

CATALOGO
CATALOGUE

LE GIORNATE
DEL CINEMA
MUTO



LE GIORNATE DEL CINEMA MUTO 2005 24TH PORDENONE SILENT FILM FESTIVAL

XXIV EDIZIONE 7 – 16 OTTOBRE 2005
SACILE, TEATRO ZANCANARO / CINEMA RUFFO
PORDENONE, TEATRO COMUNALE GIUSEPPE VERDI

Davide Turconi, il profeta del muto

Davide Turconi, padre fondatore e primo direttore delle Giornate del Cinema Muto e decano degli storici italiani di cinema, è scomparso il 27 gennaio scorso alla veneranda età di 94 anni (era nato a il 17 gennaio 1911). Il suo nome è noto al di fuori dell'Italia soprattutto per una monografia su Mack Sennett (la prima in assoluto), rimasta per molto tempo l'unico studio specializzato riguardante *the King of Comedy*, per la sua pionieristica retrospettiva (1984) dedicata a Thomas H. Ince – uno dei registi a lui più cari – e per una monumentale filmografia della Vitagraph pubblicata dalle Giornate nel 1987. C'erano pochi intimi ai suoi funerali, ma un addio del genere è in un certo senso coerente con la personalità di un uomo umile e discreto, indifferente all'effimero richiamo della gloria in una disciplina che per sua natura non richiama l'attenzione dei *mass media*.

Ho avuto la fortuna di conoscere Turconi dal lontano 1978, quando Angelo R. Humouda, direttore di quella fucina culturale che fu la Cineteca Griffith di Genova, mi accompagnò con il suo furgoncino verde Volkswagen nella minuscola località pavese in cui Davide avrebbe ispirato un nuovo corso negli studi sul cinema muto e insegnato a tanti – me compreso – la difficile arte della ricerca sui documenti d'epoca e la passione per il cinema muto. La sua esperienza nella valorizzazione del cinema muto risale tuttavia a molti anni prima, agli Incontri Cinematografici di Grado (1970-1972), primo esperimento di quella formula che avrebbe poi trovato piena realizzazione a Pordenone, e prima ancora alla Mostra del Cinema di Venezia (con le retrospettive Sennett nel 1961 e Keaton nel 1963). Ricordo spesso due delle sue espressioni favorite: la prima era una risposta all'incredulità degli americani che non capivano come un italiano potesse realizzare filmografie più precise delle loro: "è semplice", diceva con modestia, "ho consultato tutte le rubriche delle lettere ai direttori delle riviste, quelle in cui si chiedevano informazioni su attrici e attori in minuscole parti dei film"; l'altra era il suo *caveat* di sempre – *hic sunt leones*, il motto (desunto dalle prime descrizioni cartografiche di terre sconosciute) che amava utilizzare parlando delle allora innumerevoli lacune nella nostra conoscenza del cinema delle origini.

Mi ritengo ancor più fortunato per aver trascorso con Davide lunghe e appassionanti ore in treno nei viaggi notturni sulla linea che da Genova portava a Pordenone, dove le Giornate del Cinema Muto avevano cominciato a crescere sotto la sua guida. Col senno di poi, avrei dovuto portare con me un registratore per catturare le infinite storie raccontate da Davide in quelle insonni traversate lungo la pianura padana dopo le riunioni del comitato direttivo del festival. Storie di cinema, naturalmente, dalle avventure editoriali del periodico *Cinema* alla scoperta della collezione Joye in Svizzera, restaurata in gran parte dietro il suo impulso, alla sua intuizione della necessità di dar vita a un'Associazione Italiana per gli Studi di Storia del Cinema (nata grazie a lui nel 1964); ma anche storie personali e qualche volta intime, come la sua partecipazione alla Resistenza, la sua passione per la letteratura francese, l'attività quotidiana per l'Azienda del Turismo di Pavia che gli procurava di che vivere. Fra una stazione e l'altra, Davide dava espressione al suo talento di *raconteur* di prima classe. In mezzo a commenti sulle pagine del *Moving Picture World* e giudizi *trenchant* sulle molte storie del cinema scritte senza un'adeguata ricognizione delle fonti d'epoca spuntavano osservazioni sul ruolo dei cattolici nella lotta contro il fascismo, affascinanti aneddoti sulle cineteche nell'immediato dopoguerra, idee su retrospettive da organizzare a Pordenone negli anni a venire.

Quando le Giornate del Cinema Muto erano ancora alle prime armi e i suoi giovani organizzatori non sapevano bene che pesci pigliare, si andava tutti da Davide. Era come catturare le trote con le mani, perché sapevamo benissimo che ci saremmo ritrovati sulla corriera che portava da Montebello della Battaglia alla stazione ferroviaria di Voghera con un *carnet* pieno di note, spunti, iniziative che aspettavano solo di prendere forma tangibile. Insieme alle idee, Davide era prodigo di informazioni. Definirlo un generoso (si dice sempre così di una persona scomparsa) è un imperdonabile eufemismo: se altri si preoccupavano di mantenere il controllo del sapere nella *terra incognita* che era il cinema delle origini, lui ti metteva in mano fotocopie di rari documenti, annate di vecchie riviste, libri che nessun altro avrebbe potuto trovare nell'Italia di allora. E non esigeva mai niente in cambio, se non di condividere con lui l'entusiasmo che lo animava da sempre e che gli ha garantito una così lunga e serena esistenza.

Con il sopraggiungere della vecchiaia, Davide si trasformò gradualmente da *primus motor* della storiografia del cinema nell'oggetto di tesi di laurea e di interviste. Poi si diradarono anche quelle. Preoccupato per la salute della moglie (che sarebbe scomparsa un anno prima di lui), aveva abbreviato e poi definitivamente interrotto le sue escursioni a Pordenone. Aveva ceduto la sua insuperabile biblioteca di cinema alla Provincia di Pavia, che aveva promesso di metterla a disposizione del pubblico. A ben guardare, l'obbligo morale che Davide aveva chiesto di onorare riguarda tutti noi. Davide non ci ha dato soltanto gli strumenti necessari a studiare il cinema con criteri scientifici; nell'indicarci così tante strade da percorrere, ci ha dato anche e soprattutto una lezione di onestà intellettuale. È giunto il momento di ricambiarlo. Da questo punto di vista, la morte di Davide non rappresenta la fine di un'epoca quanto l'inizio di una nuova missione. Non la sentiamo come un debito nei riguardi di un maestro, bensì come una responsabilità da onorare nel nome di un amico. – PAOLO CHERCHI USAI

Davide Turconi, Prophet of the Silents

Davide Turconi, founding father and first director of the Giornate del Cinema Muto, and doyen of Italian cinema historians, died on 27 January 2005, at the age of 94 (he was born on 17 January 1911). His name was known internationally, above all for the first-ever monograph on Mack Sennett, which remained for many years the only specialist study dealing with "the King of Comedy"; for his pioneering 1984 retrospective dedicated to Thomas H. Ince – one of the directors dearest to him; and for a monumental filmography of the Vitagraph Company, published by the Giornate in 1987. There were few close friends at his funeral, but such a farewell was in a certain sense appropriate to the personality of a modest and retiring man, indifferent to ephemeral fame in a discipline which, as far as he was concerned, did not attract the attention of the mass media.

I had the great fortune to know Davide a long time, from 1978, when Angelo R. Humouda, director of that cultural forge that was the Cineteca Griffith of Genoa, took me in his green Volkswagen van to the tiny locality in Pavia where Turconi had inspired a new course in the study of silent cinema and taught many – including myself – the difficult art of researching the documents of the period, as well as the passion for silent cinema. His experience in the appreciation of silent cinema went back many years, at least to the Incontri Cinematografici di Grado (1970-1972), a first essay in the formula which would subsequently find its full realization in Pordenone, and even before that, at the Venice Film Festival (with retrospectives of Sennett in 1961 and Keaton in 1963). I often recall two of his favourite expressions. The first was a reply to the incredulity of Americans who could not understand how an Italian could establish filmographies more precise and comprehensive than their own. "It's simple," he said, modestly. "I look in all the correspondence columns of the magazines, where readers ask for information on actors and actresses in tiny roles in films." The other was his constant caveat, hic sunt leones ("here are lions") – the Latin motto drawn from early cartographic descriptions of unexplored exotic lands – which he loved to use when talking of the innumerable lacunae in our knowledge of the beginnings of cinema.

I consider myself even more fortunate to have passed long and thrilling hours on the night train between Genoa and Pordenone, where Le Giornate del Cinema Muto had begun to develop under his guidance. With hindsight, I wish I had had a recorder to capture the endless stories Davide told me during these sleepless journeys through the Lombardy plain, after the meetings of the board of directors of the festival. Stories of the cinema, of course, of the editorial adventures of the Italian magazine Cinema, of the discovery of the Joye Collection in Switzerland, in great part restored thanks to his influence, of his sense of the need to give life to an Italian Association for Studies in the History of Cinema (established thanks to him in 1964); but also personal and sometimes intimate stories, like his participation in the Resistance, his passion for French literature, the day-to-day activities of the tourist office in Pavia which provided him with a livelihood. Between one station and the next, Davide displayed his talent as a first-rate raconteur. In between comments on the pages of Moving Picture World and trenchant judgments on many histories of the cinema written without adequate recognition of period sources, there would be observations on the role of the Catholics in the struggle against fascism, fascinating anecdotes about the cinematheques of the immediate post-war period, and ideas for retrospectives to be organized for Pordenone in the years to come.

When the Pordenone silent film festival was in its novice years, and its young organizers did not know well which fish to catch, everyone went to Davide. It was like catching trout by hand, because we knew quite well that we would find ourselves again on the bus from Montebello della Battaglia to the railway station at Voghera with a notebook full of notes, ideas, initiatives which only waited to take tangible form. As well as ideas, Davide was a prodigy of information. To call him generous (which is what is always said about a deceased person) is an unpardonable understatement: while others were concerned to maintain personal control of knowledge in the terra incognita which was early cinema, he thrust into your hands photocopies of rare documents, volumes of old magazines, books which no one else could have found in Italy at that time. And he never asked for anything in return, except to share with him the enthusiasm which always animated him and which guaranteed him a long and serene existence.

With the onset of old age, Davide gradually transformed himself from primus motor of cinema history into an object for graduate theses and interviews. Then he cut out these also. Preoccupied with the health of his wife, who died a year before him, his excursions to Pordenone grew less frequent and then ceased. He had handed over his incomparable library of books on cinema to the Provincia di Pavia, which had promised to make it available to the public. In justice to Davide, the ethical standards he endeavoured to promote are now a mandate we are committed to fulfill. Davide has given us not only the necessary instruments for the study of the cinema with scientific criteria; in showing us so many paths to follow, he has also and above all given us a lesson in intellectual honesty. The moment to repay him has arrived. From this point of view, the death of Davide does not represent the end of an epoch as much as the start of a new mission. We do not feel the burden of a debt to a master, so much as a responsibility to honour it in the name of a friend. – PAOLO CHERCHI USAI

On Tuesday 11 October the Giornate presents a special tribute to Davide Turconi, remembering his pioneering explorations of the Joye Collection (see "Special Presentations", pp. 32-34).

Le Giornate del Cinema Muto 2005

Sommario / Contents

- 
- 3 Presentazione / *Introduction*
- 6 Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*
- 7 In ricordo di Jonathan Dennis
The Jonathan Dennis Memorial Lecture
- 9 Eventi musicali / *Musical Events*
- Au Bonheur des Dames
 - Crainquebille
 - The Music of Comedy
 - Manhattan Madness
 - Zanjin zanbaken & Yogoto no yume
 - Tokkyu sanbyaku mairu
 - The Sentimental Bloke
 - L'Hirondelle et la Mésange
- 21 Eventi Speciali / *Special Presentations*
- Garbo
 - Das Weib des Pharao
 - Omaggio a / *A Tribute to Davide Turconi*
 - The Scarlet Letter
- 37 La luce dell'oriente: omaggio al cinema giapponese
Light from the East: Celebrating Japanese Cinema
- 51 Antoine cineasta e il realismo francese
André Antoine and French Realism
- 77 The Griffith Project, 9
- 105 Peggy & Jackie
- 115 Il romantico mondo di Elinor Glyn
The Romantic World of Elinor Glyn
- 119 Ritratti / *Portraits*
- 121 Jerry the Tyke, 4
- 123 Muti del XXI secolo / *21st Century Silents*
- 125 Fuori quadro / *Out of Frame*
- 143 Collegium Sacilense 2005
- 145 2º Forum sulla musica per il cinema muto
The 2nd World Forum of Live Film Music
- 147 I musicisti delle Giornate 2005
Musicians at the Giornate 2005
- 153 Indice dei titoli / *Film Title Index*

Introduzioni e note di / Introductions and programme notes by

| | |
|-------------------------------|----------------------|
| Richard Abel | John MacKay |
| Gyöngyi Balogh | Ron Magliozzi |
| Aldo Bernardini | Paul Malcolm |
| Dave Berry | Russell Merritt |
| Lenny Borger | Simon Myers |
| Neil Brand | David Noakes |
| Ben Brewster | Irela Núñez del Pozo |
| Serge Bromberg | Yoneo Ota |
| Kevin Brownlow | Enno Patalas |
| Günter A. Buchwald | Fabio Pezzetti |
| Diana Serra Cary (Baby Peggy) | Bruce Posner |
| Paolo Cherchi Usai | Davide Pozzi |
| Horst Claus | Donald Richie |
| Antonio Coppola | David Robinson |
| John M. Davis | David Shepard |
| Luciano De Giusti | Scott Simmon |
| Bryony Dixon | Roger Smither |
| Stefan Droessler | Kensaku Tanikawa |
| Aleksandar Sasa Erdeljanovic | Gabriel Thibaudeau |
| Philippe Esnault | Kristin Thompson |
| Dan Fuller | Fumiko Tsuneishi |
| Tom Gunning | David Wyatt |
| Livio Jacob | Caroline Yeager |
| Hiroshi Komatsu | |
| Eric Lange | |
| Standish Lawder | |
| Michael Loebenstein | |

Redazione / Edited by

Catherine A. Surowiec

Traduzioni / Translations

Edda Battigelli, Lenny Borger, Paolo Cherchi Usai, Luciano De Giusti, Sonia Dose, Andrea Filippi, Akiko Mizoguchi, Piera Patat, David Robinson.

Credits - Legenda: *adapt*: adaptation; *adatt*: adattamento; *anim*: animazione/animation; *asst. dir*: assistant director; *asst. ed*: assistant editor; *asst. mont*: assistente al montaggio; *asst. op*: assistente operatore; *asst. ph*: assistant cameraman; *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; *exec. prod*: executive producer; *f*: fotografia; *fps*: fotogrammi al secondo/frames per second; *ft*: piedi/feet; *lg. or.*: lunghezza originale; *m*: metri/metres; *mont*: montaggio; *mus*: musica/music; *mus. perf*: music performed by; *narr*: narrazione/narration; *orig. l*: original length; *orig. scen*: original scenario; *ph*: cinematography; *ppp*: prima proiezione pubblica; *prod*: produzione/producer; *prod. admin*: production administrator; *prod. asst*: production assistant; *prod. exec*: produttore esecutivo; *prod. mgr*: production manager; *re*: regia; *rel*: released; *scen*: sceneggiatura/scenario; *scen. orig*: sceneggiatura originale; *scg*: scenografia; *sd*: sound; *sd. rec*: sound recording; *sogg*: soggetto; *supv*: supervisione/supervisor.

Presentazione / Introduction

Abbiamo parlato troppo presto!

Sul catalogo dello scorso anno avevamo fiduciosamente predetto che nel 2005 saremmo ritornati "a Pordenone, ad una routine quotidiana più tranquilla e a servizi di proiezione modernissimi". Effettivamente il nuovo Teatro Verdi ha riaperto come previsto nel maggio 2005 ed ora, dopo i mesi estivi dedicati al suo completamento, è in funzione come sala per gli spettacoli musicali e teatrali. Però, man mano che il nostro festival si avvicinava, diventava sempre più evidente che per ottobre sarebbe stato impossibile garantire ai nostri oltre settecento ospiti adeguate condizioni di visibilità durante le proiezioni cinematografiche. Ai primi di agosto, a sole dieci settimane dall'inizio delle Giornate, ci siamo visti costretti a prendere la dolorosa decisione di rinunciare al Verdi.

Come segno del legame che ci unisce alla città che ci ha dato i natali, abbiamo tuttavia voluto proporre al pubblico pordenonese alcuni spettacoli speciali: un evento di pre-apertura - *Au Bonheur des Dames* con Gabriel Thibaudeau che dirige l'Octuor de France nell'esecuzione della partitura da lui scritta; un evento di post-chiusura, in occasione del centenario della nascita di Greta Garbo, ovvero *Flesh and the Devil* con un accompagnamento per pianoforte appositamente preparato da Stephen Horn, giovane ma già internazionalmente apprezzato pianista; e infine due matiné per le scuole.

I problemi dovuti all'improvviso cambiamento di sede sono stati attenuati dalla generosità con cui Sacile ci ha riaccolti come figlioli prodighi. Quel calore che è stato tanto importante nei nostri sei anni sacilesi – il 2005 sarà il settimo anno – compensa almeno parzialmente i disagi di una sistemazione alberghiera distante e delle lunghe tratte in autobus.

Nonostante tutto, le Giornate 2005 propongono uno dei programmi più ricchi e affascinanti, anche per chi ci frequenta da sempre. Al centro del festival si colloca la notevole retrospettiva dedicata al cinema muto giapponese, che fra l'altro commemora il centenario della nascita di Mikio Naruse e il centodécimo anniversario della Shochiku (con la Pathé e la Gaumont, la più antica delle società cinematografiche ancora attive). La rassegna è però anche un omaggio al lavoro del National Film Center di Tokyo; per tanto tempo, infatti, si è pensato che solo una trascurabile manciata di film, fra i tantissimi film muti giapponesi prodotti, fosse sopravvissuta. Grazie all'attività di recupero e restauro del National film Center possiamo almeno farci un'idea realistica di questa epoca straordinariamente creativa del cinema, prima e dopo il catastrofico terremoto di Tokyo del 1923, i cui effetti sono evocati in *Rinascita della capitale* di Asajiro Ito. Con grande generosità, il Film Center ha restaurato e ristampato molti dei film in cartellone e non a caso la quarta Jonathan Dennis Memorial Lecture sarà tenuta da Donald Richie, ineguagliato pioniere e cronista del cinema giapponese di ieri e di oggi.

Sono trascorsi vent'anni da quando la ricostruzione di *L'Hirondelle et la Mésange* e le prime importanti retrospettive dedicate all'opera di André Antoine hanno rivelato il singolare contributo apportato al cinema francese da questo grande innovatore teatrale, che era vicino ai sessanta quando realizzò il primo film. Con nuovissimi restauri inoltre illustreremo l'opera dei suoi discepoli e dei contemporanei da lui influenzati – Feyder, Duvivier, Poirier, Epstein, Krauss, Boudrioz, Denola – oltre al primo mentore dello stesso Antoine, Albert Capellani.

Tre pellicole della rassegna Antoine potranno essere viste (e sentite) con gli accompagnamenti musicali eseguiti dall'Octuor de France, diretti dai rispettivi compositori. Oltre al succitato *Au Bonheur des Dames*, avremo, come spettacolo inaugurale a Sacile, la partitura composta da Antonio Coppola per *Crainquebille*; mentre la musica scritta nel 1984 da Raymond Alessandrini per *L'Hirondelle et la Mésange* chiuderà la ventiquattresima edizione del festival il 15 ottobre. In tutto, quest'anno c'è un'offerta di spettacoli con orchestra senza precedenti, ben otto, con musiche composte o arrangiate da musicisti provenienti dall'Italia, dalla Francia, dalla Gran Bretagna, dagli Stati Uniti, dall'Olanda, dal Giappone, dall'Australia, dal Canada e dalla Germania (per maggiori dettagli si vedano in questo catalogo le pp. 151-156).

La domenica del 3 marzo 1985 alcuni di noi assistevano al Goethe-Institut di Trieste alla proiezione - introdotta da Enno Patalas e Frieda Grafe - di *Das Weib des Pharaos* (1922). Si trattava di una copia a 16mm, in bianco e nero, di 80 minuti: era tutto quello che allora si poteva vedere ed era comunque un esempio notevole di recupero del kolossal di Lubitsch. Mai avremmo pensato che una domenica di vent'anni dopo il nostro festival avrebbe presentato, in prima mondiale, quest'opera spettacolare in una splendida versione di due ore, a colori, frutto dei nuovi ritrovamenti, della più recente tecnologia e di un encomiabile lavoro di restauro collettivo realizzato a Monaco. E per di con la partitura musicale scritta per la première berlinese da Eduard Künneke (1885-1953).

Per commemorare il centododicesimo anniversario della nascita di Lillian Gish, la sera del 14 ottobre (il suo compleanno) sarà dedicata alla proiezione della versione di recente restaurata di uno dei suoi film migliori ma, al tempo stesso, anche meno visti, *The Scarlet Letter* di Victor Sjöström (1926). Il mondo della scrittrice romantica Elinor Glyn (secondo King Vidor, "la persona più strana che io abbia mai conosciuto") viene

esplorato in due pellicole: il riscoperto e restaurato (a cura del Nederlands Filmmuseum) *Beyond the Rocks* e la versione ungherese dello scandaloso (per l'epoca) *Three Weeks*.

È un grande piacere avere di nuovo con noi – stavolta in veste di amica oltre che di ospite d'onore – Diana Serra Cary, che ricorderà i suoi trascorsi come Baby Peggy. Mai prima d'ora nella storia delle Giornate una star del muto aveva scritto le note del catalogo per i suoi stessi film: Diana lo ha fatto con quella mescolanza unica di analisi critica e coinvolgimento personale che contraddistingue i suoi libri sulla Hollywood di ottant'anni fa.

Tra le sezioni tradizionali del festival, il progetto Griffith raggiunge la sua nona edizione, con i grandi lungometraggi quali *Intolerance*, *Hearts of the World* e *Broken Blossoms*. L'ultimo esemplare riscoperto tra i film muti di Hans Steinhoff è un elegante thriller, *Der Mann, der sich verkauft*. Otto cartoni animati segneranno l'ultima apparizione a Sacile di Jerry the Troublesome Tyke. Per lui è proprio giunto il momento di dire "Questo è tutto, gente!". Ma speriamo anche che i ""Muti del XXI secolo" possano offrire qualche sorpresa.

Nell'invitare i partecipanti al Collegium Sacilense di quest'anno ci siamo concentrati su giovani che lavorano – o sperano di poter lavorare – nel mondo degli archivi, con lo scopo di discutere i cambiamenti in atto nelle tecniche e politiche della preservazione cinematografica. Ma questi temi saranno di indubbio interesse per la stragrande maggioranza degli ospiti. FilmFair, che quest'anno raggiunge il traguardo delle dieci edizioni ed è ubicata più vicino al cuore del festival, propone gli ultimi libri di cinema, insieme con DVD, articoli per collezionisti e memorabilia, e numerosi incontri con gli autori.

I nostri ospiti forse soccomberanno allo sfinimento, ma non alla noia. E siamo certi che si uniranno a noi nel ringraziare gli amici della FIAF e degli altri archivi pubblici e privati sparsi per il mondo: solo col loro generoso sostegno si possono realizzare le Giornate del Cinema Muto!

We spoke too soon!

In last year's catalogue we predicted confidently that in 2005 "We shall return to lazier daily routines and state-of-the-art screening facilities in Pordenone". Pordenone's opulent new Teatro Verdi did indeed open on schedule in May 2005, to nation-wide fanfare, and is now in full activity as a theatre for live performance. As time went on, however, it became apparent that the special facilities and conditions for film screenings required by the Giornate, could not be in place in time for our October dates. In early August – with only ten weeks left before the festival – we were forced to take the decision to remain in Sacile. In token of our commitment to our natal city and its new theatre, however, three special shows will be presented at the Teatro Verdi: a pre-festival screening of Au Bonheur des Dames, with Gabriel Thibaudreau conducting the Octuor de France in his own score; a special mid-week event for younger audiences; and a post-festival screening of Flesh and the Devil, in commemoration of the centenary of the birth of Greta Garbo.

The problems of this eleventh-hour change have been minimised by the generosity with which Sacile has welcomed us back like prodigal children. The warmth which has been so remarkable during our six years as guests of the Comune – 2005 will make the seventh – handsomely compensates for the inconveniences of distant lodgings and bus journeys which are the price we must pay.

Unquestionably one of our strongest programmes ever, the week presents a challenging marathon for dedicated festivaliers. Central is the remarkable retrospective of Japanese silent cinema, incidentally commemorating the centenary of the birth of Mikio Naruse and the 110th anniversary of the Shochiku Company – along with Pathé and Gaumont one of the trio of oldest film companies still in (vigorous) operation. The presentation is in particular a tribute to the work of Japan's Film Center. Within many people's memory there was a time when it was thought that only a negligible handful of films had survived from Japan's abundant silent cinema. Thanks to Film Center's work of retrieval and restoration, we can at last get a true idea of this extraordinarily creative epoch of cinema, both before and after the catastrophic Tokyo earthquake of 1923, whose effects are evoked in Itoi's Rebirth of the Capital. With exceptional generosity, Film Center have provided new subtitled versions of many of the films, specifically for this presentation. Appropriately, this year's Jonathan Dennis Memorial Lecture is given by Donald Richie, unequalled as both a pioneer and still contemporary chronicler of Japanese cinema.

It is 20 years since the restoration of L'Hirondelle et la Mésange and the first major retrospectives of the work of André Antoine revealed the singular contribution that the great stage innovator, already in his mid-fifties when he made his first film, brought to French cinema. It is now possible to add new discoveries and restorations to the canon. In addition we are illustrating the work of his disciples and of contemporaries influenced by him – Feyder, Duvivier, Poirier, Epstein, Krauss, Boudrioz, Denola – as well as Antoine's own first mentor, Albert Capellani.

Three of the films in the Antoine presentation will be seen (and heard) with scores performed by the Octuor de France, conducted by their respective composers. Beside's Gabriel Thibaudreau's pre-festival show of Au bonheur des dames, we have Antonio Coppola's score for

Crainquebille as the opening show; while Raymond Alessandrini's 1984 score for *L'Hirondelle et la Mésange* closes the 24th festival on 15 October. In all, this year offers an unprecedented eight orchestral shows, with scores composed or arranged by nine musicians, from Italy, France, Britain, the United States, Holland, Japan, Australia, Canada, and Germany (see "Musicians at the Giornate 2005", pp. 151-156).

On Sunday 3 March 1985, one or two of us were present at the Goethe Institute in Trieste for the screening – introduced by Enno Patalas and Frieda Grafe – of *Das Weib des Pharaos*. It was a 16mm print, black and white, running only 80 minutes – yet it represented a remarkable work of resurrecting all that was then believed to remain of Lubitsch's "Kolossal" production from 1922. Thrilled by what we saw then, we could not have imagined that on another Sunday, twenty years in the future, our own festival would be able to present a magnificent new restoration of this spectacular work, as a world premiere. Running two hours, and with the original colour, it has been made possible by a combination of new discoveries of hitherto unknown material, the most recent technologies, and an admirable collaborative restoration centred on Munich. In addition it will be possible to hear the original musical score composed for the Berlin première by Eduard Künneke (1885-1953).

In commemoration of the 112th anniversary of the birth of Lillian Gish, the serata of 14 October (her birthday) is dedicated to a screening of the new restoration of one of her finest but least-seen films, Victor Sjöström's *The Scarlet Letter* (1926). The world of the romantic novelist Elinor Glyn (for King Vidor, "the most weird person I've ever come across") is explored in the rediscovered and restored (by the Nederlands Filmmuseum) *Beyond the Rocks* and the Hungarian version of the (for its day) scandalous *Three Weeks*.

We are delighted to welcome a second visit – as friend now, as well as honoured guest – of Diana Serra Cary, recalling her years as Baby Peggy. Never before in the history of the Giornate has a silent movie star contributed catalogue notes for her own films: Diana does so with the unique mixture of critical analysis and intimate personal involvement that has distinguished her books about the Hollywood of 80 years ago.

Of the regular features of the festival, the Griffith Project reaches its ninth instalment and the great features, *Intolerance*, *Hearts of the World*, and *Broken Blossoms*. The latest evidence in the rediscovery of the silent films of Hans Steinhoff is a stylish thriller, *The Man Who Sold Himself*. Eight animated cartoons will performe mark the farewell appearance in *Sacile of Jerry the Troublesome Tyke*, since, for Jerry, *That's All, Folks!* We hope that "21st Century Silents" will offer a surprise or two.

In inviting participants for this year's Collegium Sacilense we have concentrated on young people working or hoping to work in the archive world, with the aim of discussing the accelerating changes in techniques and politics of film conservation. We anticipate that this series of dialogues will be of wide general interest to a majority of guests. The FilmFair – this year sited closer to the Festival centre – presents the latest film books, along with DVDs, collectors' items, and memorabilia; and will provide a centre for personal meetings with film authors.

We confidently predict that our guests will succumb to exhaustion rather than boredom. We also know that they will join us in reiterating our unceasing gratitude to our friends in FIAF and public and private archives across the world, whose unstinting support alone makes possible the Giornate del Cinema Muto.

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 2005 sono / This year's recipients are

HENRI BOUSQUET & YURI TSIVIAN

Vincitori delle edizioni precedenti / Previous winners

- 2004 Marguerite Enberg & Tom Gunning
- 2003 Elaine Burrows & Renée Lichtig
- 2002 Hiroshi Komatsu & Donata Pesenti Campagnoni
- 2001 Pearl Bowser & Martin Sopocay
- 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 dote 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 2005

Donald Richie: “I miei anni al buio / *My Years in the Dark, 1947-2005*”

La conferenza in ricordo di Jonathan Dennis viene tenuta quest'anno – e ciò è per noi motivo d'orgoglio – da **DONALD RICHIE**, che Tom Wolfe ha recentemente definito “il Lafcadio Hearn del nostro tempo, un tramite sottile, elegante ed ingannevolmente semplice tra due culture confuse l'una dall'altra: quella giapponese e quella americana.” La sua antologia da poco pubblicata, *The Donald Richie Reader*, è stata subito salutata dalla critica come un classico della letteratura, l'opera di uno tra i maggiori scrittori americani contemporanei.

Dal suo arrivo in Giappone nel 1946, giovane marinaio mercantile dell'Ohio, Richie ha osservato il paese, la sua gente e la sua cultura con occhio straordinariamente percettivo, annotando le proprie impressioni in forma letterariamente elegante: a tutt'oggi più di trenta volumi di diari, narrativa e saggi, oltre a centinaia di articoli e recensioni. Tranne il periodo degli studi alla Columbia University, nei primi anni '50, e l'incarico di conservatore della sezione cinema del Museum of Modern Art (1968-73), Donald Richie ha messo su casa a Tokyo ed attualmente dirige la pagina artistica dell'influenente quotidiano in lingua inglese, *The Japan Times*.

Per quanto concerne il cinema in Giappone, egli è un'autorità indiscussa a livello modiale da quando nel 1959 uscì il libro che scrisse a quattro mani con Joseph L. Anderson – libro edito in Italia con il titolo di *Il cinema giapponese* – per svelare al mondo occidentale la storia allora sconosciuta della cinematografia nipponica. Le sue pubblicazioni successive includono lavori fondamentali su Ozu e Kurosawa. – DAVID ROBINSON

We are particularly proud that this year's lecturer is DONALD RICHIE, recently described by Tom Wolfe as "the Lafcadio Hearn of our time, a subtle, stylish, and deceptively lucid medium between two cultures that confuse one another: the Japanese and the American." His newly published anthology, The Donald Richie Reader, has been critically hailed as an instant literary classic, the work of a major contemporary American writer.

Since the moment of his arrival in Japan in 1946, as a young Ohio-born merchant seaman, Richie has observed the country, its people, and its culture with an extraordinarily perceptive eye, and recorded his impressions in elegant and beautiful literature – to date more than 30 volumes of journals, fiction, and essays, as well as hundreds of articles and reviews. Except for studies at Columbia University in the early 1950s and a period as Curator of Film at The Museum of Modern Art in 1968-73, Donald Richie has made his permanent home in Tokyo. He currently directs the art pages of the influential English-language newspaper The Japan Times.

Donald Richie has been recognised as a world authority on Japanese cinema since The Japanese Film: Art and Industry (1959), co-authored with Joseph L. Anderson, first opened up to the West the hitherto unknown story of Japanese cinema history. His subsequent writings have included indispensable studies of Ozu and Kurosawa. – DAVID ROBINSON

Precedenti relatori / Previous Lecturers: Neil Brand (2002), Richard Williams (2003), Peter Lord (2004)

Eventi musicali / Musical Events

EVENTO DI PRE-APERTURA/PRE-OPENING EVENT

AU BONHEUR DES DAMES (Film d'Art, FR 1930)

Re./dir: Julien Duvivier; cast: Dita Parlo, Germaine Rouer; 35mm, 2322 m., 85' (24 fps), Cinémathèque Française
Didascalieadatt. in francese / French *intertitles*.

Partitura composta e diretta da / Music composed and conducted by Gabriel Thibaudéau. Esecuzione dal vivo / Performed live by l'Octuor de France con/with Sophie Hervé (soprano).

La scheda completa del film è a pp. 79-80, nella sezione su Antoine e il realismo francese. / For full credits and program notes, see the main entry for this film in the Antoine section of this catalogue (pp. 79-80).

La musica di *Au Bonheur des Dames* illustra il passaggio dal muto al sonoro. Appartiene già agli anni Trenta. Charleston, ragtime, "Chansonnettes Françaises" sono tutti unificati: il ritmo di una città in movimento costante: Parigi! Per questo film sonoro nelle immagini, ho scelto di scrivere una partitura vivace, spruzzata con un illustrativo senso dell'ironia. — GABRIEL THIBAUDEAU (Il Cinema Ritrovato, Bologna, 1999)

My score for Au Bonheur des Dames illustrates the transition from silents to sound. It already belongs to the 1930s. The Charleston, ragtime, French chansonnettes – all flow in one stream, the rhythm of a constantly moving city: Paris! For this film, which is a talkie in its visual style, I chose to write a lively score, sprinkled with an illustrative sense of irony. — GABRIEL THIBAUDEAU (Il Cinema Ritrovato, Bologna, 1999)

SERATA INAUGURALE / OPENING EVENT

Prima internazionale / International première

CRAINQUEBILLE (*Crainquebille* / US: **Bill**) (Les Films Legrand, FR 1923)

Re./dir: Jacques Feyder; cast: Maurice de Féraudy (Jérôme Crainquebille), Marguerite Carré (Madame Laure), Jean Forest ("La Souris"); 35mm, 1584 m., 77' (18 fps), imbibizione/tinted, Lobster Films. Restauro della / Restored by Lobster Films (Paris), con / with the collaboration of Lenny Borger. Didascalie in francese / French intertitles.

Partitura composta e diretta da / Music composed and conducted by Antonio Coppola.

Esecuzione dal vivo / Performed live by l'Octuor de France.

