wells the joys of the annual holiday after the drudgery of the shop (he had been that draper's assistant, who was to reappear in Kipps and The History of Mr. Polly) and the new freedoms made possible by the craze for cycling (he was a keen cyclist). The bicycle

emancipated those who needed it most at the turn of the century, the young working class and women. So here we have a young girl, Jessie, who, desperate to escape her stifling lifestyle and pursue a "free life" on an ill-advised cycling trip with a would-be seducer, literally bumps into Hoopdriver, who for once in his life has the chance to become the daring adventurer of his daydreams, anticipating Walter Mitty and Billy Liar by several decades. – BRYONY DIXON

I suoni del cinema muto inglese / *The Sounds of British Silents*

Questo programma, ideato e presentato da Tony Fletcher e John Sweeney, ricostruisce il percorso fatto dai primi cineasti britannici per combinare immagine e suono. Fin da *Torres Straits* (1898) di A.C. Haddon troviamo tentativi di utilizzo nel cinema della registrazione meccanica del suono; a un periodo successivo risalgono gli esempi della lunga serie della British Phonofilms. Altri produttori delle origini davano agli esercenti precise indicazioni sugli accompagnamenti live (si veda *The Old Chorister* o *Sweet Genevieve*), mentre i film della coppia Ellaline Terriss e Seymour Hicks non avrebbero senso senza un accompagnamento adatto ai loro numeri di danza. Al pubblico stesso è affidato l'accompagnamento musicale vocale dei primi ingegnosi esempi di pellicole con la "pallina saltellante" come *The Tin-Can Fusiliers* e *Barcelona* prodotti da H. B. Parkinson. Infine, *Heroes of the Sea*, il film di montaggio di Joe Grossman, è drammaticamente arricchito dallo score di un eminente compositore del cinema muto come John Reynders.

This programme, devised and presented by Tony Fletcher and John Sweeney, traces the efforts of early British film-makers to marry image to sound. As early as A.C. Haddon's Torres Straits (1898) we find efforts to link mechanical sound recording to the image: from a later period we have examples from the extensive series of British Phonofilms. Other early producers gave exhibitors precise indications of the live music to accompany films (The Old Chorister; Sweet Genevieve), while the films of the musical team of Ellaline Terriss and Seymour Hicks would be meaningless without the accompaniment appropriate to their dance routines. The audience itself is invited to produce the vocal musical accompaniment for the ingenious H.B. Parkinson's early variants on the "bouncing ball" films, The Tin-Can Fusiliers and Barcelona. Finally, Heroes of the Sea, Joe Grossman's assembly of material from varied sources, is dramatically complemented by the synchronized score created by a prominent silent film composer, John Reynders.

Fonte delle copie/All films from: BFI National Archive, London.

Durata complessiva/Total running time: c. 90'.

[CHILDREN DANCING WITH BARREL ORGAN] (? , GB 1898)

Regia/dir.: Charles Goodwin Norton; 35mm, 69 ft., 1'09" (16 fps), sonoro/sound.

Il lanternaista/conferenziere Charles Goodwin Norton (1856-1940) inframmezzava i suoi spettacoli per lanterna magica con brevi film

spesso da lui stesso realizzati. Questo “Bambini danzanti con organetto” potrebbe essere un esempio. Norton tenne spettacoli anche per la famiglia reale, la National Sunday League e il grande magazzino Harrods.

Charles Goodwin Norton (1856-1940) was a lanternist/lecturer who interspersed his programme of lantern slides with short films which he often took himself. This may be one of them. He exhibited for the royal family, the National Sunday League, and Harrods department store, among many others.

TORRES STRAITS (? , GB 1898)

Regia/dir: Alfred Haddon; *Ig. or./orig. I:* 235 ft.; DigiBeta, 6' (dal/from 35mm; trascritto a/transferred at 16 fps), sonoro/sound.

Questo film non è attualmente disponibile in copie di proiezione a 35mm / *No 35mm print of this film is currently available for screening.*

Alfred Haddon era uno zoologo marino quando nel 1888 visitò le isole dello stretto di Torres, al largo della costa del Queensland settentrionale. Le popolazioni locali erano già state cristianizzate ed egli si convinse che i loro antichi costumi andavano documentati prima che scomparissero del tutto. Dieci anni dopo tornò in quei luoghi alla guida della spedizione antropologica dell'Università di Cambridge. Vennero scattate molte fotografie e fu effettuato un centinaio di registrazioni fonografiche, ma il cinematografo che era stato all'uopo ordinato arrivò sull'isola di Mer soltanto un paio di giorni prima della partenza dei ricercatori. Quando lo provò, Haddon ebbe un'ulteriore delusione: si era infatti convinto che l'apparecchio si fosse inceppato. Tuttavia, al suo ritorno a Londra, venne informato dai costruttori, Newman e Guardia, che i quattro cortometraggi girati erano riusciti alla perfezione. Il primo giorno aveva filmato l'accensione del fuoco e danze secolari; il secondo giorno erano capitata lì un'imbarcazione per la pesca delle oloturie: le riprese della danza di alcuni dei pescatori sono il più antico documento filmato degli aborigeni australiani. Ma il più importante è l'ultimo film: si tratta della magnifica documentazione di una delle danze eseguite durante la ricostruzione della ormai scomparsa cerimonia di iniziazione Malu-Bomai, con maschere di cartone appositamente ricreate. Il più antico film etnografico è quindi già una rappresentazione per la macchina da presa. – MICHAEL EATON

Alfred Haddon visited Torres Strait, off the coast of northern Queensland, in 1888 as a marine zoologist. The people were already missionized, and he became convinced that old customs must be recorded before they disappeared completely. Ten years later he returned as leader of the Cambridge Anthropological Expedition. Though they took many photographs and made about a hundred phonograph recordings, the cinematograph which the team had ordered only arrived on the island of Mer a couple of days before they were due to leave. When he tested it Haddon was further disappointed, believing it had jammed. However, on his return to London he was informed by the makers, Newman and Guardia, that

the four short films exposed had come out perfectly. On the first day he filmed fire-making and secular dances; on the second day a bêche-de-mer boat happened to arrive, and a dance by some of its crew is, therefore, the earliest film of Aboriginal Australians. But the final film is the most important: a magnificent documentation of one of the dances performed at a reconstruction of the now-defunct Malu-Bomai initiation ceremony, with masks specially recreated from cardboard. The earliest ethnographic film is already a performance for the camera. – MICHAEL EATON

Le registrazioni audio che accompagnano *Torres Straits* provengono da registrazioni originali su cilindro di cera effettuate durante la stessa spedizione in cui furono girate le riprese cinematografiche. Pur non essendo state realizzate specificatamente per accompagnare i film, furono utilizzate come tali dallo stesso Haddon quando nel 1906 presentò queste pellicole. Si ringrazia per la gentile concessione la British Library Sound Archive. / *The sound recordings used to accompany the Torres Strait film come from original wax cylinder recordings made on the same expedition as the films. While they were not recorded specifically as sound to accompany the films, they were used as such when Haddon showed the films in 1906. The recordings are used with the kind permission of the British Library Sound Archive. – JOHN SWEENEY*

THE OLD CHORISTER (Williamson Kinematograph Co., GB 1904)

Regia/dir: James Williamson; 35mm, 230 ft., 6' (16 fps).

Senza didascalie / No intertitles.

Le quattro scene di questo film corrispondono al set di quattro vetri da proiezione con immagini fotografate anziché disegnate per la canzone di C.H. Roberts “The Aged Chorister” (1901) pubblicata dalla Bamforth Company, che produsse anche una serie di cartoline illustrate dedicate alla canzone. Nel catalogo Williamson vengono fornite istruzioni precise circa l'accompagnamento musicale: “Quando il vecchio corista ricorda la sua giovinezza, sul posto un ragazzo (soprano) deve eseguire le prime battute di “So che il mio Redentore vive” di Handel, mentre quando si vede il coro che canta in chiesa, un coro deve cantare dal vero una strofa dell'inno di Sir Arthur Sullivan ‘Avanti, soldati cristiani’, interrompendosi quando il vecchio cade a terra.”

The film's 4 scenes correspond to a set of 4 life-model slides for C.H. Roberts' song “The Aged Chorister” (1901) issued by the Bamforth Company; Bamforth also produced a set of postcards illustrating the song. An entry in the Williamson catalogue specified the musical accompaniment: “At the point where the Old Chorister is remembering his younger days, an on-site boy soprano is to sing the opening measures of Handel's ‘I know that my Redeemer liveth’ and again during the scene where the choir is singing in the church, an on-site chorus sings a verse of Sir Arthur Sullivan's ‘Onward Christian Soldiers’, breaking off at the point where the old man is stricken.”

THE WORLD FAMOUS MUSICAL COMEDY ARTISTS SEYMOUR HICKS AND ELLALINE TERRISS IN A SELECTION OF THEIR DANCES (Topical Film Company, GB, c.1913)

Regia/dir.: ?; *cast*: Ellaline Terriss, Seymour Hicks; 35mm, 629 ft., 10'29" (16 fps).

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Seymour Hicks (1871-1949) e Ellaline Terriss (1872-1971) costituivano la coppia ideale del teatro inglese, sia sulla scena che nella vita. Hicks, attore-manager, nonché autore di 64 opere teatrali, lavorò nel cinema a partire dal 1913 sino alla morte. La Terriss fu spesso sua partner a teatro, davanti alla macchinada presa e nel music hall. Questo film ci dà un vivido quadro della scena musicale inglese prima della Grande Guerra. I numeri proposti sono:

“L'ultimo sensazionale ballo americano LA PUNTURA DEL BOMBO come lo danza ogni sera con grande successo SEYMOUR HICKS”

“ESPRESSIONI FACCIALI DI SEYMOUR HICKS: ‘alcuni fanno così’ (vari modi per baciarsi), segue ‘Vari modi di prendere una medicina’”

“MISS ELLALINE TERRISS e la sua compagnia originale nel noto numero di ballo dall'opera musicale THE MODEL AND THE MAID (‘Se fossi un ragazzo’)”.

“Il sempre popolare ragtime ALEXANDER'S RAG TIME BAND di Seymour Hicks e Ellaline Terriss”.

Curioso è il penultimo numero: non c'è infatti traccia di una produzione con questo titolo. Nel 1903 venne allestito a Londra il musical *The Medal and the Maid*, con musica di Sidney Jones e Paul Rubens, che rimase per breve tempo in cartellone e che non fu più ripreso; in ogni Ellaline Terriss non era nel cast, benché vi facesse parte suo fratello Tom.

Seymour Hicks (1871-1949) and Ellaline Terriss (1872-1971) were the English theatre's ideal couple, both on and off stage. Hicks was actor-manager and author of 64 plays, who appeared in films from 1913 until his death. Terriss frequently partnered him on stage, film, and in music hall. This film gives a vivid impression of the British musical stage before the First World War. The items presented are: “The latest American dance sensation THE BUMBLE BEE STING as being danced with enormous success nightly by SEYMOUR HICKS” “FACIAL EXPRESSIONS BY SEYMOUR HICKS – ‘some do it this way’ (the various ways of kissing)”; followed by “The various ways of taking medicine”

“MISS ELLALINE TERRISS and original company in her well known dance from the Musical play THE MODEL AND THE MAID (‘If I were a boy’)”.

“The ever popular ragtime ALEXANDER'S RAG TIME BAND by Seymour Hicks and Ellaline Terriss”.

The penultimate item is puzzling: no production of this title can be traced. A short-lived musical The Medal and the Maid, with music by Sidney Jones and Paul Rubens, was produced in London in 1903, but Ellaline Terriss was not in the cast, though her brother Tom was. It was not revived.

ARE WE DOWN-HEARTED? (Hepwix Vivaphone, GB, c.1911)

Regia/dir.: Frank Wilson?; *cast*: Hay Plumb; *lg. or.orig. l.*: 176 ft.; DigiBeta, 3' (dal/from 35mm; trascritto a/transferred at 16 fps), sonoro/sound.

Questo film non è attualmente disponibile in copie di proiezione a 35mm/No 35mm print of this film is currently available for screening. Nel 1908-09 Cecil Hepworth concepì il sistema di registrazione sincronizzata Vivaphone allo scopo di documentare le dichiarazioni dei maggiori uomini politici del Partito Conservatore e di quello Unionista sulla riforma delle tariffe doganali. Si ritrovò ben presto a filmare attori che cantavano popolari canzoni del tempo realizzando una media di due di questi soggetti alla settimana, molti dei quali diretti da Frank Wilson.

Il disco di Charles Bignell che canta “Are We Downhearted – No!” (musica e versi di Worton David e Lawrence Wright) era uscito nel dicembre del 1910. Nella versione sincronizzata di Hepworth, l'interprete principale è il noto attore, regista e scrittore Hay Plumb (1882-1960). Lo assistono Madge Campbell, Jack Hulcup, Chrissie White, Alma Taylor, Jamie Darling e Frank Wilson nei panni dell'ufficiale giudiziario.

Cecil Hepworth originally devised his Vivaphone synchronized sound system to record prominent politicians from the Conservative and Unionist Party on the subject of tariff reform in 1908-09. Soon he was filming actors miming to popular records of the day, turning out approximately two each week, many directed by Frank Wilson.

The disc of Charles Bignell singing “Are We Downhearted – No!” (music & lyrics: Worton David and Lawrence Wright) was issued in December 1910. In Hepworth's synchronized visual version, the main performer is a well-known actor, director and writer, Hay Plumb (1882-1960). He is assisted by Madge Campbell, Jack Hulcup, Chrissie White, Alma Taylor, Jamie Darling, and Frank Wilson as the bailiff.

SWEET GENEVIEVE (H.B. Parkinson, per/for Master Films, GB 1921)

Regia/dir.: ?; *prod.*: H.B. Parkinson; *cast*: Evelyn Hope; 35mm, 600 ft., 8' (20 fps).

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Henry Tucker compose la musica per *Sweet Genevieve* nel 1869, quindici anni dopo che George Cooper ne aveva scritto i versi in seguito alla morte dell'amatissima giovane moglie. La popolarità della canzone rimase inalterata per anni: nel cinema viene utilizzata anche nella commedia del 1953 *Genevieve*, con Kay Kendall che la esegue alla tromba doppiata da Kenny Baker. Quest'interpretazione del 1921 venne lanciata nell'ambito della serie “Canzoni famose di una volta”, ridistribuita nell'ottobre del 1925 dalla Standard Film Agency. Gli esercenti avevano a disposizione partiture complete per banda.

Henry Tucker's music was written in 1869 to accompany George Cooper's poem, written on the death of his beloved young wife some 15 years earlier. It remained popular for many years, and featured in

the 1953 comedy film *Genevieve*, with Kay Kendall miming to the trumpet of Kenny Baker. This 1921 interpretation was advertised in the series "Famous Songs of Long Ago", reissued by the Standard Film Agency in October 1925. Complete band scores of the accompaniment were provided for exhibitors.

RADIO AND RADIANCE (H.B. Parkinson, GB, 1925-26)

Regia/dir: ?; *prod:* H.B. Parkinson; 35mm, 189 ft., 3' (20 fps).

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Questo settimo film di una serie di otto sulle luci della ribalta – "Across the Footlights" – distribuita dalla Graham-Wilcox Productions ci mostra una trasmissione sperimentale dagli studi BBC 2.L.O. di Savoy Hill a Londra. Tra gli artisti, Iris White, Eddie Morris, The Dancing Radios e, non accreditato, il comico Tommy Handley. *Released in January 1926, this was the seventh of eight in the series "Across the Footlights", distributed by Graham-Wilcox Productions. It features a test broadcast from the BBC 2.L.O. studios, Savoy Hill, London. Artistes appearing include Iris White, Eddie Morris, The Dancing Radios, and, uncredited, the comedian Tommy Handley.*

SYNCOPATED MELODIES: THE TIN-CAN FUSILIERS (H.B. Parkinson, GB 1927)

Regia/dir: J. Stevens-Edwards; *prod:* H.B. Parkinson; *proiezione per distributori ed esercenti / trade show:* 3.1927; 35mm, 243 ft., 3'24" (20 fps).

Sottotitoli in inglese / *English subtitles.*

Harry B. Parkinson (1884-1970) è stato un prolifico produttore e regista di cortometraggi per i "fuori programma" delle sale, ricordato in particolare per la soppressa biografia *The Life Story of Charlie Chaplin* (1926) e per i film su Londra. Ha inoltre al suo attivo alcuni fantasiosi filmetti musicali, con variazioni della tecnica della bouncing-ball. Quest'esempio, tratto dalla serie delle "Syncopated Melodies", illustra una popolare canzone del 1926, una delle circa 600 scritte con lo pseudonimo di Horatio Nicholls dall'editore di *sheet music* Lawrence Wright (1888-1964).

Harry B. Parkinson (1884-1970) was a prolific producer and director of "interest films", mostly remembered for his suppressed The Life Story of Charlie Chaplin (1926) and for his films of London life. In addition he made some imaginative sing-along films, with variations of the bouncing-ball technique. This example, from the "Syncopated Melodies" series, illustrates a popular song of 1926, one of approximately 600 written by the sheet music publisher Lawrence Wright (1888-1964) under the nom-de-plume of Horatio Nicholls.

SYNCOPATED MELODIES: BARCELONA (H.B. Parkinson, per/for Fred White, GB 1927)

Regia/dir: J. Stevens-Edwards; *prod:* H.B. Parkinson; *f./ph:* Jack Miller, William Harcourt; *cast:* Jack Hylton & His Famous Band, Sidney Firman & The London Radio Orchestra; 35mm, 825 ft., 11' (20 fps).

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

La canzone "Barcelona" venne scritta nel 1925 da Tolchard Evans (musica) e Gus Kahn (parole). È questa la prima della serie di 12 "melodie sincopate" prodotte da H.B. Parkinson. Alla fine gli spettatori vengono invitati a cantare anche loro.

The song "Barcelona" was written in 1925 by Tolchard Evans (music) and Gus Kahn (lyrics). This was the first in H.B. Parkinson's series of 12 "Syncopated Melodies". At the end of the film the audience is requested to join in.

GWEN FARRAR AND BILLY MAYERL IN "I'VE GOT A SWEETIE ON THE RADIO" (De Forest Phonofilms, GB 1926)

Regia/dir: ?; *cast:* Gwen Farrar, Billy Mayerl; 35mm, 352 ft., 4'27" (22 fps), sonoro/sound.

Dotata di una voce profonda, l'attrice comica, nonché violoncellista, Gwen Farrar (1899-1944), fu per gran parte degli anni Venti e Trenta la partner sulla scena e nella vita della "più signora" Norah Blaney (1894-1984). Ma fra il 1926 e il 1931 le due risultano separate e la Farrar fa coppia con il pianista e prolifico compositore Billy Mayerl (1902-1959), che a 23 anni era stato ingaggiato come solista per la prima inglese della "Rapsodia in blu" di Gershwin. La Farrar e Mayerl attirarono l'attenzione interpretando la canzone di James V. Monaco "Donne maschiline! Uomini femminei" (da loro eseguita in un cortometraggio B.I.P. del 1929). Quanto al brano di questo Phonofilm, ricordiamo che a comporlo fu, con Mayerl, Kenneth Western, la metà di un'altra coppia del music hall, i Western Brothers.

The deep-voiced, cello-playing comedienne Gwen Farrar (1899-1944) was best known as the on- and off-stage partner of the more lady-like Norah Blaney (1894-1984) throughout most of the 1920s and 30s. However, between 1926 and 1931 they seem to have separated, with Farrar forming a double act with the pianist and prolific composer Billy Mayerl (1902-1959), who at 23 had been soloist for the British premiere of Gershwin's "Rhapsody in Blue". Farrar and Mayerl stirred early attention with their renderings of James V. Monaco's "Masculine Women! Feminine Men!" (performed by them in a 1929 B.I.P. short). The present song was composed by Mayerl and Kenneth Western, half of another music hall act, the Western Brothers.

BILLY MERSON SINGING "DESDEMONIA" (De Forest Phonofilms, GB 1926)

Regia/dir: ?; *cast:* Billy Merson; 35mm, 357 ft., 4'30" (22 fps), sonoro/sound.

Canzone/Song: "Desdemonia" (musica e parole/music & lyrics: Billy Merson).

Il versatile attore Billy Merson (al secolo William Henry Thompson, 1881-1947) lavorò nel circo, nel music hall, nella rivista, nella pantomima e nella commedia musicale. Come avrebbe poi scritto Maurice Chevalier, che si esibì con lui in *Hullo, America* (Palace Theatre, Londra, 1918), "quest'uomo aveva tutto". Con "The Spaniard that Blighted My Life" e "On the Good Ship Yacki Hicki Doola", "Desdemonia", da lui eseguita indossando un corto chitone che lo

esponeva a tutti gli spifferi, era uno dei suoi numeri più amati. Nell'attuale titolo, che si direbbe aggiunto in anni recenti, la canzone è erroneamente indicata come "Desdemona". Il film era uno di una serie di cinque De Forest Phonofilms prodotti sotto la supervisione di Vivian Van Damm, manager dei Clapham Studios nella zona sud di Londra.

Billy Merson (born William Henry Thompson, 1881-1947) was a versatile comedian who had worked in circus, music hall, revue, pantomime, and musical comedy. Maurice Chevalier, who appeared with him in Hullo, America (Palace Theatre, London, 1918), later wrote, "this man had everything". Along with "The Spaniard that Blighted My Life" and "On the Good Ship Yacki Hicki Doola", "Desdemonia", performed wearing the draughty, abbreviated chiton of ancient Greece, was one of his best-loved numbers. The present main title – apparently added in recent years – incorrectly calls the song "Desdemona".

The film was one of a series of five De Forest Phonofilms produced under the supervision of Vivian Van Damm, who managed the Clapham Studios in south London.

J.H. SQUIRE AND HIS CELESTED OCTET (British Sound Film Productions, GB 1928)

Regia/dir: ?; 35mm, 407 ft., 5' (22 fps), sonoro/sound.

La De Forest Phonofilm venne denominata British Sound Film Productions (BSFP) nel 1928, quando passò sotto il controllo di Isidore Schlesinger.

J.H. Squire (1880-1956) formò il suo celebre Ottetto nel 1913; fra il 1923 e il 1955 partecipò a oltre 500 trasmissioni radiofoniche e incise dischi per la Columbia. L'ottetto era costituito da celesta, piano, violoncello, viola e quattro violini. In questa copia incompleta, Squire promette un "viaggio tutto compreso" in Russia, India, Italia, Finlandia e Irlanda. La Russia è rappresentata da *Scheherazade* di Rimsky-Korsakov, l'India dalla ballata di Amy Woodford-Finden "Pale Hands I Loved Beside the Shalimar". Curiosamente, un pezzetto dell'ouverture mozartiana delle *Nozze di Figaro*, ambientata a Siviglia, sembra rappresentare l'Italia. Il metraggio mancante ci priva della Finlandia e anche di buona parte dell'Irlanda.

De Forest Phonofilm was renamed British Sound Film Productions (BSFP) in 1928, after Isidore Schlesinger took over the business.

J.H. Squire (1880-1956) formed the Celeste Octet in 1913; between 1923 and 1955 he gave over 500 radio broadcasts, as well as recording discs for Columbia. The Octet consisted of celeste, piano, cello, viola, and 4 violins.

In this incomplete print, Squire promises a "Cook's Tour" of Russia, India, Italy, Finland, and Ireland. Russia is represented by Rimsky-Korsakov's Scheherazade, India by Amy Woodford-Finden's ballad "Pale Hands I Loved Beside the Shalimar". Bizarrely, a snatch of Mozart's overture to Le Nozze di Figaro, set in Seville, appears to represent Italy. Lost footage robs us of Finland, and most of Ireland too.

THE VICTORIA GIRLS IN THEIR FAMOUS DANCING MEDLEY (BSFP [Phonofilm], GB 1928)

Regia/dir: Hugh Croise?; mus. dir: Jack Weaver con/with The Victoria Palace Orchestra; 35mm, 699 ft., 9' (22 fps), sonoro/sound.

Le Victoria Girls – presenza costante nel cartellone del music hall Victoria Palace – si costituirono nel 1923 con il nome di "The Moss Girls" (il locale faceva parte del circuito di teatri di varietà Moss) e vennero addestrate da Mr. e Mrs. Rodney Hudson. Nel 1927 e 1928 si esibirono davanti alla famiglia reale nei Royal Variety Shows. Qui le otto "ragazze del Victoria" eseguono, insieme e separatamente, numeri di danza che comprendono "Diane" (musica di Erno Rapee), "Rain" (musica di Eugene Ford) e "Let a Smile Be Your Umbrella" (musica di Sammy Fain).

The Victoria Girls – a fixture in the bills of the Victoria Palace music hall – were formed in 1923 under the name "The Moss Girls" (the theatre was part of the Moss variety circuit), and were trained by Mr. and Mrs. Rodney Hudson. They appeared in the Royal Variety Shows in 1927 and 1928. Here the eight Victoria Girls dance, together and separately, to numbers that include "Diane" (music: Erno Rapee), "Rain" (music: Eugene Ford), and "Let a Smile Be Your Umbrella" (music: Sammy Fain).

GORNO'S ITALIAN MARIONETTES (BSFP [Phonofilm], GB 1929)

Regia/dir: Jack Harrison; supv. dir: Henrik Galeen; f./ph.: Arpad Viragh; mus. dir: Philip Braham; sd. rec: F.K. Crowther; 35mm, 543 ft., 7' (22 fps), sonoro/sound.

I Gorno erano un'affermata famiglia italiana di marionettisti. La loro collaborazione con la Phonofilm non fu fortunata: le marionette della compagnia furono distrutte da un incendio scoppiato nei Wembley Studios nell'ottobre del '29, un mese dopo l'arrivo della Phonofilm.

Tre sono i numeri presentati dai fantocci: (1) "Hello, Sunshine, Hello" (musica: Harry Tobias; parole: Charles Tobias e Jack Murray); (2) "Jan Olson in Dimples and Tears", parodia di Al Jolson in "Sonny Boy" ("mi sei stato mandato dall'Ade, proprio qui su questa terra"); (3) "I'm Crazy Over You" (musica e parole: Al Sherman e Sam Lewis).

The Gorno Marionettes were an old-established Italian family company. Their association with Phonofilm was not fortunate: the marionettes were destroyed in a fire at Wembley Studios in October 1929, a month after Phonofilm opened there.

The puppets present three items: (1) "Hello, Sunshine, Hello" (music: Harry Tobias; lyrics: Charles Tobias & Jack Murray) is performed by "Miss Drage assisted by Three Plain Vans". (2) "Jan Olson in Dimples and Tears" parodies Al Jolson in "Sonny Boy" ("you were sent from Hades, to me right here on earth!"). (3) "I'm Crazy Over You" (music & lyrics: Al Sherman & Sam Lewis) is performed by the black singers, "The 3 Duns. Done, Underdone & Overdone".

TEDDY BROWN AND HIS XYLOPHONE (British Phototone Co., GB 1928)

Regia/dir: J.B. Sloane; prod: Ludwig (Louis) Blattner; f./ph: Karl

Freund; cast: Teddy Brown; 35mm, 179 ft., 2' (24 fps), sonoro/sound. Canzone/Song: "I Want To Be Alone With Mary Brown" (musica e parole/music & lyrics: Edgar Leslie & Joe Gilbert).

La British Phototone era collegata alla Lignose-Horfilm GmbH di Berlino, che aveva adottato un sistema di sincronizzazione film-disco. Nell'agosto del 1928, 16 artisti (fra cui Teddy Brown) si trasferirono dall'Inghilterra in Germania per girare 50 cortometraggi. Il direttore della fotografia era Karl Freund. Americano dotato di un generoso giro vita, Teddy Brown (al secolo Abraham Himmelbrand, 1900-1946) suonava anche il sassofono e la batteria; lavorò per quattro anni con la New York Philharmonic Symphony Orchestra prima di passare alle orchestre da ballo. Raggiunse infine la popolarità esibendosi nel cabaret e nel varietà con lo xylofono.

British Phototone was linked with Lignose-Horfilm GmbH in Berlin, which employed a film-disc synchronized device. In August 1928, 16 artists (including Teddy Brown) went from Britain to Germany to produce 50 shorts. Karl Freund served as chief cameraman.

An American of generous girth, Teddy Brown (born Abraham Himmelbrand, 1900-1946) also played saxophone and drums, and worked with the New York Philharmonic Symphony Orchestra for 4 years before turning to dance-band work. He finally achieved popularity in cabaret and variety with his xylophone act.

HEROES OF THE SEA (British International Pictures, GB, 1928-30)
Montaggio/Compiler: Joseph Grossman; mus. dir: John Reynders; 35mm, 520 ft., 6' (24 fps), sonoro/sound.

Questo film sulla Royal National Lifeboat Association, l'istituzione filantropica per il soccorso marino, è stato montato dal manager della B.I.P. ((British International Pictures) Joe Grossman che ha utilizzato spezzoni di vari lungometraggi della casa, tra cui *Goodwin Sands* di

Castleton Knight e la sua versione sonora *The Lady from the Sea*, *The Manxman* (tit. it.: *L'isola del peccato*) di Alfred Hitchcock e il pionieristico film parlato multilingue *Atlantic* di E.A. Dupont.

Negli anni Venti John Reynders (1888-1953) era direttore musicale del cinema Tivoli sullo Strand di Londra. Nel 1928-1932, in qualità di direttore musicale della B.I.P., ha diretto oltre 70 colonne sonore, tra cui quelle di *Blackmail*, *Atlantic*, *Under the Greenwood Tree*, *Elstree Calling*, *Murder!*, *Rich and Strange*, *The Informer*, *Piccadilly*, *A Romance of Seville*, *High Seas*, *The Vagabond Queen*, *The Flying Scotsman*, *The Woman He Scorned*. A partire dal 1935 ha diretto per la BBC concerti di musica leggera e produzioni musicali.

This promotional film for the Royal National Lifeboat Association was assembled by B.I.P. studio manager Joe Grossman from silent footage taken from several of the company's features, including Castleton Knight's Goodwin Sands and its sound version The Lady from the Sea, Alfred Hitchcock's The Manxman, and the pioneering multi-lingual talkie Atlantic, directed by E.A. Dupont.

John Reynders (1888-1953) was the director of music at the Tivoli cinema in the Strand, London, in the 1920s. As music director at British International Pictures, 1928-1932, he conducted over 70 recorded film scores, including Blackmail, Atlantic, Under the Greenwood Tree, Elstree Calling, Murder!, Rich and Strange, The Informer, Piccadilly, A Romance of Seville, High Seas, The Vagabond Queen, The Flying Scotsman, and The Woman He Scorned. From 1935 he conducted light music concerts and musical productions with the BBC.

Schede a cura di/Notes by: Tony Fletcher, Alex Gleason, John Sweeney; con integrazioni di/with additions by: Michael Eaton, David Robinson, Geoff Brown, Catherine Surowiec.

Dive / Divas

Il programma di quest'anno include film e frammenti di film – finora sconosciuti o erroneamente identificati – di tre delle più grandi figure del cinema europeo degli anni Dieci e Venti del secolo scorso. La decana era Asta Nielsen (1881-1972) che debuttò sullo schermo nel 1910, dove però tre anni prima l'aveva preceduta l'italiana Francesca Bertini (1892-1985). La più giovane era l'attrice di origine polacca Pola Negri (1897-1987), che fece il suo primo film nel 1914 e nel 1918 era una stella del cinema tedesco di fama internazionale.

È particolarmente interessante osservare queste tre insuperate dive in ruoli direttamente confrontabili, ognuna impersonante un'artista che tenta di conciliare vita pubblica e privata con grande tumulto emotivo. Con occhi incomparabilmente espressivi anche se celati dalle palpebre, la grande forza della Nielsen sta nella sua recitazione sempre pervasa da un distaccato umorismo. Al contrario, la forza della Negri risiede proprio nel fatto che non è mai concesso all'umorismo di frenare i suoi gloriosi eccessi emotivi e la sua espansività da ballerina. La Bertini ha fascino, bellezza e un modo di recitare naturalistico che fortunatamente non la inibisce quando si arriva all'istrionismo assoluto del culmine di *Marion*. Come diceva un'altra diva, Norma Desmond in *Viale del tramonto*, "A noi non occorre dialoghi, bastava il volto." – DAVID ROBINSON

This year's programme includes hitherto unknown – or previously wrongly identified – films and fragments of the work of three of the greatest figures of the European screen in the Teens and Twenties of the last century. The doyenne was Asta Nielsen (1881-1972; film début 1910), though the Italian Francesca Bertini (1892-1985) preceded her on screen by three years. The youngest was the Polish-born Pola Negri (1897-1987), who made her first film in 1914, and achieved international stardom in the German cinema from 1918.

It is particularly interesting to see these three unchallenged divas in directly comparable roles, each playing a stage artist trying to reconcile public life and fame with private emotional turmoil. With eyes that are incomparably expressive, even when veiled by the lids, Nielsen's great strength is that her performance is always pervaded by a detached humour. On the contrary, Negri's strength is precisely that humour is never allowed to restrain her glorious emotional excesses and ballerina's expansiveness. Bertini has charm and beauty and a naturalistic manner of performance, which happily does not inhibit her when it comes to the full-blown histrionics of the climax of Marion. In the words of another diva, Norma Desmond in Sunset Boulevard, "We did not need to talk. We had faces then." – DAVID ROBINSON

Francesca Bertini

AMORE SENZA STIMA [L'AVVOLTOIO?] (Celio Film, Roma, IT 1912)

Regia/dir: Baldassarre Negroni; *f./ph:* Giorgio (*Giorgino*) Ricci; *cast:* Francesca Bertini (Maria), Emilio Ghione (il seduttore/*the seducer*), Alberto Collo (uomo nel bar/*man in bar*), Noemi de' Ferrari (la fidanzata/*fiancée*), Angelo Gallina (il maggiordomo/*the major-domo*); 35mm, 917 m., 47' (17 fps), col.; *fonte copia/print source:* Cineteca Nazionale, Roma.

Didascalie in italiano / *Italian intertitles.*

Il film narra la storia di Maria (il nome è stato reperito da Riccardo Redi, da fonti non precisate), giovane dattilografa che si innamora di un distinto gentiluomo del quale rimane incinta, senza sapere che è sposato. L'uomo, assillato dai debiti causati dalla sua vita dissipata, dipende dalla moglie, ricca, e non intende sposare la povera ragazza. Dopo aver rifiutato il denaro che le viene offerto come riparazione al disonore, Maria prosegue il suo vagare disperato, col bebè in braccio, finché decide di accettare le profferte di uno sconosciuto, all'unico scopo di comperarsi un'arma per eseguire la propria vendetta.

In questa storia trasgressiva, vero capolavoro di un primo naturalismo del cinema romano, la protagonista praticamente si prostituisce per farsi giustizia da sola, eroina col bambino in braccio e la pistola in pugno.

La Celio Film era il marchio della Cines fondato nel 1912, orientato alla produzione di qualità, intesa come raffinemento nella messa in scena e realismo nelle storie contemporanee, all'epoca "fuori dai canoni esistenti nel mercato". I drammi editi dalla "valente Casa" furono salutati come "la fedele ed artistica espressione della vita", secondo il redattore della rivista *La Vita Cinematografica*. Nel contempo conservano una certa freschezza e trasparenza dovute agli originali soggetti, alla sapiente direzione artistica che, insieme ad una delicata direzione della fotografia presune nonostante i limitati mezzi di produzione, riusciva a ottenere momenti unici dai suoi attori.

La copia a noi pervenuta reca il titolo *Amore senza stima* e data del 1923, quando Francesca Bertini era diventata una diva ed essendosi ormai ritirata dallo schermo, il pubblico rivedeva volentieri i suoi vecchi successi. Probabilmente è il frutto di un'operazione di rimontaggio, effettuato eliminando alcune didascalie, ma resta incerto il titolo con cui il film fu inizialmente distribuito. La ricerca preparatoria al restauro ci permette di escludere che si tratti del film cui è stato frequentemente attribuito e cioè *La bufera* (1913). L'ipotesi più autorevole è che si tratti di un altro film di Baldassarre Negroni annunciato verso la fine del 1912, *L'avvoltoio*, oppure *L'avvoltoio nero* (come rilanciato nel 1913), soprattutto per la caratterizzazione del personaggio di Emilio Ghione, l'attore che



alcune fonti segnalano come aiuto-regista o addirittura regista (il che non sarebbe strano, giacché il film è ancor più un veicolo di Ghione che della Bertini).

Il film contiene alcuni elementi che permettono di accomunarlo ad *Amore senza stima*, un dramma teatrale di Paolo Ferrari, essenzialmente nel rapporto tra il giocatore e la moglie, specialmente per quanto riguarda il crimine, ed è forse proprio per questo motivo che il film è stato ribattezzato. Lo stesso dramma di Ferrari servì d'ispirazione ad un film della Cines, del 1914.

Per il restauro eseguito al laboratorio Prestech di Londra ci si è basati sull'unica copia esistente del film, più volte rimaneggiata e rinvenuta quasi senza didascalie. L'acquisizione è stata realizzata a 4K e lavorata digitalmente perché in grave stato di decomposizione. Qualche sequenza è stata rimessa in ordine e sono stati aggiunti alcuni intertiti, sia allo scopo di facilitare la comprensione della storia, che di creare qualche cesura temporale nel racconto, piuttosto ellittico, anche nello stile asciutto delle poche didascalie sopravvissute. Le colorazioni sono state ricostituite col metodo Desmet. – IRELA NUÑEZ *The film tells the story of Maria (the name has been traced by Riccardo Redi, from unspecified sources), a young typist who falls in love with a distinguished gentleman by whom she becomes pregnant, without knowing that he is married. The gentleman, assailed by debts resulting from his dissipated life, depends upon his rich wife, and has no intention of marrying the poor girl. After having refused the money offered by him in compensation for her dishonour, Maria wanders desperately, with her baby in her arms, until she decides to accept the propositions of a stranger, with the single aim of buying a gun to carry out her own revenge.*

In this transgressive story, a true masterpiece of a first naturalism in the Roman cinema, the protagonist virtually prostitutes herself to effect justice by her own means, a heroine with a baby in her arm and a pistol in her hand.

Celio Film, established in 1912, was a Cines brand name oriented to quality production, known for its refinement of mise-en-scène and realism in treating contemporary stories, at the time "outside the existing canons of the market". The dramas issued by this "skilful firm" were welcomed as "the faithful and artistic expression of real life", according to the editor of the magazine La Vita Cinematografica. At the same time they retain a certain freshness and openness, due to original stories and expert artistic direction, together with delicate photographic work and, despite limited production means, unique moments from their actors.

The copy which has survived bears the title Amore senza stima (Love without Esteem) and dates from 1923, when Francesca Bertini, having become a diva, had retired from the screen, so that the public eagerly watched her old successes over again. Probably the print is the result of a process of re-editing, resulting in the elimination of some intertitles, and the title under which it was initially distributed remains uncertain. Preparatory research for this restoration enables us to exclude the possibility that it is the film that has often been

attributed, La bufera (1913). The most authoritative hypothesis is that it is another film by Baldassarre Negroni, announced towards the end of 1912, L'avvoltoio (The Vulture), or, as it was re-issued in 1913, L'avvoltoio nero (The Black Vulture), above all for the character created by Emilio Ghione, the actor whom some sources credit as its assistant or associate director (which would not be surprising, since the film is still more a vehicle for Ghione than for Bertini).

The film contains some elements which enable us to associate it with a play by Paolo Ferrari, Amore senza stima, essentially in the relationship between the gambler and his wife, especially in so far as the crime is concerned, and this may explain why the film was so renamed. The same play by Ferrari served as the inspiration for a Cines film of 1914.