La scheda completa del film è a pp. 74-77, nella sezione su Antoine e il realismo francese. / For full credits and program notes, see the main entry for this film in the Antoine section of this catalogue (pp. 74-77).

Come tutti i film di Feyder anche *Crainquebille* possiede un ritmo infallibile che si coglie altrettanto infallibilmente già alla terza scena. Una volta indovinato il ritmo del film la musica scorre dentro i

fotogrammi così come scorre nei versi di un ottimo libretto d'opera dove il compito del compositore è quello di "scoprirla" più che "crearla" e metterla sulla carta. Con *Crainquebille* questa scoperta con la conseguente "trascrittura" è stata un piacere davvero immenso che spero di aver trasmesso al pubblico in tutta la sua purezza. Il restauro pressoché perfetto della copia a cura della Lobster Films mi ha reso tutto più facile e piacevole confermandomi ancora una volta di aver scelto uno dei mestieri più belli del mondo. Buona visione e buon ascolto. – ANTONIO COPPOLA

Like all Feyder's films, *Crainquebille* has its own infallible rhythm, which is already powerfully and infallibly evident by the third scene. Once the rhythm is established, the music flows through the images just as it runs through the verses of a good opera libretto, in which the task of the composer is that of "discovering" rather than "creating", and recording the discovery on paper. With *Crainquebille* this discovery and the consequent "transcribing" has truly been an enormous pleasure, which I hope I have been able to transmit to the spectator in all its purity. The near perfect restoration of the print, through the efforts of Lobster Films, has made everything more easy and enjoyable, proving to me once more that I have chosen one of the most beautiful jobs in the world. Enjoy your viewing, and listening. – ANTONIO COPPOLA

THE MUSIC OF COMEDY

LIBERTY (Hal Roach/MGM, US 1929)

Re./dir, scen: Leo McCarey; prod: Hal Roach; didascalie/intertitles: H.M. Walker; f.ph: George Stevens, Jack Roach; asst. op./asst. ph: E.V. White; mont./ed: Richard C. Currier; aiuto regista/asst. dir: Lloyd French; arredatore/set dresser: Theodore Driscoll; attrezzista/prop master: Morey Lightfoot; effetti speciali/special effects: Thomas Benton Roberts; cast: Stan Laurel, Oliver Hardy, James Finlayson, Sam Lufkin, Jack Hill, Harry Barnard, Jean Harlow (donna che sale sul taxi/woman entering cab), Ed Brandenberg; 35mm, 145 m., 7' (18 fps), Foundation Film in Concert, Nederlands.
Didascalie in inglese / English intertitles.

Musica composta ed arrangiata da / Music composed and arranged by Maud Nelissen.

Esecuzione dal vivo di / Live musical accompaniment by The Sprockets.

In quest'inesorabile escalation di isteria messa a punto da Leo McCarey, Stanlio ed Ollio si sono – improbabilmente – scambiati i calzoni, e tutta la prima metà del film descrive gli sforzi da loro fatti per rimediare all'errore e il conseguente imbarazzo e la crescente umiliazione provata quando vengono colti in luoghi pubblici con i calzoni abbassati. Poco prudentemente si rifugiano in un ascensore che li fa schizzare in cima ad un grattacieli in costruzione. La loro lotta con le impalcature che si sbriolano, le corde che si srotolano, le scale che si ribaltano, le scarpe che si perdono e, in generale, gli effetti della forza di gravità si complica per via delle poco amichevoli attenzioni di un granchio arrabbiato che passa dai pantaloni di Stanlio a quelli di Ollio. Quanto a suspense comica, “the boys” riescono persino a surclassare Harold Lloyd; mentre le reazioni degli sconosciuti che li sorprendono mentre cercano di scambiarsi gli abiti sottendono una raffinatezza psico-sessuale che va ben oltre le fantasie dell’Ufficio Hays. La musica di Maud Nelissen e degli Sprockets regge miracolosamente a reggere il ritmo di tutto ciò. – DAVID ROBINSON

McC Carey constructs an unfaltering escalation of hysteria. Stan and Oliver having improbably switched trousers, the first half of the film concerns their efforts to correct the error, and their consequent, ever-more humiliating embarrassments when caught, trousers down, in public places. Incautiously they shelter in an elevator which sweeps them to the top of a skyscraper under construction. Their battles with disintegrating scaffolding, unravelling ropes, toppling ladders, lost footwear, and the effects of gravity in general are aggravated by the unfriendly attentions of an angry crab, relocated from the seat of Stanley’s pants to Oliver’s. At one extreme the boys out-class Harold Lloyd in thrill comedy; at the other the reactions of the strangers who chance upon their clothes-switching hint at a psycho-sexual sophistication far beyond the fantasies of the Hays Office. The music of Maud Nelissen and The Sprockets miraculously keeps pace with it all. – DAVID ROBINSON

UN LOCATAIRE DIABOLIQUE (Georges Méliès, Star-Film, FR 1909)

Re./dir: Georges Méliès; cast: Georges Méliès (l'inquilino/the tenant), André Méliès (il portinaio/the concierge); 35mm, 145 m., 7' (18 fps), colorazione pochoir/stencil colour, Nederlands Filmmuseum. Film presentato per gentile concessione di / Shown with the kind permission of Madeleine Malthête Méliès.
Senza didascalie / No intertitles.

Musica composta ed arrangiata da / Music composed and arranged by Maud Nelissen.

Esecuzione dal vivo di / Live musical accompaniment by The Sprockets.

Trionfa qui uno dei soggetti preferiti da Méliès: il diabolico, sconcertante nuovo inquilino estrae da una piccola sacca i mobili per la sua stanza, con tanto di pianoforte e quadri alle pareti, per poi far sparire ogni cosa quando arriva il portinaio a riscuotere la pignone. La musica di Maud Nelissen compie a sua volta una magia andando oltre il Méliès riverito maestro della tecnologia di un cinema arcaico e restituendoci il brillante intrattenitore che i suoi contemporanei avevano conosciuto e che sa ancora strappare al pubblico sonore risate. – DAVID ROBINSON

This is the culminating version of a favourite Méliès notion: the demonic new lodger who disconcertingly produces from a small carpet-bag the furnishings for his room, down to the piano and the last picture on the wall – only to spirit everything away again when the concierge presents the rent-bill. Maud Nelissen’s music performs its own magic, elevating Méliès from the studiously revered technical master of an archaic cinema, to reveal him anew as the brilliant entertainer that his contemporaries saw, still as able to provoke his audience to fresh and unabashed laughter. – DAVID ROBINSON

ONÉSIME ET LE COEUR DUTZIGANE (Gaumont, FR 1913)

Re./dir: Jean Durand; cast: Ernest Bourbon, Berthe Dagmar, Édouard Grisollet, Gaston Modot; 35mm, 135 m., 7'25" (16 fps), Cinémathèque Gaumont-Pathé, Paris.

Didascalie in francese / French intertitles.

Musica composta ed arrangiata da / Music composed and arranged by Maud Nelissen.

Esecuzione dal vivo di / Live musical accompaniment by The Sprockets.

Ex-giornalista, nel 1910 Jean Durand (1882-1946) sostituì Romeo Bosetti come supervisore alla produzione delle comiche Gaumont e stabili, con la creazione del team “Les Poulettes” (“Le cimici”), un stile tutto suo, eccessivo fino ad essere surreale. Nel 1912 lanciò Ernest Bourbon (1886-1954) nella serie Onésime, proseguita fino al 1914 (anche se Bourbon riprese il personaggio in un paio di film da lui stesso diretti nel 1918). Onésime è ingenuo, determinato, inguaribilmente romantico, leggiadro e acrobata di prim’ordine. La febbre per il ballo

che prende lui e la sua novella sposa (Berthe Dagmar, moglie di Durand nella vita) era un tema ricorrente nelle comiche dell'epoca. La contrapposizione, abilmente stabilita da Maud Nelissen, tra la musica da salotto e le melodie gitane costituisce un ricco contrappunto e rivela una nuova e più intima struttura delle immagini. La musica e le immagini divengono una cosa sola, per culminare nel magico decrescendo verso il suono naturale che svela l'autentico mistero e la magia del finale del film. – DAVID ROBINSON

A former journalist, in 1910 Jean Durand (1882-1946) replaced Roméo Bosetti as supervisor of Gaumont's comedy production, and with the creation of the comedy team "Les Poulettes" ("The Bedbugs") established his own distinctive style, extravagant to the extent of surrealism. In 1912 he launched Ernest Bourbon (1886-1954) in the Onésime series, which continued until 1914 (though Bourbon revived the character for one or two films which he directed himself in 1918). Onésime is naïve, determined, incorrigibly romantic, and gifted with acrobatic skill and grace. The dancing fever which afflicts him and his new bride (Berthe Dagmar, in private life the wife of Durand) was a recurrent theme for comedies of the period. Maud Nelissen's skilful contrast of the salon style with fiendish gypsy strains provides a rich counterpoint and reveals a new, inner structure to the images. The music and the images become one and the same, culminating in the magical diminuendo into natural sound that discovers the authentic mystery and magic of the film's finale. – DAVID ROBINSON

YOU'RE DARN TOOTIN' (Hal Roach/MGM, US 1928)

(Titolo di lavorazione/working title: The Music Blasters)

Re./dir: E. Livingstone Kennedy [Edgar Kennedy]; supv: Leo McCarey; prod: Hal Roach; didascalie/intertitles: H.M. Walker; f./ph: Floyd Jackman; asst. op./asst. ph: Earl Stafford, E.V. White; mont./ed: Richard C. Currier; a. re./asst. dir: Lloyd French; cast: Stan Laurel, Oliver Hardy, Otto Lederer (direttore d'orchestra / bandleader), Wilson Benge, Chet Brandenberg, Christian J. Frank, Dick Gilbert, Charlie Hall, William Irving, Ham Kinsey, Sam Lufkin, George Rowe, Frank Saputo, Rolfe Sedan, Agnes Steel; 35mm, 1919 ft., 21' (24 fps), Lobster Films.

Didascalia in inglese / English intertitles.

Musica composta ed arrangiata da / Music composed and arranged by Neil Brand.

Esecuzione dal vivo di / Live musical accompaniment by Neil Brand & The Sprockets con/with Mirco Cisilino & Flavio Davanzo (trombe/trumpets), Sergio Bernetti & Maurizio Cepparo (tromboni/trombones), Andrea Comoretto (corno/horn).

Sono pochi quelli che pensano di primo acchito a Stanlio e Ollio come a due comici del muto – e certuni forse neanche sanno che fecero anche film muti. La coppia si formò in concomitanza con la clamorosa uscita di *The Jazz Singer*, ma il cinema muto resistette ancora qualche anno. Dei 106 film comici realizzati insieme da Stanlio e Ollio, quasi un terzo sono muti.

Stan Laurel era l'eminenza grigia dietro la macchina da presa: sceneggiatore, regista (di solito senza essere citato nei titoli) e a volte produttore. Oliver Hardy era semplicemente un grande attore comico. Entrambi avevano alle spalle una lunga gavetta: Laurel come regista, ma più spesso come attore protagonista di circa 90 comiche; Hardy per lo più aveva fatto da spalla ad altre star in oltre 250 pellicole. Per fortuna, si ritrovarono all'Hal Roach Studio, una piccola organizzazione adattissima ad alimentare il loro talento. Grazie al contributo di specialisti della commedia quali il regista/supervisore Leo McCarey (forse è soprattutto a lui che va il merito di aver creato la coppia) ed il cameraman George Stevens, i film muti di Stanlio e Ollio sono, di solito, più ricchi dal punto di vista produttivo – con più riprese in esterni e più attori – dei loro successivi titoli sonori. *You're Darn Tootin'*, ad esempio, culmina in una delle loro più grandi – e migliori – scene di zuffa per strada. Essi vi interpretano due musicisti "che non suonavano né in base allo spartito né ad orecchio – usavano la forza bruta": perdono il lavoro di orchestrali, gli strumenti e pure i pantaloni, nel corso di un alterco privato che gradatamente si allarga fino a coinvolgere gli indumenti di metà degli uomini della città. Leo McCarey sembra aver inaugurato la formula della "distruzione reciproca" ed averla usata per la prima volta – ed al meglio – con Stanlio e Ollio. Il regista Edgar Kennedy sarebbe poi diventato noto come il loro paziente antagonista cinematografico: poliziotto, padrone di casa o litigioso parente.

In *Laurel and Hardy – the Magic behind the Movies*, Randy Skretvedt scrive che *You're Darn Tootin'* "è la prima chiara affermazione del principio che sta alla base dei film di Stanlio e Ollio. Il mondo non è la loro ostrica: loro sono le perle intrappolate nell'ostrica. Il loro posto di lavoro è appeso a un filo sempre pronto a spezzarsi; tutto quello che possiedono si sgretola sotto i loro occhi; i loro sogni muoiono proprio mentre sono sul punto di realizzarsi; la loro dignità viene continuamente calpestata. A volte non riescono proprio a stare insieme ma non riusciranno mai a vivere separati. L'altro è l'unica cosa che potranno mai avere. Insieme alla speranza di un giorno migliore". – DAVID WYATT

Few people readily think of Laurel & Hardy as silent comedians – some may not even know that they made silent films. The team was born just as *The Jazz Singer* hit the headlines, but the silents lasted another few years. Of the 106 comedies Laurel & Hardy made together, nearly a third were silent.

Stan Laurel was the real force behind the camera – writing, directing (usually uncredited), and occasionally producing. Oliver Hardy was simply a great comedy actor. Both had long apprenticeships – Laurel directing, but more often working as solo comedian in some 90 films; Hardy mostly supporting other stars in over 250.

Luckily they came together at the Hal Roach Studio, a small organization best suited to nurturing their talents. Supported by comedy specialists including director/supervisor Leo McCarey (probably the man most responsible for creating the team) and cameraman George Stevens, the

Laurel & Hardy silents routinely featured more location shooting, bigger casts, and better production values than their sound films would do. You're Darn Tootin', for instance, climaxes in one of the biggest and best of L&H's street battles. Their characters are musicians "who played neither by note nor ear – they used brute strength": they lose their jobs as bandsmen, their instruments, and finally their pants, in the course of a private altercation which gradually escalates to involve the netherwear of half the men in town. Leo McCarey seems to have initiated the formula of "reciprocal destruction", and used it first and best with Laurel & Hardy. Director Edgar Kennedy would become better known as their on-screen, long-suffering adversary – cop, landlord, or quarrelling relative. In Laurel and Hardy, the Magic behind the Movies, Randy Skretvedt calls You're Darn Tootin' "the first clear statement of the essential idea inherent in Laurel & Hardy their jobs hang by rapidly unravelling threads; their possessions crumble to dust; their dreams die just at the point of fruition. Each other is all they will ever have. That and the hope of a better day". – DAVID WYATT

Ho sempre desiderato comporre la musica per un cortometraggio di Stanlio e Ollio, e dato che la loro comicità è così fisica ho copiato i loro ultimi "esperimenti sonori" (come noto, aggiungevano ai loro corti sonori effetti "da cartone animato"), così la colonna sonora prevede colpi, tonfi, cadute, clacson ed un effetto affidato al pubblico. Curiosamente, ciò ha dato ad alcune scene un'aria da music hall o da vaudeville, le palestre in cui Stanlio e Ollio si erano – separatamente – formati. Penso che sia giusto così, dato che, a mio parere, i buoni film muti dal vivo sono un grande momento di teatro. Altrimenti, come in tutta la grande commedia del muto, al compositore spetta solo tenersi al passo senza intromettersi, cosa che io ho cercato di fare. E credetemi, questi ragazzi vanno veloce... – NEIL BRAND

I have always wanted to score a Laurel and Hardy short, and since their comedy is so physical I have copied their own later "sound experiments" (famously they added "cartoon-style" sound effects to enhance their sound shorts) – so the score includes hits, thumps, falls, car horns, and one sound effect thrown open to the entire audience to provide. Curiously this has given some of the scenes the feel of music hall or vaudeville, the schools in which Stan and Ollie separately trained. I think this is only right and just, since, to my mind, good live silent film is great theatre. Otherwise, as with all great silent comedy, it falls to the composer merely to keep up and not get in the way, both of which I've tried to do. And believe me, these boys are fast... – NEIL BRAND

Questa partitura è stata personalmente commissionata dal comico inglese Paul Merton ed è stata eseguita per la prima volta il 14 gennaio 2005 in occasione del festival slapstick organizzato da Bristol Silents, cui siamo grati per averci gentilmente autorizzati a ripubblicare il testo di David Wyatt.

The score was personally commissioned by British comedian Paul Merton, and first performed on 14 January 2005 at Bristol Silents' Slapstick Festival, by whose courtesy David Wyatt's programme note is reprinted here.

LAUGH AND LIVE

MANHATTAN MADNESS (L'allegra favola di Black Burke)

(Fine Arts Film Co., US 1916)

Re./dir: Allan Dwan; supv: D.W. Griffith; cast: Douglas Fairbanks; 35mm, 2795 ft., 43' (18 fps), George Eastman House.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Musica di/Music by John M. Davis, eseguita da/Performed by John M. Davis (piano, armonica, campionature / piano, harmonica, samples), Franz Hackl (tromba/trumpet), John Mettam (tamburi, chitarra, mandolino / drums, guitar, mandolin), Andy McKee (basso/bass), Reiner Witzel (sassofono tenore/tenor saxophone), Claudio Puntin (clarinetto/clarinet).

Si veda la scheda completa del film nella sezione "The Griffith Project", pp .87-88. / For full credits and program notes, see the main entry for this film in "The Griffith Project" section of this catalogue, pp. 87-88.

L'anno scorso ho partecipato alle Giornate come studente della SMI; quest'anno ho ottenuto di potervi ritornare per accompagnare *Manhattan Madness* con un piccolo gruppo di musicisti con cui avevo già suonato ad un festival in Austria. Quando mi è stato chiesto di lavorare al film di Dwan, ho scoperto che alla Library of Congress esisteva un cue sheet originale, 2 pagine, datate 1916, che elencavano 16 brani da suonare durante la proiezione del film. Nessuno di questi era stato scritto appositamente per il film, ma, come di consueto all'epoca, erano stati selezionati dal direttore musicale di un grande teatro dotato di una raccolta di spartiti di "musica d'atmosfera" e di un'orchestra fissa. I brani elencati, tutti risalenti al 1916 o poco prima, furono composti da autori oggi non molto noti, che però si guadagnavano da vivere scrivendo musica per la giovane industria cinematografica: Gaston Borch, Adolph Minot, Carl Kiefert. Il cue sheet non permette di stabilire né chi ha compilato la lista dei brani né dove l'accompagnamento sia stato eseguito.

Avevo dapprima pensato di comporre io stesso una partitura in stile jazz, alla Gershwin, secondo quanto mi sembrava suggerire il titolo. Ma visto il grande interesse di David Robinson per i cue sheet, ho iniziato ad approfondire le ricerche. Contattando molte biblioteche americane, e grazie anche ad Internet, ho rintracciato 13 brani su 16. Ho anche scoperto una canzone di Irving Berlin dal titolo "Manhattan Madness", che non conoscevo.

Ecco i brani rinvenuti e le relative fonti: *Allegro Agitato #8*, di J. E. Andino (1916), *Captain Cupid*, di John W. Bratton (1905), *Agitato #6, Allegro Agitato #1* e *Furioso #11*, tutti di Carl Kiefert (1916) (New York Public Library); *The Enchantress* e *At the Pantomime*, entrambi di Arthur Edward Johnstone (1912), e *Joyous Allegro No. 25 (Triumph or Victory)*, di Gaston Borch (1916) (Chicago Public Library); *Galop #7, Hurry #26, Hurry #33*, di Adolph Minot (1916) (University of Colorado at Boulder, American Music Research Center); *Southern Girl*, di Charles W. Kremer (1902) (Millersville University, Millersville, Pennsylvania); *Hurry #2*, di Walter C. Simon (1916) (Georgia Southern University, Statesboro).

Pur sapendo quale brano venisse suonato in ogni momento del film, ho dovuto creare, per il sestetto, un mio ordine ed adattare la musica. Dato che il sestetto (piano, basso, batteria, tromba, clarinetto, sax tenore) è più simile ad un complesso jazz che ad un'orchestra da golfo mistico, ho arrangiato la musica con più swing di quanto ne potesse avere nel 1916. Nei casi in cui non sono riuscito a rintracciare la musica suggerita, l'ho rimpiazzata con brani da me composti, adottando uno stile jazz più tipico degli anni '30. Spero anche di poter inserire da qualche parte, verso la fine, l'anacronistica (1932) canzone di Irving Berlin.

Il mio tipo di partitura non fa uso di leitmotiv. L'unico brano che si ripete, e che sul cue sheet è indicato come "tema", è il tema d'amore, che non sono riuscito a trovare e che pertanto sostituirò con un mio pezzo. Nel montaggio dei brani musicali, mi sono concesso qualche libertà, ripetendo una battuta qua e tagliando una parte là, per meglio adattare la musica all'azione. Così, il mio approccio è di tipo storico, ma non pedante. Cerco soprattutto di rendere la musica gradevole al pubblico e constato che le vecchie melodie mi ispirano più di quanto potessi pensare. Nel cue sheet sono indicati anche molti effetti sonori (spari, cavalli al galoppo, legno che si rompe) che intendo riprodurre in modo più moderno con il computer e la tastiera midi. – JOHN M. DAVIS (agosto 2005)

Last year I attended the Giornate as a student of the SMI. This year I approached them about returning with a small group of musicians that I had played with before at a music festival in Austria. They suggested I work on Manhattan Madness.

When I started to research the film, I discovered that there was an original music cue sheet at the Library of Congress, consisting of two pages dated 1916, listing 16 selections to be played with the film. None of these was written specifically for the film, but as was the practice of the era the list was culled by the music director of a large theatre that had a library of mood music and a staff orchestra. The pieces listed were all circa 1916 or before, and were written by composers not well known today, but who made their living writing program music for the young film industry – names like Gaston Borch, Adolph Minot, and Carl Kiefert. There is no indication on the cue sheet as to who made the list or where it was performed.

I had originally planned to write a score myself in a jazzy, Gershwin style, which is what the title suggested to me. David Robinson was very interested in the original cue sheet, however, so I started doing more research. I contacted many libraries around the U.S., and over the months I tracked down 13 of the 16 pieces, thanks to the internet. I also discovered a song by Irving Berlin called "Manhattan Madness", with which I was not familiar.

The pieces I found, and their sources, are as follow: Allegro Agitato #8, by J.E. Andino (1916), Captain Cupid, by John W. Bratton (1905), Agitato #6, Allegro Agitato #1, and Furioso #11, all by Carl Kiefert (1916) (New York Public Library); The Enchantress and At the Pantomime, both by Arthur Edward Johnstone (1912), and Joyous Allegro No. 25 (Triumph or Victory), by Gaston Borch (1916) (Chicago Public Library); Galop #7, Hurry #26, Hurry #33, by Adolph Minot (1916) (University of Colorado at

Boulder, American Music Research Center); Southern Girl, by Charles W. Kremer (1902) (Millersville University, Millersville, Pa.); and Hurry #2, by Walter C. Simon (1916) (Georgia Southern University, Statesboro, Ga.).

Even though I know what piece was played during what point of the film, I have to make my own arrangement for the sextet and tailor the music for the film. Since the sextet (piano, bass, drums, trumpet, clarinet, tenor sax) is more of a jazz ensemble than a traditional pit orchestra, I am arranging the music with a little more swing than it might have had in 1916. For the sections where I have not been able to find the music, I am writing my own pieces in a jazzy, more 1930s style. I also hope to work in the anachronistic Irving Berlin song (from 1932) somewhere near the end.

By its nature, the score does not use leitmotifs. The one piece that does repeat itself, and which was marked on the cue sheet as "theme", is the love theme, which I could not find, so I'm using my own composition for that. I'm also being rather liberal in my editing of the music, repeating measures here and cutting parts there, to make the music fit the action closely. Thus my approach is historical, but not slavish historical accuracy. Above all, I'm trying to make the music entertaining. I'm finding that the old melodies are inspiring me in ways that I would not have found on my own. The cue sheet also indicates many sound effects (gun shots, horse hooves, breaking wood) that I am playing in a more modern fashion through a computer and midi keyboard. – JOHN M. DAVIS (August 2005)

SHOCHIKU 110 – NARUSE 100

ZANJIN ZANBAKEN [LA SPADA ASSASSINA DI UOMINI E DI CAVALLI / SLASHING SWORDS / MAN-SLASHING, HORSE-PIERCING SWORD] (Shochiku, JP 1929)

Re./dir, sogg./story, scen: Daisuke Ito; 35mm, 1767 ft., 26' (18 fps), National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese intertitles, English subtitles.

YOGOTO NO YUME [SOGNI DI UNA NOTTE / EVERY NIGHT'S DREAM / NIGHTLY DREAMS] (Shochiku, JP 1933)

Re./dir, sogg./story: Mikio Naruse; 35mm, 5754 ft., 64' (24 fps), National Film Center, Tokyo. Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese intertitles, English subtitles.

Schede complete dei film a pp. 41-42 / For full credits and program notes, see the main entries for these films in the "Celebrating Japanese Cinema" section of this catalogue, pp. 41-42.

Musica composta da / Music composed by Kensaku Tanikawa. Esecuzione dal vivo di / Performed live by Kensaku Tanikawa (piano), Toshiyuki Sakai (sassofono alto, flauto / alto saxophone, flute), Kota Miki (violoncello), Kumiko Takara (percussioni/percussion).

Sono molto lieto ed onorato di avere l'opportunità di accompagnare due grandi film diretti da due registi leggendari come Daisuke Ito e Mikio Naruse. Cercherò di utilizzare al meglio il mio sound jazzistico per rendere il dinamismo delle immagini.

Ho anche un grande desiderio di conoscere gli illustri musicisti che partecipano al festival per poter affinare il mio approccio all'accompagnamento dei film muti. — KENSAKU TANIKAWA

I'm very glad and honored to have an opportunity to accompany great films by legendary directors like Daisuke Ito and Mikio Naruse. I will try to make the best use of my jazzy sound to convey the films' dynamism. I also very much look forward to communicating with the foremost musicians gathering at the festival, to sharpen my style of silent film accompaniment. — KENSAKU TANIKAWA

UN MELODRAMMA FERROVIARIO GIAPPONESE JAPAN DISCOVER THE RAILROAD DRAMA

TOKKYU SANBYAKU MAIRU [300 miglia in treno espresso / Special Express: 300 Miles] (Nikkatsu, JP 1928)

Una produzione realizzata sotto gli auspici delle Ferrovie Giapponesi / Produced under the auspices of the Ministry of Railroads.

Re./dir: Genjiro Saegusa; scen: Chizuo Kimura; didascalie/intertitles: Haruho Sakamoto; f./ph: Yasugo Kiga; luci/lighting: Kunimatsu Ueda; scg./des: Shuji Hirose; cast: Koji Shima (Shigeru Mori), Hisako Takihara (Omiyo), Masatoshi Nakamura (Shoichi, il figlio del padrone di casa/landlord's son), Minoru Mita (il direttore del circo/ringmaster), Ruiko Tsushima (sua moglie/ringmaster's wife), Shiro Osaki (il padrone di casa/landlord), Toshiko Kusakawa (Yuriko), Takaichi Yamamoto (Ministro delle Ferrovie/Minister of Railroads); 35mm, 2086 m., 101' (18 fps), Monji Railroad Bureau.

Restaurato nel 2004 da / Restored in 2004 by Yoneo Ota, Professor of Visual Art, University of Visual Arts, Osaka.

Didascalie in giapponese / Japanese intertitles. (Versione in inglese predisposta per la traduzione simultanea a cura di / English version prepared for the simultaneous translation by Kae Ishihara.)

Accompagnamento musicale di Günter A. Buchwald eseguito dalla Silent Movie Music Company. / Live musical accompaniment by the Silent Movie Music Company, score by GÜNTER A. BUCHWALD.

Shigeru Mori, un asso della locomotiva, salva i passeggeri di un treno espresso ed evita un terribile incidente fermando una motrice senza guidatore e senza controllo. Per il suo eroismo e la sua dedizione, egli riceve un premio. Tra i passeggeri c'è Omiyo, un'artista circense con tutta la troupe. Le loro vite si incroceranno di nuovo in un'oscura notte, quando Shigeru la salverà ancora, questa volta dal suicidio. La ospita poi in casa, ed i due finiscono per innamorarsi. Il direttore del circo, che pure è sposato, è pazzamente geloso di Omiyo e la minaccia, deciso a riportarla al suo ambiente. Durante un turno di lavoro di Shigeru, il direttore fa visita alla ragazza e cerca di approfittare di lei. Shigeru, avvertito da Shoichi, figlio del suo padrone di casa, rimane al suo posto di lavoro e continua a guidare il treno, ma ha una strana visione, in cui l'espresso per Tokyo si trova nel bel mezzo di una tempesta. Cosa che accade davvero: i binari vengono coperti da una frana. Shigeru corre a casa, per trovarvi il direttore del circo pugnalato... — GÜNTER A. BUCHWALD

Shigeru Mori, an ace locomotive driver, saves the passengers of an express train, averting a terrible accident by stopping an unmanned runaway train engine, and receives an award for his heroism and dedicated service. Among the passengers is Omiyo, an artiste with a wandering circus troupe. Their lives later intersect again one dark night when Shigeru saves her once more, this time preventing her from committing suicide. She stays at his home and they fall in love. The circus ringmaster, although married, is wildly jealous; he threatens Omiyo, and is determined to take her back to the circus. During Shigeru's shift the ringmaster visits Omiyo and tries to

force himself upon her. Shigeru, alerted by his landlord's son Shoichi, sticks to his post driving the train, but has a strange vision, in which the express train bound for Tokyo is caught in a storm. Which it does in reality: the tracks are covered by a landslide. Shigeru hurries home, and finds the ringmaster stabbed by a knife... – GÜNTER A. BUCHWALD

Kaoru Murao, ingaggiato dalle Ferrovie Giapponesi, raccontò le sue esperienze sul set del film in *Kinema Junpo* (21 febbraio 1929): “Come supervisore tecnico mi sono trovato a gestire scene in cui sarebbero potuti accadere incidenti catastrofici. Va detto che il paesaggio tra Kyoto e Osaka è troppo piatto per fare da set e l’impressione di velocità in qualche modo si perde. Dobbiamo rispettare il lavoro della troupe del film, che è riuscita a mostrare con una moltitudine di locomotive la potente dinamica dei treni, il loro movimento e la loro velocità. Indubbiamente il regista tiene in gran conto il successo commerciale del film.” Il regista Genjiro Saegusa era collega di Kenji Mizoguchi, nato come lui nel 1898. Quando, nel 1925, Mizoguchi dovette interrompere la regia di *Akai yuhi ni terasarete* (Allo splendore del tramonto rosso) per via di una faccenda amorosa, fu Saegusa a concludere le riprese. Nell’epoca dei “film di tendenza” Mizoguchi passò in prima fila, e Saegusa gli tenne dietro. Come conseguenza del terremoto di Kanto del 1923, lo studio cinematografico della Nikkatsu a Mukojima/Tokyo venne chiuso e il grosso del personale trasferito a Kyoto. Poco dopo, la Nikkatsu spostò lo studio a Uzumasa, che divenne la base per una produzione cinematografica più standardizzata. In qualche modo ciò segnò la prima età dell’oro dell’industria cinematografica giapponese (1925-1935), con registi quali Mizoguchi, Tomu Uchida, Daisuke Ito, Mironu Murata e Genjiro Saegusa. – YONEO OTA (docente all’Università delle Arti Visive di Osaka)

Kaoru Murao, hired by the Ministry of Railroads, wrote of his experiences working on the film in Kinema Junpo (21.2.1929): “As a technical supervisor I had to manage some scenes where catastrophic accidents could have happened. Also, the landscape between Kyoto and Osaka as a film location is too flat. The impression of speed is lost somehow. We must respect the work of the film crew – they managed to show with a multitude of locomotives the powerful dynamics of the trains, and their movement and speed. Undoubtedly the director values the commercial success of that film.” Director Genjiro Saegusa was a colleague Kenji Mizoguchi; they were both born in 1898. When Mizoguchi had to stop directing Akai yuhi ni terasarete (Red Sunset) in 1925 because of a love affair, Saegusa finished it. In the era of “tendency films” Mizoguchi stepped to the forefront, and Saegusa followed him.

As a result of the Kanto earthquake in 1923, the Nikkatsu film studio in Mukojima/Tokyo was closed, and the main staff made its way to Kyoto. Soon after Nikkatsu moved the studio to Uzumasa, which became its base for mass film production. In some ways this marked the first Golden Age of the Japanese film industry (1925-1935), with such directors as Mizoguchi, Tomu Uchida, Daisuke Ito, Mironu Murata, and Genjiro Saegusa. – YONEO OTA (Professor, University of Visual Arts, Osaka)

UN CLASSICO DEL CINEMA AUSTRALIANO AUSTRALIA – VERSE TO VISUAL

THE SENTIMENTAL BLOKE (Southern Cross Feature Film Company, AU 1919)

Re./dir., prod: Raymond Longford; scen., adatt./adapt: Raymond Longford, Lottie Lyell, da/from *The Songs of a Sentimental Bloke* di/b C.J. Dennis; f./ph: Arthur Higgins; cast: Arthur Tauchert (Bill, the Bloke), Lottie Lyell (Doreen), Gilbert Emery (Ginger Mick), Stanley Robinson (l’amico di Bill/the Bloke’s friend), Harry Young (il tizio con la paglietta/the Stror ‘at Coot), Margaret Reid (la madre di Doreen/Doreen’s mother), Charles Keegan (il parroco/the Parson), William Coulter (lo zio/Uncle Jim), Helen Fergus (nurse), C.J. Dennis (se stesso/himself); 35mm, 8450 ft., 107'20" (24 fps), imbibizione/tinted, National Film and Sound Archive. Versione ricostruita / Reconstruction (2004).

Didascalie in inglese / English intertitles.

(Versione in italiano predisposta per la traduzione simultanea a cura di Gino Moliterno. / Italian version prepared for the simultaneous translation by Gino Moliterno. Written English version also available.)

Partitura di / Score by Jen Anderson.

Esecuzione dal vivo di / Performed live by Jen Anderson & The Larrikins.

Girato nel 1917 e completato nel 1918, *The Sentimental Bloke* (Un tipo sentimentale) uscì in Australia nel 1919; prodotto dalla Southern Cross Feature Film Company, fu distribuito nel paese e venduto in tutto il mondo da E.J. Carroll. Come scrivono Andrew Pike e Ross Cooper nel loro volume del 1980, *Australian Film 1900-1977*: “Il linguaggio colloquiale e la spontaneità dell’approccio ai sentimenti romantici ebbero molta presa sul mercato australiano e il film riscosse uno strepitoso successo ... Quando, dopo un’accurata promozione, uscì alla Melbourne Town Hall il 4 ottobre del 1919 fece un pienone ... La sua popolarità non venne meno con il passare dei mesi ed il film apparve regolarmente nelle sale australiane.”