The restoration, carried out in the PresTech laboratories in London, is based on the only existing print of this film, which had been recut several times and was found virtually without intertitles. The capture has been effected at 4K and the work carried out digitally because the film was in a critical state of decomposition. Some sequences were put back in order, while some intertitles have been inserted both with the aim of facilitating comprehension of the story and to create some temporal breaks in the somewhat elliptical narrative, also endeavouring to match the laconic style of the few surviving intertitles. The tinting has been restored using the Desmet method. – IRELA NUÑEZ

MARIUTE (Mariute, la contadina friulana) (Francesca Bertini, per/for Caesar-Film, Roma, IT 1918)

Regia/dir. Edoardo Bencivenga; *sogg./story:* Robert Des Flers; *f./ph:* Giuseppe Filippa; *scg./des:* Alfredo Manzi; *cast:* Francesca Bertini (se stessa/herself, & Mariute), Gustavo Serena, Livio Pavanelli, Camillo De Riso (se stessi/themselves), Alberto Albertini (il reduce/the serviceman); *data uscita/released:* 17.5.1918; *lg. or./orig. l.:* 743m.; 35mm, 564 m., 28' (18 fps); *fonte copia/print source:* Cineteca Nazionale, Roma.

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

Fine ottobre 1917. Gli austrotedeschi sfondano il fronte italiano a Caporetto e raggiungono il fiume Piave, dove sono fermati l'undici di novembre. Il Friuli ha l'onore (si fa per dire) della cronaca in campo nazionale. Ci si ricorda insomma della sua esistenza e il compianto generale non va tanto all'esercito di profughi che sono distribuiti in tutta la Penisola, quanto a coloro che sono rimasti al di là del Tagliamento in balia dell'invasore.

Il mondo dello spettacolo si mobilita. Nasce, per esempio, una canzone *Bambola*, parole di Di Napoli, musica di Valente: "Notte d'ottobre / nuvole nel cielo, / il tenentino sogna la sua sposa, / ti vede o dolce Bambola in un velo / nel reggimento stanco che riposa. / Quando ad un tratto fischia la mitraglia, / tuona il cannone nell'oscurità. / Avanti, avanti! / Ferve la battaglia / ed il tenente arditto innanzi va! / Notte d'ottobre, Bambola sognava / e sorrideva d'un sorriso lieve, / nel suo lettuccio Bambola sembrava / un fiorellin che

sbuca fra la neve. / A un tratto mille grida in lontananza / si desta e getta un urlo di terrore: / un uomo vede lì nella sua stanza / un uomo armato: il barbo invasore! / Notte d'ottobre, Bambola piccina, / non v'è il tuo amore nella notte scura / quel soldatuccio ride e si avvicina / ed il tuo sguardo è pieno di paura. / In quella notte tutto è devastato / perché il nemico infame vi passò, / ma l'indomani all'alba quel soldato / in quella stanza ucciso si trovò."

Dunque la protagonista di *Bambola* vendicando la devastazione della notte precedente, uccide il "barbaro invasore". Sullo stesso terreno si muove *Mariute* film fatto in fretta e furia per consentire a Francesca Bertini di contribuire alla propaganda bellica.

Il film segue due canali: uno mostra la Bertini nella sua esistenza, l'altro è un sogno. Così, trasformatasi in Mariute (che in friulano è il diminutivo di Maria), la Bertini è una contadina, madre di tre bambini, e con il marito al fronte. Arrivano tre soldati austriaci che le fanno violenza, ma il suocero la vendicherà uccidendo i "barbari invasori". Le affinità con la canzone sono evidenti. Ma, registrando la lussuosa giornata dell'attrice, il suo dispotismo, le sue bizzie, involontariamente abbiamo uno spaccato di dolce vita romana che mal contrasta con il sogno di Mariute. Insomma, mentre Mariute passa quello che passa, a Roma ci si diverte e dobbiamo crederci se lo dicono loro. Quindi l'attore in divisa, reduce dalla prima linea, che parla del martirio delle popolazioni friulane, suscitando evidentemente il sogno della Bertini, in realtà non commuove la colonia cinematografica più di tanto. Sicché oggi il film – e forse era così anche ieri – si presta soprattutto a pesanti considerazioni su coloro che sentivano la guerra solo per riflesso.

Involontario e impressionante documento di insensibilità (esibizione sfacciata della dolce vita della Bertini e di coloro che la circondano), *Mariute* va peraltro qui ricordata come uno dei pochi film che portano in primo piano personaggi e un ambiente friulano. Secondo Roberto Paolella, il film terminava con la Bertini che, dallo schermo, esortava gli spettatori ad acquistare i buoni emessi dall'Istituto Nazionale delle Assicurazioni per sostenere lo sforzo bellico. Fatta la sua parte, la Bertini rientrò definitivamente nel suo mondo dorato che appena percepiva i lontani echi della tremenda guerra. (Mario Quargnolo, "Mariute, un film patriottico" in *Il Friuli e il cinema*, La Cineteca del Friuli, 1996)

Per apprezzare – al di là degli schemi divistici – le native qualità della Bertini, conviene studiarla *Mariute* (1918) agile mediometraggio di Edoardo Bencivenga (già regista di polpettoni in costume). È un'amabile parodia della "diva" Francesca Bertini, qui in veste di produttrice e protagonista di un film immaginario diretto da (nome e cognome) Gustavo Serena ... Nella successione – molto "sostanziosa" – delle telefonate, la Bertini anima con estrema grazia, spirito e disinvoltura la diva neghittosa (prima che capricciosa). Nella sua autocritica non c'è compiacimento; né un "troppo" di bravura. La scena con Pavanelli, languida e dannunziana (l'attrice s'attacca perfino alle tende, borelleggiando consapevolmente), è sarcastica senza

essere caricaturale: la Bertini opera il miracolo di salvare la propria "seconda maniera" pur accusandosi di manierismo; di scherzare sulla propria recitazione pur recitando bene. Il "sogno" al contrario risulta melodrammatico e sgraziato. Ma, alla luce della didascalia finale (il "patriottismo" che fa premio sulla pigrizia), tutto l'episodio può essere ripensato in chiave semiseria. Nell'insieme un grazioso documento (anche per la *suite* dei Mezzi Primi Piani di Serena al telefono, capolavori di realistico *understatement*); che sfata tanti luoghi comuni sulla mutria e sulla rozzezza dei nostri "pionieri". (Francesco Savio, *Visione privata: il film "occidentale" da Lumière a Godard*, Bulzoni, 1972)

Late October 1917. The Austrian-German army break through the Italian front at Caporetto and reach the river Piave, where they are halted on 11th November. Friuli has the honour (so to speak) of being national front-page news. In short, its existence is remembered, but national sympathy goes not so much to the army of refugees scattered throughout the country as to those who remain beyond the Tagliamento at the mercy of the invaders. The world of entertainment mobilized. For instance, a song called "Bambola" ("Doll") told of a girl who kills the "barbarian invader" who rapes her. The same theme occurs in Mariute, a film made hurriedly to enable Francesca Bertini to contribute to war propaganda.

The film follows two lines of action: one shows Bertini in her everyday life; the other is a dream. In the dream, transformed into Mariute (the Friulian diminutive of Maria), Bertini is the peasant mother of three children, whose husband is at the front. Three Austrian soldiers arrive and rape her, but her father-in-law avenges her, killing the "barbarian invaders". The affinities with the song are evident. But in describing the luxurious day of the actress, her despotism, her whims, we have an unintentional overview of the Roman dolce vita that contrasts strongly with the dream about Mariute. In short, while Mariute is suffering in Friuli, in Rome people are having fun, or so they would have us believe. So the actor in uniform, a survivor from the front line, who speaks of the martyrdom of the Friulian population, obviously provoking Bertini's dream, does not in reality stir the filmmaking community all that much. As a result, the film - and perhaps this is not merely today's interpretation - lends itself to some critical considerations regarding those who experienced the war only at second hand.

*An involuntary and shocking example of insensitivity (the shameless display of the dolce vita of Bertini and her circle), Mariute should be remembered as one of the few films to bring Friulian people and settings to centre stage. According to the film historian Roberto Paolella, the film originally ended with Bertini exhorting the audience to buy bonds issued by the Istituto Nazionale delle Assicurazioni to support the war effort. Having played her part, Bertini returned definitively to her gilded world, which only felt the echoes of the tremendous war from a great distance. (Mario Quargnolo "Mariute, un film patriottico", in *Il Friuli e il cinema*, La Cineteca del Friuli, 1996)*

To appreciate the native qualities of Bertini, outside any divistic categorizations, it is worth studying *Mariute* (1918), a fast-moving medium-length film by Edoardo Bencivenga (director of costume dramas). It is a likeable parody of Francesca Bertini as "diva", here in the guise of producer and protagonist of an imaginary film directed by Gustavo Serena ... In the highly "sophisticated" succession of telephone calls, Bertini characterizes the indolent (rather than capricious) diva with great grace, spirit, and confidence. In her self-criticism, there is neither complacency nor an "excess" of bravura. The languid and "D'Annunzian" scene with Pavanelli (the actress even deliberately clings to the drapes à la Lyda Borelli) is sarcastic without being caricatural: Bertini effects the miracle of saving her own "second manner" despite accusing herself of being mannered; of mocking her acting while acting well. The "dream", on the other hand, is melodramatic and clumsy. But in the light of the final title ("patriotism" conquers indolence), the whole episode may be seen in a semi-serious way. Overall, it is a graceful work (in part for the succession of semi-close-ups of Serena at the telephone, masterpieces of realistic understatement) that dispels many clichés about the roughness and coarseness of Italy's "pioneers". (Francesco Savio, *Visione privata: il film "occidentale" da Lumière a Godard, Bulzoni, 1972*)

MARION, ARTISTA DI CAFFÈ-CONCERTO (Bertini Film / U.C.I., Roma, IT 1920)

Regia/dir: Roberto Roberti; *scen:* Vittorio Bianchi; *sogg./story:* dal romanzo di/ from the novel by Annie Vivanti (1891); *f./ph:* Giuseppe Alberto Carta; *scg./des:* Alfredo Manzi; *cast:* Francesca Bertini (Marion), Mario Parpagnoli (Mario Stena), Giorgio Bonaiti (Max Fredberg), Mary Fleuron (Anna Krauss); *data uscita/released:* 27.12.1920; *lg. or./orig. l.:* 2019 m.; 35mm, 982 m., 53' (16 fps), col.; *fonte copia/print source:* Cineteca Nazionale, Roma.

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

Il dramma è imperniato sulla tormentosa vicenda di questa fanciulla lanciata dal cinico fato sulle roventi tavole del palcoscenico di varietà a tesservi quelle frivole glorie che ivi son riservate più all'esteriorità dell'artista, che alle virtù delle sue manifestazioni. Marion è giovinezza fragrante, Marion è esca di desideri e di brame intense. Essa, sola nella vita, brancala nelle tenebre dell'oggi per giungere a un domani non meno ignoto. Essa, cresciuta nella vita alla scuola del dolore, si attanaglia al primo amore della sua poesia, vi si illude e, follemente e miseramente, vi perisce. Questo è lo spirito del dramma. Francesca Bertini è, in esso, una Marion deliziosa e seducente. Di essa, della sua tempra di artista, è inutile riparlarne per non ripetersi. Mirabile è nella scena in cui inizia la sua dolorosa istoria e dinanzi la madre morente ella singhiozza l'*Ave Maria* di Gounod, e la soffia a frasi interrotte e convulse nell'angoscia spasmodica del suo dolorante terrore. In tutte le sue manifestazioni di amore, di civetteria, di ingenuità, sino a quelle più violente di passione e di odio, di follia e di morte, la Bertini è naturale e suggestiva.

L'orchestra ha commentato con vero sentimento d'arte la proiezione, ed ha contribuito ad accrescere il successo di questa *Marion*, che è certamente una delle più belle visioni del tempo presente. Belle le scene e le fotografie, e pregevole l'opera del *metteur en scène* - Roberto Roberti, una garanzia - e di quanti hanno assecondato l'azione della Bertini. (Emilio Pastori, estratto da *La Vita Cinematografica*, 22-30 settembre 1922, in: Aldo Bernardini, Vittorio Martinelli, *Roberto Roberti, direttore artistico*, Le Giornate del Cinema Muto, 1985)

Tratto da un romanzo della scrittrice Annie Vivanti, è uno dei quattordici film con Francesca Bertini che Roberto Leone Roberti diresse fra il 1917 e il 1925, per conto della Caesar film prima, e della Bertini Film e della UCI poi. A causa della passionalità del soggetto il film fu mutilato dalla censura di due didascalie e fu soggetto alla revisione di una terza parte, posta nel finale, la quale, secondo la censura risultava rea di far intendere la scelta del padre di assumersi la responsabilità dell'assassinio compiuto dalla figlia non come un'offerta spontanea, ma come un atto nato su istigazione del personaggio di Marion. Al di là di qualche sporadica critica sulla modalità di messa in scena, il film comunque suscitò nella stampa commenti entusiastici, soprattutto riguardo l'interpretazione di Francesca Bertini. (Luca Mazzei, in *La memoria del cinema, Restauri, preservazioni e ristampe della Cineteca Nazionale*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 2001)

Adapted from a novel by Annie Vivanti, Marion is one of 14 films with Francesca Bertini directed by Roberto Leone Roberti between 1917 and 1925, initially for Caesar Film and then for Bertini Film and U.C.I. The censors cut two intertitles on account of their excessive passion, and at the end of the film, two further titles which they believed suggested that the father's decision to take the blame for the murder committed by his daughter was not a spontaneous gesture, but an action instigated by Marion. Apart from a few sporadic criticisms of the handling of the mise-en-scène, the film nevertheless attracted enthusiastic comments from the press, above all in respect of the acting of Francesca Bertini. (Luca Mazzei, in *La memoria del cinema, Restauri, preservazioni e ristampe della Cineteca Nazionale*, Fondazione Scuola Nazionale di Cinema, Roma, 2001)

Marion is the daughter of a former café-concert singer, abandoned by Marion's father at the child's birth. She is now dying of tuberculosis: her legacy to Marion is a scribbled note exhorting her, "Believe in nothing. Never fall in love. Avoid old men." Marion herself becomes a café-concert singer, and rapidly rises to be a star and the object of desire for all men.

Nevertheless, she is doomed to bring tragedy upon herself by disregarding her mother's three precepts. Unfortunately, the surviving print lacks the substantial central section which would have recounted her now somewhat elusive adventures with two older men - Commendatore Ascani, and Fredberg, who proves to be her long-lost father. She commits the error of falling in love when she meets a handsome young poet, Mario. Her unquestioning belief in him

is betrayed when he callously marries the daughter of his publisher while still protesting his desire for Marion. On Marion's grand benefit night in the theatre, Mario's guileless wife trespasses into her dressing room... and a dagger is at hand...

This over-heated but quite sophisticated melodrama provides the 27-year-old Bertini with ample opportunities to show off her acting range, from the teenage innocent who comforts her mother's moment of death by singing Gounod's "Ave Maria", yet who is smart enough to sit on the agent's knee when asking for a job, to the unrestrained histrionics of the finale (sadly cut off abruptly before the anticipated catastrophe). Bertini's innate charm and the naturalness of her acting give a quality of great conviction and even eroticism, exceptional for the period, to the love scenes; and her despair at Mario's faithlessness is palpable. – DAVID ROBINSON

Da un positivo infiammabile imbibito e virato della Cineteca Nazionale, con molte lacune, dopo essere stato sottoposto a riparazioni e pulizie, è stato stampato un controtipo. Grazie al metodo Desmet, sono state restituite le colorazioni alle due copie stampate dal controtipo. La preservazione è stata effettuata presso il laboratorio Studio Cine di Roma nel 2000. / *The print shown comes from a tinted and toned nitrate positive, with many lacunae, in the Cineteca Nazionale, from which a dupe negative was made after repair and cleaning. The tinting was restored to the two prints made from this negative, using the Desmet method. The preservation was carried out at the Studio Cine Laboratory in Rome in 2000.*

Pola Negri

WENN DAS HERZ IN HAB ERGLÜHT (Vampa d'odio) (Saturn-Film AG, Berlin, DE 1918)

Regia/dir: Kurt Matull; *f./ph:* Otto Jäger; *cast:* Pola Negri (Ilya Vörösz), Harry Hopkins (Hopkins, il direttore del circo/*the circus director*), Hans Adalbert Schlettow (Conte/*Count von Hohenau*), Magnus Stifter (Barone/*Baron Ilfingen*), Anna von Palen (Baronessa/*Baroness Ilfingen*), Tilli Bébé (Lydia Bébé); *data v.c./sensor date:* 1.11.1917; 35mm, 993 m., 48' (18 fps); *fonte copia/print source:* Cineteca Nazionale, Roma.

Didascalie in italiano / *Italian intertitles.*

Questo film – che era stato distribuito in Italia con il titolo di *Vampa d'odio* dopo l'ascesa di Pola Negri al firmamento delle stelle del cinema – venne presentato per la prima volta alle Giornate del Cinema Muto nel 1994 e fu allora erroneamente identificato come una produzione polacca del 1917, *Jego ostatni zyn*. Solo nel 2008, grazie agli storici polacchi Marek e Małgorzata Hendrykowski, è stato possibile stabilirne la vera identità. Nel 1994, inoltre, le Giornate celebrarono il centenario di una delle numerose presunte date di nascita di Pola Negri (che in realtà nacque probabilmente nel 1897 a Lipno, in Polonia; il suo vero nome era Apolonia Chałupiec). Come

molte grandi dive, Pola visse un'infanzia dura e misera; suo padre, uno stagnino slovacco, fu esiliato in Siberia e lasciò quindi la moglie e la figlia a Varsavia. Qui Apolonia crebbe nella povertà più estrema; riuscì tuttavia a entrare nella Scuola di balletto di Varsavia, ma la tubercolosi interruppe i suoi studi di danza. Nel centenario della fondazione dei Ballets Russes, è una felice coincidenza che la sera del 1908 in cui Tamara Karsavina interpretò *Il lago dei cigni* al teatro Wielki di Varsavia, la giovanissima Apolonia facesse il suo esordio nel ruolo di uno dei cignetti.

Ancora adolescente, ella interpretò almeno una dozzina di film in Polonia adottando il nome d'arte di Pola Negri, ispirato a quello della poetessa italiana Ada Negri. La sua bellezza e il suo fascino magnetico attirarono presto l'attenzione internazionale e nel 1917 la casa cinematografica Saturn la chiamò a Berlino. Nel giro di poco più di un anno Ernst Lubitsch riconobbe il suo talento e i film girati insieme a lui diedero presto a Pola fama internazionale. Nel 1922 la Paramount la portò a Hollywood. Le sue storie d'amore con Charlie Chaplin e Rodolfo Valentino fecero scalpore, ma alla fine Pola sposò il principe Serge Mdivani, fratello del marito di Mae Murray. Con l'avvento del sonoro l'accento di Pola Negri rappresentò uno svantaggio, e dal 1929 in poi ella lavorò in Europa (compresa la Germania nazista); nel 1941 fece ritorno negli Stati Uniti e nel 1951 ottenne la cittadinanza americana; rifiutò sdegnata la parte di Norma Desmond in *Viale del tramonto*. Morì nel 1987 a San Antonio, in Texas.

In *Wenn das Herz in Haß erglüht* (Quando il cuore arde di odio) ammiriamo la diva ventunenne, all'apice di uno splendore di cui è pienamente consapevole. Bellissima, soprattutto negli occhi il cui fascino è accentuato dal trucco, si distingue dalle altre dive dell'epoca per una caratteristica inconfondibile: il modo di muoversi. Pola rimane costantemente una ballerina, e il regista Kurt Matull valorizza con intelligenza questa qualità, concedendole lunghe scene in cui ella coglie rose nel giardino, oppure semplicemente si muove nel proprio appartamento, mettendo in risalto la fluente grazia delle sue movenze di danzatrice. Nelle scene drammatiche il corpo dell'attrice ha una fierezza espressiva pari a quella del viso: ella protende la testa in avanti in un avido gesto di seduzione; si irrigidisce gelida di fronte a un abbraccio sgradito; oppure ottiene l'estatica attenzione dell'interlocutore semplicemente giocherellando con una sigaretta. Matull le offre, come punto di riferimento, il più ardito dei partner possibili: un serpente grande e sinuoso, con cui ella danza, oppure che abbraccia affettuosa. Il rettile svolge una funzione cruciale nello scioglimento della trama: come recita la didascalia, "Il serpente salva la propria incantatrice".