Per l’epoca *The Sentimental Bloke* batté ogni record d’incassi e, come il poema su cui si basava – *The Songs of a Sentimental Bloke* di C.J. Dennis –, fu amatissimo dagli australiani. Il regista Raymond Longford e la co-sceneggiatrice (ancorché non citata nei credits) e protagonista Lottie Lyell formarono uno dei sodalizi più importanti e creativi di quei pionieristici anni del cinema australiano, realizzando assieme ben 25 film.

In seguito, quello che sarebbe stato il loro lavoro più celebre doveva rimanere nascosto al pubblico fino al 1952, quando un incendio scoppiò in una “film library” governativa dov’era tenuta l’unica copia sopravvissuta del film. Questa venne allora trasferita alla National Library of Australia di Canberra, dove fu visionata da Larry Lake e Rod Wallace, che rimasero sorpresi e colpiti dalle sue qualità artistiche. Ciò li indusse a stampare un negativo da cui ricavare ulteriori copie di circolazione. La National Library diede nuova vita

al film, vendendo le copie a 16mm ad istituzioni scolastiche e non, oltre che al pubblico più in generale.

La visibilità del film ed il suo posto nella storia furono definitivamente assicurati dalla trionfale accoglienza al festival di Sydney del 1955. Purtroppo, benché il regista Raymond Longford fosse ancora in vita, per un errore non fu invitato. Anzi, la sera in cui di *The Sentimental Bloke* veniva acclamato dal pubblico, egli era nel vicino porto di Sydney a lavorare come guardiano notturno. Morì nel 1959.

The Sentimental Bloke circolò poi in diversi formati, tutti peraltro basati sull'unica copia conservatasi. Fu solo negli anni '70 che si venne concretizzando la possibilità di una versione migliore e più completa. Ray Edmondson, allora un giovane membro dello staff della Divisione Cinema della National Library, recatosi negli Stati Uniti, alla George Eastman House, si imbatté in alcune scatole di pellicola con la scritta *The Sentimental Blonde*, che contenevano 6 rulli in nitrato 35mm: il negativo originale rimontato nel 1921 per il mercato americano.

La versione internazionale – venduta, come si diceva, da E.J. Carroll – era un rimontaggio, ridotto di un quarto rispetto al metraggio originale, dell'edizione australiana. I diritti per gli Stati Uniti erano stati acquistati dalla First National, che progettava di far uscire il film in ben ottomila sale del paese. Ma questa versione rimontata e ridotta non sembrò funzionare sul mercato americano, almeno secondo la First National. Dopo una serie di proiezioni di prova, venne deciso di riscrivere le didascalie originali, che erano in slang australiano, altre ne vennero aggiunte e fu perfino modificato il titolo in *The Sentimental Bloke – The Story of a Tough Guy*. Ciò nonostante, le platee americane non furono conquistate da questa realistica storia sentimentale, ed alla fine la First National si arrese, annullando i suoi ambiziosi progetti distributivi. Per fortuna, il negativo con le didascalie americane arrivò nei depositi della George Eastman House.

Un primo restauro del film fu presentato alle Giornate del Cinema Muto nel 1993. Mentre la George Eastman House accettava di preservare la pellicola ricavando dal nitrato un positivo acetato, i tentativi di portare questa copia in Australia per ottenere una nuova versione, forse migliore e più completa, non andarono in porto fino al 1995, quando fu finalmente raggiunto un accordo per avviare un progetto di restauro congiunto presso il National Film and Sound Archive. Questa versione ricostruita è il frutto della lunga collaborazione tra GEH e NFSA ed è in gran parte basata sul materiale americano, di qualità superiore. Tuttavia, le parti eliminate dalla versione internazionale – come le didascalie originali australiane e le scene andate perse nel rimontaggio – sono state ripristinate cosicché l'edizione attuale potesse essere il più vicino possibile a quella del 1919. La pellicola è stata stampata con il sistema dello "stretch printing" per poterla proiettare alla velocità oggi standard di 24 fotogrammi al secondo.

Il lavoro di ricostruzione, conclusosi nel 2004, è stato reso possibile dal generoso e pratico sostegno offerto dalla George Eastman House, dalla Atlab e dalla Kodak. — DAVID NOAKES

Originally shot in 1917, *The Sentimental Bloke* was completed in 1918 and released in Australia in 1919. As Andrew Pike and Ross Cooper comment in their 1980 book *Australian Film 1900-1977*: "Its colloquial language and casual approach to romantic sentiments appealed strongly to the Australian market, and it sold outstandingly well....Its release was carefully publicized and it opened triumphantly to full houses at the Melbourne Town Hall on 4 October 1919....Its popularity did not diminish as the months passed, and it appeared regularly in cinemas around Australia."

In its day *The Sentimental Bloke* achieved record box-office returns, and like the book of verse upon which it was based (*The Songs of a Sentimental Bloke*, by C.J. Dennis), it became a favourite among Australians. Director Raymond Longford and uncredited co-writer and leading lady Lottie Lyell were one of the foremost creative partnerships in the pioneering days of Australian cinema, and made 25 films together. What was to become their best-known work remained hidden from public view until a fire in 1952 engulfed a government film library which contained the only surviving print of the film. This print was then moved for safekeeping to the National Library of Australia in Canberra, where librarians Larry Lake and Rod Wallace screened it, and were impressed and surprised at the artistry of the work. The film's quality compelled them to create a copy so that they could strike prints and once more take the film to audiences. The National Library of Australia gave the film a new life, selling 16mm prints to educational and other institutions and the general public.

The film's visibility and place in history was definitively restored when it was screened to acclaim at the 1955 Sydney Film Festival. Sadly, although director Raymond Longford was still alive, the organisers of the festival were unaware of a failure to invite him to the screening. In fact, on the night of *The Sentimental Bloke*'s triumphant screening, Longford was working nearby on the Sydney docks as a night watchman. He died in 1959.

The Sentimental Bloke circulated from then on in a number of forms, but all were based on this one surviving print. It was not until the 1970s that the idea of a more complete and superior version became a possibility. Ray Edmondson, then a young staff member of the Film Division of the National Library, happened upon some cans of film with the title *The Sentimental Blonde* at the George Eastman House archive in the US. The cans contained six 35mm nitrate reels, believed to be the original camera negative, which had been recut for the US market in 1921.

The Sentimental Bloke was distributed in Australia and sold internationally by E.J. Carroll. The version for international distribution was a recut of the Australian release, said to be 75% of the original length. The US rights were sold to First National, who planned to release the film throughout America on a grand scale, to 8,000 cinemas. However, this recut and shortened version of the film did not work for the US market, in the opinion of First National. After a range of test screenings, they rewrote the Australian slang, shot new intertitles, and even retitled the film *The Sentimental Bloke – The Story of a Tough Guy*, but American audiences still did not warm to the naturalistic sentimental story. Finally First National gave up, and cancelled their ambitious US release plans. Luckily, somehow

the resulting negative with the American intertitles eventually found its way to the George Eastman House vaults.

A first restoration of the film was premiered at the Pordenone Silent Film Festival in 1993. While George Eastman House agreed to preserve the film by making an acetate positive of the nitrate, attempts to have this copy lent to Australia to make a new, perhaps more complete and superior version were not successful until 1995, when it was finally agreed to begin a joint restoration project, to be held at the National Film and Sound Archive. This reconstruction is the result of long-term cooperation between George Eastman House and the NFSA, and is largely derived from this superior quality footage. However, material deleted from the international version – such as the original Australian intertitles and scenes lost in the recut – has been replaced, to restore the film to a version much closer to that released in 1919. The entire film has been stretch-printed to compensate for later changes in standard projection speeds. This 2004 reconstruction was made possible through the generous and practical support of George Eastman House, Atlab, and Kodak. – DAVID NOAKES

La musica

Quando *The Sentimental Bloke* fu presentato al pubblico, nel 1919, la proiezione, come per altri film muti dell'epoca, fu tutt'altro che muta. In aggiunta ai liberi commenti del pubblico (com'era d'uso), il film era accompagnato da musica eseguita dal vivo – una piccola orchestra nelle città ed un pianoforte in campagna – che rendeva la pellicola muta un'esperienza teatrale completa.

Mancano incisioni o altra documentazione sull'accompagnamento musicale originario del film, ma uno dei musicisti dell'epoca, Tom King, ricostruì a memoria lo spartito al piano nel 1959. Quest'esecuzione venne registrata ed aggiunta a versioni precedenti del film. Ma il film ha anche attratto molti altri musicisti che vi hanno aggiunto nuove dimensioni componendo nuove partiture.

La compositrice e musicista australiana Jen Anderson fu invitata per la prima volta nel 1995 dal National Screen and Sound Archive australiano a scrivere uno score originale per la proiezione del film al Festival di Melbourne. Quando, alcuni anni più tardi, l'Archivio iniziò a ricostruire il film, la Anderson rielaborò completamente il suo lavoro, mettendo a punto la musica grazie a strumenti autentici d'epoca, tra cui il piano, la chitarra, il mandolino, il violino e lo zufolo di latta: "Volevo ricreare le emozioni tipiche degli spettacoli della classe operaia, così ho scelto i tipi di strumenti che sarebbero stati disponibili a quel tempo e che la gente avrebbe potuto suonare in casa." Jen calcola di aver visto il film almeno 250 volte, abbinando con grande cura il ritmo della sua musica all'azione sullo schermo. Il nuovo restauro di *The Sentimental Bloke*, accompagnato da Jen Anderson e The Larrikins, è stato presentato per la prima volta, con grande successo, alla 51a edizione del Festival del Cinema di Sydney nel giugno 2004, ottenendo il premio del pubblico per il miglior lungometraggio. – AUSTRALIAN FILM COMMISSION (comunicato stampa)

The Score

When *The Sentimental Bloke* was first screened to the public in 1919, like other silent films of the era the screening was anything but silent. In addition to the audience freely adding commentary (as was the convention), the film was accompanied by live music – in the cities a small orchestra, and in the country a piano – thus making silent film a complete theatrical experience.

While there is no recording or any record of the score that originally accompanied screenings of the film, one of the musicians from the time, Tom King, played on a piano his memory of the music in 1959. This was recorded and added to earlier versions of the film. However, the film has also attracted many other musicians to add new dimensions to the film by composing new scores.

Australian composer and performer Jen Anderson was first approached in 1995 by ScreenSound Australia, the National Screen and Sound Archive, to compose an original score for a screening of the film at the Melbourne International Film Festival. When the Archive commenced the reconstruction of the film a few years later, she completely reworked her original score, fine-tuning the music using authentic instruments of the era, including piano, guitar, mandolin, violin, and tin whistle to fit the new film: "I wanted to recreate the working-class entertainment vibe, so I chose the types of instruments that would have been available to people at the time, instruments that would have been played in their homes." Jen estimates she has seen the film at least 250 times, painstakingly matching the rhythms of her score to the onscreen action.

The new restoration of *The Sentimental Bloke*, accompanied by Jen Anderson and The Larrikins, premiered to great acclaim at the 51st Sydney Film Festival in June 2004, where it received the festival's audience award for Best Feature Film. – AUSTRALIAN FILM COMMISSION (press release)

EVENTO FINALE / CLOSING EVENT

L'HIRONDELLE ET LA MÉSANGE (S.C.A.G.L., FR 1920)
Re./dir: André Antoine; Post prod. (Cinémathèque Française, 1982-84);
mont./ed: Henri Colpi, asst. mont./asst. ed: Sophie Durand, consulente
storico/historical consultant: Philippe Esnault, mus: Raymond
Alessandrini; 35mm, 1609 m., 78' (18 fps), Cinémathèque Française.
Didascalie in francese / French intertitles.

Accompagnamento musicale dal vivo / Live musical accompaniment:
l'Octuor de France, diretto da/conducted by Raymond Alessandrini.

La scheda completa del film è a pp. 70-72, nella sezione su Antoine
e il realismo francese. / For full credits and program notes, see the main
entry for this film in the Antoine section of this catalogue (pp. 70-72).

“Non è pensabile proiettare in futuro questo film senza l’ammaliante partitura di Raymond Alessandrini eseguita da una piccola orchestra ... Alessandrini ha abilmente incorporato tre temi musicali del grande compositore Maurice Jaubert, in particolare il vivace brano scritto per un classico della fiction fluviale quale *L'Atalante*.” (Lenny Borger, *Variety*, 25 luglio 1984)

“Future screenings will be unthinkable without Raymond Alessandrini’s haunting score, performed by a small orchestra ... Alessandrini has aptly incorporated three musical themes by the great film composer Maurice Jaubert, notably the jaunty composition written for Jean Vigo’s barge-set classic, *L'Atalante*.” (Lenny Borger, *Variety*, 25 July 1984)

“La magnifique partition d’Alessandrini ... prolonge l’émotion du film.” (Bertrand Tavernier, *Positif*, n. 279, 1984)

Eventi speciali / Special Presentations

GARBO 100

GARBO (Photoplay Productions for Turner Entertainment Co., GB/US 2005)

Re./dir: Kevin Brownlow, Christopher Bird; prod: Patrick Stanbury; prod. esec./exec. prod: George Feltenstein, Roger Mayer (Turner Entertainment Co.), Tom Brown (Turner Classic Movies); supv. prod. (Turner Classic Movies): Melissa Roller; f./ph: Patrick Loungway, James Miller, Paul Casio; mont./ed: Christopher Bird; mus: Carl Davis; orchestrazioni/orchestrations: Carl Davis, David Matthews, Nic Raine; esecuzione/mus. perf: City of Prague Philharmonic Orchestra; fonico/sd: Paul Cote, Daniel Gamburg, Stuart Harper; rostrum camera: Ken Morse; colorizzazione di/colourist: Nick Adams; prod. asst: Lynne Wake; interviste con/interviewees: Cari Beauchamp, Clarence Brown (1969), Charles Busch, George Cukor (1978), Leatrice Gilbert Fountain, Sam Green, James Karen, Gavin Lambert, Dr. James Lax, Joseph Newman, Barry Paris, Mimi Pollak (1993), Derek Reisfield, Dr. Donald Reisfield, Gray Reisfield, Scott Reisfield, Adela Rogers St. John (1977), Daniel Selznick, Karen Swenson, Mark Vieira, Gore Vidal; narr: Julie Christie; Beta SP, 85', Photoplay Productions. interviewees Commento e dialoghi in inglese / English narration & dialogue.

La più ammirata delle attrici cinematografiche, Greta Garbo, ha condotto una vita così solitaria ed appartata che ha fatto impazzire di curiosità la stampa. Sono state inventate storie di ogni tipo e alcune di queste sono ancora in circolazione. Un fotografo l'ha pedinata per vent'anni. Lei odiava tutto ciò, ma siccome viveva a New York, e non in qualche remoto arcipelago della Svezia, era considerata un bersaglio lecito. Interpretò personaggi regali ed aristocratici con una tale perfezione da far pensare che provenisse ella stessa da un ambiente privilegiato, ma in effetti era nata, a Stoccolma, da una famiglia della classe operaia. Dalla sua passione per il teatro nacque l'entusiasmo per il cinema: uno dei suoi film preferiti era *The Poor Little Rich Girl* (*Una povera bimba molto ricca*), del 1917, con Mary Pickford. Si trovò di fronte alla macchina da presa già a 15 anni, quando fece dei film pubblicitari per il grande magazzino in cui lavorava. All'Accademia d'Arte Drammatica nacquero la sua amicizia con Mimi Pollak ed il rapporto più importante della sua vita, quello con Mauritz Stiller, grazie al quale approdò a Hollywood.

Attingendo liberamente ai film da lei interpretati per la MGM, questo documentario, commissionato per il suo centenario, ne racconta la straordinaria carriera – la coraggiosa disputa con Louis B. Mayer, la storia d'amore con John Gilbert – e include i provini per un film del 1949 (*La Duchesse de Langeais*), che non venne mai realizzato. Per la prima volta i familiari dell'attrice hanno accettato di farsi intervistare. Il programma comprende anche una rara intervista con Clarence Brown, il regista che girò più film con Greta Garbo di chiunque altro. – KEVIN BROWNLOW

The most admired of all film actresses, Greta Garbo led a reclusive life which drove the press frantic with curiosity. They made up all sorts of stories, many of which survive to this day. One photographer stalked her for 20 years. Garbo hated all this, yet she lived in New York City, not in some remote archipelago in Sweden, so she was regarded as fair game. Garbo played regal and aristocratic roles with such perfection that people imagined she came from a privileged background. In fact, she was born to a working-class family in Stockholm. Out of a passion for the theatre came an enthusiasm for the cinema – a favourite film was *The Poor Little Rich Girl* (1917) with Mary Pickford. She was already acting before the camera at 15, making advertising films for the department store in which she worked. The Dramatic Academy brought her friendship with Mimi Pollak, and her most important relationship, with Mauritz Stiller. And it was thanks to Stiller that she went to Hollywood.

This documentary was commissioned for Garbo's centenary. Given free run of her MGM films, it chronicles her extraordinary career – her courageous fight with Louis B. Mayer, her love affair with John Gilbert – and includes tests for a 1949 film (*La Duchesse de Langeais*) which was never made. For the first time, Garbo's family have agreed to be interviewed. The film also includes a rare interview with Clarence Brown, who made more Garbo films than anyone else. – KEVIN BROWNLOW

EVENTO DI POST-CHIUSURA / POST-CLOSING PRESENTATION

FLESH AND THE DEVIL (La carne e il diavolo) (Metro-Goldwyn-Mayer Pictures Corporation, US 1926)

Re./dir: Clarence Brown; prod. esec./exec. prod: Louis B. Mayer; a. re./asst. dir: Charles Dorian; scen: Benjamin F. Glazer, Hans Kräly, Frederica Sagor; didascalie/intertitles: Marian Ainslee; dal romanzo /from the novel *The Undying Past* (Es war, 1893; English translation 1906), di/by Hermann Sudermann; f./ph: William Daniels; mont./ed: Lloyd Nosler; scg./des: Cedric Gibbons, Fredric Hope; consulente tecnico/technical advisor: Wilhelm von Brincken; cost: André-Ani; cast: John Gilbert (Leo von Harden), Greta Garbo (Felicitas von Rhaden), Lars Hanson (Ulrich von Eltz), Barbara Kent (Hertha), William Orlamond (zio Kutowski/Uncle Kutowski), George Fawcett (il pastore/Pastor Voss), Eugenie Besserer (madre di Leo/Leo's mother), Marc MacDermott (conte von Rhaden/Count von Rhaden), Marcelle Corday (Minna), Bodil Rosing (la cameriera di Felicitas/Felicitas' maid), Polly Moran (domestica/servant), Wilhelm von Brincken (ufficiale al ballo/officer at ball), Minniella & Charline Aber (gemelli/twins); 35mm, 8303 ft., 110' (20 fps), Photoplay Productions. Didascalie in inglese / English intertitles.

Speciale accompagnamento al pianoforte di / Special live piano accompaniment by Steven Horne.

Quando la Garbo ricevette il copione de *La carne e il diavolo*, andò a parlare con Mayer: "Signor Mayer, sono stanca morta, non sto bene, non posso fare un altro film così a precipizio, inoltre di questo qui non sono soddisfatta". Disse che non capiva il senso di mettersi in costume e continuamente sedurre uomini, pellicola dopo pellicola. Le fu risposto: "Oh, proprio un peccato! Però continua a provare i costumi e va' avanti a prepararti". E quando tentò, pressata da Stiller, di scegliersi costumi meno da vamp, Mayer fu pronto nel disapprovare, e minacciò sospensioni del contratto. La Garbo ubbidì alle istruzioni, e fu così che incontrò John Gilbert.

Allora John Gilbert era l'idolo più sentimentale di Hollywood e, con tutta probabilità, anche il divo più pagato. La patente di Grande Amatore detenuta da Rodolfo Valentino – che doveva morire due settimane dopo l'inizio delle riprese de *La carne e il diavolo*, il 9 agosto 1926 – venne degnamente ereditata da John Gilbert. A quell'epoca, egli aveva ventinove anni – otto, cioè, più della Garbo – e due matrimoni alle spalle. Era inoltre un inguaribile romantico, nella vita come nell'arte. "Qualsiasi ruolo recitasse," disse di lui King Vidor che lo aveva diretto nella parte di galante fantaccino nel suo più grande successo, *La grande parata* (The Big Parade, 1925), "trovava il modo di riviverlo fuori dello schermo". Per Gilbert l'atmosfera romantica era come l'alcool: gli dava uno stato d'ebbrezza continuo e stimolante. Nella gente "comune" un simile tratto verrebbe giudicato di instabilità, nel caso di un divo cinematografico, era un mezzo di proiezione e di protezione.

Per la Garbo, quest'incontro con un riconosciuto e affermato Grande Amatore non avrebbe potuto essere più provvidenziale o più determinante. La sua sicurezza nel sapere chi fosse e il suo impegno nel non venir mai meno a ciò che rappresentava ebbero un effetto stabilizzante sulla Garbo, in un momento altrimenti solitario della sua carriera: il mentore [Mauritz Stiller] era stato costretto a cercarsi lavoro lontano da lei, inoltre, il salario che le pagavano o i ruoli che le offrivano non potevano esser per lei fonte di soddisfazione. Per di più Gilbert era, in effetti, il primo vero americano che la Garbo incontrasse. Gli americani che aveva avuto modo di vedere a New York, durante quelle deprimenti ansiose settimane, mentre con Stiller attendeva d'essere chiamata sulla Costa, erano stati uno dei pochi elementi consolanti: seppur da una certa distanza, quella razza sconosciuta li aveva affascinati entrambi. Ora, per la prima volta, la Garbo si trovava a lavorare a distanza ravvicinata con un esemplare di quella razza. Fino ad allora, tutti gli altri suoi partner erano stati svedesi, oppure americani al modo di Moreno o di Cortez che si proponevano come ardenti latini. Gilbert aveva la foga e il brio del prodotto genuino; la sua energia che pareva ricaricarsi da sola ebbe una potente influenza su una donna le cui batterie, invece, si scaricavano in fretta. Prima che il regista Clarence Brown li presentasse, sul set de *La carne e il diavolo*, Gilbert e la Garbo si conoscevano solo di vista, ma ella seppe, con una frase estemporanea, cogliere tutte le qualità che Gilbert aveva e che a lei mancavano: "È così vitale, così vivace, così acceso! Tutte le mattine, alle nove in punto,

si cominciava a lavorare insieme, ed era così cortese che mi sentivo meglio, sentivo un po' più amica quella terra straniera".

Nel film le scene d'amore recitate dalla Garbo e da Gilbert erano il genere di cose per cui gli agenti pubblicitari andavano matti; ma sarebbe sbagliato ridurle solo a questo. È facile comprendere come quell'inguaribile romantico e quella intuitiva *pasionaria* si stimolassero a vicenda fino a raggiungere il massimo. "È un attore così squisito," diceva la Garbo, "mi solleva e mi porta via con sé. Non sto più semplicemente recitando una scena, la sto vivendo". E viveva in un mondo così romantico che la mezza età di Mauritz Stiller non avrebbe consentito d'eguagliare. Nelle scene d'amore, la Garbo ha ciò che sarebbe poi divenuto suo di diritto: la posizione dominante; la testa di Gilbert è appoggiata sul suo grembo, ed ella con le braccia la cinge, un'attitudine del corpo che lascia intuire come l'uomo sia schiavizzato dalla propria passione. La passionalità della Garbo possiede una forza d'urto fisica cui il suo aspetto femminile non ci aveva preparati: strofina la sua guancia contro quella di Gilbert, come creando fra loro un flusso d'energia statica. Poche sono le scene di film americani, muti o parlati, in cui due persone vestite da capo a piedi arrivano a generare un così grande desiderio sessuale attraverso la semplice contiguità fisica. Quei due liberavano una tale carica carnale che la MGM dovette escogitare un lieto fine – "morale" – per il film. Clarence Brown intendeva terminare con le inquadrature della Garbo che muore fra i ghiacci, lasciando liberi Gilbert e Hanson di riprendere l'amicizia platonica che il distruttivo amore di lei aveva interrotto; la MGM vi appiccicò invece un finale più felice che giustificato, mostrando un allegro Gilbert che corteggia una nuova ragazza.

Ma l'intero studio fu sbalordito e deliziato dalla dimostrazione di straordinaria recitazione fornita dalla Garbo. Nella scena in cui ella rigira il calice della comunione – e lo tiene in mano come Salomè la testa di Giovanni Battista – per poggiare le labbra sullo stesso punto appena toccato dal suo amante, la Garbo fu magicamente capace di trasformare il rito sacro in un atto sessuale e, al tempo stesso, di allontanare ogni possibile obiezione della censura rendendo quel peccato pressoché impalpabile. Una donna capace di peccare e contemporaneamente di soffrire era una vera fortuna in un mondo in cui la censura prevedeva che i misfatti morali venissero bilanciati da resipiscenza o da inevitabile distruzione.

William Daniels, il direttore della fotografia, giocò la sua parte nell'illusione magica creata da Gilbert e dalla Garbo: aveva illuminato il giardino che costituiva lo scenario del loro primo incontro in modo che ogni foglia emanasse un diffuso tremito di simpatia. Appena Gilbert strofina un fiammifero per accendere la sigaretta che ha spostato dalle sue labbra secche (e si sente la tensione che gli serra la gola) a quelle bramose di lei, l'estremità incandescente della sigaretta vibra come fosse un indice delle loro emozioni: Daniels, in effetti, aveva nascosto una minuscola lampadina elettrica nella mano di Gilbert. E, considerando il modo in cui molti scrittori parlano della "divinità" della Garbo, è utile rammentarsi quanto spesso, nei

suo film, venisse coadiuvata da elementi umani, e persino da forze elettriche." (Alexander Walker, *Greta Garbo: fascino e solitudine di una diva*, Fabbri, 1982)

When Garbo had received the *Flesh and the Devil* script, she went to Mayer. "I said, 'Mister Mayer, I am dead tired. I am sick. I cannot do another picture right away. And I am unhappy about this picture.'" She said she could not see any sense in dressing up and continually tempting men in pictures. "And they said, 'That's just too bad. Go on and try on your clothes and get ready.'" When she attempted, at Stiller's urging, to select a wardrobe of her own in a less vampish style, Mayer was swift with the rebuke and warning of contractual "suspensions". Garbo obeyed instructions – and thus met John Gilbert. John Gilbert was then Hollywood's most romantic idol and probably its highest-paid male star. The Great Lover patent held by Rudolph Valentino – who was to die two weeks to the day after *Flesh and the Devil* started shooting on 9 August 1926 – was inherited by Gilbert. He was worthy of the succession. He was then twenty-nine – eight years older than Garbo – and had two marriages behind him. He was also an incurable, compulsive romantic, in life as well as art. "Whatever role he was playing," said King Vidor who directed him as the gallant Doughboy in his greatest hit, *The Big Parade*, "he literally contrived to live it off screen." Romance was like alcohol to Gilbert: it gave him a feeling of being on a permanent, exhilarating "high". In "ordinary" people, this would have been judged an unstable character trait; in a film star, it was a means of projection and protection.

For Garbo, this encounter with an authenticated Great Lover could not have been more timely or influential. His very certainty of who he was, his dedication to living up to what he represented, had a steady effect on Garbo at this lonely moment in her career when her mentor was being forced to seek work away from her and no satisfaction was to be gained from either the salary she was being paid or the range of roles she was being offered. Moreover, Gilbert was really the first American she had met. The Americans she had observed in New York, during the anxious, depressing weeks when she and Stiller waited for the Coast to call them, had been one of few compensating features; this strange race fascinated her and Stiller, but necessarily from a distance. Now she was working with one in close-up. All her other leading men up to then had been either Swedes or Americans like Moreno and Cortez who posed as fiery Latins. Gilbert had the dash and pep of the real article. His self-charging energy was a potent influence on a woman whose own batteries swiftly ran down. She had only been on nodding terms with Gilbert before director Clarence Brown introduced them on the set of *Flesh and the Devil*. But she had instant praise for the very qualities he had and she had not. "He has such vitality, spirits, eagerness! Every morning at nine o'clock, he would slip to work opposite me. He was so nice that I felt better; felt a little closer to a strange America."

Their love scenes in the film were the stuff of which publicists dream: but it is wrong to dismiss them as merely such. It is easy to understand how this unabashed romantic and the intuitive passionaria brought

each other up to mutual pitch. "He is so fine an artist," she said, "that he lifts me up and carries me along with him. It is not just a scene I am doing – I am living." And living at a romantic pace which would have made the middle-aged Mauritz Stiller pant to match. In their love scenes, she is already granted what would become hers by right, the dominant position: Gilbert's head lies in her lap, her arm encircling it, the physical posture suggesting the man's enslavement to his passions. Garbo's passion has a physical abrasiveness for which her feminine looks leave one unprepared: she rubs her cheek against Gilbert's, as if to create erotic static between them. There are few scenes in American films, silent or talkie, in which two fully-clothed people generate so much sexual desire through simple physical contiguity. They released such a carnal charge that MGM had to devise a happy – i.e. "moral" – ending. Clarence Brown wanted it to end with the shot of Garbo falling through the ice, thus freeing Gilbert and Hanson to revive the platonic friendship that her destructive love had sundered. MGM tacked on a happier-than-warranted conclusion, showing a frisky Gilbert making up to a new girl.

But the studio was amazed and delighted by one piece of evidence that Garbo's extraordinary acting provided. In the scene where she turns round the communion cup – which she holds like Salome with John the Baptist's head – so as to drink from the place on the rim that her lover's lips have just touched, Garbo was able, magically, to convert a holy rite into a sensual act and at the same time deflect the censor's possible objections by rendering the "sin" almost impalpable. A woman who could sin and suffer simultaneously was a god-send in a censor's world where moral misdeed had to be balanced by statutory repentance or inevitable destruction.

The photographer William Daniels played his part in the illusion that Garbo and Gilbert created by lighting the garden scenery of their early encounter so that every leaf gave off a diffused tinge of sympathy. As Gilbert strikes a match to light the cigarette he has transferred from his dry lips (and one senses the tension in his throat) to her yearning ones, its glowing tip pulsates like an index of their emotions. Daniels had actually secreted a minute light bulb in Gilbert's hand. In view of the way some writers speak of Garbo's "divinity", it is salutary to be reminded how often in her films she collaborated with human agents, and even torch bulbs. (*Garbo: A Portrait* by Alexander Walker Authorized by Metro-Goldwyn-Mayer, London: Weidenfeld and Nicolson, 1980)

Greta Garbo e *Flesh and the Devil*: testimonianza di Clarence Brown

Flesh and the Devil è stato il mio primo film per la Metro-Goldwyn-Mayer ed anche quello che ha effettivamente creato la Garbo. Ed è pure all'origine del legame Garbo-Gilbert. Greta Garbo aveva qualcosa che nessun altro aveva sullo schermo. Nessuno. Non so se ne fosse consapevole, ma era proprio così. E posso spiegarlo in poche parole. Giravo una scena con lei e ottenevo un risultato

discreto. La rifacevo un tre-quattro volte: veniva discretamente, ma io non ero mai soddisfatto per davvero. Quando però vedevo quella stessa scena sullo schermo, c'era qualcosa che sul set mancava. La Garbo nascondeva nello sguardo qualcosa che non si riusciva a vedere finché non lo si riprendeva in primo piano. Si poteva vedere il suo pensiero. Se doveva guardare una persona con gelosia, ed un'altra con amore, non doveva cambiare espressione. Si poteva cogliere il cambiamento nei suoi occhi mentre spostava lo sguardo da una persona all'altra. Nessun altro è mai stato capace di farlo sullo schermo. La Garbo lo era e senza neanche la padronanza della lingua inglese. Per me, lei comincia dove tutti gli altri finiscono. Era una persona timida: le sue difficoltà con l'inglese le procuravano un leggero complesso d'inferiorità. Io la dirigeva molto pacatamente. Non mi rivolgevo a lei se non con dei sussurri. Nessuno sul set ha mai saputo cosa le diceSSI e lei ne era contenta. Odiava provare. Avrebbe preferito tenersi alla larga finché tutti gli altri non finivano di provare, per poi arrivare e fare la sua scena. Ma le cose non funzionano così, specie nel cinema sonoro. Non siamo mai riusciti a farle vedere i giornalieri e non credo che abbia mai visto un suo film se non molti anni dopo ...

Tuttavia, prendeva seriamente il suo lavoro. Si comportava così: arrivava sul set alle nove, truccata e pronta per girare. Lavorava sodo. Alle cinque e mezzo-sei, quando finiva la giornata di lavoro, chiudeva veramente con tutto. Sul set c'era sempre un segnale: la sua cameriera arrivava e le porgeva un bicchier d'acqua. Allora lei augurava la buonasera e se ne andava a casa. Fuori dallo studio voleva che la sua vita restasse affar suo. Non riteneva che la sua privacy appartenesse al pubblico. Diceva: "Do tutto quello che ho sullo schermo, perché devono invadere la mia privacy?" ...

Flesh and the Devil è stato a lungo uno dei miei film preferiti ... C'era una sequenza con John Gilbert che lasciava il Sudafrica per tornare in Germania. Il montaggio iniziava con un'inquadratura di Gilbert a cavallo; io sincronizzai il calpestio degli zoccoli con Felicitas, il nome del personaggio interpretato dalla Garbo. Fe-li-ci-tas ... Fe-li-ci-tas ... Montai in sovrimpressione sull'immagine brevi frammenti della didascalia, un po' come si fa oggi con i film in lingua straniera. Dagli zoccoli che toccavano il suolo passavamo ad una nave a vapore, ed i pistoni sembravano dire "Fe-li-ci-tas ... Fe-li-ci-tas..." Una doppia esposizione mostrava poi in primo piano il viso della Garbo. Sul treno, lui è sempre più impaziente di vederla; clic-clac, clic-clac – Fe-li-ci-tas ... Fe-li-ci-tas. Gli stacchi diventano via via più veloci ed altrettanto i mezzi di trasporto.

Flesh and the Devil presentava una scena d'amore in orizzontale, una delle prime. Verso la fine della scena Gilbert, che interpretaba l'amante della Garbo, getta una sigaretta dalla finestra. Marc MacDermott, nella parte del marito, scende dal taxi proprio quando la sigaretta gli cade ai piedi. Guarda verso la finestra ed il pubblico capisce che si sta preparando a qualcosa. Quando irrompe nella stanza e li trova in quella compromettente posizione sul sofà, ho abbassato la macchina da presa giù fino alla mano di MacDermott e,

attraverso le sue dita, che si serrano in un pugno rabbioso, ho ripreso i due amanti.

MacDermott sfida Gilbert a duello. Ho girato questa scena in contolute. I due partono schiena contro schiena, poi escono di campo. Compaiono due sbuffi di fumo su ciascun lato dello schermo. Si passa in dissolvenza all'inquadratura della Garbo ripresa in una modisteria mentre prova allo specchio un cappello nero. In mano ha un fazzoletto listato a lutte e sul volto un leggero sorriso. Ecco come abbiamo fatto capire chi è stato ucciso, senza didascalie o altre spiegazioni.

Al film è stato appiccicato un lieto fine: ho dovuto girarlo e per me è stato un colpo mortale. Ma quando hanno dato il film a Parigi, l'ho fatto togliere. (Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By...*, Londra, Secker & Warburg, 1968)

Clarence Brown on Garbo and Flesh and the Devil

Flesh and the Devil was my first picture for Metro-Goldwyn-Mayer, and it really made Garbo. It also triggered off the Garbo-Gilbert romance. Greta Garbo had something that nobody ever had on the screen. Nobody. I don't know whether she ever knew she had it, but she did. And I can explain it in a few words.

I would take a scene with Garbo – pretty good. I would take it three or four times. It was pretty good, but I was never quite satisfied. When I saw that same scene on the screen, however, it had something that it just didn't have on the set. Garbo had something behind the eyes that you couldn't see until you photographed it in close-up. You could see thought. If she had to look at one person with jealousy, and another with love, she didn't have to change her expression. You could see it in her eyes as she looked from one to the other. And nobody else has been able to do that on screen. Garbo did it without the command of the English language. For me, Garbo starts where they all leave off. She was a shy person; her lack of English gave a slight inferiority complex. I used to direct her very quietly. I never gave her a direction above a whisper. Nobody on the set ever knew what I said to her; she liked that. She hated to rehearse. She would have preferred to stay away until everyone else was rehearsed, then come in and do a scene. But you can't do that, particularly in talking pictures. We never could get her to look at the rushes, and I don't think she ever looked at any of her pictures until many years later....

She took her work seriously, though. Her attitude was this; she came on the set at nine, made up and ready for work. She worked hard. At five-thirty or six, when she was done, she was through. That was it. There was always a signal on the set – her maid would come in and hand her a glass of water. She would then say good night and go home. And when she was outside the studio, she wanted her life to remain her own. She didn't think her privacy belonged to the public. She used to say: "I give everything I've got on the screen – why do they try to usurp my privacy?"

Flesh and the Devil was for a long time a favourite of mine... I had a montage in the film of John Gilbert leaving South Africa to return to Germany. It started with a shot of Gilbert on horseback, and I synchronized the beat of the hoofs with Felicitas, which is the name of the

girl Garbo was playing. Fe-li-ci-tas ... Fe-li-ci-tas ... I superimposed short cuts of the title over the picture, much as they do today in foreign language films. From the hoofs hitting the sod, we went to a steamer, and the pistons seemed to be saying "Fe-li-ci-tas ... Fe-li-ci-tas..." A double exposure also gave a close-up of Garbo's face. In the train, he's getting more excited at the thought of seeing her; clucketty-cluck, clucketty-cluck – Fe-li-ci-tas ... Fe-li-ci-tas. Each cut was faster as the method of transportation became faster.

Flesh and the Devil had a horizontal love scene – one of the first. Toward the end of the scene, Gilbert, playing Garbo's lover, throws a cigarette out of the window. Marc MacDermott, playing Garbo's husband, is getting out of a cab when the cigarette falls at his feet. He looks up at the window, so the audience knows he's prepared for something. When he bursts in on

them and finds them in this compromising position on the couch, I put the camera down by MacDermott's hand. I shot through his fingers at Garbo and Gilbert as he clenched his fist over them. MacDermott challenges Gilbert to a duel. I shot this in silhouette. The two men start back to back, then walk out of the picture. There are two bursts of smoke from each side of the screen. We dissolve out to a shot over Garbo's shoulder as she tries on a black hat in a millinery shop. In her hand is a handkerchief with a black border. She has a slight smile on her face. That's how we told who was shot – without a subtitle or any other sort of an explanation.

They put a happy ending on Flesh and the Devil – I had to shoot it, and it killed me. When we ran it in Paris, I told them to cut it off. (Kevin Brownlow, *The Parade's Gone By...*, London: Secker & Warburg, 1968)

Non è un caso che per la scheda di *Flesh and the Devil* sia stato utilizzato un estratto dalla biografia di Greta Garbo scritta da Alexander Walker (1930-2003). Negli ultimi anni Alex aveva stabilito un legame speciale con la Cineteca del Friuli (anche se purtroppo non ha mai potuto partecipare alle Giornate del Cinema Muto) ed ha espresso il suo apprezzamento per la nostra attività donandoci la sua biblioteca e un vasto archivio cartaceo. Egli, che ammirava profondamente l'arte di Greta Garbo, ne ha delineato un ritratto superbo e usare le sue parole in questo particolare contesto è per noi un modo di ricordarlo e ringraziarlo.

It is particularly appropriate that for the catalogue note on Flesh and the Devil we have used this extract from the biography Garbo by the late Alexander Walker (1930-2003). Alex had a very special affection for the Cineteca del Friuli (though sadly he was never able to come to the Giornate del Cinema Muto). He expressed this sympathy for our work by bequeathing to the Cineteca his library of books and his professional papers on film. He wrote particularly superbly on Garbo, whose work he admired deeply; and to use his words in this context is a small way of expressing our appreciation of the generosity he showed us.

PRIMA MONDIALE / A WORLD PREMIERE

DAS WEIB DES PHARAO (Theonis, la donna dei faraoni / The Loves of Pharaoh) (Ernst Lubitsch-Film GmbH, per/for Europäischen Film-Allianz GmbH, DE 1922)

Re./dir: Ernst Lubitsch; scen: Norbert Falk, Hanns Kräly; f./ph: Theodor Sparkuhl, Alfred Hansen; scg./des: Ernst Stern, Kurt Richter; cost: Ernst Stern, Ali Hubert, Ernö Metzner; cast: Emil Jannings (Amenes, il faraone / *the Pharaoh of Egypt*), Dagny Servaes (Theonis, la schiava greca / *a Greek slave*), Harry Liedtke (Ramphis, figlio di Sothis/*son of Sothis*), Paul Wegener (Samlak, re d'Etiopia / *King of Ethiopia*), Lyda Salmonova (Makeda, sua figlia/his daughter), Paul Biensfeldt (Menon, il governatore /*the Pharaoh's Governor*), Friedrich Kühne (Gran Sacerdote/*High Priest*), Albert Bassermann (Sothis, l'architetto del faraone / *the Pharaoh's architect*); premiere: 21.2.1922 (Criterion, New York), 14.3.1922 (Ufa-Palast am Zoo, Berlin; mus; Eduard Künneke); lg. or./orig. l: 2976 m.; 35mm, 2246 m., 123' (16 fps), imbibizione/tinted, Adoram München. Restauro/Preserved by Adoram München, Bundesarchiv-Filmarchiv, Filmmuseum München, in collaborazione con/with the collaboration of George Eastman House; laboratorio/labwork by Alpha-Omega.

Didascalia in tedesco / German intertitles (English version prepared for the simultaneous translation by Ullrich Ruedel)

Accompagnamento musicale: pre-registrazione della partitura di Eduard Künneke arrangiata da Berndt Heller. / Original score by Eduard Künneke, arranged by Berndt Heller, played from a DVD,

La messa al bando dell'importazione di pellicole straniere durante la prima guerra mondiale aveva aiutato la crescita della cinematografia tedesca, così, grazie anche all'inflazione, l'immediato dopoguerra vide la realizzazione di una marea di filmoni. I produttori dovevano però far fronte a un grosso problema: i sentimenti anti-tedeschi avevano comportato la chiusura di molti importanti mercati stranieri. Per incrementare le possibilità di vendita all'estero, si cercò pertanto di evitare i temi nazionali, preferendo i soggetti storici ed esotici. *Madame Dubarry* di Ernst Lubitsch, annunciato come "produzione europea" per via dell'ambientazione francese e della sua star polacca, Pola Negri, fu la svolta che permise ai film tedeschi di sfondare in America. Acquistato dal mediatore David P. Howell per 40.000 dollari e presentato dalla First National al Criterion Theatre di New York nel dicembre del 1920, con il titolo di *Passion*, il film infranse tutti i record e realizzò in poche settimane profitti di molto superiori al suo costo. Nonostante le proteste di molti lavoratori del cinema americani, che vedevano in questi film tedeschi, importati a basso costo, una minaccia alla produzione nazionale, altri imprenditori statunitensi cercarono di far fortuna acquistando pellicole in Germania. Il colpaccio riuscì nel novembre del 1920 a Ben Blumenthal e Samuel Rachmann (rispettivamente impresario teatrale e promotore di incontri di pugilato e lotta libera) per conto della Famous Players-Lasky di Adolph Zukor e della Paramount. Pola Negri fu scritturata con la promessa di

un grande compenso. Ernst Lubitsch ed il suo produttore, Paul Davidson, non rinnovarono il contratto con l'UFA e seguirono la Negri nel dicembre dello stesso anno. Lubitsch parlò delle sue nuove prospettive sulla rivista *Der Film* (febbraio 1921): "Adesso potrò realizzare film più spettacolari che mai. Nonostante il contratto americano, però, il mio stile non cambierà. Conserverò sempre le tipiche qualità tedesche, che per me sono una sceneggiatura attentamente e logicamente sviluppata e la tecnica recitativa."

Nell'aprile del 1921 Blumenthal, Rachmann e Zukor fondarono ufficialmente la Europäische Film-Allianz (EFA), mettendo in seguito sotto contratto i migliori artisti tedeschi: oltre a Lubitsch ed alla Negri, scritturarono i registi Joe May e Max Reinhardt; gli attori Emil Jannings, Harry Liedtke e Mia May; lo sceneggiatore Hanns Kräly; gli operatori Werner Brandes e Theodor Sparkuhl; gli scenografi Ernst Stern, Kurt Richter e Martin Jacoby-Boy. Grazie a spettacolari investimenti, l'EFA cercò di fondare una compagnia sulla stessa scala dell'UFA, con branche per la produzione e gli studi (EFA Studio-Film GmbH), per la distribuzione e le vendite (EFA Vertriebs GmbH) e per le proiezioni (EFA Theatre GmbH). Lubitsch, May e Reinhardt formarono proprie società, integrate nell'EFA e finanziariamente dipendenti da essa. I soldi non erano un problema, come spiegò Samuel Rachmann alla rivista *Film-Kurier* il primo gennaio del 1922: "Ho sempre detto a Lubitsch e a May che non devono preoccuparsi dei costi, ma solo di produrre i migliori film che si siano mai visti. Io non credo che si possa andare in bancarotta per via delle spese, ma solo perché le entrate sono troppo basse. Così, basta cercare di fare più soldi!"

Subito dopo la fondazione dell'EFA, e la prima di *Die Bergkatz* (*Lo scioattolo*), il 12 aprile del 1921, Lubitsch mise in cantiere la sua prima produzione EFA (*Film-Kurier*, 18 maggio 1921): "Avendo Pola Negri ancora degli impegni da onorare, abbiamo dovuto trovare un soggetto che fosse soprattutto stimolante per Emil Jannings." Per *Das Weib des Pharaon*, Lubitsch si concesse un tempo insolitamente lungo. Dall'elaborazione iniziale alla prima del film passarono sette mesi, un periodo in cui il prolifico regista avrebbe in passato girato almeno tre-quattro film. L'Ernst Lubitsch-Film affittò un terreno di 120.000 metri quadri alla periferia di Berlino, dove vennero montati set a grandezza naturale: un villaggio egizio con 50 case, diversi palazzi ed un alto muro tutt'attorno. Venne creata tutta una rete di infrastrutture che potesse ospitare la massa di comparse, con tanto di strade, forniture idriche, linee telefoniche, camerini per 8000 persone, perfino un centro medico. Scritturando Emil Jannings, Paul Wegener e Harry Liedtke, Lubitsch ebbe a disposizione in un colpo solo i tre più famosi attori del cinema tedesco dell'epoca. Invece, come protagonista femminile al posto di Pola Negri, ingaggiò la quasi sconosciuta Dagny Servaes, cui venne offerto un contratto a lungo termine dall'EFA.

La lavorazione venne accompagnata da una campagna promozionale senza precedenti: i giornalisti erano portati in barca al luogo delle riprese, con tanto di bande d'ottoni, in modo da poter assistere alle grandi scene di battaglia tra Egizi ed Etiopi, con migliaia di comparse agli ordini di Lubitsch. Nello zoo di Berlino fu messa in scena per

beneficenza una grande parata notturna con gli attori tutti in costume. *Der Kinematograph* riferì nel dicembre del 1921 che circa 250.000 studenti berlinesi, con i loro insegnanti, erano stati invitati in visita al set dopo la fine delle riprese, per poter studiare la cultura egizia. Ben prima che fosse ultimato, non si faceva altro che parlare del film.

Per Lubitsch la principale innovazione furono le nuove lampade americane, che resero possibili effetti di luce totalmente nuovi nel "buio" studio dell'EFA e nelle scene notturne in esterni. Il regista poté riprendere le scene di massa usando diverse macchine da presa in contemporanea; la sequenza della battaglia fu filmata persino da una mongolfiera. Alla fine di novembre del 1921, le riprese erano ultimate. Per il montaggio, Lubitsch ebbe bisogno di quasi un'intera settimana (di solito gli bastavano tre giorni). Dopo un ricevimento dato l'1 dicembre dal presidente Ebert, desideroso di sostenere la vendita all'estero dei film tedeschi, l'8 dicembre ci fu la proiezione privata per il personale dell'EFA ed un gruppo di giornalisti selezionati, ed il 10 si tenne la festa d'addio. Il 13 dicembre Lubitsch e Davidson partirono per l'America con la prima copia di *Das Weib des Pharaon* in valigia. A New York Ben Blumenthal aveva organizzato sontuosi ricevimenti e banchetti per presentare Lubitsch alla stampa americana e promuoverne il film. Il regista spiegò orgogliosamente ai giornalisti che alla realizzazione del film avevano collaborato 112.065 comparse. Davidson confermò il dato mostrando i conti dei fornitori dei costumi, anche se – ovviamente – le comparsate venivano contate in base ai giorni di lavoro. Nel suo desiderio di studiare il cinema americano, Lubitsch partecipò alle prime dei nuovi film di Stroheim, Griffith e Chaplin, da cui fu molto impressionato.

Il regista era già rientrato in Germania quando al Criterion Theatre di New York, il 21 febbraio del 1922, si tenne la spettacolare prima del film. La pellicola era stata "montata e dotata di didascalie da Rudolph Bartlett" – che ne aveva tagliato circa 700 metri. Tra le scene eliminate, c'era la lapidazione di Ramphis e Theonis alla fine del film, così da dare alla versione americana il sospirato *happy ending*. Il titolo d'uscita in America fu *The Loves of Pharaoh*, giustamente definito dall'*Exhibitor's Herald* "inappropriato". A parte questo, il film ricevette grandi consensi: "È un film davvero eccezionale," affermò *The New York Times* (22 febbraio 1921). Solo la recitazione venne criticata (*The Exhibitor's Herald*, 11 marzo 1921): "Le interpretazioni dei singoli attori non brillano come ci si aspetterebbe da stelle di tale grandezza e a volte alcune parti sono penosamente esagerate." Il film ebbe 300 proiezioni al Criterion, ma in altre città incontrò meno favore.

La prima tedesca del 14 marzo del 1922, all' Ufa-Palast am Zoo, fu un evento mondano di spicco: "Neanche ai tempi gloriosi di Reinhardt nessuna prima è mai stata così affollata", scrisse Kurt Pinthus (*Das Tage-Buch*, 18 marzo 1922). Ci fu il tutto esaurito per sei settimane, e la stampa specializzata riferì che durante le scene di battaglia ed alla fine di ogni rullo scoppiavano applausi spontanei. La partitura orchestrale, opera del noto compositore di operette Eduard Künneke (1885-1953), fu recensita dalla stampa separatamente: era la prima volta che la musica di un film veniva presa sul serio dalla critica

tedesca. Pur lodato come un capolavoro di tecnica, *Das Weib des Pharaos* suscitò anche qualche perplessità (*Berliner Zeitung*, 20 marzo 1922): "Spirito tedesco, manualità tedesca, arte tedesca – forse un po' troppo stile americano: ecco perché non possiamo apprezzarlo come altri film di Lubitsch." Vennero anche sottolineati i punti deboli della trama (*Film-Kurier*, 18 dicembre 1922): "Di rullo in rullo c'è un protagonista diverso e alla fine il pubblico non riesce a prendere le parti di nessuno." Contrariamente alle attese, *Das Weib des Pharaos* non fu il film di maggior successo di tutti i tempi. Non riuscì neanche ad eclissare *Madame Dubarry*, né a salvare l'EFA, che stava affrontando grosse difficoltà finanziarie a causa del suo comportamento della sua arroganza, dei massicci investimenti e dei costosi contratti. Ad un anno e mezzo dalla fondazione l'EFA fu liquidata. Zukor perse circa 2 milioni di dollari in questo sconsiderato investimento. Le sole risorse dell'EFA erano rinaste Pola Negri, che fu portata a Hollywood nel settembre del 1922, ed Ernst Lubitsch, che l'avrebbe seguita in dicembre.

Oggi tutte le sei produzioni dell'EFA sono andate perdute o se ne conservano solo alcuni frammenti. Per decenni *Das Weib des Pharaos* è stato disponibile solo in una copia del Filmmuseum München, ricavata da un duplicato negativo con didascalie in russo, conservato al Gosfilmofond, cui erano state aggiunte le didascalie in tedesco ricavate dalla sceneggiatura originale. La lunghezza era di circa la metà rispetto alla versione della prima. Per questa nuova ricostruzione, un progetto della Adoram München, del Bundesarchiv-Filmarchiv e del Filmmuseum München, in collaborazione con la George Eastman House, la copia nitrato originale imbibita, con didascalie in russo (la base per il controtipo negativo sovietico), è stata rintracciata nei depositi del Bundesarchiv-Filmarchiv e poi completata con laggiunta di scene da un altro frammento nitrato imbibito, con didascalie in italiano, appartenente alla collezione Roberto Pallme conservata presso la George Eastman House. Tra gli altri materiali aggiuntivi, l'ultima sequenza del film, con didascalie in tedesco, rinvenuta con il nitrato del film di Joe May *Das indische Grabmal* (Il sepolcro indiano), preservato dal Filmmuseum; alcune inquadrature scartate montate con spezzoni di altri film in un 16mm; scene dalla copia di preservazione russa che nel nitrato originale si erano deteriorate.

Visto che il materiale in nitrato, assai rovinato, non poteva venire duplicato in modo soddisfacente con i metodi tradizionali, tutti i materiali sono stati scansiti, con risoluzione 2K, dalla ditta Alpha-Omega, specializzata nel trattamento dei nitrati danneggiati. Fotogramma dopo fotogramma, le immagini sono state stabilizzate, ripulite e riparate. Con l'aiuto della sceneggiatura, dei programmi dell'epoca, delle recensioni e di un frammento della scheda della censura, il film è stato ricostruito scena per scena, con le parti mancanti sostituite da fotografie e cartelli con didascalie esplicative. È stato un lavoro assai complesso poiché in tutti i frammenti in nitrato l'ordine delle scene era stato mutato, evidentemente per creare nuovi sviluppi narrativi. La versione russa era stata ottenuta a partire da almeno due copie diverse, con conseguenti differenze di colore e con le stesse scene a volte usate in momenti diversi del film. Nella

versione italiana della George Eastman House, il materiale di Lubitsch era stato combinato con una scena di battaglia attorno ad un castello medievale tratta da un film non meglio identificato.

La versione digitale è stata ritrasferita su pellicola con il formato del muto. La musica composta per la prima berlinese da Eduard Künneke è stata arrangiata per questa ricostruzione da Berndt Heller e registrata dall'orchestra della Saarländischer Rundfunk. Alle Giornate del Cinema Muto verrà presentato il 35mm del film sincronizzato con il DVD del suddetto accompagnamento musicale. – STEFAN DROESSLER

*The ban on foreign film imports during World War I helped German film production to flourish, and, thanks to inflation, the immediate postwar period saw a flood of lavish super-productions. But producers had to face a major problem: anti-German sentiment abroad meant that many of the most important foreign markets were closed to them. In the attempt to improve possibilities of foreign sales, German films avoided German themes, preferring historical and exotic subjects. Ernst Lubitsch's *Madame Dubarry*, which was announced as a "European production" on account of its French story and Polish star, Pola Negri, was the breakthrough for German films in America. Bought by the broker David P. Howell for \$40,000 and released by First National in December 1920 at the Criterion Theatre, New York, under the title *Passion*, the film broke all records, and within a few weeks made profits several times higher than the price paid for the film. Despite the protests of many film workers in America, who saw such cheaply imported German films as a threat to domestic production, other American entrepreneurs sought to make fortunes by buying German films for America. The biggest coup was achieved in November 1920 by Ben Blumenthal and Samuel Rachmann – respectively a theatre impresario and a promoter of boxing and wrestling matches in New York – on behalf of Adolph Zukor's Famous Players-Lasky company and Paramount distribution. Pola Negri was put under contract with the promise of a huge salary. Ernst Lubitsch and his producer Paul Davidson did not renew their UFA contracts, and followed Negri in December 1920. Lubitsch described his new prospects in the journal *Der Film* (February 1921): "Now I can do bigger productions than ever before. But despite my contract with America my film style will not change. I will always retain the typical German qualities, which I see in the carefully developed and logically constructed screenplay and the German style of acting."*

In April 1921, Blumenthal, Rachmann, and Zukor officially established the Europäische Film-Allianz (EFA). They put under contract the best German film artists: besides Lubitsch and Negri, they signed directors Joe May and Max Reinhardt; actors Emil Jannings, Harry Liedtke, and Mia May; screenwriter Hanns Kräly; cinematographers Werner Brandes and Theodor Sparkuhl; and set designers Ernst Stern, Kurt Richter, and Martin Jacoby-Boy. Through spectacular investments EFA sought to establish a major company on the scale of UFA, with branches for production and studios (EFA Studio-Film GmbH), distribution and sales (EFA Vertriebs GmbH), and exhibition (EFA Theatre GmbH). Lubitsch, May, and Reinhardt formed their own companies, which were integrated in and financially dependent on EFA. Money was no problem, as Samuel Rachmann explained in the

journal *Film-Kurier* on 1 January 1922: "I have always explained to Lubitsch and May that they need not care how much their films will cost. Their concern is simply to produce the best films ever. My belief is that you cannot go bankrupt because of your expenses, but only because you have not enough income. So you simply have to look for more income!"

Immediately after the foundation of EFA, and following the premiere of his film *Die Bergkatze* (The Mountain Cat) on 12 April 1921, Lubitsch started preparations for his first EFA production (*Film-Kurier*, 18 May 1921): "Since Pola Negri still had some commitments to fulfil, a subject had to be selected which would be principally a challenge for Emil Jannings." Lubitsch allowed an unusually long time for production of *Das Weib des Pharao*. From the film's initial conception to its premiere took seven months – a period in which the prolific Lubitsch previously would have shot at least three or four movies. His company, Ernst Lubitsch-Film, rented a 120,000-square-metre plot in the outskirts of Berlin, where full-size sets were erected – an Egyptian village with 50 houses, several great palaces, and a high town-wall. A whole infrastructure was established to accommodate the large crowds of extras, with streets, a water supply, telephone lines, dressing rooms for 8,000 people, even a medical centre. In Emil Jannings, Paul Wegener, and Harry Liedtke, Lubitsch engaged the three most famous male film actors in Germany at that time, though he also engaged the little-known newcomer Dagny Servaes – who was given a long-term contract with EFA – to take Pola Negri's place as the film's female lead.

The shooting was accompanied by a unique promotional campaign: journalists were transported on boats with brass bands to the location, where they were able to watch the staging of the big battle scenes between the Egyptians and Ethiopians, with thousands of extras under the command of Lubitsch. In the Berlin Zoo a big night-time procession was staged for charity, with all the actors in costume. Der Kinematograph reported in December 1921 that some 250,000 Berlin schoolchildren and their teachers were invited to visit the set after the filming was finished, to study Egyptian culture. The film was the talk of the town long before it was released.

The most important innovations for Lubitsch were the new American lamps, which made possible completely new lighting effects in EFA's "dark" studio and for the exterior night scenes. He was able to film the crowd scenes with several cameras at the same time; the battle sequence was even filmed from a balloon.

The shooting was completed by the end of November 1921. Lubitsch needed nearly a whole week for the editing – normally he accomplished it personally in only three days. Following a reception on 1 December given by President Ebert, who was eager to support foreign sales of German films, on 8 December there was a private screening for the EFA staff and selected journalists, and on 10 December a farewell party. On 13 December Lubitsch and Davidson sailed for America, with the first print of *Das Weib des Pharao* in their luggage. In New York Ben Blumenthal arranged lavish receptions and banquets to introduce Lubitsch to the American press and to promote his new film. Lubitsch proudly explained to journalists that he had worked with 112,065 extras in the

film's production. Davidson confirmed this with bills from the costume suppliers – though obviously the extras were counted according to the days of their engagement. In his eagerness to study American films, Lubitsch attended premieres of new films by Stroheim, Griffith, and Chaplin, which greatly impressed him.

Lubitsch had already returned to Germany before the film's spectacular premiere at the Criterion Theatre, New York, on 21 February 1922. The film was "edited and titled by Rudolph Bartlett" – which involved cutting the film by about 700 metres. Among the scenes that were excised was the stoning of Ramphis and Theonis at the end of the film, to give the American version the necessary happy ending. The film's American release title was *The Loves of Pharaoh*, which *The Exhibitor's Herald* rightly called "a misnomer". Otherwise, the film was highly praised: "It is one of the truly exceptional works of the screen," said *The New York Times* (22 February 1921). Only the acting was criticized (*The Exhibitor's Herald*, 11 March 1921): "The work of the individual actors fails to stand out as expected from stars of such magnitude and at times some of the parts are woefully overacted." The film ran for 300 screenings at the Criterion, but was less successful in other towns.

The German premiere on 14 March 1922 at the Ufa-Palast am Zoo was a major social event: "Even in the best times of Reinhardt no premiere was ever as crowded as *Das Weib des Pharao*," wrote Kurt Pinthus (*Das Tage-Buch*, 18 March 1922). The screenings were sold out for six weeks, and trade papers reported that there was spontaneous applause during the battle scenes and at the end of each reel. The orchestral score, by the popular operetta composer Eduard Künneke (1885–1953), was independently reviewed in the press – the first time that a film score was taken seriously by German critics. Though the film was praised as a technical masterpiece, there were some objections (*Berliner Zeitung*, 20 March 1922): "German spirit, German handicraft, German art – maybe a little bit too much American style, and therefore we cannot praise it with the same enthusiasm as other works by Lubitsch." Weak points in the storyline were subsequently pointed out (*Film-Kurier*, 18 December 1922): "From reel to reel there is a different main character – and in the end the audience doesn't sympathize with anybody."

All in all, *Das Weib des Pharao* was not the most successful film of all time, as it had been anticipated to be. It failed to eclipse *Madame Dubarry*, and it could not save EFA, which was facing severe financial problems thanks to its arrogant behaviour, massive investments, and costly contracts. A year and a half after its foundation EFA was liquidated. Zukor lost about \$2 million in this miscalculated investment. The only assets of EFA were Pola Negri, who was brought over to Hollywood in September 1922, and Ernst Lubitsch, who would follow in December 1922.

Today all six productions of EFA are lost, or survive only in fragments. For decades *Das Weib des Pharao* was available only in a print at Filmmuseum München, struck from a duplicate negative with Russian intertitles held by Gosfilmofond, and with German intertitles added and compiled from the original screenplay. Its length was about half that of the premiere version. For this new reconstruction, a project of Adoram München, Bundesarchiv-Filmarchiv, and Filmmuseum München, in

cooperation with George Eastman House, the original tinted nitrate print with Russian intertitles (the basis of the Russian dupe negative) was located in the vaults of the Bundesarchiv-Filmarchiv, and was completed with scenes from another tinted nitrate fragment with Italian intertitles from the Roberto Pallme Collection at George Eastman House. Additional material used in the restoration included the last sequence of the film, with German intertitles, which was found with the nitrate material of the Joe May production *Das indische Grabmal* (The Indian Tomb) preserved by Filmmuseum München; some outtakes which were found in a 16mm reel with film clips; and shots from the Russian preservation print which were damaged in the original nitrate material.

Since the badly damaged nitrate material could not be satisfactorily duplicated by traditional methods, all the materials were scanned in 2K-resolution by the company Alpha-Omega, which specializes in dealing with damaged nitrate films. Frame by frame the pictures were stabilized, cleaned, and repaired. With the help of the screenplay, contemporary programs, newspaper reviews, and a fragment of the censorship card, the film was reconstructed shot by shot, with missing parts replaced by stills and explanatory title cards. The work was extremely difficult, since in all the nitrate fragments the order of the shots had been rearranged – evidently to create new storylines. The Russian material was compiled from at least two different prints, resulting in varying tinting tones, while sometimes the same shots were used in different parts of the film. In the Italian print from George Eastman House the *Weib des Pharao* material was combined with a scene from an unidentified film showing a battle around a medieval castle. The digital data, well documented in a digital editing-list with all the information on each shot, has been transferred back to film in the original full-aperture silent-film format. The film's original orchestral premiere music by Eduard Künneke has been arranged for the reconstructed version by Berndt Heller and recorded with the orchestra of Saarländischer Rundfunk. For the screening at the Giornate del Cinema Muto the music will be played from a DVD and synchronized with the 35mm film projection. – STEFAN DROESSLER

By the time Lubitsch started making *Das Weib des Pharao* in 1921, he stood at the top of the German film industry. He had made 17 features and short features since 1918, including comedies, historical epics, and literary adaptations, and almost all had been box-office successes. *Madame Dubarry* (1919) was an internationally acclaimed hit. It premiered under the title *Passion* in the United States in December 1920, and was crucial in breaking down the lingering post-war prejudice against German film.

The German government's ban on the importation of foreign films, put in place in 1916, had been continued after the war's end. Only at the beginning of 1921 were American films seen again on German screens. During those 5 years, Hollywood style had changed considerably. The three-point lighting system had been devised, principles of continuity editing had gelled, settings were simpler and less eye-catching, and acting depended more on facial expression. People in the German industry noticed the differences, particularly in the lighting. They were impressed by backlighting,

seen in the glamorous images of Mary Pickford (shot by Charles Rosher, who would later film Pickford in *Rosita* for Lubitsch). Lubitsch was quick to understand the new traits of American films and to master them. *Das Weib des Pharao* was the first film he directed after seeing modern Hollywood, and the change from his earlier work is striking. *It and Die Flamme* (1922) occupy a brief transitional period between Lubitsch's German and American careers. Lubitsch had long worked for the Union company, which had united with other firms to found UFA in late 1917. In December 1920 Union's owner, Paul Davidson, decided not to renew his contract with UFA. The rising inflation which would eventually spiral into hyperinflation was limiting Davidson's financial freedom, and some of his lead actors were receiving feelers from American production companies. Davidson wanted to form a company for Lubitsch.

His chance to do so was provided by a new, American-owned company that was being formed in Berlin. The Europäische Film-Allianz was officially founded in April 1921 as an American-German company. Ultimately EFA stemmed from a short-lived attempt by Famous Players-Lasky and its distribution wing Paramount to make films abroad. The immediate founder of EFA was the Hamilton Theatrical Corp., which was half-owned by FP-L; UFA also had holdings in EFA. EFA either invested in smaller production companies or contracted the distribution rights for their films. These initially included Joe May-Film GmbH, Ernst Lubitsch-Film GmbH (founded in December 1920), and companies headed by Henny Porten and Ossi Oswalda. In forming his own company under EFA, Lubitsch brought with him some long-time collaborators, including scriptwriter Hanns Kräly, cinematographer Theodor Sparkuhl, and designer Kurt Richter.

EFA set out to create the most modern studio in Europe, outfitted with state-of-the-art American equipment, including lamps and Bell & Howell cameras. In 1920, a large exhibition hall in the Zoo area of Berlin had been converted to a studio, the country's largest. Unlike earlier film studios, its walls were not of glass; it was Germany's first "dark" studio, a type that had become increasingly common in America since 1915. Such buildings were designed to be lit entirely artificially, allowing the filmmakers more control over the look of the shots. EFA took over what became the EFA-Atelier am Zoo studio in April 1921. It was nearly three times the size of Union's main studio building (30 x 75 meters), and it was equipped with all the major types of American lighting equipment, far more varied than what German filmmakers were accustomed to.

An American observer visiting the studio in 1922 to observe Lubitsch at work on *Die Flamme* (also made for EFA) remarked on the facility: "When I entered the Lubitsch studio I felt as though I had been plunged suddenly from Berlin into the depths of Hollywood. There were the same treacherous cables to ensnare your brogues, the same, or almost the same, arc lights, spots and banks" (*Photoplay*, December 1922, p. 96). Not surprisingly, the two films Lubitsch made for EFA display a strong American influence. The lighting style of *Das Weib des Pharao* is the most obvious indicator of the impact of Hollywood films on Lubitsch. Up until 1921, German filmmakers typically poured diffused light into a set from the front. The principles of directing dimmer fill-light onto the sets or using back-light to model the actors' figures were almost unknown. In *Das Weib*, suddenly we see a heavy

dependence on backlighting. In many interiors, selective light picks out parts of an impressive set without making it obtrusive. Edge lighting often creates depth by making the character stand out against a relatively dark background. Shooting night-time scenes outdoors had been difficult in Germany. Using the large American “sunlight” arcs, Lubitsch was able to shoot a number of exteriors at night, using spotlights from the sides and rear. In some cases flares (motivated as torches) supplement the arc light – a tactic Griffith had used 5 years earlier in the night battles in the Babylonian section of *Intolerance*. Here we see Lubitsch moving toward the mastery of lighting that he would gain in Hollywood.

The film’s most familiar image, from a scene of the hero entering a ziggurat-style tomb, displays Lubitsch’s considerable understanding of how to apply the new equipment to which he had access. A single sunlight arc placed at a steep angle above the set picks out the vertical “steps” in the ceiling and illuminates the hero, his arm casting a single, unobtrusive, and crisp shadow. A second sunlight arc at the top of the steps outlines him in light and creates another sharp-edged shadow of his figure almost unnoticed on the floor, where the bed nearly hides it.

If working in EFA’s large, American-style studio altered Lubitsch’s lighting style noticeably, the sets for *Das Weib des Pharaos* were largely in the old German epic style that had helped make *Madame Dubarry* so popular. Ernst Stern, who had designed the sets for *Die Bergkatz*, Lubitsch’s previous film, collaborated with Richter on *Das Weib*. As an amateur Egyptologist, he was in a position to render the sets, statues, and even some of the hieroglyphic texts with a semblance of authenticity. Moreover, Paramount’s backing meant that the film’s budget ran to \$75,000, almost twice what American experts had estimated *Madame Dubarry* had cost. Stern recalled that all of the sets were built full-sized, with no use of miniatures: “There was no difficulty about finance, as we were working for American backers. It was still the inflation period, and even a single dollar was quite a lot of money, so we had no time-robbing financial calculations to make, and we went to work cheerfully with a ‘Damn the expense’ attitude” (*My Life, My Work*, London, 1951, pp. 182–183). For earlier films, Lubitsch’s large sets had been built on the backlot at Union’s Tempelhof studio, but the sets for *Das Weib* were constructed on a leased stretch of land in a Berlin suburb. The site was surrounded by modern buildings, and the sets had to be tall enough to block them from the camera’s view. Stern’s sets prefigure those in Cecil B. De Mille’s *The Ten Commandments*, made for Paramount about a year later. Although the exterior sets were reminiscent of those in Lubitsch’s earlier epics, the use of selective lighting gave them a look that was new to German cinema.