Nella storia del cinema tedesco il regista Kurt Matull è una figura di cui si sa pochissimo. La sua carriera cinematografica durò appena sei anni, dal 1914 al 1920, nel corso dei quali diresse una ventina di film per varie case di produzione, prima di scomparire improvvisamente nel nulla. Con ogni probabilità la Saturn lo ingaggiò specificamente per dirigere Pola Negri, con la quale girò cinque film: *Die toten Augen* (1917), *Nicht lange täuschte mich das Glück* (1917), *Rosen, die der*



Sturm entblättert (1917), *Wenn das Herz in Haß erglüht* (1918) e *Küsse, die man stiehlt im Dunkeln* (1918). Sembra di poterlo identificare senza esitazioni con il Kurt Matull (1872-1930?) più noto come scrittore di pulp-fiction e autore di una lunga serie di Nick Carter nonché della serie di Lord Lister (1908-1911).

La versione del film sopravvissuta e presentata dalle Giornate deriva da una copia distribuita in Italia; le didascalie sono in italiano e i nomi di alcuni personaggi sono stati cambiati: il personaggio interpretato da Pola (Ilya Vörösz nell'originale) diventa Hilka; il perfido conte von Hohenau diventa Holfer.

La copia manca del primo rullo e di due brevi frammenti, ma la trama resta agevolmente comprensibile, benché le didascalie siano alquanto striminzite. Le scene iniziali perdute definivano probabilmente il personaggio di Ilya/Hilka, l'artista principale del circo di Hopkins ove si esibisce danzando con un serpente. Gelosa dell'interesse amoroso di Hopkins per Ilya/Hilka, Lydie Bébé, la domatrice di alligatori, trama per liberarsi della rivale e vi riesce, allorché il barone Ilfingen prende Ilya/Hilka sotto la propria protezione e le procura un provino, come danzatrice, presso il club "Il giardino delle palme". Nel primo degli altri frammenti perduti Hohenau/Holfer e Hopkins escogitavano uno stratagemma per annientare il barone Ilfingen; nel secondo, Ilya/Hilka svelava alla madre del barone la verità sulle false accuse che erano state mosse contro di lui. – DAVID ROBINSON

This film – which had been distributed in Italy as Vampa d'odio following Pola Negri's rise to super-stardom – was first shown at the Giornate del Cinema Muto in 1994, when it was confidently but incorrectly identified as a Polish production, Jęgo ostatni zyn (1917). Only in 2008, thanks to the Polish historians Marek and Małgorzata Hendrykowski, was its true identity established. In 1994, also, the Giornate celebrated the centenary of one of Negri's several reputed birthdates, though in fact she seems to have been born in 1897, as

Apolonia Chatupiec, in Lipno, Poland. Like most of the great superstars, her childhood was hard. Her father, a Slovak tinsmith, was exiled to Siberia, leaving his wife to raise their daughter in extreme poverty in Warsaw. Nevertheless she was given a place in the Warsaw Ballet School, until tuberculosis interrupted her dance education. It is a happy coincidence, for the centenary year of the Ballets Russes, that in 1908, on the night that Karsavina danced Swan Lake at Warsaw's Wielki Theatre, the young Pola made her debut as one of the cygnets.

Still in her teens, she found work in the theatre, and at 17 appeared in her first film. She was to make at least a dozen films in Poland, adopting the name Pola Negri, suggested by that of the Italian poetess, Ada Negri. Her beauty and charisma quickly drew international attention and in 1917 she was brought to Berlin by the Saturn film company. In little more than a year she was recognized by Lubitsch, and their films together rapidly made her an international star. In 1922 she was taken by Paramount to Hollywood. Her romances with Chaplin and Valentino made headlines, but she finally married Prince Serge Mdivani, whose brother was the husband of Mae Murray. With the coming of sound, Negri's accent was against her, and from 1929 she worked in Europe (including Nazi Germany). In 1941 she returned to the United States, and in 1951 adopted American citizenship. She angrily declined the role of Norma Desmond in Sunset Boulevard. Pola Negri died in 1987 in San Antonio, Texas.

Wenn das Herz in Haß erglüht (When the Heart Glows with Hate) finds her, at 21 years old, the diva supreme, fully fledged and wholly self-conscious. Beautiful, with astonishing, mascara'd eyes, the unique quality which sets her apart from her contemporary dive is her movement. She is always the dancer, as the director Kurt Matull intelligently appreciates, giving her extended scenes where she

gathers roses in the garden, or simply moves around her apartment, to show off her balletic flow. In dramatic scenes, her body as well as her face are fiercely expressive: her head thrusts forward hungrily in seduction; she freezes in an undesired embrace; or commands rapt attention simply toying with a cigarette. Matull gives her the diva's ultimate prop and partner – a large writhing snake, with which she dances, or affectionately embraces. This snake finally has a crucial role in the drama: as the intertitle says, "The snake saves its charmer."

The director Kurt Matull is an obscure figure in German cinema history. His career in films lasted barely 6 years, from 1914 to 1920, during which time he made some 20 films for various companies, before abruptly disappearing from the record. Saturn seem to have hired him specifically to direct Negri, with whom he made 5 films: Die toten Augen (1917), Nicht lange täuschte mich das Glück (1917), Rosen, die der Sturm entblättert (1917), Wenn das Herz in Haß erglüht (1918), and Küsse, die man stiehlt im Dunkeln (1918). It seems safe to assume that he was the same Kurt Matull (1872-1930?) who is better known as a pulp-fiction writer, the creator of a long Nick Carter series and of the Lord Lister series (1908-1911).

The surviving version of the film shown by the Giornate is from an Italian distribution print, with Italian intertitles and some changed character names. Negri's character, Ilya Vörösz in the original, becomes Hilka; the villainous Count von Hohenau becomes Holfer.

The first reel and two brief fragments are missing from the print, but the story, despite the sparing intertitles, remains quite comprehensible. The missing opening scenes would have established Ilya/Hilka as a snake dancer, the star performer in Hopkins' circus. Jealous of Hopkins' amorous interest in Ilya/Hilka, Lydie Bébé, the alligator handler, plots to get rid of her, and is successful when Baron Ilfingen takes Ilya/Hilka under his protection and arranges an audition for her as a dancer at the Palm Garden club. In the first of the other missing fragments, Hohenau/Holfer and Hopkins discussed their plot to undo Baron Ilfingen; in the second, Ilya/Hilka revealed to the Baron's mother the truth about the false accusations against him. – DAVID ROBINSON

Asta Nielsen

Dei 70 e passa titoli interpretati dalla Nielsen soltanto una metà circa sono stati preservati, e molti di questi in forma frammentaria. Negli ultimi anni sono state intraprese varie iniziative per tentare di ovviare a questo stato di cose. Nel 2005, ad esempio, Thomas Christensen del Danske Filminstitut promosse una ricerca di materiali FIAF a livello mondiale. Sfortunatamente, il suo tentativo non fu molto fortunato, dato che la disponibilità di negativi risultò pressoché nulla e la qualità delle copie positive esistenti assai modesta. Sempre nel 2005, la Kinothek Asta Nielsen – che è stata fondata a Francoforte-sul-Meno nel 2000 – iniziò a lavorare al progetto di una retrospettiva Asta Nielsen che fosse il più completa possibile. L'iniziativa della Kinothek stimolò le attività di

restauro di numerosi archivi tedeschi e internazionali. In aggiunta, dal Deutsches Filminstitut (DIF) / Deutsches Filmmuseum di Francoforte, arrivò l'inattesa scoperta di una copia nitrato, imbibita e virata, di *Hamlet* con la Nielsen (nel ruolo del titolo). Infine, nel 2007, la Kinothek tenne a Francoforte la retrospettiva Asta Nielsen, unitamente a un convegno internazionale di studi. Una pubblicazione in due volumi sulla Nielsen è stata pubblicata dal Filmarchiv Austria nell'estate del 2009.

Il lungometraggio *Die Geliebte Roswolskys*, il non identificato *Asta Nielsen als Mannequin* ed il frammento di *Steuermann Holk* sono stati restaurati solo di recente, e questa delle Giornate è la loro prima proiezione pubblica in un contesto internazionale. Questi felici ritrovamenti dimostrano come, a ogni nuova riscoperta, tornino alla luce sempre nuove sfaccettature dello straordinario contributo di Asta Nielsen al cinema muto.

HEIDE SCHLÜPMANN, KAROLA GRAMANN
Of the more than 70 films in which Nielsen starred, only about half have been preserved, often in fragmentary form. In recent years there have been several efforts to improve this state of affairs. For example, in 2005 Thomas Christensen of the Danish Film Institute initiated a world-wide FIAF search for material. This effort unfortunately turned out not to be very successful, as it proved that scarcely any negatives are available and that the existing positive copies are often of poor quality. Also in 2005, the Kinothek Asta Nielsen – which was founded in Frankfurt-on-Main in 2000 – started to work on a project with the aim of realizing a retrospective of its namesake that would be as complete as possible. Their initiative provided the impulse for restoration work by various German and international archives. In addition, there came the unexpected discovery of a tinted and toned nitrate print of Nielsen's Hamlet by the Deutsches Filminstitut (DIF) / Deutsches Filmmuseum, Frankfurt-on-Main. Finally, in 2007 the Kinothek Asta Nielsen held a retrospective in conjunction with an international symposium in Frankfurt-on-Main. A 2-volume edition on Asta Nielsen was published by Filmarchiv Austria in Summer 2009.

The feature film Die Geliebte Roswolskys, the unidentified document Asta Nielsen als Mannequin, and the fragment of Steuermann Holk being screened at the Giornate have only recently been restored, and this marks their first public showing in an international context. These lucky finds show how every rediscovery brings to light yet another facet of Asta Nielsen's outstanding contribution to silent cinema.

HEIDE SCHLÜPMANN, KAROLA GRAMANN

[ASTA NIELSEN ALS MANNEQUIN] (? , DE, c.1915)

Regia/dir: ?; 35mm, 137 m., c.7' (18 fps); fonte copia/print source: Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Senza didascalia / No intertitles.

La datazione di questo cortometraggio rimane incerta. Tuttavia, a giudicare dagli abiti indossati dalla Nielsen, si dovrebbe trattare degli

anni Dieci. Asta Nielsen era solita esercitare un grande controllo su ogni aspetto creativo dei suoi film, in particolar modo durante gli anni Dieci, dedicando un'attenzione tutta speciale al guardaroba dei propri personaggi. Sceglieva infatti di persona i tessuti e i tagli che meglio si conformassero al milieu delle sue eroine, e al contempo volgeva un occhio di riguardo alla loro resa sullo schermo. All'epoca, gli abiti che non impacciassero né nascondessero il corpo, e che al contrario consentissero alle donne di muoversi liberamente, erano prerogativa esclusiva di fashion designer avant-garde, quali Paul Poiret e Coco Chanel. In questo film, la Nielsen interpreta il ruolo di una mannequin, usando il proprio corpo come uno appendiabiti. Si esibisce in una sensazionale entrée dall'alto di una rampa di scale (le scalinate erano una costante nei film dell'attrice), che qui funge da passerella su cui presentare sontuosi abiti da sera e preziosi accessori. Una breve sequenza in esterni berlinesi ci mostra la Nielsen mentre posa, con uno stravagante cappello, davanti a un palazzo guglielmino.

HEIDE SCHLÜPMANN, KAROLA GRAMANN

There is no indication of when this short film was made. To judge by the clothes Nielsen is wearing, however, it must have been in the 1910s. Asta Nielsen had great control over all the creative aspects of her films, especially in the 1910s, and paid special attention to the wardrobe of her characters. She chose the fabrics and cuts to correspond to the respective milieu of the protagonists, and also with the eye of the camera in mind. At the time, clothes which neither impeded nor disguised the body, but instead enabled it to move freely, were only produced by avant-garde fashion designers, such as Paul Poiret or Coco Chanel. In this film, Nielsen plays the role of a mannequin, using her body as a clotheshorse. She makes a striking entrance on a flight of stairs (stairs often appear in Nielsen films), which serve as a stage on which to present sumptuous gowns and precious accessories. An outdoor shot shows Nielsen wearing an extravagant hat, posing in front of a Wilhelminian building in Berlin.

HEIDE SCHLÜPMANN, KAROLA GRAMANN

STEUERMANN HOLK (Maxim-Film-Ges. Ebner & Co., Berlin, DE 1920)

Regia/dir: Ludwig Wolff; *scen:* Thomas Hall, dal romanzo di/based on the novel by Kurt Küchler; *f./ph:* Julius Balting; *scg./des:* Rochus Gliese; *cast:* Asta Nielsen (Isabella Bouflon), Paul Wegener (*Helmsman* Holk); *lg. or./orig. l:* 1822 m.; 35mm, frammento/fragment, 41 m., c.2' (18 fps); *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Purtroppo, questo breve frammento è tutto ciò che apparentemente rimane del melodramma marino *Steuermann Holk*, laddove non saranno certo mancate scene marine di suggestivo impatto poetico pari a quelle di *Das Haus am Meer* (1924). Ciò nondimeno, rispetto al film posteriore, qui la Nielsen interpreta un ruolo decisamente più interessante di quello della consorte devota di un pescatore. Al suo fianco figura Paul Wegener, un caro amico e stimato collega, col quale la Nielsen resterà in contatto fino alla morte di lui.

Questo frammento colpisce in particolar modo perché ci mostra la protagonista (Asta Nielsen) mentre prende lezioni di boxe – oltretutto impartite da un campione nero (il nome dell'attore non si conosce). Wegener si intromette fra i due, pistola alla mano. Lotta e amore, violenza e desiderio – la fonte di tensione di tutti i film della Nielsen – sono qui condensati in un'unica scena. Un elemento nitrato del frammento giunse al Bundesarchiv-Filmarchiv nel 2002 dalla Kinemathek Hamburg e fu copiato dalla ABC & TaunusFilm Kopierwerk di Wiesbaden, nel 2005. – HEIDE SCHLÜPMANN, KAROLA GRAMANN

Sadly, this brief fragment is all that is known to survive of the marine melodrama Steuermann Holk, which may well have had sea scenes as breathtakingly poetic as those in Das Haus am Meer (1924). Unlike that later film, however, here Nielsen obviously has a more interesting role than that of a devoted fisherman's wife. Her leading man, Paul Wegener, was an esteemed colleague and friend, with whom she was in contact until his death.

This short fragment is impressive in that it shows the protagonist (Nielsen) taking a boxing lesson – what is more, with a black champion (the name of the actor is not known). Wegener steps between them, his pistol drawn. Struggle and love, aggression and desire – the source of tension in all Nielsen films – are condensed here in one scene.

A nitrate element of the fragment arrived at the Bundesarchiv-Filmarchiv in 2002 from Kinemathek Hamburg, and was copied by ABC & TaunusFilm Kopierwerk, Wiesbaden, in 2005.

HEIDE SCHLÜPMANN, KAROLA GRAMANN

DIE GELIEBTE ROSWOLSKYS (Quem da mais?) (Messter-Film GmbH, Berlin, DE 1921)

Regia/dir: Felix Basch; *scen:* Henrik Galeen, Hans Janowitz; *f./ph:* Carl Drews; *cast:* Asta Nielsen (Mary Verhag), Paul Wegener (Eugen Roswolsky), Max Landa (Baron Albich); *lg. or./orig. l:* 1620 m.; 35mm, 1245 m., 54' (20 fps), col. (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin.

Didascalie in portoghese / *Portuguese intertitles.*

Il materiale originale di *Die Geliebte Roswolskys* è uno dei pochi positivi a colori sopravvissuti di un film della Nielsen, e fu dato al Bundesarchiv-Filmarchiv nel 1989 dalla Cinemateca Brasileira di São Paulo. Solo in tempi recenti, il materiale è stato duplicato dalla Haghefilm, usando il metodo Desmet. Questo progetto è il risultato di una proficua collaborazione tra il Bundesarchiv-Filmarchiv e il Danske Filmistitut. La qualità fotografica del film è davvero eccellente. Oltre alla bellissima imbibizione, presenta infatti una interessante serie di immagini in sovrimpressioni, di primi piani di oggetti (una spazzola, dei gioielli, etc.), e uno straordinario uso di mirror-shots. Per contrasto, il montaggio appare piuttosto discontinuo, come se il film fosse stato accorciato in un secondo tempo; e la recitazione della Nielsen si basa sulla continuità.

Asta Nielsen nei suoi film interpretò spesso il ruolo della celebre artista che era anche nella vita reale, ivi compreso il suo declinare



nell'abisso della vecchiaia; e altrettanto spesso incarnò il ruolo della ragazza povera che sbarca il lunario lavorando in infimi music hall o come entraineuse. Ruoli che spesso adombravano la prostituzione.

Die Geliebte Roswolskys offre una variazione sullo stesso tema. La Nielsen riveste qui i panni di una ballerina di fila. Il mondo dello show-business si rivela in tutta la sua corruzione: una giovane ballerina può ambire ai ruoli di solista solo entrando nelle grazie di un uomo di potere, e la mera voce che è diventata l'amante di un uomo influente può fare di lei una celebrità mondana destinata alla fama e alla ricchezza. In una scena secondaria, a notte fonda, la ballerina povera aspetta in mezzo alla folla l'arrivo della star e come tutti quelli che la circondano, guarda ammirata la radiosa bellezza che scende da una limousine al braccio di un gentleman. Lei stessa, di lì a poco, imparerà sulla propria pelle che l'abbaglio della fama è destinato e estinguersi nella delusione, e infine nel furto. Il film non si focalizza sui contrasti sociali, ma si

conforma piuttosto ai canoni del "ritratto morale" di elementi privilegiati della società che si abbandonano al lusso e ai piaceri. Anche se questa impressione è probabilmente rafforzata dagli accorciamenti subiti dal film. — HEIDE SCHLÜPMANN, KAROLA GRAMANN

The original material for Die Geliebte Roswolskys is one of the few surviving colour positives of a Nielsen film, and was given to the Bundesarchiv-Filmarchiv in 1989 by the Cinemateca Brasileira, São Paulo. It was only recently copied by Haghefilm, using the Desmet method. This project was the result of a collaborative effort between the Bundesarchiv-Filmarchiv and the Danish Film Institute. Photographically, the film is of top quality. Besides very beautiful tinting, it has interesting camerawork, with superimpositions, shots of details (a hairbrush, jewellery, etc.), and a striking use of mirror-shots. By contrast, the editing seems choppy, as if the film was abridged at a later date; Nielsen's acting relies on continuity.

In her films Nielsen frequently played the role of the celebrated artiste that she was in real life, including her decline into the abyss of old age; just as often she embodied poor girls who sought a living working in low music halls or as dance hostesses. These roles often hinted at the shadow of prostitution.

Die Geliebte Roswolskys offers a new take on this topic. Nielsen appears as a chorus girl. The corruption of the show-business world becomes evident: whether the little dancer gets to become a soloist depends on influential men; the mere rumour that she is the mistress of a prominent man makes her a public personality, destined for fame and fortune. In a peripheral scene, late one evening the poor chorus girl is standing in a crowd waiting for the arrival of the star, and, like those around her, looks on in admiration as the radiant beauty gets out of a limousine on the arm of a gentleman. She herself will soon physically experience how the illusion of notoriety ends in deception, and finally theft. The film does not focus on the gulfs in society, but rather adheres to the form of a "portrayal of the morals" of the better-off elements of society who abandon themselves to luxury and pleasure. This impression might of course be the result of the abridgements. — HEIDE SCHLÜPMANN, KAROLA GRAMANN

Italiani a Hollywood / *Italians in Hollywood*: Cesare Gravina

Nominare degli attori italiani nel cinema muto americano? La risposta immediata è Rodolfo Valentino, e non è un nome da poco; ma è anche l'unico che tutti ricordano. Le filmografie americane però, di cognomi che finiscono per vocale ne riportano non pochi, per quanto Nita Naldi sia in realtà l'irlandese-americana Anita Donna Dooley e Pola Negri, la polacca Apolonia Chalupiec. Il cognome italiano infatti era un nome d'arte ottimale anche prima della popolarità di Valentino, derivando la sua *allure* dall'associazione con il mondo dello spettacolo italiano, dall'opera al teatro classico. Gli artisti italiani dello spettacolo sono stati sempre benaccolti negli Stati Uniti, persino negli anni del muto, che coincidono con l'apice del sentimento antitaliano che l'enorme ondata migratoria, proveniente in prevalenza dal sud della penisola istigò.