Despite these innovations, the acting style in the film carries on the tradition current throughout the German cinema of the 1910s, when actors from the stage had brought a fairly broad pantomimic acting to the screen. Perhaps partly because of its much larger budget and enormous sets, *Das Weib* draws extensively on an exaggerated acting style that bears little resemblance to the subtle performances that Lubitsch would soon draw from his actors in such films as *The Marriage Circle*. Having Paul Wegener and Emil Jannings star in the same film no doubt contributed considerably to the effect. — KRISTIN THOMPSON

OMAGGIO A / A TRIBUTE TO DAVIDE TURCONI

David Turconi e la collezione Joye

L’abate gesuita svizzero Josef Joye (1852–1919) è stato un pioniere nel campo dell’applicazione didattica degli audiovisivi. Nell’istituto di Basilea in cui insegnava, il Borromäum, fece uso di tutti i mezzi a disposizione per vivacizzare i suoi corsi e le sue lezioni. Approntò circa 16.000 vetri per le sue conferenze con la lanterna magica, introdusse il fonografo e, verso il 1900 scoprì il cinema. Chiaramente, Joye amava i film e li collezionava avidamente, comprandoli o facendoseli dare in gran quantità quando il loro valore commerciale veniva meno. Tutto diventava farina per il suo mulino pedagogico. A parte soggetti come la vita di nostro Signore o l’infanzia di Mosè, egli sembrava capace di intravedere lezioni morali nei travelogues, nei film di guerra e nelle comiche di André Deed e Polidor – anche se a volte era costretto a censurare le scene più osé. Dopo la partenza di Joye, nel 1911, il Borromäum ne conservò fedelmente la collezione, arrivando a catalogarla nel 1940, quando molte copie erano già considerate in uno stato di degrado ormai terminale.

David Turconi è stato il primo storico a scoprire, negli anni ’60, questo fenomenale tesoro, restando inorridito per le condizioni in cui si trovava. Come avrebbe poi ricordato (in conversazioni con Paolo Cherchi Usai), certe copie erano così impregnate di emulsione in dissoluzione che egli fu costretto ad appenderle ad asciugare sullo stendibiancheria prima di poterle esaminare. Cercando disperatamente di salvare la collezione, alla fine riuscì a far trasferire alcuni film – soprattutto classici italiani – in Vaticano e da lì all’Associazione Italiana degli Storici del Cinema. Dato che quest’ultima non aveva la possibilità di conservare le pellicole in un deposito adeguato, esse vennero affidate prima alla Cineteca Nazionale di Milano e poi all’archivio del Centro Sperimentale di Roma.

Temendo che i film non inclusi in questo pacchetto rischiassero di deteriorarsi irreparabilmente e cercando disperatamente una soluzione per far sì che essi non sparissero senza lasciare traccia di sé – un destino questo che sembrava molto probabile e imminente –, Turconi adottò un rimedio estremo ma sistematico. Tagliò, film per film, un paio di fotogrammi per ogni inquadratura, ordinandoli accuratamente ed etichettandoli ad uno ad uno. Era un compito immenso: alla fine arrivò a oltre 20.000 fotogrammi, oggi conservati in diverse collezioni, perlopiù alla Cineteca del Friuli ed alla George Eastman House.

Dopo il nobile sforzo di Turconi, la collezione Joye fu lasciata deporre indisturbata fino al 1972, anno in cui il giovane cineasta inglese David Mingay, che stava preparando una pionieristica serie televisiva sui primordi del cinema, la riscoprì riportando sullo schermo alcune delle sue gemme. Mingay allertò il National Film and Television Archive di Londra sull’importanza e la fragilità del tesoro di Joye ed organizzò un incontro tra il custode delle

pellicole, padre Bamberger, e David Francis, curatore del NFTVA. L'archivio inglese, avendo compreso che la cineteca nazionale svizzera non erano in grado di affrontare l'opera di restauro, acquistò le pellicole e nel corso degli anni restaurò quanto era ancora salvabile, ricavandone controtipi negativi in bianco e nero ed alcune copie a colori, copie che dovrebbero crescere di numero in tempi abbastanza ravvicinati. Negli anni '80 lo storico svizzero Roland Cosandey dedicò alcuni importanti studi all'analisi della collezione.

Attualmente, la collezione Joye è oggetto di rinnovato interesse ed ulteriori approfondimenti, essendo un vero e proprio repertorio delle prime tecniche di colorazione: a mano, *au pochoir*, imbibizione, viraggio. La George Eastman House e la Cineteca del Friuli stanno collaborando, insieme ad altre istituzioni e studiosi, ad un progetto per scansire e catalogare tutti i "fotogrammi Turconi". Il progetto, coordinato da Joshua Yumibe, che ha condotto speciali ricerche sul colore nel cinema delle origini, porterà alla realizzazione di un prezioso catalogo, documentazione unica dell'esistenza di quei film decomposti prima dell'intervento del NFTVA. Quattro decenni dopo, la grande opera di Davide Turconi giunge così alla sua gloriosa conclusione. — DAVID ROBINSON

Davide Turconi and the Joye Collection

The Swiss Jesuit Abbé Josef Joye (1852-1919) was a pioneer of audio-visual methods in education. In his Basle teaching institution, the Borromäum, he used any means at hand to enliven his classes and courses. He made some 16,000 slides for his magic lantern lectures, introduced the phonograph, and around 1900 discovered the cinema. Joye clearly loved films, and collected them avidly, buying or begging them in large numbers when their commercial value had come to an end. Everything was grist to his pedagogical mill. Apart from films dealing with such obvious topics as "The Life of Our Lord" or "The Childhood of Moses", it seemed that he could discern moral lessons in travelogues, war films, and the antics of André Deed and Polidor — even if he was sometimes obliged to censor the racier scenes. After Joye's departure in 1911, the Borromäum loyally retained the collection, and even catalogued it in 1940, when many prints were already marked as being in a state of terminal decay.

Davide Turconi was the first historian to discover this phenomenal hoard, some time in the 1960s. He was aghast at their condition, and recalled (in conversations with Paolo Cherchi Usai) how some prints were so wet with dissolving emulsion that he had to hang them to dry on clothes-lines before it was possible to examine them. He desperately looked for ways to save the collection, and eventually succeeded in having some films — principally Italian classics — transferred to the Vatican and thence to the Italian Historical Association. Since the Association had no facilities for storing films they were passed on to the Cineteca Nazionale in Milan, and subsequently to the archive of the Centro Sperimentale in Rome.

Turconi believed that the films he had failed to rescue in this way were

in peril of irresistible decay. Desperate to ensure that they should not disappear without trace — as seemed likely and imminent — he resorted to a desperate yet systematic measure. He cut a couple of frames from almost every shot of every surviving film, carefully packaging and labelling each one. The task was phenomenal: ultimately he made upwards of 20,000 clippings. These are now held in various collections, but principally the Cineteca del Friuli and George Eastman House.

Following Turconi's gallant effort to rescue what he could, the Joye Collection was left to decay undisturbed until 1972, when the young British filmmaker David Mingay, preparing a pioneer television series on early cinema, rediscovered it, and was able to return some of its treasures to the screen. He alerted Britain's National Film and Television Archive to the importance and peril of the Joye treasure, and arranged a meeting between the films' guardian, Father Bamberger, and David Francis, curator of the NFTVA. The Archive, having established that the Swiss national archives were unable to undertake the work of restoration, acquired the films, and over several years restored what was salvageable, and made black-and-white dupe negatives with some colour prints. The NFTVA hopes to be able to extend the number of colour prints available in the years to come. In the 1980s the Swiss historian Roland Cosandey dedicated several important studies to the analysis of the Collection.

Currently the Joye Collection is the subject of renewed interest and further exploration. The Collection was a treasury of early colour techniques — hand-colouring, stencil, tinting, and toning. Meanwhile, George Eastman House and the Cineteca del Friuli are collaborating, together with other bodies and individuals holding elements of the Turconi clippings, on a project to scan and catalogue the "Turconi clippings". The project is co-ordinated by Joshua Yumibe, who has made a special study of early colouring techniques, and will provide an invaluable catalogue and a unique record of those films which had already decayed beyond reclamation before the NFTVA restoration project. Four decades on, Davide Turconi's great work will finally come to glorious fruition. — DAVID ROBINSON

In omaggio a Davide Turconi ed al suo lavoro per la salvaguardia e la valorizzazione della collezione Joye, si terrà una sessione speciale del Collegium, con una tavola rotonda cui prenderanno parte coloro che in fasi diverse hanno svolto attività connesse con la collezione ed in particolare sono coinvolti negli attuali progetti.

La tavola rotonda sarà preceduta dalla proiezione di una scelta di vedute a colori stampate dal National Film and Television Archive a partire dai film della collezione Joye girati nelle varie parti del mondo e colorati *au pochoir*.

In tribute to Davide Turconi and his work in investigating and reclaiming the Joye Collection, there will be a special session of the Collegium, with a roundtable representing those who have been associated at various stages with the history of the Joye Collection, and particularly with the current projects.

The Collegium roundtable will be preceded by a selection of colour prints by the National Film and Television Archive of stencil-coloured films of views around the world from the Joye Collection.

Il colore di Joye / The Colour of Joye

Film scelti e annotati da Bryony Dixon, conservatrice del National Film Archive di Londra, e presentati per gentile concessione di padre Hansruedi Kleiber SJ. Le copie in programma sono tutte a 35mm, hanno una velocità di proiezione di 18 fotogrammi al secondo, provengono dal National Film and Television Archive (collezione Joye). *Programme selection and notes by Bryony Dixon, Curator of Silent Film, BFI/National Film and Television Archive. All prints 35mm, to be projected at 18 fps, from the National Film and Television Archive (Joye Collection). Shown with the kind permission of Father Hansruedi Kleiber SJ.*

[SCHLUCHTEN DES ARDÈCHE] (Gaumont, FR, c.1910)

Re./dir: ?; 395 ft., 6', colorazione pochoir/stencil colour.

Didascalia in tedesco; titolo mancante / German intertitles; main title missing.

Gita in battello lungo le gole dell'Ardèche, Francia. / A boat trip along the Gorges de l'Ardèche, France.

RÉCOLTE ET PRÉPARATION DES ANANAS (Pineapple Industry) (Pathé Frères, FR 1910)

Re./dir: ?; 439 ft., 6', colorazione pochoir/stencil colour.

Didascalia in inglese / English intertitles.

Raccolta e inscatolamento dell'ananas a Singapore. / The harvesting and canning of pineapples in Singapore.

AU PAYS DES SINGES ET DES SERPENTS (Im Lande der Affen und schlafen Schlangen) (Pathé Frères, FR 1910)

Re./dir: ?; 302 ft., 5', colorazione pochoir/stencil colour.

Didascalia in tedesco / German intertitles.

Scimmie e serpenti, nonché pipistrelli che escono da una grotta nelle isole Sunda, vicino all'Indonesia. / Scenes of monkeys and snakes and clearing bats from a cave in the Sunda Islands, near Indonesia.

LE BEURRE EN NORMANDIE (Die Butter in der Normandie) (Pathé Frères, FR 1910)

Re./dir: ?; 350 ft., 5', colorazione pochoir e imbibizione / stencil colour & tinted.

Didascalia in tedesco / German intertitles.

La lavorazione del burro in Normandia. / The making of butter in Normandy, France.

DANS LE GOLFE DE SALERNE (Im Golf Salerno) (Pathé Frères, FR 1909)

Re./dir: ?; 330 ft., 5', bianco e nero e colorazione pochoir / b/w & stencil colour.

Didascalia in tedesco / German intertitles.

Scene riprese nel golfo di Salerno: bambini che giocano in acqua a Majori, il vecchio castello dei mendicanti e panorama della baia di Amalfi. A Positano, si vedono donne che trasportano barili di vino o grandi fascine di legno per accendere il fuoco.

Travelogue scenes in the Gulf of Salerno. Children playing in the sea by Majori, the old beggars' castle, and panorama of the bay of Amalfi. Women carrying elongated barrels of wine in the town of Positano, others with large bundles of kindling.

UNE EXPLOITATION FORESTIÈRE EN AUSTRALIE

(Pathé Frères, FR 1912)

Re./dir: ?; 341 ft., 5', imbibizione e viraggio / tinted & toned.

Didascalia in tedesco; titolo mancante / German intertitles; main title missing.

L'industria del legname in Australia: grandi alberi vengono tagliati e segati nella maniera tradizionale e a macchina.

The lumber industry in Australia. Felling and sawing large trees in the traditional manner and with machinery.

LES HÔTES DE L'AIR (Glimpses of Bird Life / Die Gäste der Lüfte) (Pathé Frères, FR 1910)

Re./dir, f./ph: Oliver Pike; 412 ft., 6', colorazione pochoir, bianco e nero e imbibizione / stencil colour, b/w, & tinted.

Didascalia in tedesco / German intertitles.

Uccelli ripresi nel loro habitat naturale da Oliver Pike, pioniere inglese di questo genere di fotografia: urie, gabbiani, pulcinelle di mare, sparvieri, una cannaiola e il cuculo.

Various shots of birds in their natural habitat, including guillemots, gulls, puffins, sparrowhawks, a reed warbler, and the cuckoo, by pioneer British nature photographer Oliver Pike.

[UNA FESTA IN GIAPPONE / JAPANESE FESTIVAL]

(Pathé Frères, FR? 1911?)

Re./dir: ?; 226 ft., 3', colorazione pochoir/stencil colour.

Didascalia in tedesco; titolo mancante / German intertitles; main title missing.

Giappone: festa shinto con sfilate di musicisti, geishe e pescatori. Si tratta quasi certamente del film Pathé del 1911 *La fête du riz à Kyoto – Japon* (Bousquet, n. 4167, marzo 1911).

A Japanese Shinto festival, with parades of musicians, geishas, and fishermen. This is almost certainly a Pathé film of 1911 called La Fête du Riz à Kyoto – Japon (Bousquet, No. 4167, March 1911).

[KINDER-KARNO IN NIZZA] (?, FR, c.1911)

Re./dir: ?; 244 ft., 3'30", colorazione pochoir/stencil colour.

Didascalia e titolo mancanti / Intertitles & main title missing.

Nizza: sfilata floreale non identificata con bambini che indossano costumi ispirati a un soggetto americano. Forse si tratta di un momento delle "Fêtes des fleurs" o del carnevale principale. La

macchina da presa rimane sempre fissa. Forse è uno dei tanti film intitolati *Carnaval à Nice* realizzati nel 1910 dalla Pathé, dalla Gaumont e da società di altri paesi.

Unidentified children's floral/fancy-dress parade in Nice with an American theme. Possibly part of the Fêtes des Fleurs or the main Carnival. Fixed camera throughout. Probably one of the many films entitled Carnaval à Nice made by Pathé and Gaumont and other nationalities in the 1910s.

[LAS PALMAS] (Gaumont, FR 1910)

Re./dir: ?; 242 ft., 3'30", colorazione pochoir/stencil colour.

Didascalia in tedesco; titolo mancante / German intertitles; main title missing.

Riprese del porto di Luz e delle strade di Las Palmas nelle isole Canarie. / *Travelogue. Scenes of the harbour at Luz and streets in Las Palmas, Canary Islands.*

PÊCHE À LA DYNAMITE DANS LES ÎLES SALOMON

(Pathé Frères, FR 1909)

Re./dir: ?; 277 ft., 4', colorazione pochoir e viraggio / stencil colour & toned.

Didascalia in tedesco; titolo mancante / German intertitles; main title missing.

Pesca con la dinamite nelle isole di Salomone. / *Fishing with dynamite in the Solomon Islands.*

(PICTURESQUE ROUMANIA / RUMÄNISCHE LANDSCHAFT / RUMÄNISCHE LANDSCHAFTSBILDER)

(Gaumont, FR 1912)

Re./dir: ?; incompleto/incomplete, 260 ft., 4', colorazione pochoir/stencil colour.

Didascalia e titolo mancanti / Intertitles & main title missing.

Scene rurali in Romania: donne che lavano e filano il lino; contadini che radunano maiali e oche.

Il titolo originale francese è tuttora sconosciuto. Oltre al titolo dell'edizione inglese desunto da *The Bioscope* (3.10.1912), indichiamo qui due possibili titoli dell'edizione tedesca ricavati dal database del BFI.

Travelogue of peasant scenes in Roumania: women washing and spinning flax; peasants herding pigs and geese.

Original French title as yet unknown. English release title from The Bioscope (3.10.1912); German titles (possibly release titles?) from BFI database.

L'INDUSTRIE DE L'ESCARGOT (Gaumont, FR 1911)

Re./dir: ?; 202 ft., 3', colorazione pochoir/stencil colour.

Didascalia in francese; alcune didascalie flash / French intertitles; some flash intertitles.

Come si raccolgono, si allevano e si preparano per essere cucinate le chiocciola. / *The collection, cultivation, and preparation of snails for eating.*

14 OCTOBER: LILLIAN GISH DAY

Omaggio a Lillian Gish, nata il 14 ottobre

THE SCARLET LETTER (*La lettera rossa*) (Metro-Goldwyn-Mayer Pictures, US 1926)

Re./dir: Victor Seastrom; scen: Frances Marion; dal romanzo di/from the novel by Nathaniel Hawthorne; f./ph: Hendrik Sartov; mont./ed: Hugh Wynn; scg./des: Cedric Gibbons, Sidney Ullman; cost: Max Réé; cast: Lillian Gish (Hester Prynne), Lars Hanson (il reverendo/The Reverend Arthur Dimmesdale), Henry B. Walthall (Roger Prynne), Karl Dane (Giles), William H. Tooker (il governatore/the Governor); 35mm, 7718 ft., 98' (21 fps), UCLA Film and Television Archive. Didascalia in inglese / English intertitles.

Speciale accompagnamento al pianoforte di / Special piano accompaniment by Donald Sosin (nato/born 14.10).

Questo capolavoro poco visto dei tardi anni del muto presenta un terzetto di leggende dello schermo allora all'apice della carriera: la star Lillian Gish, la sceneggiatrice Frances Marion e il regista Victor Sjöström. Sotto contratto con la MGM, la Gish fu l'anima del progetto essendo alla ricerca di ruoli più maturi rispetto alle parti di ingenua interpretate per Griffith. Per ironia della sorte, come ebbe a scrivere l'attrice nella sua autobiografia, fu proprio l'integerrima reputazione da lei acquisita via Griffith a tranquillizzare la censura, preoccupata per il contenuto del romanzo di Nathaniel Hawthorne, un classico della narrativa. Di certo la Gish sarebbe stata la più casta delle Hester Prynne. Eppure, dalla didascalia iniziale, che definisce le vicissitudini della eroina come il frutto "del bigottismo più estremo", al tragico finale sul palco della gogna della puritana Boston, questo adattamento, assai fedele all'originale, si schiera apertamente dalla parte dell'amore e dell'ardente sensualità. All'inizio, la Gish, nei panni di Hester, perde la cuffia mentre insegue un uccellino fra gli alberi di un boschetto. Quando la brezza estiva le passa tra i capelli che le arrivano sino alla vita, sembra per un istante essere entrata in un dipinto botticelliano. Lungo tutto il film, Sjöström punta sulla vitalità dell'attrice, legandola sapientemente alla natura cirostante attraverso la mobilità dell'agile macchina da presa. In una strabiliante sequenza nella foresta, quella del primo, fatidico incontro fuori campo di lei con il reverendo Arthur Dimmesdale, la camera fluttua a fianco degli amanti per un'eternità, prima di allontanarsi discretamente mentre loro scompaiono nei boschi. Questi idilli sognanti cedono il posto ad un inquietante chiaroscuro man mano che le forze della repressione avanzano, ma l'impressione creata dalle romantiche immagini di Sjöström permane a rammentarci la vittoria finale dell'amore.

Benché alcune inquadrature mancanti siano state ricavate da un 16mm, gran parte del film è stata restaurata a partire dall'eccellente negativo originale della George Eastman House, con l'aggiunta di ulteriore materiale a 35mm proveniente dalla cinetecca di Copenaghen e dal British Film Institute. – PAUL MALCOLM (UCLA, 12th Festival of Preservation, 2004)

This rarely seen masterpiece of the late silent era features a triumvirate of screen legends – star Lillian Gish, screenwriter Frances Marion, and director Victor Seastrom – working at the peak of their powers. Under a new contract at MGM, Gish was the project's prime mover as she sought more mature roles after playing ingenues for D.W. Griffith.

Ironically, Gish wrote in her autobiography, it was the wholesome reputation she established with Griffith that put censorship groups, concerned about the subject matter of Nathaniel Hawthorne's classic novel, at ease. Surely, Gish would be a most chaste Hester Prynne. Yet from its opening title, establishing Prynne's ordeal as "a story of bigotry uncurbed," to its tragic finale before the public stocks of Puritan Boston, this largely faithful adaptation comes down squarely on the side of love and ardent sensuality. Early on, Gish, as Prynne, loses her bonnet chasing a songbird through a summer glade. When the wind catches her waist-long tresses, Gish appears for an instant as if she had just stepped into a painting by Botticelli.

Seastrom seizes on Gish's vitality throughout the film, binding it powerfully to the natural world through deftly mobile camerawork. In a dazzling forest sequence leading up to Prynne and Rev. Arthur Dimmesdale's first, fateful off-screen tryst, Seastrom's camera floats alongside the lovers for an eternity before discreetly turning away as they disappear into the woods. Such dreamy idylls give way to a foreboding chiaroscuro as the forces of repression react, but the lingering impression of Seastrom's romantic imagery reminds us of love's ultimate victory.

Though a few missing shots had to be copied from a 16mm print, the majority of this film has been restored from the beautiful original camera negative supplied by George Eastman House, along with additional 35mm footage from the Danish Film Institute and the British Film Institute. – PAUL MALCOLM (UCLA, 12th Festival of Preservation, 2004)

Film preservato con il sostegno di / Preservation funded by The Packard Humanities Institute.

Restauro effettuato in collaborazione con la George Eastman House, il British Film Institute e la Warner Bros, a partire da un negativo immagine nitrato originale 35mm e un master positivo 35mm, nonché, per qualche breve pezzo, da un 16mm.

Restored in cooperation with George Eastman House, the British Film Institute, and Warner Bros, from the original 35mm nitrate picture negative, a 35mm master positive, and brief portions of a 16mm print.

Laboratorio / Laboratory services by Film Technology Company, Inc., YCM Laboratories.

Didascalie restaurate da / Titles restored by Title House Digital.

Si ringraziano in particolare / Special thanks to: Elaine Burrows, Thomas Christensen (Danish Film Institute), Doron Galili, Edith Kramer, Richard P. May, Jon Mirsalis, David W. Packard, David Pierce, David Shepard, Jon Wengstrom (Swedish Film Institute), Caroline Yeager (George Eastman House).

La luce dell'oriente: omaggio al cinema giapponese

Light from the East: Celebrating Japanese Cinema

Shochiku 110 - Naruse 100

Quest'anno, grazie alla generosa collaborazione del National Film Center di Tokyo ed al sostegno della casa di produzione Shochiku, che festeggia il centodicesimo anniversario della fondazione, le Giornate del Cinema Muto hanno l'onore di presentare una significativa selezione di film muti giapponesi, molti dei quali mai proiettati prima in Europa.

Tra gli altri, il leggendario lungometraggio del 1921 diretto da Minoru Murata, *Rojo no reikon* (Anime sulla strada), uno dei più antichi film giapponesi conservatisi, e quattro eccellenti lavori firmati da Mikio Naruse, di cui si è celebrato il centenario lo scorso 20 agosto. La rassegna comprende anche *Izu no odoriko* (La danzatrice di Izu), il film del 1933 di Heinosuke Gosho che portava sullo schermo il famoso romanzo di Yasunari Kawabata; *Orizuru Osen* (Osen delle cicogne di carta), girato da Kenji Mizoguchi nel 1934; e un raro Ozu del 1933, *Tokyo no onna* (Una donna di Tokyo), sonoro ma senza dialoghi. Ci sono anche molto altri materiali: lungometraggi di registi meno noti, documentari sul terremoto di Tokyo/Yokohama del 1923 e cinegiornali d'epoca. Insomma un significativo campione di quel che resta del muto giapponese.

Tutto il cinema dei primordi ha sofferto un alto tasso di logoramento, ma in Giappone le proporzioni del disastro sono veramente immense. Se due terzi dei film muti realizzati nel mondo sono andati perduti, e forse pure un quarto di quelli sonori, il tasso di distruzione delle pellicole nipponiche è davvero eccezionale. Tranne per alcuni noti titoli, del periodo 1897-1917 si è conservato pochissimo, e poco di più ci è rimasto della produzione che va dal 1918 al 1945. Il terremoto del 1923, i bombardamenti delle maggiori città nel 1945, la messa al rogo dei film banditi durante l'occupazione alleata e la successiva indifferenza dell'industria stessa hanno comportato la distruzione di forse il 90 per cento dei film giapponesi antecedenti il 1945. Se qualcosa ancora rimane, lo si deve agli sforzi del National Film Center e di altre istituzioni cinematografiche, oltre che alla sensibilità delle case di produzione più illuminate ed attente alla conservazione dei propri film, come la Shochiku.

Per l'aiuto prestato alla preparazione di questa retrospettiva le Giornate ringraziano la Shochiku e Hisashi Okajima, direttore del National Film Center, e con lui tutto lo staff dell'archivio, in particolare Fumiko Tsuneishi ed Akira Tochigi, che hanno selezionato i titoli in programma e curato la relativa documentazione. Avrete così l'opportunità di conoscere rari aspetti del cinema giapponese prima dell'avvento del sonoro: un mondo di grande bellezza pittorica e di pienamente mediato realismo. – DONALD RICHIE

This year, through the generous cooperation of the National Film Center in Tokyo and the patronage of the Shochiku Motion Picture Co., now celebrating the 110th anniversary of its founding, the Giornate del Cinema Muto is honored to present a representative selection of Japanese silent films, many of them never before screened in Europe.

Included is Minoru Murata's fabled 1921 feature, Rojo no reikon (Souls on the Road), among the earliest Japanese films still surviving, and four prime features by Mikio Naruse, whose centenary was celebrated on August 20th.

Also included is Izu no odoriko (Izu Dancer), Heinosuke Gosho's 1933 adaptation of Yasunari Kawabata's famous novel, A Dancing Girl of Izu; Kenji Mizoguchi's Orizuru Osen (Osen of the Paper Cranes, also known as The Downfall of Osen), filmed in 1934; and a rare 1933 film by Yasujiro Ozu, Tokyo no onna (Woman of Tokyo), made with sound but no dialogue. There is also much else, including features by lesser-known directors, documentaries of such events as the 1923 Tokyo/Yokohama earthquake, and newsreels of the period.

We are thus offering a generous sampling of what remains of Japanese silent film. All early cinema has suffered an enormous rate of attrition, but that of Japan is truly immense. Even in a medium where two-thirds of all silent cinema is lost, and perhaps a quarter of all sound films as well, the scale of the destruction of the Japanese cinema is extraordinary. Except for a few known titles, there is little fully extant from the period of 1897 to 1917, and only somewhat more from 1918 to 1945. The 1923 earthquake, the 1945 fire-bombing of the major cities, the postwar Allied Occupation torching of banned films, and the later indifference of the industry itself, have meant the destruction of perhaps 90% of all Japanese films before 1945.

That something still remains is due to the conservation efforts of the National Film Center and other film-oriented organizations, and to the care of the more enlightened companies such as Shochiku in preserving their product. For their help in preparing this retrospective of silent Japanese films we must thank Shochiku and Hisashi Okajima and his staff at the National Film Center, and in particular Fumiko Tsuneishi and Akira Tochigi, who have organized the screenings and documentation.

Here then are some rare views of Japanese film before sound – a world of prime pictorial beauty and fully mediated realism. – DONALD RICHIE

Prog. I

GOKETSU JIRAIYA [IL PRODE JIRAIYA / JIRAIYA, THE NINJA] (Nikkatsu, JP 1921)

Re./dir: Shozo Makino; f./ph: Minoru Miki; cast: Matsunosuke Onoe, Suminojo Ichikawa, Nagamasa Kataoka, Kijaku Otani, Shoen Otani; ppp/rel: 1.2.1921; 35mm, 1250 ft., 21' (16 fps), National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese *intertitles*, English subtitles.

Si tratta di uno dei pochissimi film conservatisi interpretati da Matsunosuke Onoe (1875-1926), la prima star cinematografica giapponese, apparso in più di mille pellicole. Il film si basa sulla storia fantastica di Jiraiya, l'eroe di un romanzo *ninja* adattato a partire da un famoso racconto cinese, talmente popolare che nel 1839 cominciò ad essere pubblicato a puntate (puntate che andarono avanti per oltre trent'anni) e poi diventò un pilastro del teatro *kabuki*. Jiraiya era in grado di volare, svanire e trasformarsi a piacimento in un rospo, ma solo con la trasposizione sullo schermo il personaggio poté finalmente trovare il mezzo appropriato a renderne visivamente i poteri magici. La popolarità di Matsunosuke era a quel tempo ormai saldamente consolidata, così il successo del film si dovette sia alla sua superba interpretazione che alle idee innovative del regista Shozo Makino (1878-1929), noto come "il padre del cinema giapponese". Questa pellicola segna la fine della collaborazione tra i due; poco dopo il completamento delle riprese, Makino lasciò la Nikkatsu e Matsunosuke per perseguire un nuovo stile cinematografico nello studio indipendente da lui stesso creato. – FUMIKO TSUNEISHI

This is one of the very few surviving films featuring Matsunosuke Onoe (1875-1926), the first movie star in Japan, who starred in more than 1,000 films. It is based on the fantastic tale of Jiraiya, the hero of a ninja novel adapted from a famous Chinese story which was so popular that from 1839 onwards it was serialized for over 30 years, and then became a staple of kabuki theatre. Jiraiya had the ability to fly, to vanish, and to transform himself into a toad at will, and it wasn't until his filmic incarnation that his character finally found the perfect medium for the visualization of his magic powers.

Matsunosuke's popularity was by this time firmly established, and the film's success was due both to his superb performance and the innovative ideas of director Shozo Makino (1878-1929), known as "the father of Japanese cinema". This film marks the end of the very last phase of their collaboration. Soon after it was completed Makino left Nikkatsu and Matsunosuke in order to pursue a new style of filmmaking at his own independent studio. – FUMIKO TSUNEISHI

NASANU NAKA [SENZA LEGAMI DI PARENTELA / THE UNRELATED / NOT BLOOD RELATIONS] (Shochiku, JP 1932)

Re./dir: Mikio Naruse; sogg./story: dal romanzo di/from the novel by Shunyo Yanagawa; adatt./adapt: Kogo Noda; f./ph: Suketaro Ikai; cast: Shinya Nara, Yukiko Tsukuba, Yoshiko Okada, Toshiko Kojima, Fumiko Katsuragi, Joji Oka, Ichiro Yuki; ppp/rel: 16.12.1932; 35mm, 7083 ft., 105' (18 fps), National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese *intertitles*, English subtitles.

Sette anni dopo averla abbandonata, Tamae decide di ritornare dalla figlia Shigeko, che però non riesce ad aprire il cuore alla madre biologica, anche se Tamae è in grado di offrirle una vita molto più comoda di quanto possa fare la madre adottiva, Masako. Non importa quello che Tamae fa per lei, Shigeko vuol tornare da Masako, ed alla fine Tamae cede. Nonostante il carattere melodrammatico della vicenda, il film è sapientemente sfumato riuscendo così a superare i limiti del drammone semplicistico in cui la donna buona (Masako) vince e quella cattiva (Tamae) perde. In particolare, va notato il modo sottile con cui vengono descritti i conflitti psicologici che agitano Tamae quando appare chiaro che non potrà riconquistare l'affetto della propria figlia.

Dopo i successi al botteghino di *Konjiki yasha* (Il demone d'oro) e *Chikyodai* (Sorelle di latte), entrambi di Hotei Nomura, e di *Hototogisu* (Il cucù) di Heinosuke Gosho, che uscirono nello stesso anno, la Shochiku commissionò a Mikio Naruse (1905-1969) la regia di un altro film basato su un noto romanzo melodrammatico. *Nasanu naka* è il secondo lungometraggio del regista, che lo realizzò subito dopo *Mushibameru haru* (Primavera dolorosa; 1932); in precedenza aveva diretto solo cortometraggi e pellicole minori di medio metraggio. – FUMIKO TSUNEISHI

Tamae decides to return to her daughter Shigeko seven years after she had left her. But by this time Shigeko finds it impossible to open her heart to her biological mother, even though Tamae is able to provide her with a much more comfortable life than her adoptive mother Masako. No matter what Tamae does for her, Shigeko wants to go back to Masako, and Tamae eventually gives up.

Although its story is undoubtedly melodramatic, by virtue of its finely shaded nuances this film goes far beyond a simplistic melodrama in which the good woman (Masako) wins and the bad one (Tamae) loses. Especially notable is the subtle way in which the film depicts Tamae's psychological struggles once it becomes evident that she cannot regain her daughter's affection.

*Following the box-office successes of Hotei Nomura's *Konjiki yasha* (The Golden Demon) and *Chikyodai* (Foster Sisters), and Heinosuke Gosho's *Hototogisu* (The Cuckoo), which were released the same year, Shochiku commissioned Mikio Naruse (1905-1969) to direct another film based on a well-known melodramatic novel. Nasanu Naka was Naruse's second feature drama, made just after *Mushibameru haru* (Motheaten Spring; 1932); before that he had directed only shorts and medium-length films of minor importance. – FUMIKO TSUNEISHI*

Prog. 2

ASAHI WA KAGAYAKU [L' "ASAHI" RISPLENDE / "THE MORNING SUN" SHINES] (Nikkatsu, JP 1929)

Re./dir: Kenji Mizoguchi, Seiichi Ina; scen: Chieo Kimura; f./ph: Tatsuyuki Yokota; cast: Eiji Nakano, Hirotoshi Murata; ppp/rel: 4.12.1929; 35mm, 1681 ft., 25' (18 fps), National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese intertitles, English subtitles.

Fu l'*Asahi Shimbun* di Osaka a commissionare alla Nikkatsu questa pellicola pubblicitaria per ricordare il cinquantesimo anniversario della fondazione del quotidiano ("Asahi" significa "sole del mattino"). Benché Kenji Mizoguchi (1898-1956) sia accreditato come co-regista, è purtroppo impossibile stabilire se e che cosa del materiale conservatosi sia stato diretto da lui. Del film originale sopravvive circa un quarto in quella che sembra essere una versione rimontata, puramente promozionale e priva delle scene recitate dagli attori (mancano, ad esempio, quelle con le attrici Takako Irie e Ranko Sawa). Il metraggio esistente consiste in scene d'azione che mostrano i reporter seguire da un aereo e da un'imbarcazione l'incendio scoppiato a bordo della nave *Aurora*, per poi consegnare il pezzo ad un motociclista, dando così agli spettatori l'idea del giornalismo come professione eroica. Il film mostra anche i processi di produzione di un giornale, come la composizione tipografica, la correzione delle bozze, la preparazione delle lastre di carta e piombo, la stampa mediante rotative e la consegna delle copie. – FUMIKO TSUNEISHI

Osaka Asahi Shimbun commissioned this promotional film from Nikkatsu to mark the 50th anniversary of their newspaper business. Though Kenji Mizoguchi (1898-1956) is credited as co-director, it is unfortunately impossible to establish if any of the surviving footage was directed by him. Approximately one-quarter of the film remains. It seems to be the re-edited version, which is purely promotional and lacks dramatic scenes with the actors (for example, scenes with actresses Takako Irie and Ranko Sawa are thus missing). The existing footage consists of action scenes showing reporters on an airplane and a boat covering a fire on the ship *Aurora*, and reporters handing their copy to a motorbike rider, to impress viewers with the notion of journalism as a heroic profession. The film also shows the processes involved in producing a newspaper, such as typesetting, proofreading, making plates of paper and lead, printing with a rotary press, and delivery. – FUMIKO TSUNEISHI

KIMI TO WAKARETE [DOPO LA NOSTRA SEPARAZIONE / FAREWELL TO YOU / APART FROM YOU] (Shochiku, JP 1933)

Re./dir., sogg./story, scen: Mikio Naruse; f./ph: Suketaro Ikai; cast: Mitsuko Yoshikawa, Akio Isono, Sumiko Mizukubo, Reikichi Kawamura, Yoko Fujita, Tokkan-Kozo, Atsushi Arai, Choko Iida; ppp/rel: 1.4.1933; 35mm, 5398 ft., 72' (20 fps), National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese intertitles, English subtitles.

Benché tutti la ritengano troppo vecchia, Kikue lavora come geisha per mantenere il figlio Yoshio, che però disprezza il mestiere della madre e mostra apertamente il proprio disgusto. Terugiku, una giovane apprendista geisha, vuol far ragionare Yoshio e lo porta con sé nella casa dei genitori. Ma il padre della ragazza è un alcolizzato che progetta di avviare anche la figlia minore alla professione di geisha. Per evitare alla sorella il suo stesso destino, Terugiku decide di andare a lavorare in un'altra "casa", pur sapendo che così non sarà più una semplice geisha ma una prostituta a tutti gli effetti.

Si tratta del primo lungometraggio di cui Naruse firma anche soggetto e sceneggiatura ed il cineasta, che aveva lavorato per anni come assistente alla regia e autore di corti, vi dispiega tutta la sua quieta passione. Le sue tecniche innovative ed il lirismo narrativo coesistono perfettamente, come dimostra la sequenza che coglie separatamente le espressioni dei volti di Kikue e di Terugiku, utilizzando uno specchio ed acuendo la tensione tra i personaggi con l'uso di improvvise carrellate all'indietro. Il suo stile emerge chiaramente e le riviste del settore lo salutarono con lodi entusiaste. Sumiko Mizukubo (1916-?), nel ruolo principale di Terugiku, aveva debuttato l'anno prima, sempre con Naruse, in *Mushibameru haru* (Primavera dolorosa), ottenendo una rapida popolarità. – FUMIKO TSUNEISHI

In order to support her son Yoshio, Kikue works as a geisha, although she is generally considered too old for the profession. Yoshio despises his mother's job, and openly shows his revulsion. Terugiku, a young apprentice geisha, takes Yoshio to her parents' home in order to bring him to reason. Terugiku's father is an alcoholic, and plans to make Terugiku's younger sister also work as a geisha. To save her younger sister from this plight Terugiku decides to work for a different geisha house, even though she knows it effectively means that she will no longer be just a geisha but a prostitute.

*This was Naruse's first feature film on which he was in charge of the story and script as well as the direction, after years of working as an assistant director and director of shorter films, and it amply displays his quiet passion in full bloom. His innovative techniques and narrative lyricism coexist remarkably in this film, as seen in the sequence capturing Kikue's and Terugiku's facial expressions separately by using a mirror, and by enhancing the tension among the characters through the use of abrupt backward tracking shots. Naruse clearly demonstrated his own style in this film, and enthusiastic praise of his work started to fill the pages of film magazines. Sumiko Mizukubo (1916-?), who plays the leading role of Terugiku, had made her debut the previous year in Naruse's *Mushibameru haru* (Motheaten Spring), and quickly gained popularity. – FUMIKO TSUNEISHI*

Prog. 3

EVENTO MUSICALE / MUSICAL EVENT

ZANJIN ZANBAKEN [LA SPADA ASSASSINA DI UOMINI E DI CAVALLI / SLASHING SWORDS / MAN-SLASHING, HORSE-PIERCING SWORD] (Shochiku, JP 1929)

Re./dir, sogg./story, scen: Daisuke Ito; f./ph: Hiromitsu Karasawa; cast: Ryunosuke Tsukigata, Misao Seki, Kanji Ishii, Miharu Ito, Jinichi Amano, Dennensoke Ichikawa, Haruo Okazaki, Ryutaro Nakane, Shoko Asano; ppp/rel: 20.9.1929; 35mm, 1767 ft., 26' (18 fps), National Film Center, Tokyo. Restauro digitale / Digitally restored version.

Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese intertitles, English subtitles.

Musica composta da / Music composed by Kensaku Tanikawa (si veda la sezione "Eventi musicali" p. 15 / see section "Musical Events", p. 15).

Leggendario film perduto del cinema giapponese, a lungo atteso da appassionati e studiosi, e finalmente ritrovato e restaurato. Con *Chuji tabi nikki* (Diario dei viaggi di Chuji; 1927), è una delle opere più rappresentative dirette da Daisuke Ito (1898-1981), grande e rivoluzionario regista di film in costume. Acclamato, pionieristico esempio dei cosiddetti *keiko eiga* ("film di tendenza", com'erano definiti i film giapponesi dei tardi anni '20 orientati a sinistra), *Zanjin zanbaken* fu considerato perduto fino al 2002, quando poco più del 20 per cento fu rinvenuto a 9,5mm e restaurato digitalmente ottenendo una copia a 35mm con l'ausilio delle migliori tecnologie possibili.

Il film racconta la storia di un gruppo di contadini, oppressi e sfruttati, che prendono coscienza della loro situazione grazie all'incontro con l'eroe Raizaburo e alla fine si ribellano contro un dispotico signore. Per evitare l'intervento della censura, il film ricorre al tropo dell'intrigo dinastico: il magistrato Osuga, cattivo come da stereotipo, trama infatti per uccidere il legittimo erede e far trasmettere il titolo a un altro bambino. In altre parole, il film doveva mantenere l'artificio secondo cui le sofferenze dei contadini non erano causate dalla lotta di classe, bensì da un personaggio malvagio come il magistrato, la cui rimozione è vantaggiosa per tutti. Le scene in cui i contadini esprimevano urlando il loro rancore furono pure tagliate per ragioni censorie. Di conseguenza, le intenzioni originali del film dovettero sembrare assai confuse quando alla fine venne distribuito. Ma anche così, la sua superba fattura, evidente nel materiale riportato alla luce, ne giustifica ampiamente il prestigio storico. Si notino, ad esempio, lo stridente contrasto di bianco e di nero nella scena del violento scontro tra i cavalli neri montati dagli uomini del magistrato ed i cavalli bianchi dei sostenitori di Raizaburo, e il vertiginoso senso della velocità nella scena in cui Raizaburo si lancia a cavallo a salvare i contadini che stanno per essere crocifissi sulla riva del fiume.

FUMIKO TSUNEISHI

This legendary lost film of Japanese cinema history, long awaited by film fans and researchers, has finally been found, and revived. Together with

*Chuji tabi nikki (A Diary of Chuji's Travels; 1927), Zanjin Zanbaken is one of the representative films directed by Daisuke Ito (1898-1981), the master director and revolutionary of the period film. It was highly acclaimed as a pioneering work of the so-called *keiko eiga* ("tendency films": the name given to Japanese films of the late 1920s with a leftist tendency), but it was long considered lost, until 2002, when just over 20% of the film was discovered on 9.5mm and digitally restored onto 35mm utilizing the best available technology.*

The film tells the story of a revolution in which repressed and exploited farmers have their consciousness raised through meeting the hero Raizaburo, and how they eventually rebel against an evil lord. To avoid the censor, however, the film resorts to the trope of dynastic family intrigue by showing how Osuga, the stereotypically evil magistrate, plots to kill the child who is the legitimate heir to the lordship and make an illegitimate child inherit the title. In other words, the film had to maintain the pretense that the farmers' plight was caused not by fundamental class struggles, but by the character of the evil magistrate, so they will be better off once he is removed. The scenes in which the farmers shouted out their grudges were also cut for censorship reasons. As a result the film's original intentions must have seemed extremely muddled when it was completed and shown. Even so, the superb filmmaking evident in the rediscovered footage more than justifies the historical prestige of this film. Note, for example, the striking contrast between black and white in the scene in which black horses on the magistrate's side and white horses on Raizaburo's side violently collide, and the overwhelming sense of speed in the scene in which Raizaburo dashes on horseback to save some farmers on the verge of being crucified on the riverbank. – FUMIKO TSUNEISHI

EVENTO MUSICALE / MUSICAL EVENT

YOGOTO NO YUME [SOGNI DI UNA NOTTE / EVERY NIGHT'S DREAM / NIGHTLY DREAMS] (Shochiku, JP 1933)

Re./dir, sogg./story: Mikio Naruse; scen: Tadao Ikeda; f./ph: Suketaro Ikai; cast: Sumiko Kurishima, Teruko Kojima, Tatsuo Saito, Atsushi Arai, Mitsuko Yoshikawa, Takeshi Sakamoto, Kenji Oyama, Shigeru Ogura, Choko Iida, Ranko Sawa; ppp/rel: 8.6.1933; 35mm, 5754 ft., 64' (24 fps), National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese intertitles, English subtitles.

Musica composta da / Music composed by Kensaku Tanikawa (si veda la sezione "Eventi musicali" p. 15 / see section "Musical Events", p. 15).

Omitsu fa l'entraîneuse per mantenere se stessa ed il figlio. Un giorno, suo marito Mizuhara, che l'aveva abbandonata, torna a casa assai male in arnese. Furibonda, Omitsu lo aggredisce verbalmente, però decide di restare con lui per amore del figlioletto. Mizuhara cerca invano un lavoro, in modo che Omitsu possa lasciare quel suo mestiere moralmente dubbio. Quando il bambino rimane ferito in un incidente d'auto, Mizuhara, alla disperata ricerca del denaro per curarlo, compie un furto, fugge ed alla fine si uccide. Anche se la

sequenza iniziale, con Omitsu che esce di galera dopo essere stata arrestata per prostituzione, venne tagliata dalla censura, è chiaro che l'eroina di Naruse è scesa ancora più in basso della geisha del suo film precedente, *Kimi to wakarete* (Dopo la nostra separazione). Nell'industria cinematografica nipponica, l'arte dell'impersonificazione di ruoli femminili da parte di attori maschi propria del teatro *kabuki* continuò fino agli anni '10. Per questo Sumiko Kurishima (1902-1987), che entrò alla Shochiku nel 1921 e divenne subito popolarissima, è considerata la prima diva cinematografica giapponese. Quando apparve in questo film, era già una grande star nota come la "Regina di Kamata" (ovvero la regina dello studio di Kamata). Il fatto che a Naruse fosse stata affidata la regia di una pellicola con lei protagonista attesta un avanzamento del regista nella gerarchia della Shochiku. Il film si classificò terzo nella "top ten" cinematografica del 1933, mentre un'altra pellicola di Naruse, *Kimi to wakarete* (Dopo la nostra separazione), si piazzò al quarto posto, confermando l'autore come uno dei più promettenti giovani registi giapponesi, insieme con Sadao Yamanaka, in forza alla Nikkatsu. – FUMIKO TSUNEISHI

*Omitsu supports herself and her son by working as a bar hostess. One day, her husband Mizuhara comes home in an extremely shabby condition. Omitsu is furious and verbally attacks Mizuhara, but she nevertheless decides to remain living with him as a family for the sake of their son. Mizuhara looks for a job so Omitsu can quit her morally questionable job, but is unable to find any work. Then their son gets injured in a car accident. Desperate to get the money for their son's treatment, Mizuhara commits burglary, runs away, and finally ends up killing himself. Although the opening sequence showing Omitsu coming out of jail after being arrested for prostitution was cut by the censors, it is clear that Naruse's heroine has descended even lower than the geisha in his previous film, *Kimi to wakarete* (Farewell to You).*

*In the Japanese film industry the art of female impersonation – i.e., the tradition of male actors playing female roles, long established in kabuki theatre – continued until the 1910s. For this reason, Sumiko Kurishima (1902-1987), who joined Shochiku in 1921 and quickly became enormously popular, is considered Japan's first female film star. By the time Kurishima appeared in this film she was already established as a big star, and was known as the "Queen of Kamata" [i.e., the queen of the Kamata studio]. The fact that Naruse was assigned to direct a film with her was clear evidence of his promotion at Shochiku. This film ranked Number 3 in the annual Top 10 film list for 1933, while another Naruse film, *Kimi to wakarete* (Farewell to You), occupied fourth place, establishing Naruse as one of the most promising young directors in Japan, together with Sadao Yamanaka at Nikkatsu. – FUMIKO TSUNEISHI*

Prog. 4

KOBAYASHI TOMIJIRO SOGI [IL FUNERALE DI TOMIJIRO KOBAYASHI / THE FUNERAL OF TOMIJIRO KOBAYASHI]

(Yoshizawa Shoten, JP 1910)

Re./dir: ?; 35mm, 438 ft., 7' (16 fps), National Film Center, Tokyo.
Senza didascalie / No intertitles.

Questa pellicola documenta il funerale di Tomijiro Kobayashi (1852-1910), il fondatore della Lion Corporation (l'ex Kobayashi Shoten), che produce e commercializza dentifrici e prodotti analoghi. Il negativo nitrato originale e una copia destinata alla proiezione vennero tenuti in una cassa di legno di paulonia, insieme con la bolla di consegna della Yoshizawa Shoten, una delle più vecchie case di produzione giapponesi. Visto che il divieto di usare il nitrato era entrato in vigore negli anni '50, quando le leggi antincendio diventarono più rigide, è questo il negativo originale più vecchio di cui si abbia notizia in Giappone. La nuova copia, realizzata a partire da tale prezioso originale, ci permette di apprezzarne la splendida fotografia. – FUMIKO TSUNEISHI

This film documents the funeral of Tomijiro Kobayashi (1852-1910), the founder of the Lion Corporation (formerly Kobayashi Shoten), which manufactures and markets toothpaste and related products. The nitrate original negative and one projection print were kept in a box of paulownia wood, together with the delivery slip from Yoshizawa Shoten, one of the oldest film production companies in Japan. Since the ban on nitrate films was thoroughly enforced when fire laws became stricter in the 1950s, the original negative of this film is the oldest one known to exist in Japan. The new projection print was made directly from this precious original negative, and shows us its wonderful cinematography. – FUMIKO TSUNEISHI

KAGIRINAKI HODO [LA STRADA SENZA FINE / STREET WITHOUT END] (Shochiku, JP 1934)

Re./dir: Mikio Naruse; sogg./story: dal romanzo di/from the novel by Komatsu Kitamura; adatt./adapt: Jitsuzo Ikeda; f./ph: Suketaro Ikai; cast: Setsuko Shinobu, Akio Isono, Hikaru Yamanouchi, Nobuko Wakaba, Fumiko Katsuragi, Shinichi Tanaka, Chiyoko Katori, Ichiro Yuki, Yukiko Inoue; ppp/rel: 26.4.1934; 35mm, 7835 ft., 87' (24 fps), National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese intertitles, English subtitles.

Mentre si reca ad un appuntamento con il fidanzato Harada, Sugiko è investita da un'auto e viene portata all'ospedale. L'ignaro Harada crede erroneamente di essere stato tradito e se ne torna nella sua città natale. Yamauchi, il conducente dell'auto che ha investito Sugiko, le chiede di sposarlo. La ragazza accetta, salvo scoprire che lo stile di vita borghese della famiglia di lui non le si addice. Così lo lascia e ritorna al suo lavoro di cameriera. Yamauchi non vuole perderla, ma muore e Sugiko ricomincia una nuova vita.

Naruse aveva esordito come regista nel 1930: se si fosse trovato a lavorare in Nord America o in Europa, avrebbe subito diretto film sonori. Benché fosse stata la prima casa cinematografica giapponese a mettere a punto, nel 1931, un proprio sistema sonoro (lo

Tsuchihashi), la Shochiku continuò a produrre sia film muti che parlanti – oltre a molte ibride “versioni sonore” – fino al 1936, quando venne chiuso lo studio di Kamata. La società continuò a tenere Naruse nel ruolo ufficiale di assistente alla regia, senza dargli la possibilità di dirigere un vero film sonoro, cosicché egli decise di passare alla P.C.L., la futura Toho. Fu questo pertanto il suo ultimo film per la Shochiku ed il suo ultimo film muto. Anche se non ha la stessa levatura dei suoi precedenti lavori – *Kimi to wakarete* (Dopo la nostra separazione) e *Yogoto no yume* (Sogni di una notte) –, possiamo ugualmente apprezzarne il cosiddetto “modernismo alla Kamata” (si veda, in proposito, nel prog. 8, la nota per il film del 1929 di Shimizu, *Fue no shiratama* [Un cuore eterno]), espresso tramite personaggi quali la protagonista che cambia spesso partner e la sua amica che vuol fare l’attrice di cinema. – FUMIKO TSUNEISHI

Sugiko is hit by a car on her way to meet her boyfriend Harada, and is taken to the hospital. Harada, unaware of this, mistakenly believes that Sugiko has betrayed him, and returns to his hometown. Yamauchi, the man who was driving the car that hit Sugiko, proposes to her. Sugiko marries Yamauchi, but finds that the bourgeois lifestyle of his family does not suit her. She leaves him and goes back to work as a waitress. Yamauchi cannot give her up, but he dies, and Sugiko starts her life anew.

*Naruse made his directorial debut in 1930, at a time when he would have been directing talkies if he had been working in North America or Europe. However, he directed over 20 silent films, apparently despite his desire to direct sound films. Although Shochiku was the first Japanese studio to develop an original sound system (the Tsuchihashi Sound System), in 1931, it continued to produce both silent and sound films, as well as many hybrid “sound versions”, until 1936, when the Kamata studio was closed. Shochiku officially kept Naruse in the position of assistant director, and did not give him an opportunity to direct a full talkie, so Naruse eventually decided to move to P.C.L., the precursor to Toho. This film was thus Naruse’s last Shochiku film, and his last silent. Although it is not of the same calibre as his earlier films, such as *Kimi to wakarete* (Farewell to You) and *Yogoto no yume* (Every Night’s Dream), we can enjoy its so-called “Kamata Modernism” (please see the note for Shimizu’s 1929 film *Fue no shiratama* [Eternal Heart] in Prog. 8 for more about this concept], expressed through the characters, like the heroine who quickly changes boyfriends, and her girlfriend who decides to be a film actress. – FUMIKO TSUNEISHI*

Prog. 5

ROJO NO REIKON [ANIME SULLA STRADA / SOULS ON THE ROAD] (Shochiku, JP 1921)

*Re./dir: Minoru Murata; sogg./story: dai drammi di/from the plays *Mutter Landstrasse* di/by Wilhelm Schmidbonn & Na dne (I bassifondi/The Lower Depths) di/by Maxim Gorky; adatt./adapt: Kiyohiko Ushihara; f./ph: Bunjiro Mizutani; cast: Kaoru Osanai, Koreya Togo [Denmei*

Suzuki], Haruko Sawamura, Mikiko Hisamatsu, Ryuko Date, Yuriko Hanabusa, Sotaro Okada; ppp/rel: 8.4.1921; 35mm, 7559 ft., 112' (18 fps), National Film Center, Tokyo.
Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese intertitles, English subtitles.

Per realizzare i suoi sogni, l’aspirante violinista Koichiro si era trasferito a Tokyo, nonostante la strenua opposizione del padre, Sugino. Ora Koichiro ha smesso di sperare e si dirige a piedi, con la moglie e la figlia, verso la città natale. Contemporaneamente, vagano per la stessa montagna due galeotti, Tsurukichi e Kamezo, appena fuggiti di prigione. Koichiro al fine arriva a destinazione, ma Sugino non intende perdonarlo, pur vedendo che è, come il resto della famiglia, esausto ed affamato. Tsurukichi e Kamezo tentano di introdursi in un’aristocratica residenza di campagna, ma vengono sorpresi dal custode, che tuttavia s’impietosisce ed offre loro cibo e riparo. Il film stabilisce una netta contrapposizione tra la freddezza con cui il povero Koichiro viene accolto dal proprio padre e i due evasi felici per l’inaspettata cortesia del guardiano. Questa tecnica di montaggio, un’autentica novità per l’epoca, impressionò l’industria cinematografica, benché ai nostri occhi il film presenti una trama in parte irrisolta.

A Kaoru Osanai (1881-1928), noto per la sua opera di modernizzazione del teatro giapponese, era stata affidata la direzione della scuola di recitazione istituita dalla Società cinematografica Shochiku, fondata nel 1920. Osanai contribuì alla formazione di molti giovani attori, creando una consociata per la produzione sperimentale – l’Istituto cinematografico Shochiku. Il primo titolo prodotto fu *Rojo no reikon*. Osanai, oltre a svolgere le mansioni di supervisore generale del film, vi appare nei panni di Sugino, l’anziano padre di Koichiro. Fra gli interpreti, nel ruolo di Taro, il ragazzo, c’è anche il regista, Minoru Murata (1894-1937). Sia Yasujiro Shimazu (1897-1945), responsabile delle luci, che Kiyohiko Ushihara (1897-1985), autore della sceneggiatura ed interprete del maggiordomo della ricca magione, divennero in seguito registi di spicco. A dar vita a Koichiro è Koreya Togo (1900-1985), che sarebbe diventato in seguito un divo della Shochiku con il nome di Denmei Suzuki. Il suo stile recitativo naturalistico, privo di manierismi teatrali, era perfetto per il mezzo filmico. – FUMIKO TSUNEISHI

Aspiring violinist Koichiro persisted in his dream and went to Tokyo, although his father, Sugino, was vehemently opposed. Koichiro has now given up hope, and is on his way back to his hometown with his wife and daughter, on foot. Meanwhile, Tsurukichi and Kamezo, ex-convicts just out of prison, wander onto the same mountain. Koichiro and his family finally arrive at his father’s house, but Sugino will not forgive his son, even though he and his family are exhausted and hungry. Tsurukichi and Kamezo attempt to get into the country villa of the aristocratic family, but are caught by the gatekeeper, who ends up pitying the pair and giving them food and shelter. The film starkly contrasts the miserable Koichiro’s cold treatment at the hands of his father

and the happy ex-convicts who enjoy the gatekeeper's unexpected kindness. This editing technique was extremely new at the time of the film's release, and shocked the film industry, although to our eyes today the plot has some unresolved threads.

Kaoru Osanai (1881-1928), well known for his work in modernizing Japanese theatre, was appointed the principal of the acting school established by the newly founded Shochiku Kinema Company in 1920. Osanai formed many leading young actors at this school, and created an experimental production subsidiary, the Shochiku Kinema Institution, within the company. Rojo no Reikon was the first work produced by this subsidiary. Osanai himself appears as Sugino, Koichiro's elderly father, as well as assuming the role of the general supervisor. Director Minoru Murata (1894-1937) also appears in the film as the boy, Taro. Both Yasujiro Shimazu (1897-1945), who did the lighting, and Kiyohiko Ushihara (1897-1985), who wrote the script and played the role of the butler at the villa, later became important film directors. Koichiro was played by Koreya Togo (1900-1985), who eventually became a leading star at Shochiku under the name of Denmei Suzuki. His natural acting style, free of the mannerisms of the stage, was perfect for the medium of film. – FUMIKO TSUNEISHI

Prog. 6

OYA [GENITORI/PARENTS] (Shochiku, JP 1929)

Re./dir: Hiroshi Shimizu, Tadamoto Okubo; scen: Ayame Mizushima; f./ph: Shojiro Sugimoto; cast: Atsushi Arai, Eiko Takamatsu, Mitsuko Takao, Ryotaro Kijima, Kazuji Sakai, Tokie Miura, Mariko Aoyama; ppp/rel: 1.8.1929; 35mm, 3110 ft., 35' (24 fps), National Film Center, Tokyo.
Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese intertitles, English subtitles.

Oya racconta la storia di un uomo che, essendo troppo povero per allevare la figlia, la abbandona nei pressi di un santuario e poi, in punto di morte, si redime donandole la polizza assicurativa sottoscritta in nome di lei.

Tadamoto Okubo (1894-?), citato nei credits con un carattere diverso quale co-regista, è meglio noto come il mentore cinematografico di Yasujiro Ozu. Peraltra, la documentazione esistente su questo film non cita mai Okubo ed è alquanto dubbio che egli abbia vi abbia davvero contribuito. L'Agenzia Polizze Postali sulla Vita, fondata nel 1916, aveva commissionato alla Shochiku la produzione di un film che promuovesse presso il pubblico le assicurazioni sulla vita. Si tratta anche di uno dei cosiddetti "film di ragazze" realizzato presso lo studio di Kamata con la giovanissima star Mitsuko Takao e la sceneggiatrice Ayame Mizushima. Regista versatile assai stimato, in grado di gestire qualunque tipo di progetto, Shimizu accettava di buon grado di dirigere film propagandistici come questo, riuscendo sempre a realizzare pellicole efficaci sotto il profilo pubblicitario e al tempo stesso artisticamente significative. Dopo questo lavoro, diresse altri due film analoghi, *Kiro ni tachite* (Davanti ad un bivio; 1930), ancora per l'Agenzia assicurativa postale, e *Kagayaku ai* (Amore fulgido; 1931), per il Ministero dell'Istruzione. – FUMIKO TSUNEISHI

Oya tells the story of a man too poor to raise his daughter, who abandons her in the grounds of a shrine; he eventually absolves his sin on his deathbed by presenting the daughter with the insurance policy he took out in her name. Tadamoto Okubo (1894-?), credited on the film in a different typeface as co-director, is best remembered as the person whom Yasujiro Ozu acknowledged as his filmmaking mentor. None of the documentation about this film lists Okubo's name, however, and it is highly doubtful that he was actually involved in the making of this film. The Bureau of Postal Life Insurance, which was founded in 1916, commissioned Shochiku to produce this narrative film in order to promote life insurance to the public. This film is also one of the so-called "girls' films" made at the Kamata studio employing girl-star Mitsuko Takao and female scriptwriter Ayame Mizushima. Highly valued as a versatile director who could handle any kind of project, Shimizu readily accepted promotional film commissions such as this, and always managed to make films that were both promotionally effective as well as artistically distinctive. Following this film, Shimizu directed two more promotional films, *Kiro ni tachite* (Standing at a Crossroads; 1930), also for the Bureau of Postal Life Insurance, and *Kagayaku ai* (Shining Love; 1931), for the Ministry of Education. – FUMIKO TSUNEISHI

KACHIDOKI [GRIDO DI TRIONFO / TRIUMPHANT SHOUT] (Makino, JP 1926)

Re./dir: Masayoshi Katsumi; sogg./story, scen: Shotaro Saijo; f./ph: Hideo Ishimoto; cast: Ryunosuke Tsukigata, Teruko Makino, Yonosuke Kashima, Hideya Iwaki, Kobunji Ichikawa, Shusuke Kuritomi, Sumiko Suzuki; ppp/rel: 24.9.1926; 35mm, 5104 ft., 76' (18 fps), National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese intertitles, English subtitles.

Senpachi ruba la fidanzata a Kinnosuke, gli ammazza il padre e fugge. Kinnosuke parte alla ricerca di Senpachi con l'intento di ucciderlo. Lo accompagnano la sorella minore Sada, con Sanpei ed il fratello maggiore di questi, Kyosuke, entrambi riconoscenti al defunto padre di Kinnosuke per la bontà dimostrata nei loro confronti. Sanpei e Sada sono innamorati l'uno dell'altra, ma per Kinnosuke è dura vederli insieme. La terribile esperienza della perdita della fidanzata e del padre lascia il segno nella mente di Kinnosuke, tanto che un giorno si fa strada in lui la folle idea che Sanpei sia una spia di Senpachi; egli ordina allora a Kyosuke di sopprimere il fratello. Invece, sarà Kyosuke a venir ucciso nella lotta, per un incidente causato proprio da Kinnosuke. Per vendicarsi, Sanpei informa Senpachi degli spostamenti di Kinnosuke, così Senpachi riesce a farlo fuori. Sanpei decide allora di unirsi a Senpachi, ma quando apprende che questi intende eliminare anche Sada, la sorella di Kinnosuke da lui amata, interviene ed ammazza Senpachi. Sada perdonava Sanpei e i due si ricongiungono. Con l'aiuto di un samurai senza padrone, Zenki Mikimoto, colpito dal loro amore, la coppia riesce a sfuggire agli

inseguitori ed a correre verso il fiume.

La Makino Production, fondata da Shozo Makino dopo aver lasciato la Nikkatsu, sfornò una serie di film in costume dai contenuti tragici e nichilistici, con violente scene d'azione che presto procurarono al genere molti appassionati, specie tra i giovani. È questa una tipica storia di vendetta, ma il modo vivido e drammatico con cui è raffigurata la sofferenza dei giovani protagonisti, sullo sfondo di un rapporto feudale tra padrone e servo che si colloca al di sopra dei legami di sangue, esemplifica lo stile energico della Makino Production al suo meglio. — FUMIKO TSUNEISHI

Senpachiro steals Kinnosuke's fiancée, kills his father, and runs away. Kinnosuke sets out on a journey to avenge himself by finding and killing Senpachiro. He is accompanied by his younger sister Sada, and Sanpei and his older brother Kyosuke, who both feel indebted to Kinnosuke's late father for his kindness. Sanpei and Sada are in love, and it is hard for Kinnosuke to see them together. The terrible experience of losing his fiancée and his father gradually affects Kinnosuke's mind to the point that one day he gets the wild idea that Sanpei is Senpachiro's spy, and orders Kyosuke to kill his brother. Instead, it is Kyosuke who is killed in the struggle, by accident, technically caused by Kinnosuke. Sanpei, out of a grudge, informs Senpachiro of Kinnosuke's whereabouts, and Senpachiro kills him. Sanpei decides to join Senpachiro, but once he learns that Senpachiro intends to kill Sada, Kinnosuke's sister and his own beloved, he runs to the scene and kills Senpachiro. Sada forgives Sanpei, and they are reunited. With the help of a masterless samurai, Zenki Mikimoto, who is impressed by the love of Sanpei and Sada, the pair manage to escape their pursuers and run to the river.

The company Makino Production, which was started by Shozo Makino after leaving Nikkatsu, primarily concentrated on mass-produced period films with tragic and nihilistic content, and fierce action scenes, which quickly earned them many fans, especially among the young. This film's story is a typical revenge narrative, but the vivid and dynamic way in which it portrays the agony of the young characters, in the face of a feudalistic master-and-servant relationship coming above familial ties, conveys the energetic style of Makino Production at its peak. — FUMIKO TSUNEISHI

Prog. 7

BAKUDAN HANAYOME [UNA MOGLIE DINAMITE / DYNAMITE BRIDE] (Shochiku, JP 1935)

Re./dir: Keisuke Sasaki, Torajiro Saito; sogg./story: Jitsuzo Ikeda; f./ph: Naonosuke Maeno; cast: Reiko Tani, Sayoko Yanai, Shigeru Ogura, Shozaburo Abe, Yaeko Izumo; ppp/rel: 15.10.1935; 35mm, 2021 ft., 22' (24 fps), National Film Center, Tokyo.

Copia in parte sonora / Partly with sound. Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese intertitles, English subtitles.

Bakudan hanayome doveva essere una commedia muta: ma il film,

girato nel 1932, non venne distribuito. Torajiro Saito, il grande regista comico degli studi di Kamata della Shochiku, rimontò il materiale rimanente e realizzò questa "versione sonora", uscita nel 1935. Sembra che alcune parti siano state rigirate ex novo. La storia è ambientata nella scuola dello shakuhachi (flauto verticale in bambù), dove gli allievi cercano di attirare le attenzioni della figlia del maestro, Hanako. Quando la ragazza si innamora del poverissimo Yasui ed il ricco compagno Yoshikawa cerca di aiutarli, la storia prende una piega inattesa ed eventi ridicoli si susseguono senza sosta, compreso il parapiglia per accaparrarsi il cocciotto in cui il maestro ha nascosto i suoi venerati soldi. L'importanza di questa commedia slapstick sta nel gusto ero guro nansensu (erotico, grottesco, nonsense) da essa evocato ed all'epoca molto in voga presso lo studio di Kamata. — FUMIKO TSUNEISHI

This film was originally produced as a silent comedy in 1932 but not released. Torajiro Saito, the master director of comedy films at the Shochiku Kamata studio, re-edited the remaining footage and made this "sound version", which was released in 1935. It seems that some parts were re-shot as well. The story is set at the school of the shakuhachi (vertical bamboo flute), where the male disciples try to attract the romantic attentions of the master's daughter, Hanako. When Hanako falls in love with Yasui, who is very poor, and another, rich, disciple, Yoshikawa, tries to help Yasui, the story starts to head in an unexpected direction. One ridiculous event after another ensues, including a scramble for the earthenware pot in which the money-worshipping master has stashed his cash. This slapstick comedy is important in that it conveys the sense of ero guro nansensu (erotic, grotesque, nonsense) so popular at the Kamata studio at the time. — FUMIKO TSUNEISHI

OGON NO DANGAN [IL PROIETTILE D'ORO / THE GOLDEN BULLET] (Toa, JP 1927)

Re./dir: Hiroshi Inamori; sogg./story: da un romanzo di/from a novel by Herman Landon; adatt./adapt: Ryo Takei; f./ph: Heiichiro Ono; cast: Kenichi Miyajima, Toppa Ichiki, Eijiro Oiwa, Yuriko Chigusa, Sonoe Nakamura, Tomio Shimada, Masami Tsukioka; ppp/rel: 9.1.1927; 35mm, 5329 ft., 79' (18 fps), National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese intertitles, English subtitles.

Un ladro misterioso, soprannominato il Brigante Benevolo, entra nella magione di un duca. Sembra che nulla sia stato rubato, ma la figlia del nobile sa cosa è sparito: il proiettile d'oro che alcuni giorni prima aveva ucciso il vecchio Wake. La ragazza, promessa sposa al nipote di Wake, aveva nascosto la pallottola per salvare il fidanzato, credendolo l'assassino dello zio. Il detective Inomata investiga sia sull'omicidio sia sullo scassinatore misterioso. Un amico di Inomata, Kawanami, ovvero il Brigante Benevolo in persona, svela l'identità dell'assassino: il vecchio vicino di casa di Wake.