Uno di questi artisti è Cesare Gravina (Sorrento, 23.1.1858 – Napoli?, 1954), che si trasferisce negli Stati Uniti nel 1914 per esibirsi come musicista nel mondo dello spettacolo degli emigrati. Alcune biografie lo definiscono “segretario personale di Caruso” (del quale era grande amico) – un'informazione presa sul serio dai cineasti americani se egli esordisce accanto a Mary Pickford proprio con una *Madame Butterfly* (Sidney Olcott, 1915). Con l'attrice americana Gravina interpreta anche *Less Than the Dust* (John Emerson, 1916) del quale Stroheim – il regista che meglio lo utilizzò – è assistente alla regia, e *Poor Little Peppina* (Olcott, 1916), ambientato in parte in Italia, a fianco di Antonio Maiori, il grande interprete di Shakespeare in italiano a New York.

La fortuna cinematografica di Gravina è legata principalmente a Erich von Stroheim, del quale è uno degli attori favoriti: è Ventucci, l'uomo che uccide il conte-Stroheim in *Foolish Wives* (*Femmine folli*; 1922), il burattinaio in *Merry-Go-Round* (*Donne viennesi*; 1923), Zerkow in *Greed* (*Rapacità*; 1924) e il padre della povera Mitzi in *The Wedding March* (*Sinfonia nuziale*; 1928). Se è vero, come scrive Richard Koszarski, che il regista lo aveva scelto perché “pensava che questo tipo di attore avrebbe avuto meno manierismi teatrali da dimenticare e sarebbe stato un veicolo più malleabile per le sue idee”, ciò accade non perché Gravina avesse recitato nel cinema comico muto italiano, come finora si credeva per via di un'omonimia che Vittorio Martinelli mi ha segnalato, quanto piuttosto per il suo lavoro sui vivaci palcoscenici degli emigrati italiani, che mescolavano tragico e comico, le tradizioni della commedia dell'arte con quelle dello spettacolo partenopeo, la musica con il teatro classico. Dotato sia della versatilità dell'interprete italiano che dell'inclinazione alla recitazione naturalista legata allo spettacolo meridionale, Gravina porta nel cinema americano muto una variante verista che ben si associa al realismo di Stroheim, usando i gesti e il linguaggio del suo corpo – basso e segaligno – con l'espressività tipica del meridionale e sfruttando i propri tratti sgraziati ma mobili per passare dal truce al patetico in un istante.

Gravina ha interpretato una sessantina di pellicole, tutte nel periodo del muto, lavorando a fianco di personaggi quali Jackie Coogan in *Circus Days* (*Il piccolo saltimbanco*; Edward Cline, 1923) e *Daddy* (*Papà*; E. Mason Hopper, 1923), Lon Chaney in *The Hunchback of Notre Dame* (*Nostra Signora di Parigi*; Wallace Worsley, 1923) e *The Phantom of the Opera* (*Il fantasma dell'opera*; Rupert Julian, 1925), Pola Negri in *The Charmer* (Olcott, 1925) e *Flower of Night* (Paul Bern, 1925), Gloria Swanson in *The Humming Bird* (Sidney Olcott, 1924), affollato di interpreti italiani nella banda apache parigina, Conrad Veidt in *The Man Who Laughs* (*L'uomo che ride*; Paul Leni, 1927), dove interpreta Ursus, l'uomo che si prende cura del ragazzo deforme, Dolores Del Rio in *The Trail of '98* (*La sete dell'oro*; Clarence Brown, 1928) e Greta Garbo e Lars Hanson in *The Divine Woman* (Victor Sjöström, 1928). In questi film di prestigio egli ha spesso un ruolo importante dal punto di vista narrativo, costruito a misura delle sue doti di performer e proposto in piani ravvicinati, ma la durata complessiva della sua presenza in scena rimane limitata, anche se non si riduce mai a funzione di contorno. (Come altri interpreti italiani dello muto americano, da Frank Puglia a Henry Armetta, da Fred Malatesta ad Albert Conti, è difficile definirne il ruolo, che eccede quello del caratterista ma non è a pieno un comprimario.)

Tra le interpretazioni di Gravina troviamo impresari teatrali o personaggi collegati al mondo del circo e dello spettacolo, ma anche aristocratici, ladruncoli e persino vecchietti del west. Data la sua associazione con la musica, spesso i suoi ruoli filmici sono legati all'ambiente musicale, poiché, come scriveva Richard de Cordova, Hollywood collega i personaggi del film ai dati biografici dell'interprete, quando intende creare delle “picture personalities” e riconoscere cioè ciò che il pubblico può già sapere di quell'attore.

Secondo un'altra implicita regola del casting hollywoodiano del muto, interpreti appartenenti a un'etnia scomoda (come all'epoca gli italiani) raramente “raddoppiano” la propria etnicità nel personaggio; Gravina sfugge in parte a questa norma cautelativa, interpretando oltre a cinesi, indiani e continentali, un buon numero di italiani. Interessante la figura dell'emigrato Tony Sartori di *The Man in Blue* (Edward Laemmle, 1925), che si muove in una Little Italy insolitamente verosimile nella rappresentazione della comunità italo-americana, con una precoce presentazione di boss mafioso ma anche di giornalista progressista che ne denuncia le malefatte. Gravina interpreta il fiorista di strada, padre di una graziosa napoletana (Madge Bellamy, concupita dal boss e innamorata di un poliziotto irlandese) ma viene messo in ridicolo dalla scimmietta dell'inevitabile suonatore d'organetto: i pregiudizi antitaliani emergono come sintomi nel silenzio che circonda la presenza italiana a Hollywood, prima del neorealismo.

Molte recensioni del *New York Times* di quegli anni dedicano a Gravina uno spazio insolitamente cospicuo rispetto al suo ruolo nel film; un ritaglio stampa legge: "interpreta nel cinema vecchietti patetici, sconfitti dalla vita, ma falliti di spirito allegro ... In *Merry-Go-Round* ha dato allo schermo uno dei suoi momenti più felici. Lo ricordate di certo nel ruolo del vecchio clown che, mentre sta morendo, continua a sorridere ai bambini, e a fare i suoi scherzetti perché non lo vedano soffrire [il film è *Circus Days*]."

Un ammicciare ora minaccioso ora ironico, l'espressività del volto e una gestualità efficace lo propongono come interprete ideale per il cinema muto; egli ha un ruolo di primo piano nel cinema verista di Stroheim – la vittima o in casi più rari il carnefice, nel confronto col quale si mette a fuoco il lavoro interpretativo del protagonista, a volte di Stroheim stesso, come nella scena dell'assassinio di *Femmine folli*. In altri film i suoi personaggi toccano le corde del patetico, tra padri che difendono l'onore delle figlie e anziani che proteggono bambini – uno stereotipo sentimentale in linea con l'immagine "buona" degli italiani nel muto americano, evidente nei film con Jackie Coogan, verso il quale si propone in una versione meno sentimentale di Charlot. Interessante che egli appaia in due dei film più accurati nell'ambientazione italiana o italo-americana, quali *Poor Little Peppina*, in cui è uno dei mafiosi che rapiscono la piccola americana Mary Pickford "italianizzandola" non solo nel nome Peppina, ma anche nei gesti (con un "che vuoi?" fatto con la mano a cucchiaino e con una tarantella campestre); altrettanto verosimile è la Little Italy di *The Man in Blue*, quasi che Gravina avesse fatto funzione di consulente scenografico-culturale in questi film. A maggior ragione piace quindi sottolineare come entrambe le pellicole diano una rappresentazione negativa dei mafiosi, rivelando il precoce desiderio della comunità dello spettacolo immigrato di dissociarsi dalla mafia.

Poco si sa di Cesare Gravina dopo l'avvento del sonoro: pare sia rientrato in patria, smettendo la carriera cinematografica anche perché ormai settantenne. Un mistero storiografico che la scarsa consistenza della storiografia sugli attori italiani emigrati non aiuta a dissipare. – GIULIANA MUSCIO

*Who immediately comes to mind if one is asked to name an Italian actor starring in silent American cinema? The immediate reply of course is Rudolph Valentino – no minor figure – but he is also the only one everyone recalls. However, there are plenty of surnames ending in vowels in the credits of American films, although Nita Naldi was actually an Irish-American named Anita Donna Dooley, and Pola Negri was actually a Pole, born Apolonia Chalupiec. Italian surnames provided an ideal nom d'art even before the popularity of Valentino, deriving their appeal from their association with the world of the Italian stage, from opera to classical theatre. Italian stage artists have always been welcome in the United States, even during the years of silent cinema, which coincided with a wave of anti-Italian sentiment resulting from the large numbers of immigrants, largely from the poorer South. One of these artists is Cesare Gravina (Sorrento, 23.1.1858 – Naples?, 1954), who in 1914 emigrated to the United States, first performing as a musician in the world of the American immigrant theatre. Some biographies state that he was "personal secretary to Caruso" (of whom he was in fact a great friend) – a reputation taken seriously by American cineastes when he made his film début with Mary Pickford in *Madame Butterfly* (Sidney Olcott, 1915). Gravina also appeared with Pickford in *Less Than the Dust* (John Emerson, 1916), on which von Stroheim – the director who was to use him best – was assistant director, and *Poor Little Peppina* (Olcott, 1916), partly set in Italy, with Antonio Maiori, the great Italian-language interpreter of Shakespeare in New York.*

*Gravina's cinematic fortune is mainly linked with Erich von Stroheim. One of von Stroheim's favourite actors, Gravina played Ventucci, the man who kills the Count (Stroheim) in *Foolish Wives* (1922), the puppet showman in *Merry-Go-Round* (1923), Zerkow in *Greed* (1924), and the father of poor Mitzi in *The Wedding March* (1928). If it is true, as Richard Koszarski writes, that the director chose him because he "felt that such actors would have few dramatic mannerisms to unlearn and would be more malleable vehicles for his ideas", this was not because Gravina had acted in the silent comic cinema, as was erroneously believed until recently (on account of the namesake whom the late Vittorio Martinelli pointed out to me), but rather for his work in the live emigrant theatre, which mixed the tragic and comic, the traditions of the commedia dell'arte with those of the Neapolitan theatre, and music with classical theatre. Gifted both with the versatility of an Italian actor and the aptitude for naturalistic acting associated with the theatre of the South, Gravina brought to American silent cinema a verist variant which accorded well with the realism of von Stroheim, using the gestures and the language of his body – short and wiry – with the expressiveness typical of the South, and exploiting his own unattractive but mobile features to pass in an instant from cruelty to pathos.*

*Gravina played in some 60 films, all in the silent period, working with star personalities such as Jackie Coogan in *Circus Days* (Edward Cline, 1923) and Daddy (E. Mason Hopper, 1923); Lon Chaney in *The Hunchback of Notre Dame* (Wallace Worsley, 1923) and *The Phantom of the Opera* (Rupert Julian, 1925); Pola Negri in *The Charmer* (Olcott, 1925) and *Flower of Night* (Paul Bern, 1925); Gloria Swanson in *The Humming Bird* (Sidney Olcott, 1924) – crowded with Italian players in the Parisian apache troupe; Conrad Veidt in *The Man Who Laughs* (Paul Leni, 1927), in which he played Ursus, the man who cares for the handicapped boy; Dolores Del Rio in *The Trail of '98* (Clarence Brown, 1928); and Greta Garbo and Lars Hanson in *The Divine Woman* (Victor Sjöström, 1928). In these prestige productions he often had an important role from the point of view of the narrative, to an extent built on his*

gifts as a performer and given greater prominence, but the overall duration of his onscreen time remains limited, even though he is never reduced to the background. (In this respect he is like other Italian actors in silent American cinema, such as Frank Puglia, Henry Armetta, Fred Malatesta, and Albert Conti: it is difficult to define their role, which exceeds that of character players but is not fully that of supporting actors.)

Among Gravina's interpretations are theatrical impresarios or characters connected to the world of the circus and show-business, but also aristocrats, petty thieves, and even Western old-timers. Given his association with the world of music, his film roles are often linked to the musical sphere, since, as Richard de Cordova has written, Hollywood liked to connect film characters with the actors' authentic biographical histories when it aimed to create "picture personalities", acknowledging just what the public might already know about an actor.

According to another implicit rule of Hollywood casting in the silent era, actors belonging to an inconvenient ethnic group (like Italians at the time) rarely "doubled" the person's own ethnicity: Gravina managed to escape this precautionary norm, playing not just Chinese, Indians, and Continentals, but a good number of Italians. An interesting character is the immigrant Tony Sartori, in *The Man in Blue* (Edward Laemmle, 1925), a film which is set in a Little Italy that is an unusually true representation of the Italo-American community, with a precocious presentation of the mafioso boss, but also of the progressive journalist who denounces the wrongdoers. Gravina plays a street flower-seller, the father of a charming Neapolitan girl (Madge Bellamy, desired by the boss and in love with an Irish policeman), who is made ridiculous – in a not very politically correct fashion – by the monkey of the inevitable organ-grinder: anti-Italian prejudices emerge as symptoms of the silence surrounding the Italian presence in Hollywood before neorealism.

Many reviews in the *New York Times* of those years devote an unusually conspicuous space to Gravina, praising his work as an actor. A press cutting notes that in the cinema he plays pathetic little old men, defeated by life, but still with a lively spirit: for instance, the old clown in *Circus Days*, who, despite his dying condition, continues to smile at the children and play his jokes, so they do not see him suffer.

A wink, now threatening, now ironic, the expressiveness of his face, and an effective use of gesture make him the ideal interpreter for silent cinema. He has a leading role in Stroheim's verist cinema – the victim, or less frequently the executioner, in confrontation with whom the protagonist's interpretative work takes fire (sometimes Stroheim himself, as in the murder scene in *Foolish Wives*). In other films, his characters touch the chords of pathos, from fathers who defend the honour of their daughters, to old men who protect children – a sentimental stereotype in line with the "good" image of the Italians in American silent cinema, evident in his two films with Jackie Coogan, with whom he offers a less sentimental relationship than Chaplin in *The Kid*.

It is interesting that he was paired with two of the most authentic films set in an Italian or Italo-American setting: *Poor Little Peppina*, in which he is one of the mafiosi who kidnap the little American Mary Pickford, "italianizing" her, not only with the name Peppina, but also with gestures (such as a "Che vuoi?" ["Whaddya want?"]), made with a cupped hand, and with a rural tarantella); likewise probable is the *Little Italy* of *The Man in Blue*, as if Gravina might have worked as scenographic-cultural adviser on these films. All the more reason then to emphasize how both films give a negative representation of mafiosi, revealing the precocious desire of the immigrant show-business community to dissociate themselves from the Mafia.

We know little about Cesare Gravina after the advent of the sound film: he seems to have returned to Italy, ending his cinema career also because he was then in his 70s. A historiographical mystery that the scant documentation of emigrant Italian actors does not help to dissipate. – GIULIANA MUSCIO

DADDY (Papà) (Jackie Coogan Productions, US 1923)

Regia/dir: E. Mason Hopper; *prod:* Sol Lesser; *sogg./story:* Mr. & Mrs. Jack Coogan; *f./ph:* Frank B. Good, Robert Martin; *mont./ed:* Irene Morra; *cast:* Jackie Coogan (Jackie Savelli/Jackie Holden), Arthur [Edmund] Carewe (Paul Savelli), Josie Sedgwick (Helene Savelli), Cesare Gravina (Cesare Gallo), Bert Woodruff (Eben Holden), Anna Townsend (Mrs. Holden), Willard Louis (impresario), George Kuwa (cameriere/valet), Mildred (se stessa/herself); *dist:* Associated First National Pictures; *lg. or./orig. l:* 5738 ft.; 35mm, 5229 ft. (rullo I mancante di c. 400 piedi/Reel I missing c.400 ft.), 66' (21 fps); *fonte copia/print source* (copia non restaurata/non-restored print): UCLA Film & Television Archive, Los Angeles.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

Nei suoi due film col monello Jackie Coogan, nell'ordine *Daddy e Circus Days* (entrambi del 1923), Cesare Gravina interpreta una specie di padre adottivo, analogo alla figura chapliniana, anche se con

un ribaltamento, ovviamente più favorevole a Jackie, nel dosaggio della presenza sullo schermo.

In *Daddy Coogan* è il figlio di un violinista italiano, Paul Savelli (Arthur Carewe), che per una serie di circostanze sfortunate lascia la moglie gelosa – e perciò anch'essa italiana? – (Josie Sedgwick), la quale si rifugia in campagna dove ben presto muore. Affidato alle cure di due amabili vecchietti, quando essi vengono sfrattati, Jackie se ne va da solo in città col violino lasciatogli dalla madre. Qui incontra un vecchio violinista di strada (Cesare Gravina) che decide di prendersi cura di lui. Il caso vuole che il vecchietto sia il maestro di musica del padre, il quale, diventato ormai famoso, tiene un concerto proprio nella loro città. Jackie lo convince ad andare a trovare il vecchio maestro morente e quando questi gli chiede di suonare la ninna nanna che gli aveva insegnato, s'innescia la scontata agnizione tra padre e bambino. Citando esplicitamente *The Kid*, Jackie si prende la rivincita su Charlot in alcune gag comiche: alle prese con italianissimi spaghetti

risolve il problema di come affrontarli con le forbici, mentre Gravina gli fa una lezione del (discusso) uso di cucchiaino e forchetta allo scopo. Chapliniano è anche il suo abbigliamento: quando i due si vestono eleganti per andare al concerto, Jackie indossa pantaloni larghissimi e un ombrello come bastone.

Per parte sua Gravina interpreta in questo film un musicista, secondo uno stereotipo che associa spesso nel muto americano attori e personaggi italiani alla musica, anche perché il nostro era davvero, come s'è detto sopra, musicista e amico intimo di Caruso. Avendo lavorato nel teatro degli emigranti meridionali, Gravina appartiene alla scuola di recitazione naturalistica e combina una gesticolazione partenopea a un uso sapiente della fisionomia, alla versatilità nel passare dal patetico al tragico e di rado al comico. In questo film dall'intreccio così patetico, la sua performance è inaspettatamente sobria, attenuando alcuni eccessi melodrammatici della trama e fungendo da spalla matura e rassicurante alle gag di Jackie. Ed è proprio a fianco di Jackie Coogan, in *Circus Days*, che Gravina ha dato una delle sue prove migliori di interprete, nel ruolo di un clown morente che continua a far ridere la gente e nasconde la propria sofferenza. Di nuovo Chaplin – ma questa volta in anticipo.

GIULIANA MUSCIO

Gravina worked in two consecutive films with the child actor Jackie Coogan, Daddy and Circus Days (both 1923), in each of which he played a kind of adoptive father, similar to the Chaplin character in The Kid, despite the reversal, obviously more favourable to Jackie, in the proportion of presence on screen.

In Daddy Coogan plays the son of an Italian violinist, Paul Savelli (Arthur Carewe), who through a series of unfortunate circumstances leaves his jealous wife – and therefore she is also Italian? – (Josie Sedgwick), who takes refuge in the country, where she very soon dies. Entrusted to the care of two kind old people, when they are evicted Jackie goes off alone into the city with the violin left him by his mother. Here he meets an old street violinist (Cesare Gravina), who decides to take care of him. By chance the old man was the

music teacher of the boy's father, who, now famous, performs a concert in their city. Jackie persuades him to go and visit the old dying music master: when the old man asks him to play the lullaby which he had taught him, he triggers the consequent reunion between father and son. Explicitly citing The Kid, Jackie takes his revenge on Charlie in some comic gags. Faced with some very Italian spaghetti, he resolves the problem of how to cope with it by using scissors, while Gravina gives him a lesson on the (much discussed) use of spoon and fork for the purpose. Chaplinian too is his costume: when the two dress elegantly to go to the concert, Jackie puts on enormous trousers and uses an umbrella as a walking stick.