La pellicola si basa su una parte della serie "The Benevolent Picaroon" dello scrittore svedese-americano Herman Landon, popolare in

Giappone anche per la serie del "Gray Phantom". Il film segna il debutto alla regia di Hiroshi Innami (1902-38), che, cosa all'epoca ancora rara per un regista, era laureato. Innami passava spesso da uno studio all'altro realizzando soprattutto soggetti d'ambientazione contemporanea di gusto occidentale. Questo film è importante perché, fra quelli del periodo, è uno dei pochissimi ancora esistente con un soggetto occidentale sviluppato narrativamente pressoché senza cambiamenti, cioè senza essere adattato al gusto giapponese. Non perdetevi la spettacolare sequenza dell'inseguimento, con tanto di auto, motociclette e cavalli, che prosegue per due rulli verso la fine del film! – FUMIKO TSUNEISHI

The mansion of a certain duke is invaded by a mysterious robber known as the Benevolent Picaroon. Apparently nothing is stolen, but the duke's daughter knows what has been taken: a golden bullet, which killed old Wake a few days before. The daughter, engaged to marry Wake's nephew, had hidden the bullet in order to save her fiancé, as she believed him to be his uncle's murderer. The detective Inomata investigates both the murder case and the mysterious burglary. Kawanami, who is friends with Inomata, and is in fact himself the Benevolent Picaroon, reveals the true murderer to be the old man living next door to Wake. This film is based on a portion of the "Benevolent Picaroon" series by the Swedish-American author Herman Landon, which was popular in Japan, as was his "Gray Phantom" series. It marks the directorial debut of Hiroshi Innami (1902-38), who had a university degree, which was still rare for a film director at the time. Innami often moved from one studio to another, and primarily made contemporary films with a Western flavor. This film is important because it is one of the very few extant films of the period in which Western stories are narrated virtually unchanged, i.e., without being adapted to look more Japanese. The spectacular chase sequence, involving cars, motorbikes, and horses, which goes on for 2 reels at the end of the film, is not to be missed! – FUMIKO TSUNEISHI

Prog. 8

BAGUDA-JO NO TOZOKU [I LADRI DEL CASTELLO DI BAGHDAD / BURGLARS OF "BAGHDAD" CASTLE] (jiyu Eiga Kenkyu-jo, JP 1926)

Re./dir: Noburo Ofuji; ppp/rel: 15.7.1926; 35mm, 942 ft., 14' (18 fps), National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese intertitles, English subtitles.

Noburo Ofuji (1900-1961), uno dei fondatori del cinema d'animazione giapponese, realizzò questo film agli albori della sua carriera. Laddove all'epoca si usava ampiamente il metodo della carta ritagliata, l'uso da parte di Ofuji dello *chiyogami* (la tradizionale carta giapponese) si rivelò innovativo, al punto da creare un nuovo genere, i "film di *chiyogami*". Anche se creare bamboline piegando il *chiyogami* era

considerato un passatempo per femminucce, Ofuji conosceva la tecnica perché aveva una sorella più grande; in seguito ebbe a dire di aver realizzato il sogno di muovere quelle bamboline animandole sullo schermo. In effetti, si può dire che questo film consista in parte di animazione tridimensionale, visto che in alcune scene appaiono oggetti di carta piegata. Ofuji continuò a realizzare in proprio film d'animazione, uno o due all'anno, usando nuove tecniche o nuovi materiali. Due suoi titoli, *Kujira* (La balena; 1952) e *Yureisen* (La nave fantasma; 1956), con ombre ricavate dal cellophane colorato, riscossero un successo internazionale. – FUMIKO TSUNEISHI

*Noburo Ofuji (1900-1961), one of the founders of the Japanese animation film, made this film in the early days of his career. While the cut-paper method was widely used at the time, Ofuji's use of chiyogami (traditional Japanese paper) was innovative, and with this film Ofuji established a new genre, "chiyogami films". Though making dolls by folding chiyogami was considered girls' play rather than something for boys, Ofuji was familiar with chiyogami dolls as he had an older sister, and later commented that he realized a dream of moving the dolls by animating them on film. In fact, this film can be said to be partly three-dimensional animation, as folded paper objects appear in some scenes. Ofuji continued to produce one or two animation films with new techniques or materials by himself each year. His animation films *Kujira* (Whale; 1952) and *Yureisen* (The Ghost Ship; 1956), using shadow pictures of color cellophane, gained international acclaim. – FUMIKO TSUNEISHI*

FUE NO SHIRATAMA [UN CUORE ETERNO / ETERNAL HEART] (Shochiku, JP 1929)

Re./dir: Hiroshi Shimizu; sogg./story: Kan Kikuchi; scen: Tokusaburo Murakami; f./ph: Taro Sasaki, Rin Masutani, Toshimi Saisho; cast: Emiko Yakumo, Minoru Takada, Michiko Oikawa, Atsushi Arai, Shinichiro Komura, Utako Suzuki, Satoko Date, Mitsuko Takao, Shoichi Kotoda, Yoko Fujita, Shintaro Takiguchi, Ryuko Tanizaki; ppp/rel: 17.10.1929; 35mm, 9127 ft., 101' (24 fps), imbibito/tinted, National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese intertitles, English subtitles.

Toshie ha una cotta per Narita, che però sposa la sorellina Reiko. Disperata, Toshie si accorge di essere sempre più attratta dal suo datore di lavoro, un vedovo. Il matrimonio di Reiko e Narita non funziona, soprattutto per via di Reiko, che è di un'allegria meravigliosa ma tende ad avere storie extraconiugali. Alla fine Narita decide di andarsene all'estero e tra la gente che va a salutarlo alla partenza trova Toshie.

Questo adattamento per lo schermo del romanzo di Kan Kikuchi pubblicato a puntate sui giornali, aveva tutti i numeri per essere un grande successo e il regista Shimizu non deluse le aspettative della Shochiku: pur ingaggiando, non senza rischi, molti attori nuovi e nonostante una trama piena di alti e bassi, egli realizzò un film da lui stesso definito come "artisticamente integro nel rispetto

dell'atmosfera del romanzo originale".

Quando, nel 1923, il grande terremoto di Kanto distrusse Tokyo e dintorni, sia la Nikkatsu che la Shochiku trasferirono i loro studi a Kyoto. A differenza della Nikkatsu, che rimase a Kyoto, la Shochiku ritornò dopo breve tempo a Kamata, presso Tokyo – di fatto fu l'unico studio presente nella capitale durante il periodo muto. Le realizzazioni della Shochiku di Kamata sono note per il loro tipico stile, il cosiddetto “modernismo di Kamata”, elaborato assorbendo la sofisticata atmosfera urbana di Tokyo nel periodo successivo al grande terremoto, quando la città andava rapidamente riprendendosi. Shimizu fu uno degli esponenti di punta di questo modernismo. Il film segnò anche il debutto dell'attrice Michiko Oikawa, che doveva diventare un nome importante e che si rivelò indispensabile nei film d'ambientazione urbana di Shimizu, quali *Renai daiikka* (Prima lezione dell'amore; 1929) e *Minato no Nippon musume* (Ragazze giapponesi al porto; 1933). — FUMIKO TSUNEISHI

Toshie has a crush on Narita, but he marries her younger sister Reiko. Heartbroken, Toshie finds herself gradually being attracted to her boss, who is a widower. Reiko and Narita's marriage does not go well, mainly because of Reiko, who is wonderfully cheerful but tends to have affairs. Eventually Narita decides to leave and go abroad. Among the group of people seeing him off he finds Toshie.

This film adaptation of Kan Kikuchi's serialized newspaper novel had extremely high built-in box-office potential at the time. Director Shimizu lived up to the Shochiku company's expectations by making a film that was a huge success. Shimizu took the risk of employing many new actors, and despite a plot that was full of ups and downs he made a film that he described as "artistically integral as a film while respecting the atmosphere of the original novel".

*When the Great Kanto Earthquake destroyed Tokyo and the surrounding area in 1923, both Nikkatsu and Shochiku evacuated their studios to Kyoto. Unlike Nikkatsu, which stayed in Kyoto, Shochiku returned to Kamata, Tokyo, after a short period of time, thus becoming effectively the only studio in Tokyo throughout the silent era. Shochiku Kamata productions are known for their so-called "Kamata Modernism" style, which was developed by absorbing the sophisticated and urban atmosphere of Tokyo in the era after the Great Kanto Earthquake, while the city was quickly recovering from the damage. Shimizu was one of the key directors of "Kamata Modernism". This film marked the debut of the actress Michiko Oikawa, later an important talent, who was indispensable in Shimizu's urban films such as *Renai daiikka* (Love, Part One; 1929) and *Minato no Nippon musume* (Japanese Girls at the Harbour; 1933). — FUMIKO TSUNEISHI*

Prog. 9

TEITO FUKKO [RINASCITA DELLA CAPITALE / REBIRTH OF THE IMPERIAL CAPITAL] (Shochiku, JP 1930)

Re./dir, f./ph: Hamataro Oda, Asajiro Itoi; scen: Katsutake Naruse; ppp/rel: 3.1930; 35mm, 7247 ft., 107' (18 fps), National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese intertitles, English subtitles.

Sette anni dopo il grande terremoto di Kanto, l'Agenzia per la Ripresa della Capitale, che sarebbe stata chiusa lo stesso anno, commissionò alla Shochiku un lungometraggio che descrivesse gli aspetti sociali e le fasi della ripresa di Tokyo, la moderna capitale che, grazie ai progetti dell'Agenzia, stava rapidamente tornando alla normalità dopo il sisma. Il film consiste di 6 parti, ovvero: danni, progetti, procedure, risultati, ispezione imperiale, cerimonia finale. Catturando sulla pellicola il caos successivo al sisma, la parte sui “danni” include anche alcune sequenze ricostruite con l’ausilio di effetti speciali e disegni. La parte sui “risultati” propone come personaggio principale un impiegato, di cui documenta la vita in città, nei giorni feriali e festivi, come fosse un vero film. Il montaggio ritmico intreccia la parte sui più moderni mezzi di trasporto pubblico con le riprese di strade ordinatamente progettate e quelle dell'elegante vita urbana: è evidente l'influenza del genere “sinfonia metropolitana” come *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927), che era stato distribuito in Giappone. Nelle due ultime parti del film, il materiale sull'imperatore Hirohito rivela le enormi limitazioni imposte ai cineasti per filmarlo: dal numero delle cineprese, alla distanza delle stesse, alle angolazioni. — FUMIKO TSUNEISHI

*Seven years after the Great Kanto Earthquake the Bureau of Capital Recovery, which was to be abolished that year, commissioned a feature-length film from Shochiku to describe the social aspects and phases of recovery of Tokyo, the modern capital, which had quickly recovered from the earthquake damage via the Bureau's projects. The film consists of 6 parts, namely: the damage, plans, procedures, accomplishment, the Imperial inspection, and the accomplishment ceremony. Capturing the post-quake chaos, the “damage” part also includes some re-enactment sequences, with the help of special effects and drawings. The “accomplishment” part features an office worker as its leading character, and documents his urban life on weekdays and weekends in the manner of a fiction film. The footage of the most advanced means of public transportation, orderly designed streets, and stylish urban living are interwoven via rhythmic montage, clearly displaying the influence of “city symphony” films such as *Berlin: Die Sinfonie der Großstadt* (1927), which had been widely released in Japan. Some of the footage of the Emperor Hirohito in the last two parts of the film show us how the cinematographers had to accept enormous restrictions to film the Emperor, involving the number of cameras, distance, and camera angles.*

FUMIKO TSUNEISHI

Prog. 10

CHIKYODAI [SORELLE DI LATTE / FOSTER SISTERS] (Shochiku,

JP 1932)

Re./dir: Hotei Nomura; sogg./story: dal romanzo di/from the novel by Yuho Kikuchi; adatt./adapt: Karyo Kawamura, Yoshitaro Kume; f./ph: Shinichi Nagai; cast: Yukichi Iwata, Hiroko Kawasaki, Yoshiko Okada, Hikaru Yamanouchi, Joji Oka, Haruo Takeda, Shunsaku Kashima, Mitsuko Yoshikawa; ppp/rel: 13.5.1932; 35mm, 12,208 ft., 136' (24 fps), National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese intertitles, English subtitles.

Fusae e Kimie sono cresciute come sorelle di latte. Quando si scopre che la minore, Fusae, è la figlia del marchese, Kimie si fa passare per lei e viene accolta nella casa del nobile come fosse la figlia. Non solo, riesce anche a farsi sposare dall'erede, che ama invece Fusae. Ma l'ex innamorato di Kimie, cui la ragazza aveva un tempo giurato eterna fedeltà, ne distruggerà per gelosia il matrimonio e la vita stessa.

Il film è ispirato ad un romanzo pubblicato a puntate nel 1903 sul quotidiano *Osaka Mainichi*. Ambientato nella residenza di una famiglia aristocratica, appartiene al genere dei "romanzi familiari". La storia, piena di alti e bassi, si rivelò incredibilmente popolare presso le lettrici; anzi, all'epoca della realizzazione di questo film, la stessa storia era già stata portata sullo schermo più di dieci volte. Questa era la terza versione girata dalla Shochiku, oltre che la seconda per la regia di Hotei Nomura. Il regista (1880-1934) aveva iniziato la sua carriera letteralmente agli albori della storia del cinema giapponese: il suo primo incarico nel settore era stato infatti quello di assistere Katsutaro Inahata durante le proiezioni con il Cinématographe Lumière appena introdotto in Giappone. Nomura era poi rimasto nell'ambiente facendo film, ma anche occupandosi di fondali e illuminazione, nonché dirigendo una sala e curando la distribuzione. Fu alla Shochiku Kinema sin dagli inizi come dirigente per passare in prima linea come regista. In Giappone del film era sopravvissuto solo un master positivo a 16mm. La versione presentata alle XXIV edizione delle Giornate è stata restaurata a partire da una copia nitrato 35mm rinvenuta al Pacific Film Archive. – FUMIKO TSUNEISHI

Fusae and Kimie were raised as foster sisters. The younger one, Fusae, turns out to be the marquis' real daughter. The older sister, Kimie, disguises herself as Fusae, goes to the marquis' household as their daughter, and manages to marry the heir, who actually loves Fusae. However, Kimie's former lover, with whom Kimie had once made a vow to spend their life together, destroys Kimie's marriage and life out of jealousy.

*This film is based on a novel that was serialized in the newspaper *Osaka Mainichi* in 1903. The genre is known as a "family novel", as it is set in the household of an aristocratic family. Its story, full of ups and downs, won phenomenal popularity among female readers. In fact, by the time this film was made, the same story had been adapted to film more than ten times. This was the third screen version of this story at Shochiku, and the second one directed by Hotei Nomura. Hotei Nomura (1880-1934) started his filmmaking career literally at the very beginning of the history of Japanese cinema, as his first film-related job*

was assisting Katsutaro Inahata with projection when the Lumière cinématographe was first brought to Japan. Nomura continued to be involved in making films and related performances by making backdrops, lighting, managing a theatre, and distributing films. He joined Shochiku Kinema from its beginnings as an executive, and continued to work as a director in the company's front line.

The only surviving material of this film within Japan is a 16mm master positive. The print to be shown at the Giornate was restored from a 35mm nitrate print discovered at the Pacific Film Archive. – FUMIKO TSUNEISHI

Prog. II

IZU NO ODORIKO [LA DANZATRICE DI IZU / IZU DANCER / DANCING GIRL FROM IZU] (Shochiku, JP 1933)

Re./dir: Heinosuke Gosho; sogg./story: dal romanzo di/from the novel by Yasunari Kawabata; adatt./adapt: Akira Fushimi; f./ph: Joji Obara; cast: Kinuyo Tanaka, Den Obinata, Tokuji Kobayashi, Kinuko Wakamizu, Eiko Takamatsu, Atsushi Arai, Ryoichi Takeuchi, Reikichi Kawamura; ppp/rel: 2.2.1933; 35mm, 8352 ft., 124' (18 fps), National Film Center, Tokyo. Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese intertitles, English subtitles.

Mizuhara è uno studente in viaggio a Izu, una zona ricca di sorgenti termali, dove incontra una compagnia teatrale itinerante e si innamora dell'attrice Kaoru, la sorella minore del capocomico, Eikichi. Quest'ultimo si è ridotto in miseria, avendo consumato tutta la sua eredità: un giorno viene a sapere che Zenbei, colui al quale aveva venduto una miniera, ha fatto fortuna; allora, furibondo, va da lui per ridiscutere i termini dell'accordo. Zenbei gli dice di portargli Kaoru, cosicché possa abbandonare la misera vita di attrice itinerante e sposare suo figlio. Vista la benevolenza di Zenbei, Mizuhara augura a Kaoru di essere felice e parte per Tokyo.

Il film si basa su un famoso romanzo giovanile del premio Nobel Yasunari Kawabata, pubblicato nel 1926, che descrive l'idillio tra uno studente ed un'attrice nella splendida cornice naturale di Izu. Secondo alcuni, Kawabata aveva costruito il personaggio del giovane eroe modellandolo su di sé. Benché i romanzi pubblicati sui quotidiani popolari fossero spesso adattati per lo schermo, era raro che accadesse lo stesso per un esempio di letteratura pura come questo; il successo del film spalancò così le porte al genere dei "film letterari". All'epoca della realizzazione di *Izu no odoriko*, Heinosuke Gosho era un affermato regista, avendo già diretto per la Shochiku più di 50 film muti. In effetti, la sua carriera era decollata quando gli fu affidata l'importantissima regia di *Madamu to nyobo* (La signora e mia moglie; 1931), il primo film parlato della Shochiku, un successo sia di critica sia di pubblico. Gosho comunque continuò perlopiù a dirigere film muti, girando solo occasionalmente qualche "talkie". La sua consuetudine con l'arte muta è evidente in questo film, che rende con efficacia visiva il fresco lirismo del romanzo originale. – FUMIKO TSUNEISHI

Mizuhara is a student traveling in Izu, a hot-spring resort area, where he

meets a traveling theatre company, and falls in love with the actress Kaoru, the younger sister of Eikichi, the leader of the company. Eikichi is suffering extreme poverty, as he has spent all his inheritance. One day Eikichi hears that Zenbei, a man who bought a mine from him, has made a fortune out of the mine. Eikichi becomes furious, and goes to negotiate with Zenbei. Zenbei tells Eikichi to bring Kaoru to him, so that she can quit the miserable life of a touring actress and marry Zenbei's son. Realizing Zenbei's goodwill, Mizuhara wishes Kaoru happiness, and leaves for Tokyo.

This film is based on a famous youth novel by the Nobel Prize-winning author Yasunari Kawabata, published in 1926. The novel depicts a romantic episode between a student and a touring actress, set in the beautiful natural landscape of Izu. Some say that Kawabata modeled the young hero after himself. While popular newspaper novels were a common source of film adaptations, it was rare for pure literature such as this to be filmed, and the film's success opened the door to "literary films". By the time this film was made, Heinosuke Gosho had consolidated his position as a leading director, having directed over 50 silent films at Shochiku. In fact, his filmmaking career really took off when he was assigned the extremely important task of directing *Madamu to nyobo* (The Neighbor's Wife and Mine; 1931), the first talkie produced at Shochiku, and made a film that was both a critical and box-office success. Even so, Gosho mainly continued to direct silent films, and was only occasionally given opportunities to direct talkies. Gosho's expertise in silent film is evident in this film, which effectively visualizes the fresh lyricism of the original novel. – FUMIKO TSUNEISHI

Prog. 12

KOSHU SAHO TOKYO KENBUTSU [LE BUONE MANIERE IN PUBBLICO: VISITA TURISTICA A TOKYO / PUBLIC MANNERS: TOKYO SIGHTSEEING] (Ministry of Education, JP 1926)
Re./dir: Kaname Mori; f./ph: Shigeru Shirai; cast: Kaoru Hose, Namiko Matsuyama, Sadakazu Yanagida, Hanako Kitamikado; ppp/rel: 1926; 35mm, 4171 ft., 56' (20 fps), National Film Center, Tokyo.
Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese intertitles, English subtitles.

Il Ministero dell'Istruzione prese coscienza dell'importanza del mezzo filmico come strumento di documentazione e cronaca in seguito alla produzione e alla distribuzione, subito dopo il grande terremoto di Kanto, del documentario *Kanto taishin taika jikkyo* (Servizio cinematografico sul grande incendio del grande terremoto di Kanto; 1923). Continuando su tale strada, il Ministero produsse nel 1925 venti film, fra cui il drammatico *Furusato no uta* (La canzone del paese natale) di Kenji Mizoguchi. *Koshu saho Tokyo kenbutsu* presenta i luoghi di richiamo turistico di Tokyo nel momento in cui la città si va riprendendo dai danni del sisma. Il film ci mostra anche lo stile di vita metropolitano e occidentalizzato dell'epoca,

evidenziando con umorismo la distanza geografica e psicologica tra la città e la campagna. Il veterano Kaname Mori (1878?-?) aveva iniziato come regista con la Yoshizawa Shoten, per poi dirigere un gran numero di film in costume presso lo studio della Shochiku a Kamata. Dopo il terremoto si era trasferito alla Teikoku Kinema, mettendosi a fare film didattici. – FUMIKO TSUNEISHI

The Ministry of Education became aware of the importance of film as a medium for documentation and reportage through producing and showing the documentary film *Kanto taishin taika jikkyo* (The Cinematic Report on the Great Fire of the Great Kanto Earthquake; 1923) just after the Great Kanto Earthquake, and continued to produce educational films after that. In 1925 they produced as many as 20 films, including Kenji Mizoguchi's dramatic film *Furusato no uta* (The Song of Home). *Koshu saho Tokyo kenbutsu* introduces the tourist spots of Tokyo just as the city is recovering from the earthquake damage. The film also shows what the Westernized and urban lifestyle was like at the time, and humorously highlights the geographical and psychological distance between the city and the countryside. Kaname Mori (1878?-?) was a veteran director who had started making films at Yoshizawa Shoten, and continued to direct a large number of period films at the Shochiku Kamata studio. By the time Mori directed this film he had moved to Teikoku Kinema, after the earthquake, and switched to making educational films. – FUMIKO TSUNEISHI

TOKYO NO ONNA [UNA DONNA DI TOKYO / WOMAN OF TOKYO] (Shochiku, JP 1933)

Re./dir: Yasujiro Ozu; sogg./story: 26 Hours, romanzo di/novel by Ernst Schwarz [Yasujiro Ozu]; adatt./adpt: Kogo Noda, Tadao Ikeda; f./ph: Hideo Mohara; cast: Yoshiko Okada, Ureo Egawa, Kinuyo Tanaka, Shinya Nara; ppp/rel: 9.2.1933; 35mm, 4181 ft., 46' (24 fps), National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese intertitles, English subtitles.

Ryoichi, che frequenta una scuola di preparazione all'università, vive con la sorella maggiore, Chikako, che gli paga la retta. Egli crede che la sorella faccia la dattilografa durante il giorno e la traduttrice alla sera, ma un giorno viene a sapere che in realtà lavora in un bar dalla dubbia reputazione. Addolorato, Ryoichi rimprovera Chikako e finisce con l'uccidersi.

Sullo sfondo di una grave recessione, questo dramma psicologico, narrato in modo estremamente cristallizzato e sobrio, è ambientato quasi esclusivamente in un'unica stanza, nel giro di un solo giorno. I personaggi sono solo quattro: Chikako; suo fratello Ryoichi; la fidanzata di Ryoichi, Harue; il fratello maggiore di Harue, un poliziotto che interroga Chikako mettendo alle strette lei e il fratello. In questo film Ozu continuò ad esplorare le tecniche da lui introdotte in *Sonoyo no tsuma* (La moglie di quella notte; 1930), raggiungendo un livello di tensione continuo grazie agli studi tagli

di montaggio e alla costruzione degli spazi.

Nel copione originale è detto chiaramente che la protagonista è spinta anche dalla necessità di raccogliere fondi per il Partito Comunista, ma Ozu non poté mantenere tale elemento nel film, data l'attenzione della Shochiku per il clima politico del momento. Dai credits risulta che il film si basa sul romanzo 26 ore scritto dell'austriaco Ernst Schwarz di cui vengono forniti anche gli estremi anagrafici (1882-1928), ma romanzo, scrittore e date sono pura fantasia: l'autore del soggetto originale è infatti lo stesso Ozu. La tipologia dei personaggi – una donna, vittima di se stessa, che lavora duramente per un uomo, ed un uomo debole che non riesce ad accettare le azioni della donna – è quasi la stessa di *Yogoto no yume* (*Sogni di una notte*) di Naruse. È noto che la Shochiku non riservò un buon trattamento a Naruse, sostenendo che non aveva bisogno di due Ozu, ma vedendo entrambi i film gli spettatori potranno cogliere il diverso stile narrativo e la diversa organizzazione spaziale dei due cineasti. – FUMIKO TSUNEISHI

*Ryoichi is attending a prep school for university. He lives with his older sister Chikako, who pays his tuition. Ryoichi thinks that Chikako works as a typist during the day and a translator in the evening, but one day he hears a rumor that she actually works at a morally disreputable bar. The anguished Ryoichi reproaches Chikako, and eventually commits suicide. With serious recession as a backdrop, this psychological drama is set almost exclusively in one room, within the time span of one day, and is narrated in an extremely crystallized, restrained manner. There are only four characters: Chikako; her brother Ryoichi; Ryoichi's girlfriend Harue; and Harue's older brother, whose interrogation of Chikako in his line of duty as a police officer drives Chikako and Ryoichi into a corner. In this film Ozu furthered the techniques he introduced in *Sonoyo no tsuma* (*That Night's Wife*; 1930), and with finely designed cuts and the highly structured layout of planes he achieves continuous tension throughout the film.*

*The original script clearly states that the heroine's motivation is also to raise money for the Communist Party, but Ozu was not allowed to keep that element in the film due to the studio's consideration for the political climate of the time. The credits indicate that the film is based on a novel called 26 Hours by an Austrian author named Ernst Schwarz, complete with his dates, (1882-1928), but the novel, the author, and his dates are fictitious – the original story was in fact written by Ozu himself. The character setup of this film, featuring a self-victimizing woman who works hard for a man, and a weak man who cannot accept the woman's actions, is almost the same as that of Naruse's *Yogoto no yume* (*Every Night's Dream*). It is well known that Shochiku did not treat Naruse well, saying that they didn't need two Ozus, but viewers seeing both films should be able to appreciate the different ways in which Ozu and Naruse do their storytelling and compose their planes. – FUMIKO TSUNEISHI*

Prog. 13

NANSENSU MONOGATARI DAIIPPEN: SARUGASHIMA

[UNA STORIA SENZA SENSO, I: L'ISOLA DELLE SCIMMIE / NONSENSE STORY, VOL. I: MONKEY ISLAND] (Nikkatsu, JP 1931) Re./dir: Kenzo Masaoka; sogg./story, scen: Hideo Shimizu; f./ph: Eiji Danya; ppp/rel: 10.2.1931; 35mm, 1642 ft., 24' (18 fps), National Film Center, Tokyo.

Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese intertitles, English subtitles.

Un veliero viene sorpreso dalla tempesta. Sperando di salvare il loro bambino, il capitano e sua moglie lo mettono in una cassa e lo gettano in mare. Fortunatamente, la cassa va alla deriva su un'isola abitata solo da scimmie. Credendo che il piccolo sia un loro antenato, le scimmie lo allevano con tenera premura ma quando cresce, si insospettiscono perché non ha la coda e cominciano a maltrattarlo. Il bambino passa al contrattacco, si getta in mare da un'alta rupe, costruisce una zattera e fugge dall'isola.

Kenzo Masaoka (1898-1988), che aspirava a diventare un artista, aveva studiato con il famoso pittore Seiki Kuroda, per poi volgersi però alla cinematografia. Questo fu il suo primo film, realizzato con i fondi della Nikkatsu. A differenza di Ofuji, che rimase indipendente per tutta la sua carriera, Masaoka ci teneva a lavorare con grandi budget, realizzando solo film destinati alla distribuzione commerciale. Per la verità, nel 1932 mise in cantiere una produzione indipendente, ma l'impiego di molti dispendiosi rodovetri per realizzare un movimento fluido portò al fallimento del progetto nel giro di tre anni. Anche successivamente, la sua carriera non fu facile, tuttavia Masaoka, che è considerato "il padre dell'animazione giapponese", ebbe sempre un ruolo di trascinatore, rimanendo all'avanguardia fino al periodo del dopoguerra. Egli è anche apprezzato per aver contribuito a formare talenti quali Masao Kumakawa e Mitsuyo Seo. – FUMIKO TSUNEISHI

A sailing ship gets caught in a storm. Hoping to save their baby, the captain and his wife put it in a box and throw it into the sea. The box luckily drifts to an island, where the only inhabitants are monkeys. Believing the baby to be their ancestor, the monkeys raise the baby with loving care, but as it grows up the monkeys become suspicious because the child remains tailless, and they start to treat the child harshly. The child attacks the monkeys, jumps into the sea from a high cliff, builds a raft, and runs away from the island.

Kenzo Masaoka (1898-1988) originally aspired to become an artist, and studied with the famous painter Seiki Kuroda, but shifted to filmmaking. This film was Masaoka's first, and was made with funding from Nikkatsu. Unlike Ofuji, who remained independent throughout his filmmaking career, Masaoka made a point of always working with big budgets, only making films for theatrical release. Masaoka did start an independent production in 1932, but as he used many expensive cels in order to realize smooth movement it went bankrupt after about three years. His filmmaking career

after this continued to be difficult, but he nevertheless remained the driving force of Japanese animation, working in the vanguard up until the postwar era. Masaoka is regarded as “the father of Japanese animation”, and is also valued for training talented filmmakers such as Masao Kumakawa and Mitsuyo Seo. – FUMIKO TSUNEISHI

ORIZURU OSEN [OSEN DELLE CICOGNE DI CARTA / OSEN OF THE PAPER CRANES / THE DOWNFALL OF OSEN] (Daiichi-Eiga, JP 1935)

Re./dir: Kenji Mizoguchi; sogg./story: dal romanzo/from the novel *Baishoku Kamonanban* di/by Kyoka Izumi; adatt./adapt: Tatsunosuke Takashima; f./ph: Minoru Miki; cast: Daijiro Natsukawa, Isuzu Yamada, Eiji Nakano, Ichiro Serizawa, Shin Shibata, Tadashi Shimai, Genichi Fujii, Junichi Kitamura, Shizuko Kitamura; ppp/rel: 20.1.1935; 35mm, 8173 ft., 90' (24 fps), National Film Center, Tokyo.

Versone sonora / Sound version. Didascalie in giapponese sottotitolate in inglese / Japanese intertitles, English subtitles.

Un giorno di pioggia, su una banchina della stazione, il medico Sokichi incontra una donna che egli ben ricorda per un episodio del passato. La donna, di nome Osen, che soffre ora di disturbi mentali, era stata un tempo l'amante del malvagio Kumazawa, che ne aveva fatto la sua complice. Quando il giovane Sokichi aveva tentato il suicidio, era stato salvato per caso proprio da Osen e i due erano fuggiti per andare a vivere insieme. Per pagare la retta a Sokichi, Osen aveva iniziato a prostituirsi ed era stata in seguito arrestata dalla polizia. La Daiichi-Eiga era stata fondata nel 1934 da Masaichi Nagata (1906-1985), in collaborazione con lo scrittore e sceneggiatore Matsutaro Kawaguchi, i registi Daisuke Ito, Kenji Mizoguchi e Minoru Inuzuka e le attrici Isuzu Yamada e Komako Hara. I loro film venivano distribuiti da una nuova società creata dalla Shochiku. La Daiichi-Eiga era una casa altamente motivata, con registi ed attrici di prima qualità: fra i capolavori da essa prodotti, ricordiamo i due Mizoguchi del 1936, *Naniwa ereji* (Elegia di Naniwa) e *Gion no kyodai* (Le sorelle di Gion). Purtroppo, a causa delle gravi calamità subite – un incendio e un'inondazione – finì per sciogliersi nel giro di due anni.

Dopo *Nihonbashi* (cioè “Ponte Nihon”, un quartiere di Tokyo) del 1929 e *Taki no Shiraito* (Il filo bianco della cascata) del 1933, Mizoguchi scelse di portare sullo schermo un altro dei tragici romanzi di Kyoka Izumi, *Baishoku kamonanban*, la cui protagonista dedica tutta se stessa ad un amante più giovane finendo con l'impazzire. Benché strutturato nelle forme tipiche del cinema muto, didascalie comprese, il film uscì in una “versione esplicativa”, con le spiegazioni del *benshi* Suisei Matsui e musiche accompagnatorie: era questa una delle varie modalità di presentazione dei film nell'era di transizione tra il muto ed il sonoro ed è per noi preziosa in quanto ci permette di apprezzare l'esibizione del *benshi*. – FUMIKO TSUNEISHI

One rainy day on a railway platform Sokichi, a medical doctor, finds a woman he knows well from a certain episode in the past. The woman,

named Osen, is now mentally ill. She used to be a lover of the villain Kumazawa, who made her help in crimes. When the young Sokichi attempted suicide, by coincidence he was saved by Osen, and he and Osen escaped from Kumazawa to live together. In order to raise money to pay for Sokichi's tuition, Osen began to prostitute herself, and eventually she was arrested by the police.

Daiichi-Eiga was founded in 1934 by Masaichi Nagata (1906-1985), in cooperation with author/scriptwriter Matsutaro Kawaguchi, directors Daisuke Ito, Kenji Mizoguchi, and Minoru Inuzuka, and actresses Isuzu Yamada and Komako Hara. Their films were distributed by a new company created by Shochiku. Daiichi-Eiga was a highly motivated production company with first-rate directors and actresses, and it produced masterpieces such as Mizoguchi's *Naniwa ereji* (Osaka Elegy) and *Gion no kyodai* (Sisters of the Gion; 1936). Unfortunately, however, the company was plagued by disasters such as fire and flood, and after only two years it ended up being dissolved. Following *Nihonbashi* (literally “Japan Bridge”, a famous bridge in Tokyo and its surrounding neighborhood; 1929) and *Taki no Shiraito* (Taki the Water Magician / White Threads of the Waterfall; 1933), Mizoguchi once again chose to film one of Kyoka Izumi's tragic novels, in which a heroine dedicates herself so much to a younger lover that she eventually pushes herself beyond sanity into madness. Although structured in the manner of silent cinema, with intertitles, the film was released in an “explanatory version”, with *benshi* Suisei Matsui's explanation and music. This was one of various film formats in the transitional era between silents and talkies, and it is valuable in enabling us to experience what a *benshi*'s performance was like. – FUMIKO TSUNEISHI

Antoine cineasta e il realismo francese / André Antoine and French Realism

Ecco dunque riesumati dall'oblio i film di André Antoine (1858-1943) e, così, insieme ad essi, meglio conosciuti anche diversi siti (la S.C.A.G.L.) e cineasti (Capellani, Krauss, Denola, ecc.) che portano i segni dalla sua influenza. Ma bisognerà proseguire gli scavi in questa specie di Pompei che è diventato il cinema muto, per ricostruire con precisione l'avvento del realismo cinematografico, il ruolo di Antoine in questo sforzo, ridurre forse le fratture e le mutilazioni delle sue opere, dissipare infine certe ombre che rallentano il passo e l'andatura del ricercatore.