For his part, Gravina in this film plays a musician, following a frequent stereotype of American silent cinema in associating Italian characters and music, and also because he was actually a musician and an intimate friend of Caruso. Having worked in the Southern immigrants' theatre, Gravina belonged to the school of naturalistic acting, and combines Neapolitan gesture and expert use of the physiognomy with a versatility in passing from the pathetic to the tragic, and rarely to the comic. In this film, with such a pathetic story, Gravina's performance is unexpectedly restrained, subduing all melodramatic excesses from the plot and acting as a mature and reassuring straight man to Jackie's gags. And it is alongside Coogan too, in Circus Days, that Gravina gave one of his best performances, in the role of a dying clown who continues to make people laugh while hiding his own suffering. Chaplin again – but this time almost three decades before Calvero in Limelight. – GIULIANA MUSCIO

Lunedì/Monday 5, 9:00, Ridotto

Giuliana Muscio commenta altre interpretazioni di Cesare Gravina, proponendo in versione Dvd sia clip che interi film, tra cui *Poor Little Peppina* e *The Man in Blue*. / Giuliana Muscio will discuss other performances by Cesare Gravina, illustrating her talk with the features *Poor Little Peppina* and *The Man in Blue*, together with extracts from other Dvd versions of his films.

Ritratti / Portraits

ABEL GANCE – THE CHARM OF DYNAMITE (Rath Films, per/for BBC, GB 1968)

Regia/dir., scen., mont./ed: Kevin Brownlow; *prod:* Barrie Gavin; *f./ph:* Chris Menges; *aiuto mont./asst. ed:* Sarah Philipson; *prod. mgr:* Joanna Suschitzky;

titoli/main titles: Designers Collaborative; *sottotitoli/subtitles:* Haghefilm; *narr:* Lindsay Anderson; *intervistati/interviewees:* Abel Gance, Albert Dieudonné; *partecipano/participants:* Peter K. Smith, Joanna Suschitzky, Peter Suschitzky, Kevin Brownlow, Clarisse Gance, Mme. Sylvie Gance; *estratti di/film extracts:* *J'accuse; La Roue; Napoléon; Autour de Napoléon* (fonti/archival sources: Cinémathèque française; Kevin Brownlow Collection); *messa in onda/orig. transmission:* 5.1968 (BBC); Beta SP (trascritto da/transferred from 16mm), 50', sonoro/sound; *fonte copia/source:* Photoplay Productions, London.

Versione originale inglese / *English narration & dialogue.*

Barrie Gavin, che aveva avviato una nuova serie per la BBC intitolata *The Movies*, mi invitò a fare un film per questo programma. Naturalmente scelsi come soggetto Abel Gance. Era il mio primo documentario di storia del cinema e disponevo di un budget di 2000 sterline. Andammo a filmare Gance nel suo appartamento di Parigi, ed egli insistette per leggere dei passi dal suo libro del 1928 *Prisme*. Io pensavo a tutta quella costosa pellicola che scorreva nella macchina da presa... Ma una volta fatto ciò che lui voleva, Gance si mise a sedere e rispose alle mie domande con umorismo, intelligenza e passione. Telefonò ad Albert Dieudonné e fu così che lo potemmo filmare.

Gance mi confidò anche che alla Cinémathèque française c'era del materiale girato durante la lavorazione di *Napoléon*. Io non avevo mai sentito una cosa simile e pensai che risentisse dell'età. Ma quando interpellai Marie Epstein (era la sorella di Jean Epstein e lavorava per Langlois), lei arrivò con una pila di scatole arrugginite: non appena si allontanò, mi buttai sul materiale, scoprendo un grande rullo che risultò contenere la sequenza della battaglia a palle di neve descritta da Bardèche e Brasillach come "un capolavoro del montaggio accelerato" e mancante dalle copie di *Napoléon* sin da quando il film era uscito. Marie Epstein ci permise di visionare il rullo alla moviola ed io considero quei pochi minuti fra i più emozionanti della mia vita (portarono direttamente al restauro di *Napoléon*). Scoprire poi che tutti gli altri rulli riguardavano – proprio come aveva detto Gance – la lavorazione di *Napoléon*, fu qualcosa di indicibile.

Autour de Napoléon è uno dei primi film a documentare una troupe al lavoro. Girato da chiunque avesse voglia di pigliar su la macchina da presa portatile, fu montato da Jean Arroy che curò anche le didascalie e nel 1928 fu proiettato allo Studio 28 di Parigi. Vi sono incluse riprese del produttore Jacques Grinieff, del direttore tecnico Simon Feldman, degli operatori Jules Kruger e Joseph-Louis Mundviller, nonché

dell'assistente alla regia Alexandre Volkoff. Tutto il materiale è stato recentemente acquisito dalla Lobster Films di Parigi.

Quando il mio documentario fu finalmente trasmesso, il dirigente della BBC che all'inizio aveva chiesto "Chi è Abel Gance?", adesso dichiarava che era "il primo rivoluzionario del cinema e il suo più grande oratore". Quando proposi di farne un altro – su Maurice Tourneur, lui chiese "Chi è Maurice Tourneur?". (Curiosamente, Gance aveva copiato l'inquadratura dell'incidente ferroviario di *La roue* da un film di Maurice Tourneur del 1917 intitolato *The Whip*.)

KEVIN BROWNLOW

Barrie Gavin was embarking on a series for the BBC called The Movies, and he invited me to make one. Naturally, I chose Abel Gance. The film had a budget of £2000, and was my first documentary on film history. We went over to film Gance at his apartment in Paris, and he insisted on reading from his 1928 book Prisme. I thought of all that expensive film stock racing through the camera... But once he'd done what he wanted to do, he sat down and answered my questions with humour, intelligence, and emotion. He telephoned Albert Dieudonné and enabled us to film him.

He also tipped me off that at the Cinémathèque was footage of the film being made. I had never heard of such a thing, and thought he was suffering from senility. But when I asked Marie Epstein (Jean Epstein's sister who worked for Langlois), she brought in a pile of rusty cans. Once she went out of the room, I fell on the material and discovered one large roll which turned out to be the snowball fight described by Bardèche and Brasillach as "a masterpiece of rapid cutting" – and missing from prints of Napoléon since its original release. Marie Epstein allowed us to see it on an editing table, and I count those few minutes as among the most exciting of my life. (It led directly to the restoration of Napoléon.) Then to discover that all the other rolls showed the production of Napoléon, just as Gance had said, was too incredible for words. Autour de Napoléon was among the first films about film-making. Shot by anyone who felt like picking up a portable camera to record a scene, it was assembled and titled by Jean Arroy and shown at Studio 28 in Paris in 1928. The footage includes shots of producer Jacques Grinieff, technical director Simon Feldman, cameramen Jules Kruger and Joseph-Louis Mundviller, and assistant director Alexandre Volkoff. The elements have recently been acquired by Lobster Films, Paris.

When the film was finally transmitted, the BBC executive in charge, who had initially asked "Who was Abel Gance?", now declared he was "the cinema's original revolutionary and its greatest orator". I suggested I made another – on Maurice Tourneur. "Who's Maurice Tourneur?" he asked. (Ironically, the shot of the train crash in La Roue was duped by Gance from a 1917 Maurice Tourneur film called The Whip.) – KEVIN BROWNLOW

CHARLIE GOES TO SCHOOL (Peter Wyeth, GB 2009)

Regia/dir., scen., f./ph., narr: Peter Wyeth; *mont./ed:* Angelica Landry; *mus:* “Easy St.” estratto da colonna sonora/soundtrack extract; *canzoni/songs:* “Smile”, “The Lambeth Walk”, “Any Old Iron” (eseguite dagli scolari/performed by the schoolchildren); *cast:* Alan Parkinson (tutor), Rene (madre/Junior’s mother), John & Jean (nonni/Luke’s grandparents), Tony Merrick (guida/Chaplin guide), Ilse Mikula (artista/artist), Kay Walsh (community artist); DVD, 25', col., sonoro/sound; *fonte copia/source:* Peter Wyeth.

Versione originale in inglese / *English dialogue and narration.*

Come si possono interessare dei bambini di età compresa fra i 5 e i 10 anni che abitano in un’area povera del centro di Londra alla storia, e più precisamente alla storia della Londra vittoriana? È questo il compito che Alan Parkinson, docente di didattica alla London South Bank University, ha affidato agli insegnanti suoi allievi. Ogni anno egli cerca di dare loro l’opportunità di cimentarsi con l’insegnamento creativo. È anche un appassionato di Chaplin e autore del libro *Chaplin’s South London*.

Alan ha mandato i suoi studenti a Kennington e Walworth – i quartieri in cui Chaplin crebbe negli anni Novanta dell’Ottocento – perché, attraverso la storia di Charlie, facessero conoscere la Londra vittoriana agli alunni delle locali scuole elementari. Da bambino Chaplin traslocò più di 30 volte passando dei periodi all’ospizio di mendicanti quando aveva appena 9 anni. Buttato in strada da una matrigna alcolizzata, a 10 anni si trovò a dover badare a se stesso.

I tirocinanti sono stati nelle scuole di Walworth ad aprile e alla fine di giugno il progetto didattico è culminato in uno spettacolo – messo in scena dai 300 e passa bambini coinvolti – che si è tenuto all’Unicorn Theatre, a South Bank, e a cui ha partecipato il più giovane dei figli di Charlie Chaplin, Christopher. Questo documentario ci mostra gli allievi di Parkinson mentre introducono dei bambini del XXI secolo al ragazzo più famoso della Londra meridionale, un ragazzo nato nel XIX secolo.

Walworth, a meno di un miglio dal Palazzo del Parlamento, è tuttora un’area povera ed ospita nuove generazioni di londinesi multietnici. Può Chaplin piacere a dei bambini nati un secolo dopo, con retroterra culturali molto diversi, e al di là delle risate, cosa possono avere in comune le loro giovani vite con la prima superstar cinematografica mondiale? – PETER WYETH

How can you interest children between the ages of 5 and 10, in a poor Inner-London area, in history, specifically in the history of Victorian London? That is the task that Alan Parkinson, tutor in education at London South Bank University, gave to his student teachers. Every year he tries to give his students an opportunity to experiment with creative teaching. He’s also a Chaplin fan, who has written a book, Chaplin’s South London.

Alan sent his students into the Kennington and Walworth areas, where Chaplin grew up in the 1890s, to teach local primary-school kids about Victorian London through Charlie’s story. Chaplin moved over 30 times as a child, with spells in the Workhouse when he was

only 9 years old. He was thrown out on the street by a drunken stepmother and left to fend for himself at the age of 10.

The students went into Walworth schools in April, and at the end of June the project culminated in a show, staged by the 300-plus children who had taken part, at the Unicorn Theatre, on the South Bank of the Thames, and attended by Charlie Chaplin’s youngest son, Christopher. This documentary follows the student teachers as they introduce 21st-century children to the most famous local boy in South London – born in the 19th century.

Walworth today is still a poor area, less than a mile from the Houses of Parliament, and home to new generations of multi-ethnic Londoners. Can Chaplin appeal to children born a century later, with very different cultural backgrounds, and – behind the laughter – how could their young lives have anything in common with that of the world’s first movie superstar? – PETER WYETH

GEDÄCHTNIS: EIN FILM FÜR CURT BOIS UND BERNHARD MINETTI (Memory: A Film for Curt Bois and Bernhard Minetti)

(Common Film Produktion GmbH, Berlin/West, per/for: Westdeutscher Rundfunk, Köln, Bundesrepublik Deutschland, 1982)

Regia/dir., scen: Bruno Ganz, Otto Sander; *prod:* Helmut Wietz; *f./ph:* Wolfgang Knigge, Michael Steinke, Uwe Schrader, Carl-Friedrich Koschnick, René Perraudin, Ingo Kratisch; *mont./ed:* Susann Lahaye, Bruno Ganz; *rec./sd:* Theo Kondring, Slavco Hitrov; *canzoni/songs:* Friedrich Hollaender, Mischa Spoliansky; *cast:* Curt Bois, Bernhard Minetti, Bruno Ganz, Otto Sander, Josephine Larsen, Fritz Walter, Axel Wagner; *riprese/filmed:* 12.1981-1.1982, Berlin; messa in onda/orig. transmission: 7.6.1982 (WDR 3, Berlin/West); 16mm, 882 m., 77' (24 fps), sonoro/sound; *fonte copia/source:* Common Film / Deutsche Kinemathek, Berlin.

Versione originale in tedesco, sottotitoli in inglese / *German dialogue, English subtitles.*

Definito negli anni Venti “l’Harold Lloyd tedesco” e presente in quest’edizione delle Giornate quale protagonista di *Der Fürst von Pappenheim*, Curt Bois (1901-1991) ha avuto una carriera che è probabilmente la più lunga che un attore cinematografico possa vantare: dai numeri di *Der fidele Bauer* (1908), uno delle prime pellicole con sonoro sincronizzato, a *Der Himmel über Berlin* (Il cielo sopra Berlino) di Wim Wenders (1987) per cui vinse un European Film Award. Da piccolo attore precocemente arguto egli diventò un divo del varietà, del cabaret e del teatro: uno dei suoi ruoli di maggior successo fu, nel 1927-28, quello della “zia di Charley”. Interpretò vari lungometraggi comici muti e dei primi anni del sonoro, ma nel 1933 abbandonò la Germania nazista: la sua grande scena en travesti in *Pappenheim* venne successivamente usata in chiave anti-semita in *Juden ohne Maske* (Ebrei senza maschera) del 1938 e in *Der ewige Jude* (L’eterno ebreo) del 1940. A Hollywood recitò in parti secondarie in più di 40 film, fra cui *Casablanca* (1942). Nel 1950 ritornò nella Germania dell’Est, dove fu Puntilla – un personaggio che aveva già interpretato a teatro sotto la direzione di Brecht –

nell'adattamento cinematografico di Alberto Cavalcanti di *Herr Puntila und sein Knecht Matti*. Nel 1954 si trasferì a Berlino Ovest e, benché inizialmente boicottato, riprese con successo l'attività teatrale portandola avanti sino ai tardi anni Settanta. Uno dei più memorabili dei suoi successivi ruoli cinematografici è quello del vecchio rifugiato ebreo nel film del 1981, *Das Boot ist voll* (La barca è piena).

Il presente documentario è stato co-diretto da Bruno Ganz e Otto Sander, che avrebbero poi lavorato con Bois in *Der Himmel über Berlin*. Durante la lavorazione, Bois non volle che venisse filmato un incontro con Bernhard Minetti (1905-1998), con cui pure condivide il titolo di questo lavoro: lui, Bois, era stato costretto ad andare in esilio, mentre la carriera di attore di cinema e di teatro di Minetti era prosperata proprio sotto il nazismo. – HANS-MICHAEL BOCK, DAVID ROBINSON
Curt Bois (1901-1991), in the early 1920s styled "the German Harold Lloyd", features in this year's Giornate as the star of Der Fürst von Pappenheim. Bois had probably the longest career of any film actor, stretching from an early synchronized film of numbers from Der fidele Bauer in 1908 to Wim Wenders' Der Himmel über Berlin in 1987, for which he won a European Film Award. From a precociously witty child actor he developed into a successful star of variety, cabaret, and theatre: a major success was his performance as Charley's Aunt in 1927-28. He starred in a number of feature comedies in the silent and early sound period, but in 1933 fled Nazi Germany: his great drag scene in Pappenheim was subsequently to be used for anti-Semitic propaganda in Juden ohne Maske (Jews Without a Mask, 1938) and Der ewige Jude (The Eternal Jew, 1940). In Hollywood he played supporting roles in more than 40 films, including Casablanca (1942). In 1950 he returned to East Germany, where his first film work was as Puntila – a role he had already played on stage under Brecht's direction – in Alberto Cavalcanti's adaptation of Herr Puntila und sein Knecht Matti. In 1954 he moved to West Berlin, and though at first boycotted, he resumed a successful stage career which lasted until the late 1970s. Among his memorable later film performances was the elderly Jewish refugee in Das Boot ist voll (1981).

This documentary was co-directed by Bruno Ganz and Otto Sander, who were later to work with Bois in Der Himmel über Berlin. During the making of the film, Bois declined to film an onscreen meeting with Bernhard Minetti (1905-1998), with whom he shares the film title: while Bois had been forced into exile, Minetti's career as a star of stage and screen flourished in the Nazi era.

HANS-MICHAEL BOCK, DAVID ROBINSON

In programma, anche alcuni estratti dai film di Bois, tra cui la comica pubblicitaria del 1909, *Willys Streiche: Klebolin klebt alles*. Presenta Hans-Michael Bock della rivista *CineGraph* di Amburgo.

The programme will also include film extracts relating to Bois' career, including his 1909 advertising comedy Willys Streiche: Klebolin klebt alles. It will be introduced by Hans-Michael Bock, of CineGraph, Hamburg.

HELSINKI, IKUISESTI (Helsinki, Forever) [Helsinki, per sempre] (Illume Ltd., FI 2008)

Regia/dir., scen: Peter von Bagh; *prod:* Jouko Aaltonen; *mont./ed:* Petteri Evilampi; *sound design:* Martti Turunen; *aiuto regia/asst. dir:* Anna Korhonen; *narr./voiceover:* Sulevi Peltola, Erja Manto, Peter von Bagh; *Beta SP, 75' (24 fps), sonoro/sound; fonte copia/source:* Illume Ltd., Helsinki.

Versione originale finlandese, con sottotitoli in inglese / *Finnish dialogue, English subtitles.*

“Noi non viviamo solo nel presente. Il passato, con tutti i suoi ricordi, eventi ed esperienze vive in noi. Spesso il passato è più potente del presente” (dal commento del film).

Il film di Peter von Bagh rivisita la tradizione muta della “sinfonia urbana”, ma laddove i vecchi classici del genere limitavano l'azione a una sola giornata, *Helsinki, ikuisesti* abbraccia un intero secolo con un collage fatto di brani di cinegiornali, film di fiction, pittura, musica e canzoni. Il film esamina la città, quartiere per quartiere, geograficamente e allo stesso tempo storicamente. I nove decenni della Repubblica indipendente della Finlandia sono stati pieni di eventi, e spesso di brutale violenza; ma, al posto di un'accurata cronologia informativa, lo spettatore sperimenta lo sconcertante tumulto della storia come fecero coloro che lo vissero, e che a nostra volta possiamo osservare, grazie alle immagini cinematografiche. In un flusso ininterrotto, passano davanti ai nostri occhi, individui reali e personaggi immaginari, per strada, nei parchi, al cinema, in parata, a raduni politici, in cortei di giubilo o di protesta. Von Bagh sottolinea con evidenza come questi momenti filmati di storia siano sempre contrassegnati dal volto di un bambino che guarda verso di noi – e verso il proprio futuro. E, su tutto, domina la storia collettiva degli edifici: l'architettura della città, celebrata dai suoi pittori e cineasti, ora concepita con orgoglio ottimistico ora soggetta ad abusi e demolizioni. Il film di von Bagh è un'opera di grande poesia. Noi non siamo dei meri osservatori della storia: per citare il commento del film, è “la storia che guarda noi”.

Il film si apre con uno dei momenti documentaristici più straordinari di sempre, già visto in precedenti antologie, ma che vale la pena di vedere e rivedere anche più volte: un grande piroscifo si apre faticosamente la rotta attraverso il ghiaccio, mentre uomini e ragazzi, tra cui si scorgono una bicicletta e una primitiva motocicletta, corrono di traverso precedendolo nella sua inesorabile avanzata e sfidando allegramente il ghiaccio che si va pericolosamente spezzando solo pochi passi dietro a loro. – DAVID ROBINSON

Dopo aver visto il film, Chris Marker ha scritto a Peter von Bagh:

“Pochi film possono vantare una sequenza d'apertura di pari forza, e pochi altri offrono un finale altrettanto straordinario. Quanto al resto, ciò che forse ammiro di più è la fluidità del montaggio, il suo modo di giocare col tempo in una maniera che riesce sempre ad essere sorprendente e, allo stesso tempo, perfettamente naturale. *Helsinki* merita un posto di primo piano tra i grandi ‘poemi urbani’, e io lo considero superiore a Ruttman per una ragione: in *Berlin* vedo

l'impegno sociale e la maestria estetica, ma non vi avverto quella conoscenza intima della città, della sua storia, dei suoi fantasmi, che trovo invece qui. Inoltre c'è un altro elemento, che si tende spesso a sottovalutare, ma che per me è fondamentale: la musica. La sequenza dello Zeppelin è di per sé di una bellezza ammaliante, pari all'apparizione del transatlantico felliniano, ma non credo che avrebbe raggiunto la stessa intensità emotiva se in quel momento la musica non vi avesse contribuito con il motivo perfetto della malinconia. Pertanto, grazie alla straordinaria scelta dei documenti e al mix inappuntabile di brani musicali, montaggio e colonna sonora, lei ha realizzato un film davvero indimenticabile. E dato il forte legame personale che mi lega a Helsinki (abbastanza strano, se si considera la brevità della mia visita nel 1952), posso dire che questo è stato davvero il modo migliore per festeggiare l'anno nuovo."

"We do not live in the present alone. The past with all its memories, events and experiences is alive in us. Often the past is more powerful than the present." (Commentary)

Peter von Bagh revives the silent tradition of the "city symphony", but while the old classics of the genre confined the action to one day, Helsinki, Forever spans a century with its collage of actuality film, fiction films, paintings, music, and song. The film surveys the city geographically, quarter by quarter, and at the same time historically. The nine decades of the independent Republic of Finland have been eventful and often brutally violent; but rather than getting a neat informative chronology, the viewer experiences the baffling turmoil of history as did those who lived it, and whom we observe, thanks to motion picture film. Ceaselessly they pass before us, real-life people or created characters, on the street, in the parks, at the movies, on parade, at political rallies, in processions of enthusiasm or protest. Von Bagh points out perceptively that in all these filmed moments of history you are certain to find the face of a child looking out at us – and at his own future. And dominating all is the collective history of buildings: the architecture of the city, celebrated by its painters and filmmakers, in turn conceived in optimistic pride and subjected to abuse and demolition. Von Bagh's film is a remarkable poetic achievement. We do not just observe history: in the words of the commentary, "History looks upon us."

The film opens with one of the most extraordinary of documentary moments, already seen in earlier compilations, but worth re-viewing again and again: a great ship ploughs its way through the ice, while a large crowd of men and boys, among them a bike and an early motorcycle, run athwart and ahead of its inexorable progress, gaily and fearlessly defying the ice that is perilously breaking up just feet behind them. – DAVID ROBINSON

On viewing the film, Chris Marker wrote to Peter von Bagh: "Few movies may boast a stronger opening sequence, and few movies offer such an extraordinary finale. And inbetween I guess what I admire most is the fluidity of the editing, your way to play with time in a manner that comes at once as always surprising and perfectly natural. "Your Helsinki deserves its rank among the great 'citypoems', and I'd

rate it above Ruttmann, for instance, for one reason: if I read in his Berlin the social commitment and the aesthetic maestria, I don't feel the personal acquaintance with the city, its history, its ghosts, that I found in yours. Also, something that many have a tendency to underestimate, but which for me is crucial: the music. The Zeppelin sequence by itself carries a haunting beauty, akin to Fellini's liner, but I don't think it would attain this climax of emotion if at that moment the music didn't bring the perfect tune of melancholia. So with the choice of incredible documents and the unfailing mixture of both musical items, editing and score, you made an unforgettable film. And since I happen to have developed myself a strong tie with Helsinki (strange, if you consider the brevity of my visit in '52), I may say that this was the best way to celebrate a New Year."

Prima mondiale / World Premiere

HEPPY'S DAUGHTER (Film Friends Productions / C.M. Hepworth Film Trust, GB 2009)

Un film di/A film by Tony Fletcher, Bob Geoghegan, Tony Saffrey, Stuart Williamson, Val Williamson, David Wyatt; cast: Val Williamson, Tony Fletcher, Stuart Williamson; Digital video, 58', sonoro/sound; fonte copia/source: Film Friends Productions, London.

Versione originale in inglese / English dialogue.

Val Williamson (nata nel 1932) è l'unica parente stretta di uno dei grandi pionieri del cinema inglese ancora in vita. Si tratta infatti dell'ultima dei quattro figli del regista e produttore Cecil Hepworth (1874-1953), che conobbe una carriera assai più lunga e prolifica di tutti i suoi contemporanei.

Sebbene nata dopo il collasso della società cinematografica paterna con gli studios a Walton-on-Thames, Val Williamson dipinge un accurato ritratto del grande uomo da un punto di vista familiare. Conversando con lo storico Tony Fletcher, la Williamson rievoca la vita pubblica e privata di Hepworth, soffermandosi per la prima volta su una lunga serie di racconti e avventure di famiglia. Con l'aiuto di rari e inediti filmati d'archivio, provenienti dal BFI National Archive e da altri archivi e collezioni, la Williamson getta una nuova luce sulla figura del padre, che appare davanti alla macchina da presa in una forma completamente inedita. – BOB GEOGHEGAN

Cecil Hepworth fu un pioniere del cinema inglese delle origini. Iniziò al tempo degli ambulanti, nei tardi anni '90 dell'800, portando con sé i propri film di 40 secondi nelle sale da conferenze di tutto il Paese, dove un pubblico delirante reclamava a viva voce che li riproponesse anche più volte nella stessa seduta. Dall'era della lanterna magica ai fasti della sua Hepworth Company negli studios di Walton-on-Thames, Hepworth dette un contributo fondamentale all'arte cinematografica. Ai suoi studios bussarono frotte di celebri attori teatrali, ansiosi di sperimentare il nuovo mezzo, e da lì molte "star" raggiunsero una fama mondiale: Alma Taylor, Chrissie White, Gerald Ames, Ronald Colman, Violet Hobson, Stewart Rome. Da Walton-on-Thames veniva spedita una grande quantità di film in tutto il mondo, perfino negli Stati Uniti, prima dell'avvento di Hollywood.

(Dalla sovracoperta dell'autobiografia di Cecil Hepworth, *Came the Dawn*, Phoenix House, Londra, 1951)

Val Williamson (born 1932) is the only surviving direct generational link with Britain's film pioneers. She is the last of the four children of director-producer Cecil Hepworth (1874-1953), who had the longest and most prolific career of any of his contemporaries.

Although born after the collapse of her father's film company at the Walton-on-Thames studio, Val Williamson paints a revealing picture of the great man from her family perspective. In conversation with the film historian Tony Fletcher, Val brings to life Hepworth's public and private life, reflecting on many family stories and adventures for the first time. With the help of rare and unseen archive films from the BFI National Archive, and other archives and collections, she sheds new light on her father, who is seen in front of the camera as he has never been seen before. – BOB GEOGHEGAN

*Cecil Hepworth was a pioneer of the British Cinema. He began in the showman period in the late 1890s, carrying his 40-second films to lecture halls all over the country, where frenzied audiences demanded their repetition many times at a sitting. From the fairground era to the time of the great Hepworth Company at its Walton-on-Thames studios, he helped to advance the art of the cinema. To his studios came famous stage actors, anxious to try the new medium, and there many "stars" made world-wide reputations: Alma Taylor, Chrissie White, Gerald Ames, Ronald Colman, Violet Hobson, Stewart Rome. From Walton-on-Thames films were dispatched in quantity to the world, even to the United States before the Hollywood era. (Adapted from the dustjacket text for Cecil Hepworth's autobiography, *Came the Dawn*, Phoenix House, London, 1951)*

L'HOMME AU CHAPEAU DE SOIE (The Man in the Silk Hat) (Films Max Linder, FR 1983)

Regia/dir., prod., scen., narr: Maud Linder; *mont./ed:* Suzanne Baron, Pierre Gillette; *mus:* Jean-Maria Sénia; *rec./sd:* Marco Streccioni; *cast (archive footage):* Max Linder, Sarah Bernhardt, Benoît Constant Coquelin; 35mm, 2469 m., 90' (24 fps), sonoro/sound; *fonte copia/print source:* Maud Linder.

Versione inglese / *English version (English narration).*

Questo film viene presentato come un duplice omaggio, al grande Max Linder e a chi lo realizzò, sua figlia Maud Linder, insignita del Jean Mitry Award di quest'anno. Il 31 ottobre del 1925 Linder, a 42 anni non ancora compiuti, e la moglie ventenne morirono in un hotel parigino, apparentemente per un patto suicida. I due lasciavano una bambina di 16 mesi, che fu affidata ai nonni materni, i quali la allevarono senza rivelarle la vera personalità del padre. Solo dopo aver compiuto vent'anni, Maud Linder seppe chi era stato suo padre e da quel momento si dedicò alla sua riscoperta.

Scoprì così che quel genio della commedia – sperimentatore inesauribile, con uno straordinario senso del cinema, creatore del primo personaggio comico universalmente conosciuto e fonte di



ispirazione per le successive generazioni di comici – era praticamente dimenticato, e i suoi film invisibili. Perciò, oltre 60 anni fa, molto prima della comparsa dei DVD e dei festival di cinema muto, intraprese la ricerca di ogni materiale riguardante la carriera di Max, raccogliendone i film negletti. La sua appassionata ricerca non significò soltanto la riscoperta di un padre, ma anche la giusta rivalutazione a livello mondiale di un artista senza uguali. Nel 1963 Maud produsse un'antologia dei lungometraggi americani di Max, *En compagnie de Max Linder*, con la voce narrante di René Clair, che era stato scritturato per girare un film con Max all'epoca della sua morte.

Venti anni dopo riuscì a produrre questo documentario, *L'homme au chapeau de soie*.

Questa preziosa raccolta di tesori comici, fu presentata per la prima volta al festival di Cannes nel 1983 (chi scrive era presente) raccogliendo un'ovazione che suonò anche come una doverosa agnizione della lunga battaglia di Maud Linder. Alcuni critici di vocazione didascalica dell'epoca espressero disappunto per l'incompletezza del racconto; ad esempio il film non parlava delle vicende di Max dopo il suo arruolamento nella prima guerra mondiale, degli incombenti problemi di salute che gliene derivarono, e della tragedia finale. Ma questo è un film di celebrazione, non di investigazione. "Non ci fu una vera spiegazione della tragedia", disse lei, "né io ho mai cercato di trovarne una". – DAVID ROBINSON

This film is shown in dual homage to the great Max Linder himself, and to the maker of the film, his daughter Maud Linder, this year's Jean Mitry Award honoree. On 31 October 1925 Linder, not quite 42 years old, and his 20-year-old wife died in a Paris hotel, in an apparent suicide pact. They left behind their 16-month-old baby, who was taken away by her mother's family, and raised in ignorance of her father's identity. Not until she was about 20 did Maud Linder learn

who her father was, and began her quest to rediscover him. She found that this genius of comedy – whose inexhaustible invention, understanding of cinema, and creation of the screen's first universal comedy character had inspired succeeding generations of film comedians – was virtually forgotten, his films unseen. Hence, more than 60 years ago, long before DVDs and silent film festivals, she began to search for every piece of evidence of his career, and to gather together the disregarded films. Her passionate quest was not just to find a father, but to re-establish this unique artist in the world's consciousness. In 1963 she produced a compilation of Max's American feature films, *En compagnie de Max Linder*, which had a commentary by René Clair, who had been scheduled to direct a film with Max at the time of his death.

Twenty years later she was able to produce this compilation documentary, *L'Homme au chapeau de soie*. A rich collection of comic treasures, the film had its first screening at the 1983 Cannes Film Festival (the present writer was there), to an ovation which seemed a vindication of Maud Linder's long battle. Some didactic critics of the time complained that the account was not comprehensive; there was nothing about the aftermath of Max's service in the First World War, his subsequent failing health, and the final tragedy. But this is a film of celebration, not investigation. "There was no real explanation to the tragedy," she said, "and I have never tried to find one." – DAVID ROBINSON

NOTE SU "SHERLOCK JR." DI BUSTER KEATON (Francesco Ballo/Paolo Darra, IT 2009)

Regia/dir., mont./ed: Francesco Ballo, Paolo Darra; *progetto/conceivèd by:* Francesco Ballo; *mus:* Johann Sebastian Bach; Beta SP, 70' (trascritto a/transferred at 16 fps); *fonte copia/source:* Francesco Ballo/Paolo Darra.

Didascalie in inglese, con commento in italiano / *English intertitles, with Italian narration.*

Questa analisi video di *Sherlock Jr.* di Buster Keaton si sviluppa mostrando sequenze fondamentali (anche con inquadrature a confronto mediante *split screen*) e momenti comici unici che evidenziano il metodo inventato dall'autore Keaton per mettere in scena l'attore keaton. Viene così presentata la struttura del cinema keatoniano: la composizione, l'attraversamento e la percorribilità dello spazio, il rapporto ritmico spazio-tempo, la costruzione del *gag*, gli sguardi e gli stati d'animo keatoniani con il suo volto così diversamente espressivo. / *This video analysis of Sherlock Jr. by Buster Keaton uses key sequences (also shown via split-screen shots) and individual comic scenes to demonstrate the methodology invented by Keaton the auteur to direct Keaton the actor on screen. We thus reveal the structure of Keatonian cinema: his use of composition, the crossing and practicability of space, the rhythmic relationship between space and time, the construction of gags, and the Keatonian look and state of mind, conveyed by his very expressive face. – FRANCESCO BALLO*

Muti del XXI secolo / 21st Century Silents

DOGMA (Wisconsin Bioscope, US 2008)

Regia/dir., scen: Kayla Grosse; *prod:* Dan Fuller; *f./ph:* Kelsey Field; *cast:* Reo Glancey, Lyndsey Wurch, Robert Breitenbach, Dylan Brogan, Alex Cox, Sydney Duncan, Kate Marcus; 35mm, 88 ft., c.2' (16 fps); *fonte copia/print source:* Communications Arts Department, University of Wisconsin-Madison.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Poiché colorare i film a mano è un lavoro così noioso, la Wisconsin Bioscope Company ricorre al colore solo nel caso di brevi sequenze che necessitano di un effetto spettacolare. Per *Dogma*, set, illuminazione, costumi e azione sono stati concepiti in modo tale da poter ottenere facilmente e rapidamente l'effetto del fuoco. Si è insomma fatto in modo che le parti da dipingere fossero chiaramente definite e ad alto contrasto. Sia pure con un budget molto più modesto, *Dogma* è giocato sugli effetti speciali così come il *Transformers* di quest'estate o l'imminente *Alice in Wonderland* di Tim Burton. Per saperne di più sulla filosofia produttiva della Wisconsin Bioscope Company, si può visitare il sito www.wisconsinbioscope.com. / *Because coloring motion picture film by hand is so tedious, the Wisconsin Bioscope Company only uses color for short sequences that require a very spectacular effect. For Dogma, the set, lighting, costumes, and action were all designed so that the fire effect could be achieved quickly and easily. The aim was to provide the colorists with a clearly-defined, high-contrast area to paint. In this way, Dogma is as completely driven by its special effects as this summer's Transformers movie or Tim Burton's upcoming Alice in Wonderland – although on a more modest budget. To learn more about the production philosophy of the Wisconsin Bioscope Company, please visit www.wisconsinbioscope.com. – DAN FULLER*

IN YOUR DREAMS (Wisconsin Bioscope, US 2008)

Regia/dir: Sydney Duncan; *prod., scen:* Dan Fuller; *f./ph:* Kelsey Field; *cast:* Sarah Whiteaker, Dylan Brogan, David Lammie, Rachael Cohen; 35mm, 174 ft., c.3' (16 fps); *fonte copia/print source:* Communications Arts Department, University of Wisconsin-Madison.

Senza didascalie / *No intertitles.*

È questa l'epitome di una pellicola Wisconsin Bioscope: breve, muta, girata con una macchina da presa a manovella, sviluppata e stampata a mano, modellata sui film antecedenti la prima guerra mondiale. In questo caso i modelli sono i quasi identici *Rêve et réalité* (Pathé Frères) e *Let Me Dream Again* (George Albert Smith), due scandalosi film del 1900 che svelano l'illecito desiderio nascosto nell'inconscio di un uomo. Essendo stato girato nell'anno 2008, dopo la terza onda femminista, *In Your Dreams* include anche le fantasie sessuali della donna, per rivelarci infine la fantasia delle fantasie! / *In Your Dreams is the epitome of a Wisconsin Bioscope film: short, silent, shot with a 35mm hand-cranked camera, developed and printed by hand, and closely modeled on films from before the First World War. In this case, the models were the nearly identical Rêve et Réalité (Pathé Frères) and Let Me Dream Again (George Albert Smith), two scandalous films from 1900 that expose the illicit desire hidden in a man's unconscious mind. Because it was shot in the post-third-wave-feminist year of 2008, In Your Dreams also includes the woman's sexual fantasies. Then it proceeds to reveal the fantasy of the fantasies! – DAN FULLER*

SMOKE RINGS (Rex Carter, US 2009)

Regia/dir., scen: Rex Carter; *f./ph:* John Nolan; *mus:* Donald Sosin; *scg./des:* Rob Melchior; *cost:* Claudie Jean Fisher; *cast:* Bob Ladewig, Cora Benesh, Eric C. Stevens; DigiBeta, 4'10"; *fonte copia/print source:* Rex Carter.

Senza didascalie / *No intertitles.*

In questo omaggio ai grandi comici del cinema muto, un affabile ma infelice giovanotto cerca di far colpo su una bella signora che ha attirato la sua attenzione nel vicino spaccio clandestino. Deve però fare i conti con un dissoluto rivale e un intempestivo barista. Il film ha anche un accompagnamento musicale per pianoforte di Donald Sosin che, a Pordenone, lo eseguirà dal vivo. / *A homage to the great comics of silent cinema. An affable yet hapless young man tries to impress the beautiful lady who has caught his eye at the neighbourhood speakeasy. In his way, however, are a licentious rival and a bartender with bad timing. The finished film has a recorded piano accompaniment by Donald Sosin, who for this screening will perform his music live. – REX CARTER*

Alexander Shiryaev

Master of Movement

Editors

Birgit Beumers

Victor Bocharov

David Robinson



Indice dei titoli / *Film Title Index*

Per ogni titolo, oltre alla pagina, viene indicato, in corsivo, il giorno e luogo di proiezione. / *Each main title listing includes page number(s) for the catalogue entry, followed by the film's screening co-ordinates (date and theatre abbreviation) in italics. Alternate titles are cross-referenced to original main titles.*

Legenda / Key to abbreviations:

V = Teatro Verdi

R = Ridotto del Verdi

ABEL GANCE – THE CHARM OF DYNAMITE, 185; 4R, 8R
ACCIDENTI ALLE ROTELLE = RINK, THE
ADDESTRAMENTO MILITARE: SUPERAMENTO DI UN MURO, 136; 10V
ADVENTURES OF SHERLOCK HOLMES, THE: EP. 4, THE MUSGRAVE
RITUAL, 55; 8V
ADVENTURES OF SHERLOCK HOLMES, THE: EP. 7, A SCANDAL IN
BOHEMIA, 49; 8V
AERIAL WIRE, THE = PERILS OF PAULINE, THE: ried./reissue EP. 5, THE
AERIAL WIRE
AIN'T SHE SWEET, 28; 10V
AKT-SKULPTUREN. STUDIENFILM FÜR BILDENDE KÜNSTLER, 159; 6V
ALICE'S WILD WEST SHOW, 26; 10V
AMAZING PARTNERSHIP, THE, 40; 5V
AMORE SENZA STIMA, 171; 6V
AND A LITTLE CHILD SHALL LEAD THEM, 142; 4V
ANGELO DEL FOCOLARE, L' = DU SKAL AERE DIN HUSTRU
ANNA PAVLOVA, 111; 7V, 10R
AQUILA NERA = EAGLE, THE
ARE WE DOWN-HEARTED?, 167; 7V
ASTA NIELSEN ALS MANNEQUIN, 178; 5V
AVVOLTOIO, L' (?) = AMORE SENZA STIMA
BABY'S SHOE, A, 144; 10V
Ballets Russes 100 prog., 109; 7V, 10R
BARCELONA = SYNCOPATED MELODIES: BARCELONA
BARCELONA, HAUPTSTADT VON KATALONIEN = BARCELONE,
PRINCIPALE VILLE DE LA CATALOGNE
BARCELONE, PRINCIPALE VILLE DE LA CATALOGNE, 160; 6V
BARGAIN WITH CHANCE, A = LORD JOHN'S JOURNAL: EP. 1, A
BARGAIN WITH CHANCE
BATTAGLIA DI NEVE, 135; 10V
BELGRADE IN WINTER = BEOGRAD PO ZIMI
BELGRADO D'INVERNO = BEOGRAD PO ZIMI
BELLE AU BOIS DORMANT, LA, 140; 4V
BEOGRAD PO ZIMI, 158; 6V
BEUTE DER MÄNNER, DIE = MÄDEL UND 3 CLOWNS, EIN
BILLY MERSON SINGING "DESDEMONIA", 168; 7V
BIRTH OF A FLOWER, 28; 10V
BLACKPOOL PROMENADE, 28; 10V
BLIZZARD, THE = GUNNAR HEDES SAGA
BOBBY THE BOY SCOUT; OR, THE BOY DETECTIVE, 32; 4V
BONHEUR CONJUGAL, LE, 112; 3V
BONZO: EP. 13, DETECTIVE BONZO AND THE BLACK HAND GANG,
60; 9V
BRONCHO BILLY'S CHRISTMAS DINNER, 151; 10V
BUGARIN, 162; 5V
BULGARIAN, THE = BUGARIN

BULGARO, IL = BUGARIN
BY THE SIDE OF THE ZUYDER ZEE, 28; 10V
CANINE SHERLOCK HOLMES, A, 45; 7V
CANZONE DELL'AMORE TRIONFANTE, LA = CHANT DE L'AMOUR
TRIOMPHANT, LE
CARMEN, 83; 5V
CASA SULLA TRUBNAJA, LA = DOM NA TRUBNOI
CE COCHON DE MORIN, 79; 4V
CHANSON TRISTE = NOCTURNE
CHANT DE L'AMOUR TRIOMPHANT, LE, 77; 5V
CHARLIE GOES TO SCHOOL, 186; 4R, 9R
CHARLOT A ROTELLE = RINK, THE
CHARLOT A TEATRO = NIGHT IN THE SHOW, A
CHARM OF DYNAMITE, THE = ABEL GANCE – THE CHARM OF
DYNAMITE
CHASSEUR DE CHEZ MAXIM'S, LE, 87; 9V
CHILDREN DANCING WITH BARREL ORGAN, 165; 7V
Cinema per decenni, II = Screen Decades Project
CLUE OF THE PIGTAIL, THE = MYSTERY OF DR. FU-MANCHU, THE: EP.
3, THE CLUE OF THE PIGTAIL
COMEDY CARTOONS, 143; 4V
COMICA CON CANE, 136; 10V
COMICA IN GIARDINO, 136; 10V
COMPETITORS FROM BRISTOL, 28; 10V
CON LA FEDE IN DIO = SA VEROM U BOGA
CONFIDENCE TRICK, A = SHERLOCK HOLMES I BONDEFANGERKLØR
Corrick Prog. 1, 139; 4V
Corrick Prog. 2, 144; 10V
CREUSOT'S METALLURGY = MÉTALLURGIE AU CREUSOT, LA
CYCLING THE CHANNEL, 28; 10V
DADDY, 183; 4V
DAME MASQUÉE, LA, 80; 7V
DANCE OF THE DEERMEN, 28; 10V
DANCE OF THE MOODS, 28; 10V
DANSE DU FLAMBEAU, LA, 109; 7V, 10R
DAY-POSTLE MATCH AT BOULDER RACECOURSE, WESTERN
AUSTRALIA, THE, 140; 4V
DÉBUTS D'UN CHAUFFEUR, LES, 144; 10V
DEONZO BROTHERS, THE, 28; 10V
DETECTIVE BONZO AND THE BLACK HAND GANG = BONZO: EP. 13,
DETECTIVE BONZO AND THE BLACK HAND GANG
DETECTIVE'S TOUR OF THE WORLD, A = TOUR DU MONDE D'UN
POLICIER, LE
DIECI COMANDAMENTI, I = TEN COMMANDMENTS, THE
DOGMA, 191; 4V
DOM NA TRUBNOI, 92; 6V
DOWN ON THE FARM, 146; 10V
DREAM OF A RAREBIT FIEND, THE, 149; 10V
DU SKAL AERE DIN HUSTRU, 94; 10V
EAGLE, THE, 119; 4V
ELSKER HVERANDRE = GEZEICHNETEN, DIE
ÉTUDES SUR PARIS, 116; 7V
EXHIBITION OF THE FRENCH CINÉMATHEQUE = IZLOZBA
FRANCUSKE KINOTEKE

FIERY HAND, THE = MYSTERY OF DR. FU-MANCHU, THE: EP. 10, THE FIERY HAND
 FINAL PROBLEM, THE = LAST ADVENTURES OF SHERLOCK HOLMES, THE: EP. 15, THE FINAL PROBLEM
 FINTO STORPIO, IL, 135; 10V
 FOUR JUST MEN, THE, 163; 3V, 10R
 FOX STORY #4702: SIR ARTHUR CONAN DOYLE AND FAMILY, 64; 10V
 FOX STORY #6-962: INTERVIEW WITH SIR ARTHUR CONAN DOYLE, 65; 10V
 FUNERALI DI GIUSEPPE VERDI, I, 136; 10V
 FÜRST VON PAPPENHEIM, DER, 120; 8V
 GABBIA DEI MATTI, LA = PREPARAZIONE AL FILM "LA GABBIA DEI MATTI"
 GEDÄCHTNIS. EIN FILM FÜR CURT BOIS UND BERNHARD MINETTI, 186; 7R
 GELIEBTE ROSWOLSKYS, DIE, 179; 5V
 GESTREIFTE DOMINO, DER, 52; 8V
 GEZEICHNETEN, DIE, 121; 10V
 GIORNATE DI SOLE, 122; 6R, 8R
 GO WEST (trailer) = LETTER FROM HOLLYWOOD, THE
 GOLEM, THE = GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM, DER
 GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM, DER, 23, 95; 7V
 GOLEM: COME VENNE AL MONDO = GOLEM, WIE ER IN DIE WELT KAM, DER
 GORNO'S ITALIAN MARIONETTES, 168; 7V
 GRAZIA, LA, 124; 6R
 GRAZIELLA, 114; 5V
 GUNNAR HEDES SAGA, 98; 8V
 GWEN FARRAR AND BILLY MAYERL IN "I'VE GOT A SWEETIE ON THE RADIO", 168; 7V
 HAND THAT CONDEMNS, THE = MANO ACCUSATRICE, LA
 HANSEL AND GRETTEL, 160; 6V
 HARMONIES DE PARIS, 22, 89; 4V, 9R
 HELSINKI, FOREVER = HELSINKI, IKUISESTI
 HELSINKI, IKUISESTI, 187; 4R, 7R, 9R
 HELSINKI, PER SEMPRE = HELSINKI, IKUISESTI
 HEPPY'S DAUGHTER, 188; 6R, 7R
 HER FIRST CAKE, 145; 10V
 HER SISTER FROM PARIS (trailer) = LETTER FROM HOLLYWOOD, THE
 HEROES OF THE SEA, 170; 7V
 HEUREUSE MORT, L', 81; 8V
 HINTS ON PHYSICAL CULTURE, 28; 10V
 HOMME AU CHAPEAU DE SOIE, L', 189; 5R, 8R
 HOMME-ORCHESTRE, L', 28; 10V
 HOUSE ON TRUBNAYA SQUARE, THE = DOM NA TRUBNOI
 HOW JONES LOST HIS ROLL, 142; 4V
 HOW THE JAM GETS INTO DONUTS, 28; 10V
 HUND VON BASKERVILLE, DER, 35; 4V
 ÎLE ENCHANTÉE, L', 115; 9V
 IN GOD WE TRUST = SA VEROM U BOGA
 IN YOUR DREAMS, 191; 9V
 INSCRUTABLE DREW, INVESTIGATOR: EP. 5, THE MOON DIAMOND, 60; 9V
 INTERVIEW WITH SIR ARTHUR CONAN DOYLE = FOX STORY #6-962: INTERVIEW WITH SIR ARTHUR CONAN DOYLE
 Italo Pacchioni prog., 135; 10V
 IZLOZBA FRANCUSKE KINOTEKE, 160; 6V
 J.H. SQUIRE AND HIS CELEBRATED CELESTE OCTET, 169; 7V
 J'ACCUSE, 101; 9V
 J'AI PERDU MON LORGNON, 139; 4V
 JEMSTVO = OSTAGGIO, L'
 JIUJITSU FOR THE LADIES – HINTS AND HOBBIES NO. 11, 28; 10V
 JUDGEMENT, THE = GUNNAR HEDES SAGA
 JUSTICE D'ABORD, 73; 8V
 KENSINGTON MYSTERY, THE = OLD MAN IN THE CORNER, THE: EP. 1, THE KENSINGTON MYSTERY
 KERSTFEEST BIJ DEN SHERIFF, HET = BRONCHO BILLY'S CHRISTMAS DINNER
 KIDNAPPING OF FUX THE BANKER, THE = ÚNOS BANKÉŘE FUXE
 KING IS DREAMING, THE = KRALJ SANJA
 KING OF MASONS, THE = KRALJ ZIDARA
 KISS FOR CINDERELLA, A (trailer) = LETTER FROM HOLLYWOOD, THE
 KISS IN THE TUNNEL, 28; 10V
 KLEINE VOM VARIÉTÉ, DIE, 125; 6V
 KNOCKING ON THE DOOR, THE = MYSTERY OF DR. FU-MANCHU, THE: EP. 7, THE KNOCKING ON THE DOOR
 KRALJ SANJA, 161; 6V
 KRALJ ZIDARA, 161; 6V
 KRIEGSSCHIFFE IN GEFAHR = PERIL OF THE FLEET, THE
 KUROTEGUMI SUKEROKU, 125; 6V
 LADIES ON BICYCLES, 28; 10V
 LAST ADVENTURES OF SHERLOCK HOLMES, THE: EP. 15, THE FINAL PROBLEM, 67; 10V
 LETTER FROM HOLLYWOOD, THE, 126; 6R, 8R
 LITTLE STREET SINGERS, THE = PETITS PIFFERARI, LES
 LORD JOHN'S JOURNAL: EP. 1, A BARGAIN WITH CHANCE, 58; 8V
 LOVE ONE ANOTHER = GEZEICHNETEN, DIE
 MÄDEL UND 3 CLOWNS, EIN, = THREE KINGS, THE
 MAN IN THE SILK HAT, THE = HOMME AU CHAPEAU DE SOIE, L'
 MANO ACCUSATRICE, LA, 62; 9V
 MARCIA DI CAMMELLI, 136; 10V
 MARION, ARTISTA DI CAFFÈ-CONCERTO, 175; 6V
 MARIUTE, 173; 6V
 MARIUTE, LA CONTADINA FRIULANA = MARIUTE
 MASKED MANNEQUIN, THE = FÜRST VON PAPPENHEIM, DER
 MASTER OF THE HOUSE, THE = DU SKAL AERE DIN HUSTRU
 MEDVEDEFF'S RUSSIAN BALALAIKA ORCHESTRA, 28; 10V
 MEMORY. A FILM FOR CURT BOIS AND BERNHARD MINETTI = GEDÄCHTNIS. EIN FILM FÜR CURT BOIS UND BERNHARD MINETTI
 MERRY WIDOW, THE, 15; 3V
 MÉTALLURGIE AU CREUSOT, LA, 139; 4V
 MONKEYS' MOON, 127; 6V
 MOON DIAMOND, THE = INSCRUTABLE DREW, INVESTIGATOR: EP. 5, THE MOON DIAMOND
 MOSTRA DELLA CINÉMATHÈQUE FRANÇAISE = IZLOZBA FRANCUSKE KINOTEKE
 MUSGRAVE RITUAL, THE = ADVENTURES OF SHERLOCK HOLMES, THE: EP. 4, THE MUSGRAVE RITUAL
 MUTT AND JEFF: ON STRIKE = ON STRIKE
 MYSTERY OF DR. FU-MANCHU, THE: EP. 3, THE CLUE OF THE PIGTAIL, 46; 7V
 MYSTERY OF DR. FU-MANCHU, THE: EP. 7, THE KNOCKING ON THE DOOR, 61; 9V
 MYSTERY OF DR. FU-MANCHU, THE: EP. 10, THE FIERY HAND, 33; 4V
 NIAGARA IN WINTER 1909, 144; 10V
 NIGHT IN THE SHOW, A, 22; 4V

NOCTURNE, 86; 8V
 NOTE SU "SHERLOCK JR.": DI BUSTER KEATON, 190; 4R, 9R
 NOUVELLE SECRÉTAIRE, LA, 162; 5V
 NUIT DU 11 SEPTEMBRE, LA, 71; 3V, 9R
 OLD CHORISTER, THE, 166; 7V
 OLD CLOTHES (trailer) = LETTER FROM HOLLYWOOD, THE
 OLD LONDON STREET SCENES, 28; 10V
 OLD MAN IN THE CORNER, THE: EP. 1, THE KENSINGTON MYSTERY, 38; 5V
 ON STRIKE, 128; 8V
 OSTAGGIO, L', 158; 6V
 PAPÀ = DADDY
 PARATA MILITARE: SFILATA DI CAVALLI, 136; 10V
 PAS DE DEUX ET SOLI, 110; 7V, 10R
 PATTINAGGIO = RINK, THE
 PER LA PATRIA = J'ACCUSE
 PERIL OF THE FLEET, THE, 42; 6V
 PERILS OF PAULINE, THE: ried./reissue EP. 5, THE AERIAL WIRE, 153; 10V
 PETITS PIFFERARI, LES, 146; 10V
 PIED DE MOUTON, LE = TALISMAN, THE
 PLAYHOUSE, THE, 22; 4V
 POETRY OF MOTION, THE, 28; 10V
 PORTAFOGLIO RUBATO, IL = SHERLOCK HOLMES I BONDEFANGERKLØR
 POULE AUX OEUFS D'OR, LA, 143; 4V
 PREPARAZIONE AL FILM "LA GABBIA DEI MATTI", 135; 10V
 QUEM DA MAIS? = GELIEBTE ROSWOLSKYS, DIE
 QUICKER THAN THOUGHT MOVEMENTS, 28; 10V
 QUINZIÈME PRÉLUDE DE CHOPIN, LE, 76; 7V
 QUITE UNFIT FOR FEMALES, 28; 10V
 RADIO AND RADIANCE, 168; 7V
 RATTO DEL BANCHIERE FUX, IL = ÚNOS BANKÉŘE FUXE
 RE DEI MURATORI, IL = KRALJ ZIDARA
 RE STA SOGNANDO, IL =KRALJ SANJA
 RE UMBERTO I VISITA LA MARINA, IL, 136; 10V
 RECEPTION ON, AND INSPECTION OF H.M.S. "DREADNOUGHT", 146; 10V
 RECHT VOOR ALLES = JUSTICE D'ABORD
 RINK, THE, 25; 8V
 RITUEL DES MUSGRAVE, LE = ADVENTURES OF SHERLOCK HOLMES,
 THE: EP. 4, THE MUSGRAVE RITUAL
 ROAD TO YESTERDAY, THE (trailer) = LETTER FROM HOLLYWOOD, THE
 ROSE OF RHODESIA, THE, 129; 8V
 ROSE VON RHODESIA, DIE = ROSE OF RHODESIA, THE
 ROTAIE, 103; 7V
 SA VEROM U BOGA, 157; 6V
 SALTARELLO A TEATRO = PLAYHOUSE, THE
 SCANDAL IN BOHEMIA, A = ADVENTURES OF SHERLOCK HOLMES,
 THE: EP. 7, A SCANDAL IN BOHEMIA
 Screen Decades Project, 148; 10V
 SHERLOCK HOLMES I BONDEFANGERKLØR, 37; 5V
 SHERLOCK HOLMES UND DIE BAUERNFÄNGER = SHERLOCK HOLMES
 I BONDEFANGERKLØR
 SHORT-SIGHTED CYCLIST, THE, 145; 10V
 SIGN OF FOUR, THE, 43; 6V
 SINKING OF THE LUSITANIA, THE, 154; 10V
 SIR ARTHUR CONAN DOYLE AND FAMILY = FOX STORY #4702: SIR
 ARTHUR CONAN DOYLE AND FAMILY
 SLEUTH, THE, 48; 8V
 SMOKE RINGS, 191; 7V
 SON OF HIS FATHER, A (trailer) = LETTER FROM HOLLYWOOD, THE
 Sounds of British Silents prog., The, 165; 7V
 SPETTACOLO DI GIOCOLIERI, 137; 10V
 STEUERMANN HOLK, 179; 5V
 STIGMATIZZATI, GLI = GEZEICHNETEN, DIE
 STJAALE TEGNEBOG, DEN = SHERLOCK HOLMES I
 BONDEFANGERKLØR
 STOLEN WALLET, THE = SHERLOCK HOLMES I BONDEFANGERKLØR
 STRIPED DOMINO, THE = GESTREIFTE DOMINO, DER
 STUART WEBBS-DETEKTIVSERIE, NR. 5. = GESTREIFTE DOMINO, DER
 SUNKEN WORLD, A = VERSUNKENE WELT, EINE
 Suoni del cinema muto inglese, I = Sounds of British Silents prog., The
 SWEET GENEVIEVE, 167; 7V
 SYNCOPATED MELODIES: BARCELONA, 168; 7V
 SYNCOPATED MELODIES: THE TIN-CAN FUSILIERS, 168; 7V
 TALE OF THE AMPLION, 28; 10V
 TALISMAN, THE, 28; 10V
 TEDDY BEARS, THE, 150; 10V
 TEDDY BROWN AND HIS XYLOPHONE, 169; 7V
 TEN COMMANDMENTS, THE, 105; 5V
 THAT ROYLE GIRL (trailer) = LETTER FROM HOLLYWOOD, THE
 THOU SHALT HONOR THY WIFE = DU SKAL AERE DIN HUSTRU
 THREE KINGS, THE, 130; 9V
 TIN-CAN FUSILIERS, THE = SYNCOPATED MELODIES: THE TIN-CAN
 FUSILIERS
 TORRES STRAITS, 166; 7V
 TOUR DU MONDE D'UN POLICIER, LE, 147; 10V
 TRAGÖDIE EINES VERSCHOLLENEN FÜRSTENSOHNES, DIE =
 VERSUNKENE WELT, EINE
 TRÉSOR DES MUSGRAVE, LE = ADVENTURES OF SHERLOCK HOLMES,
 THE: EP. 4, THE MUSGRAVE RITUAL
 TROIS GOUTTES DE LA ROSÉE, 162; 5V
 TROJAN CARS, 28; 10V
 TWO-COLOR KODACHROME TEST SHOTS NO. III, 131; 4V
 TWO MORE, 28; 10V
 Ukulelescope prog., 27; 10V
 ÚNOS BANKÉŘE FUXE, 63; 10V
 VAMPA D'ODIO = WENN DAS HERZ IN HAB ERLÜHT
 VANISHING AMERICAN, THE (trailer) = LETTER FROM HOLLYWOOD, THE
 VECCHIO CASTELLO, IL = GUNNAR HEDES SAGA
 VEDOVA ALLEGRA, LA = MERRY WIDOW, THE
 VERSUNKENE WELT, EINE, 133; 6V
 VICTORIA GIRLS IN THEIR FAMOUS DANCING MEDLEY, THE, 169; 7V
 VIE MERVEILLEUSE DE BERNADETTE, LA, 117; 4V
 WALTER THE SLEUTH, 54; 8V
 WENN DAS HERZ IN HAB ERLÜHT, 176; 6V
 WHEELS OF CHANCE, THE, 164; 9V
 WHO STOLE JONES' WOOD?, 142; 4V
 WILL EVANS THE MUSICAL ECCENTRIC, 28; 10V
 WILLIAM VOSS CONTRA SHERLOCK HOLMES = WILLIAM VOSS, DER
 MILLIONENDIEB
 WILLIAM VOSS, DER MILLIONENDIEB, 47; 7V
 WITCH'S FIDDLE, THE, 28; 10V
 WOMANHANDLED (trailer) = LETTER FROM HOLLYWOOD, THE
 WORLD FAMOUS MUSICAL COMEDY ARTISTS SEYMOUR HICKS AND
 ELLALINE TERRISS IN A SELECTION OF THEIR DANCES, THE, 167; 7V