Questo lavoro archeologico (avviato nel 1955) mi ha insegnato soprattutto la necessità di utilizzare un metodo flessibile che tenga conto dell'insieme dei dati, sia extra che intra-cinematografici, per studiare nella loro connessione quelli determinanti e dominanti nella specifica forma d'espressione, l'originalità più spesso cercata che trovata (ma come mai?) di questi creatori di immagini animate da collocare nello spazio-tempo della nuova arte, senza mai trascurare il metodo comparativo.

La sfortuna di Antoine, lottatore solitario, fu d'arrivare assai tardi al cinema – il suo destino lo chiamava a cimentarvisi da molto tempo – e di lavorarci in una fase travagliata (1914-1924) in cui il cinema francese rischiava di perdersi. Tuttavia, a parte Louis Delluc, la giovane generazione degli anni folli – quella di Gance, Epstein, L'Herbier... – così preoccupata di modernismo e incessanti innovazioni da alzare un muro verso le produzioni della generazione più anziana, giudicò fuori moda, fino a considerarla un controsenso, l'impresa di una vecchia gloria del teatro che, secondo quei giovani cineasti, cercava di sopravvivere dopo la sua rovina all'Odéon.

In effetti la sua ambizione era opposta a quella di questi rivali alla moda, il cui apporto spesso rilevante sul piano del linguaggio cinematografico non dissimula più la debolezza dei soggetti, i tic e le rughe di opere datate nelle quali il contenuto è sacrificato all'effetto.

Riscoprendo i migliori film di Antoine, restaurati meglio che è stato possibile – *Le coupable*, *La terre*, *L'Hirondelle et la Mésange* –, lo spettatore odierno sarà colpito dalla loro forza ed evidenza; poi si renderà conto che questa semplicità tendente alla naturalezza passa attraverso un sottile lavoro di stilizzazione (ellissi, inquadrature soggettive, un pregnante sentimento dello spazio e del tempo che fugge), attraverso la luce e l'utilizzazione del décor. La regola principale di Antoine cineasta era quella di eclissarsi tra la storia narrata e pubblico, restando nell'ombra come un testimone rispettoso dell'una e dell'altro. Le sue opere filmiche vanno assunte prima di ogni altra cosa come altrettanti tentativi di realizzazione di un progetto senza argine: cogliere sul fatto la vita naturale e sociale affinché il pubblico vi si trovasse riflesso. – PHILIPPE ESNAUT

At last exhumed from oblivion, here are the films of André Antoine (1858-1943), as well as diverse sites such as S.C.A.G.L. and filmmakers (Capellani, Krauss, Denola, Hervil, et al.) who show the signs of his influence. But we must continue our excavations of this cinematic Pompeii, if we hope to reconstruct as precisely as possible the advent of realism in the cinema, establish Antoine's role in this effort, perhaps diminish the gaps and mutilations his films have endured, and finally dispel certain shadows that slow the historian down as he probes the lessons of Antoine's method.

What this archaeological work (begun in 1955) has taught me above all is the need for a flexible approach, which takes into account all the available data, both extra- and intra-cinematic. In this way, we can study, via their connections, the determining and dominant characteristics of the cinematic expression in question, and establish the originality, often more evident in the intentions than the results (but why?), of these creators of moving images, to situate them in the space-time of a new art form, without neglecting the comparative method.

The bad luck that dogged Antoine, that lonely fighter, has to do with his late debut in filmmaking – although his destiny had long beckoned in that direction – and his working in troubled times (1914-1924), when French cinema almost lost its way. Nevertheless, apart from Louis Delluc, the younger generation of the 1920s – Gance, Epstein, L'Herbier, et al. – were concerned with modernism and continuous innovations; they put up a wall against the filmmaking of their elders, and considered the film work of this old theatre giant retrograde and even wrong-headed. To these Young Turks, Antoine was only trying to survive after the debacle of his tenure at the Théâtre de l'Odéon.

In fact, Antoine's ambition was just the opposite of his more fashionable rivals, whose often remarkable contributions to shaping the language of film could not conceal the mediocrity of the stories and scripts, the mannerisms and hoariness of works in which content was sacrificed to effect.

Discovering Antoine's finest films, in the best restorations possible – Le Coupable, La Terre, L'Hirondelle et la Mésange – audiences today will be struck by their power and vividness, before realizing that their simplicity, intended to appear unaffected, is the result of subtle stylization (ellipses and subjective shots, a sense of pregnant space and fleeting time), through the use of light and décor.

The first rule of Antoine the cinéaste was to be the inconspicuous mediator between the story and the audience, remaining a respectful witness of each while staying in the shadows. His film work should be approached first and foremost as so many attempts towards the realization of a plan without barriers – to capture nature and society "in the act", so the audience can see themselves reflected there. – PHILIPPE ESNAUT

CEUX DE CHEZ NOUS (FR 1915)

Re./dir: Sacha Guitry; f./ph: ?; cast: Auguste Rodin, Henri-Robert, Claude Monet, André Antoine, Camille Saint-Saëns, Edgar Degas, Edmond Rostand, Auguste Renoir, Octave Mirbeau, Sarah Bernhardt, Sacha Guitry, Anatole France; ppp/first public showing: 22.11.15, Théâtre des Variétés, Paris; versione muta/silent version, 35mm, 578 m., 28' (18 fps), Archives Françaises du Film (CNC). Film presentato per gentile concessione di / Shown with the kind permission of Madame Jacqueline Aubart.

Senza didascalie / No intertitles.

Serie di brevi apparizioni di illustri personalità francesi: lo scultore Rodin in giardino e poi nel suo studio mentre scolpisce il marmo; maître Henri-Robert, avvocato penalista, che improvvisa un'arringa; Claude Monet nel suo giardino di Giverny e poi davanti a una tela; André Antoine mentre dirige due attori (Jane Faber e Desfontaines) durante le prove di un'opera di Molière; Camille Saint-Saëns al piano e quindi intento a dirigere un'orchestra; Degas mentre passeggiava lungo il Boulevard de Clichy; Edmond Rostand mentre scrive; Renoir, menomato dall'artrite, mentre dipinge con l'aiuto del figlio Jean; lo scrittore Octave Mirbeau; Sarah Bernhardt che chiacchiera con Sacha Guitry e poi declama dei versi; Anatole France nella sua biblioteca e quindi nel suo studio.

Glimpses of some illustrious French personalities of the period: the sculptor Rodin in his garden, and then in his studio carving some marble; the criminal lawyer Maître Henri-Robert, pleading a case; Claude Monet in his garden at Giverny, and then in front of a canvas; André Antoine directing two actors (Jane Faber and Desfontaines) in a rehearsal of a Molière play; Camille Saint-Saëns at the piano, and then conducting an orchestra; Degas walking along the Boulevard de Clichy; Edmond Rostand writing; Renoir, crippled with arthritis, painting with the aid of his son Jean; author Octave Mirbeau; Sarah Bernhardt chatting with Sacha Guitry, and then declaiming some verse; Anatole France in his library, and then in his office.

Con il senso di poi, questo film figura tra i più preziosi incunaboli del cinema documentaristico francese. Si tratta di un cortometraggio di due rulli in cui il giovane Guitry ha ripreso varie glorie della scena culturale e artistica francese. A parte il volerne fissare i sembianti, questo "parigino" faceva anche un'opera di propaganda patriottica in un momento in cui lo si poteva accusare di essere un imboscato. Fu forse il suo benevolo amico Antoine, che era più vecchio di lui ed aveva appena esordito nel cinema, a suggerirgli questo film? In ogni caso, Antoine vi appare in una commovente sequenza mentre dirige alcuni attori nel secondo atto dell'*'Avaro* di Molière. E io ho a suo tempo pubblicato una foto scattata da Antoine nel giardino di Giverny in cui si vede Claude Monet conversare con Sacha Guitry. Antoine inoltre potrebbe aver agevolato le riprese facendo intervenire la S.C.A.G.L.

Nota 1. Fedele alla loro lunga amicizia, Sacha Guitry organizzò la

famosa "apoteosi di Antoine" alla Comédie française poco prima della morte della morte del vecchio lottatore (1943).

Nota 2. *Ceux de chez nous* venne proiettato nell'ambito di una conferenza tenuta da Guitry al Théâtre des Variétés nel novembre del 1915. In seguito quel testo avrebbe costituito la base del brillante commento sonoro che Guitry avrebbe aggiunto al film prima nel 1939, e poi nel 1952, in una nuova versione ampliata della durata di 47 minuti per la quale effettuò ulteriori riprese (principalmente di se stesso) e che venne trasmessa dalla televisione francese nel gennaio del 1953. — PHILIPPE ESNAULT

With hindsight, this film figures among the most precious incunabula of the French documentary cinema. In this two-reel short, young Guitry filmed several giants of the French intellectual and artistic scene. Apart from the interest of recording their features on film, Guitry was also engaging in patriotic propaganda, at a time when this "Parisian" could have been accused of being a shirker.

Was it Antoine, his friend and benevolent elder, just then making his cinema debut, who suggested the idea for this film to Guitry? In any case, Antoine appears in it. There is one moving sequence with him, directing some actors in Act II of Molière's play *L'Avare* (The Miser). And I once published a photo taken by Antoine in the gardens at Giverny, where we see Claude Monet conversing with Sacha Guitry. Moreover, Antoine could have obtained backing from the S.C.A.G.L. to facilitate the making of this film.

Notes:

(1) Loyal to their long friendship, Sacha Guitry organized the famous "Apotheosis of Antoine" tribute at the Comédie Française in 1941, shortly before Antoine's death (1943).

(2) The film was projected as part of a talk Guitry gave at the Théâtre des Variétés in Paris in November 1915. The commentary later served as the basis for the witty soundtrack narration Guitry would append to the film, first in 1939, and then in an extended new 47-minute version of the film in 1952 (for which Guitry shot new footage, mostly of himself), which was broadcast on French television in January 1953. — PHILIPPE ESNAULT

GERMINAL (S.C.A.G.L., FR 1913)

Re./dir: Albert Capellani; scen: Albert Capellani, dal romanzo di/from the novel by Emile Zola; f./ph: Pierre Trimbach, Karénine Mérioban; scg./des: Henri Ménessier; cast: Henry Krauss (Etienne Lantier), Jean Jacquinot (Chaval), Paul Escoffier (Négrel), Dharsay (Souvarine), Mévisto (Le Maheu), Sylvie (Catherine), Albert Bras (Hennebeau), Marc Gérard (Bonnemort), Cécile Guyon (Cécile Hennebeau), Jeanne Cheirel (la Maheude), Max Charlier; dist: Pathé-Consortium-Cinéma; ppp/rel: 2 parti/2 parts, 10.4.1913; 35mm, 3017 m., 147' (18 fps), Cinémathèque Française.

Didascalie in francese / French intertitles.

Forte del successo dei *Misérables* nel 1912, Capellani, l'anno successivo - anno di cui è risaputa l'importanza sotto ogni punto di vista, ivi

compreso quello del realismo nel cinema, gira con mezzi inusitati e conformi al progetto un affresco di inconsueta lunghezza (circa 2 ore e mezzo), basato sul celebre romanzo di Zola che descrive la vita dei minatori, simbolo durevole della condizione operaia fin verso il 1960. Ci si rende conto di quanti passi avanti si siano fatti in così pochi anni rispetto ai fondali dipinti di Zecca, se si tiene presente anche il notevole film di Victorin Jasset *Au pays des ténèbres* (1911), pure esso parzialmente girato in una miniera abbandonata, nel quale era già presente la preoccupazione dell'autenticità e il talento plastico del maestro dell'Eclair. Questa pellicola di 705 metri era una trasposizione di *Germinal* inevitabilmente sommaria per la mancanza di mezzi adeguati, ma segnava l'ingresso del paesaggio industriale nel cinema francese.

Oltre all'ampiezza e alle prevedibili peripezie, *Germinal* di Capellani fece epoca non tanto per lo spirito dell'adattamento quanto per la sua forza espressiva. Rispetto ai contenuti rigidamente controllati e abitualmente somministrati in questo genere di produzioni, la rottura è netta. In particolare la regola era di tacere sulla lotta di classe, i motivi profondi dei conflitti sociali, l'attività sindacale nel contesto politico. I comportamenti eventualmente inammissibili di padroni, quadri, ingegneri... erano sempre presentati come eccezionali, considerati dal punto di vista della psicologia individuale e della morale, e alla fine condannati. Sull'altro versante, gli operai seri potevano essere vittime della sorte, che la bontà dei superiori cercava di alleviare, ma potevano anche – perché ignoranti e ingenui – lasciarsi trascinare da “agitatori” parassiti o corrotti che predicono la rivolta tra una bevuta e l'altra in osteria. Lo sciopero rovina le famiglie e può condurre alla violenza, alla distruzione stessa degli strumenti di lavoro. Meglio la pace sociale.

Se si esamina l'inizio e la fine dell'opera, si può constatare la chiara presa di posizione a favore dell'emancipazione della classe operaia, rappresentata nel rispetto della verità, senza angelicarla, anche se certe parti girate in studio sono meno credibili.

Ad attirare subito l'attenzione dello spettatore è il fatto che questo è un dramma collettivo, esplicitato attraverso l'accuratezza degli ambienti in cui si svolge e tradotto nei gesti naturali del vissuto; trattandosi di un destino comune, ogni individuo partecipa a una sorta di coro sociale.

Gli attori, che dimostrano una buona intesa, recitano in accordo alle norme del realismo di allora; più che dalla messa in quadro, i personaggi sono definiti attraverso l'abbigliamento, i gesti sobri, l'illuminazione. L'azione continua è montata logicamente, in campo medio, e senza effetti insititi. Una tale maturità stilistica, ma prima di tutto ideologica, fa evidentemente pensare al maestro di Capellani (come gli interpreti: Henry Krauss, Mlle Sylvie, Mévisto...), ovvero ad André Antoine, che la S.C.A.G.L. cercava di attrarre. Ma non è provato che lui, intimo di Zola, prima di passare al cinema abbia partecipato alla sceneggiatura di questo *Germinal* che sembra portare sullo schermo gli elementi essenziali della sua lezione. Pur freddi, gli anarchici del momento (*Le Libertaire*, *Le cinéma du Peuple*) diedero il

loro sostegno a questa originale produzione che uscì dieci mesi prima della Grande Guerra. – PHILIPPE ESNAULT

*The year was 1913, whose overall importance, especially where film realism is concerned, cannot be underestimated. Riding high on the success of his version of *Les Misérables* (1912), Albert Capellani next set out to make a social fresco of unusual length for the time (approximately 2 and a half hours). The project benefited from uncommon production resources, in accordance with the importance of its subject: an adaptation of *Germinal*, Zola's famous novel about the life of miners, an enduring symbol of the working-class condition until as late as the 1960s.*

*Cinema had already come a long way since the painted sets of Zecca, even by the time of Victorin Jasset's remarkable *Au pays des ténèbres* (1911), a film also partially shot in an abandoned mine, and which demonstrated the early concern for authenticity and the pictorial talent of the master director of the Éclair studios. However, this short film (705 metres) remained perfunctory due to inadequate means. *Germinal* marked the emergence of the industrial landscape in the French cinema. Besides its scope and anticipated dramatic highlights, Capellani's *Germinal* was a milestone as much for the spirit of its adaptation as for its expressive power. It marked a clear break with the usual discourse associated with this kind of production, closely monitored as it was. In particular, the rule was that the class struggle be swept under the carpet, along with the deeper causes of social struggle and union political activities. The ultimately reprehensible behavior of the bosses, executives, and engineers was always being dramatized as exceptional, and represented in terms of individual psychology and morality, and finally condemned under these terms. Opposite them, the earnest workers were commonly depicted as victims of fate, which the goodness of their superiors would strive to improve. But being ignorant and naïve, the workers could also be led by the nose by lazy and corrupt agitators, who preached revolt between rounds at the barroom. A strike can destroy families, and lead to violence and the very destruction of their means of earning a living. Social peace is the best solution.*

If we examine the opening and the end of Capellani's film, we note the clear intention here is to side with the working class and its emancipation, by depicting the miners without over-romanticizing, and with respect for reality. What immediately strikes the viewer is that this is a collective drama, made explicit by its detailed settings and location shooting, and conveyed by real-life actions. Each individual takes part in a kind of social chorus, making it a question of common destiny. (Certain studio elements are less credible.) The actors perform as an ensemble, according to the standards of realism of the time. Their characters are defined by their accoutrements, their sober manner, and the lighting, rather than by any acting to the camera. The dramatic action is staged logically, in the middle distance, without emphatic effects.

Such maturity is stylistic, but first of all ideological, and it reminds us – as do the actors (Krauss, Sylvie, Mévisto, et al.) – of Capellani's mentor, André Antoine, whom S.C.A.G.L. was trying to woo at the time. There are no

grounds for claiming that Antoine, a close friend of Zola's, took part in the screenplay of this Germinal, though the film seems to bear the marks of Antoine's influence even before he made his own filmmaking debut.

The anarchist press of the period, usually finicky (Le Libertaire, Le Cinéma du peuple), gave their blessing to this original film enterprise, which was released 10 months before the Great War. — PHILIPPE ESNAULT

QUATRE-VINGT-TREIZE (S.C.A.G.L., FR 1914-1921)

Re./dir: Albert Capellani (1914), completato da/completed by André Antoine (1919); scen., adatt./adapt: Albert Capellani, dal romanzo di/from the novel by Victor Hugo; f./ph: Pierre Trimbach, Paul Castanet?, Karénine Mérioban; cast: Henry Krauss (Cimourdain), Paul Capellani (Gauvin), Philippe Garnier (marchese di/Marquis de Lantenac), Dorival (Le Sergent/sergente/Sergeant Radoub), Max Charlier (Imanus), Maurice Schutz (Grandcoeur), Charlotte Barbier-Krauss (Flécharde); dist: Pathé-Consortium-Cinéma; ppp/rel: 2 parti/2 parts, 24.6.1921, 1.7.1921; 35mm, 3394 m., 165' (18 fps), Cinémathèque Française.
Didascalia in francese / French intertitles.

L'apporto di Antoine a questo film firmato a quattro mani con Albert Capellani è stato esiguo e assai limitato. Stando alla testimonianza del figlio André-Paul, "nel 1914, al momento della firma del contratto con la S.C.A.G.L., Antoine aveva assistito alle riprese di qualche scena di '93". La lavorazione del film però venne interrotta dallo scoppio della guerra e Capellani abbandonò la Francia per gli Stati Uniti, lasciando il film incompiuto. "Per recuperare il capitale investito, la S.C.A.G.L. chiese ad Antoine il favore di portarlo a termine, cosa che egli fece in pochi giorni con l'accordo di Capellani." Secondo qualche fonte, Antoine girò l'episodio finale di *La Torgue*, alcuni esterni e fece la supervisione al montaggio. Sarebbe stato possibile terminarlo prima se durante il periodo bellico non fosse intervenuta la censura a proibire la trattazione di un soggetto che evocava la guerra civile. Tratto dal celebre romanzo omonimo di Victor Hugo, il film racconta infatti eventi e protagonisti di un anno cruciale della storia francese, quel 1893 nel quale la Convenzione si dilania in lotte interne tra le diverse fazioni rivoluzionarie mentre i favorevoli all'Ancien Régime giocano le loro chances reazionarie in Vandea.

Nell'ottobre del 1921, qualche mese dopo l'uscita del film, in un articolo contro i danni prodotti dalla censura, Antoine denunciava il fatto che, sotto il pretesto della pace sociale era stata così a lungo rinviata la diffusione di un film che egli considera un capolavoro: "Ecco un film distribuito sette anni dopo esser stato girato: fortunatamente, per il suo carattere storico, il talento del regista Capellani sfugge al pericolo di risultare datato, ma per miracolo, in un'arte in cui gli sviluppi sono incessanti."

Girato dunque in buona parte da Capellani, il film ne porta tutte le tracce. Basta accostarlo al precedente *Les misérables*, un altro grande romanzo di Hugo da lui portato sullo schermo, per capire con quale forza vi si riconnetta, tanto che l'uno sembra il prolungamento

dell'altro, sia nella *mise en scène*, sia nei modi di ripresa: accurata ricostruzione della scenografia e dei costumi, lunghe inquadrature in campo medio nelle quali l'azione si compie senza alcun cambio di punto di vista, tanto caro invece ad Antoine, che sfrutterà la risorsa del montaggio fin dal suo primo film. In questo impianto, che ancora risente del teatro, spiccano le interpretazioni di molti attori cresciuti alla scuola di Antoine: da Henry Krauss (titano Cimourdain) a Paul Capellani (appassionato Gauvin), da Philippe Garnier (gelido e impietoso marchese di Lantenac) a Charlotte Barbier-Krauss (una coraggiosa e addolorata Flécharde). Ma se il film resiste al tempo lo si deve, oltre alle prestazioni attoriali, a sequenze di grande intensità. Senza citare la compostezza del tragico finale, si rivedano ad esempio due sequenze: prima, quella del marinaio condannato a morte perché non ha ben fissato i cannoni stradici dal rollio della nave; poi, quella successiva sulla scialuppa, in cui il fratello Halmolo medita di vendicare la morte prefiggendosi di uccidere il marchese di Lantenac che l'ha decretata, ma si lascia irretire dall'oratoria del nobile e desiste da proposito. — LUCIANO DE GIUSTI

*The contribution of Antoine to this film, co-signed with Albert Capellani, was quite scanty and limited. According to the testimony of his son André-Paul, "In 1914, at the moment of signing the contract with S.C.A.G.L., Antoine was present at the shooting of some scenes of '93." Work on the film was, however, interrupted by the outbreak of war, and Capellani left France for the United States, leaving the film incomplete: "To recoup the capital invested S.C.A.G.L. asked Antoine to complete it, which he did in a few days, with the agreement of Capellani." According to some sources, Antoine directed the final episode of *La Torgue* and some exteriors, and supervised the montage. It would have been possible to finish it sooner if the wartime censorship had not intervened to forbid the treatment of a subject which evoked civil war. Adapted from Victor Hugo's novel of the same name, the film in fact deals with events and characters of a crucial year in French history, 1793, when the Convention collapsed in the internal struggle between the different revolutionary factions while the supporters of the Ancien Régime gambled their reactionary chances in La Vendée.*

In October 1921, some months after the long-delayed eventual release of the film, in an article attacking the damage done by censorship, Antoine denounced the fact that, under the pretext of social peace, things had been done to postpone so long the distribution of a film which he considered a masterpiece: "Here is a film distributed seven years after it was made: fortunately, thanks to its historical character and the talent of the director Capellani, it escapes the peril of becoming dated, but, miraculously, in an art in which developments are ceaseless."

*Directed then in large part by Capellani, the film bears all the traces of this. It is enough to compare it with the preceding *Les Misérables*, another great novel by Hugo brought to the screen by Capellani, to recognize forcefully how much the one seems the continuation of the other, whether in the *mise-en-scène* or the methods of shooting: accurate reconstruction of the settings and costumes, long shots in the mid-field in*

which the action is played without the change of viewpoint, so dear on the contrary to Antoine, who employed the resources of montage from his first film. In this respect, the theatrical influence is again evident in the way that the interpretations of many actors trained in the school of Antoine stand out, from Henry Krauss (a titanic Cimourdain) to Paul Capellani (a passionate Gauvin), from Philippe Garnier (an icy and pitiless Marquis de Lantenac) to Charlotte Barbier-Krauss (a courageous and distressed Fléchard). But if the film stands the test of time, it is due, beyond the acting performances, to sequences of great intensity. Without citing the decorum of the tragic finale, two earlier sequences are examples: that of the sailor condemned to death because he has not properly fixed the cannon dislodged by the rolling of the ship, and the subsequent episode on the sloop, when the sailor's brother, Halmolo, considers avenging his death, getting ready to kill the Marquis de Lantenac, who has decreed it, but letting himself be seduced by the oratory of the nobleman, and desisting from his intention. — LUCIANO DE GIUSTI

LES FRÈRES CORSES (The Corsican Brothers) (S.C.A.G.L., FR 1915)

Re./dir: André Antoine; scen., adatt./adapt: André Antoine, dal racconto di/from the story by Alexandre Dumas père; f./ph: Paul Castanet; cast: Henry Krauss (Alexandre Dumas père), Romuald Joubé (Lucien Franchi/Louis Franchi), Jacques Grétillat (Jacopo), Henry Roussell (Château-Renaud), Philippe Garnier (il fantasma del padre/the ghost of the father), Max Charlier (Orlando); riprese/filmed: 1915; anteprima per stampa ed esercenti/trade show: 3.1.1917; ppp/rel: 26.1.1917; 35mm, 3290 ft., 55' (16 fps), National Film Center, Tokyo.

Didascalia in inglese / English intertitles.

André Antoine ebbe il suo primo contatto con il mondo del cinema nel 1914. Nell'aprile di quell'anno, infatti, fu costretto a dimettersi da direttore del Théâtre de l'Odéon, data la grave situazione economica in cui versava il teatro sin dall'ottobre del 1906. Quando apprese delle dimissioni di Antoine, Pierre Decourcelle, della S.C.A.G.L, gli scrisse offrendogli di lavorare per la sua società come regista cinematografico. A quel tempo, la società rivale, la Film d'Art di Louis Nalpas, era finanziariamente in cattive acque e Decourcelle voleva evitare alla S.C.A.G.L. un simile destino. Invitare una personalità famosa del mondo teatrale come Antoine, era per lui una strategia amministrativa. Anche il produttore italiano Arturo Ambrosio era interessato ad avere Antoine, che però accettò l'offerta del vecchio amico Decourcelle. Dopo aver collaborato, come co-regista, a *Quatre-vingt-treize* di Albert Capellani, Antoine diresse *Les frères corses*. Per questo suo primo film ebbe come consigliere tecnico Georges Denola. Anche negli anni '20 egli avrebbe continuato ad avvalersi di uno staff di professionisti, forse perché si riteneva sostanzialmente un regista teatrale. Chiaramente, Antoine aveva fiducia in Denola e ne apprezzava i suggerimenti.

Il film vanta un cast eccellente, fra cui Henry Krauss, che era senza

dubbio uno dei migliori attori cinematografici francesi del tempo e che, passato dietro la macchina da presa, sarebbe stato influenzato dal naturalismo di Antoine, specie in *Le Chemineau* (1917).

In *Les frères corses*, Antoine era già consapevolmente auteur nel senso moderno del termine. Nella prima inquadratura del film, il suo ritratto campeggiava a pieno schermo. Due anni prima Max Reinhardt era apparso nella prima emblematica inquadratura del suo *Eine venetianische Nacht*. Le pellicole dirette da celebri registi teatrali erano considerate di eccezionale valore artistico: l'inclusione del loro ritratto equivaleva ad una firma su un'opera d'arte. Abel Gance avrebbe presto consapevolmente "firmato" i suoi lavori, facendo apparire sullo schermo la sua firma vera e propria.

La struttura narrativa del film è assai interessante. Il romanziere Alexandre Dumas, interpretato da Henry Krauss, si reca in Corsica, dove apprende una storia di vendette di quattro secoli prima, storia che viene presentata in flashback. Trovato il tema per il suo nuovo romanzo, Dumas si accinge a scrivere la storia dei gemelli corsi. La cornice narrativa è costruita come la continuazione del racconto del film e/o come il contenuto del romanzo a cui Dumas sta lavorando — una doppia narrazione che rende la seconda parte del film veramente impareggiabile. L'ultima inquadratura, in cui Dumas completa la stesura del romanzo, corrisponde all'inquadratura iniziale del film: stessa composizione, stessa angolazione. Un espediente questo che induce lo spettatore a pensare che l'intera cornice narrativa sia un'invenzione di Dumas. Nel suo debutto alla regia cinematografica Antoine mostra già uno stile visivo maturo, per esempio nel magnifico uso del chiaroscuro e nella ripresa dall'alto della scena del ballo.

Il nitrato originale del film venne scoperto, ridotto a pezzi, fra i materiali della collezione Komiya del National Film Center di Tokyo: lo ha ricomposto e montato Hiroshi Komatsu nel 1989 e successivamente presentato alle Giornate del 1992, quando i tesori della collezione Komiya vennero esibiti per la prima volta in Occidente. — HIROSHI KOMATSU

André Antoine had his first direct contact with the cinema world in 1914. In April of that year he was obliged to resign his position as manager of the Théâtre de l'Odéon, as the theatre's financial situation had worsened since October 1906. Learning of Antoine's resignation, Pierre Decourcelle of S.C.A.G.L wrote to offer him work as a film director at his company. At that time, his rival Louis Nalpas' Film d'Art was suffering hard times financially. Decourcelle wanted S.C.A.G.L to avoid a similar fate. Inviting Antoine, such a famous figure in the theatre world, was thus an administrative strategy for Decourcelle. The Italian producer Arturo Ambrosio also wanted Antoine, but Antoine accepted Decourcelle's offer, as he was an old friend. After working as a co-director on Albert Capellani's Quatre-vingt-treize, Antoine directed Les Frères corses. While directing his first film, he had Georges Denola as technical adviser. Even in the 1920s Antoine was always supported by such professional film staff, probably because he thought of himself fundamentally as a stage director. Denola clearly was someone whose advice Antoine trusted and valued.

The film boasts an excellent cast, notably Henry Krauss, who was without a doubt one of the finest French film actors of the period. As a film director Krauss was very much influenced by the naturalism of Antoine, particularly in his own film, *Le Chemineau* (1917).

In *Les Frères corses* Antoine was already consciously an auteur in the modern sense of the word. In the film's first shot, his portrait appears full-screen. Two years earlier, Max Reinhardt had appeared in the first emblematic shot of his film *Eine venetianische Nacht*. Films by such famous stage directors were regarded as exceptionally artistic. Including the portraits of their makers was equivalent to a signature on an artwork. Abel Gance would soon consciously "sign" his films, including his own actual signature onscreen.

The film's narrative structure is very interesting. The novelist Alexandre Dumas, played by Henry Krauss, travels to Corsica, where he hears a story of vengeance of 400 years ago, shown in flashback. Getting the theme for his new novel, Dumas writes the story of the twin Corsican brothers. This framing story is constructed as the continuation of the film's narrative, and/or as a mere content of the novel Dumas is writing. This double-narrative makes the latter half of this film quite unique. The last shot, where Dumas finishes writing his novel, corresponds to the opening shot of the film – both are filmed with identical composition, from the same angle. This narrative device suggests to the viewer that the whole framing story was a fiction by Alexandre Dumas, who appears in the opening and the ending. In his debut work as a film director, Antoine already displays an extremely skilful visual style, for example in his beautiful use of chiaroscuro, and the bird's-eye view in the ball scene.

The original nitrate print of this film was discovered in bits and pieces in the Komiya Collection at the National Film Center in Tokyo. Each of the scattered shots was assembled and edited by Hiroshi Komatsu in 1989. The restored film was shown at the Giornate in 1992, when the treasures of the Komiya Collection were shown for the first time in the West.

HIROSHI KOMATSU

LE CHEMINEAU (S.C.A.G.L., FR 1917)

Re./dir: Henry Krauss; scen., adatt./adapt: Henry Krauss, dal dramma in versi di/from the verse drama by Jean Richépin; f./ph: René Guychard; cast: Henry Krauss (il vagabondo/the vagabond), Charlotte Barbier-Krauss (Toinette), Max Charlier (Maître Pierre), Cosly (Toinet), Antonin (François), Yvonne Sergyl (Aline); anteprima per stampa ed esercenti/trade show: 30.1.1917; ppp/rel: 23.2.1917; dist: Pathé Frères; 35mm, 1058 m., 52' (18 fps), Cinémathèque Française.

Didascalie mancanti (con l'eccezione di una). / Intertitles missing (except for one). Testo delle didascalie dell'edizione svedese (conservate presso lo Statensbiografbyra di Stoccolma) tradotto in simultanea. / The text of the intertitles for the Swedish release (preserved at the Statensbiografbyra in Stockholm) translated via open microphone.

Henry Krauss ha compiuto la sua carriera di attore cinematografico sotto la direzione di Capellani e di Antoine alla S.C.A.G.L. (fu un

memorabile Jean Valjean in *Les misérables*, un fiero Cimourdain in *Quatre-vingt-treize* e un attendibile Dumas padre in *Les frères corses*). Tra il 1915 e il 1922 si dedicò anche alla regia: *Un pauvre homme de génie*, *Papa Hulin*, *Les fils de Monsieur Ledoux*, *Les trois masques*. Nel 1917 Krauss dirige se stesso in *Le chemineau*, tratto da una pièce di Jean Richépin, che racconta l'arrivo di un vagabondo alla fattoria di Maître Pierre, un ricco proprietario di terre e armenti, dove conosce Toinette, una delle contadine che vi lavorano. Dopo averla sedotta, la abbandona per riprendere la sua vita errante. Quando ritorna, dopo 20 anni, ritrova la donna che ha un figlio follemente innamorato della figlia del padrone, il quale però si oppone alla loro relazione. Come uno stregone, il vagabondo salva la mandria di montoni di Maître Pierre, colpita da un'epidemia, a condizione che egli acconsenta alle nozze. Dopo la festa di matrimonio, il protagonista, guardandosi allo specchio vede l'immagine di se stesso in cammino, torna irresistibile l'attrazione per la vita errante e si rimette in strada. Krauss mostra un universo agreste dipinto con raro senso di verità della vita contadina, sia negli esterni del lavoro sui campi, sia negli interni, come la casa e la stalla, attraversati da una penetrante luce naturale. La sequenza della seduzione di Toinette da parte del vagabondo ha la freschezza dei gesti colti in flagranza, come se fossero spontaneamente germinati nell'attimo in cui lo sguardo li coglie e la macchina da presa ne fosse "sorpresa". Lo stesso senso di verità autentica si ritrova nella sequenza in cui i genitori cercano di consolare il figlio, abbattuto per l'amore impedito, che nel fienile si lascia andare all'inedia. Quando il vagabondo prefigura a Maître Pierre tutte le disgrazie che gli capiteranno se ostacolerà ancora il matrimonio dei rispettivi figli, allora Krauss sfodera tutto il virtuosismo dell'istrione recitando qualcuno che recita. — LUCIANO DE GIUSTI

Henry Krauss completed his career as a cinema actor under the direction of Capellani and Antoine at S.C.A.G.L.: he was a memorable Jean Valjean in *Les Misérables*, a proud Cimourdain in *Quatre-vingt-treize*, and a credible Dumas père in *Les Frères corses*. Between 1915 and 1922 he also dedicated himself to direction: *Un pauvre homme de génie*, *Papa Hulin*, *Les fils de Monsieur Ledoux*, *Les trois masques*. In 1917 Krauss directed himself in *Le Chemineau*, adapted from a play by Jean Richépin, which relates the arrival of a vagabond at the farm of Maître Pierre, a rich owner of land and herds, where he meets Toinette, a peasant who works there. Having seduced her, he abandons her to resume his wandering life. When he returns, 20 years later, he finds Toinette has a son who is madly in love with the daughter of the boss, who opposes their relationship. Like a sorcerer, the vagabond saves Maître Pierre's herd of rams, hit by an epidemic, on condition that he consents to the marriage. After the wedding celebration, the protagonist, looking into the mirror, sees the image of himself on the road, is overcome by the irresistible attraction of the errant life, and sets off again.

Krauss depicts a rural universe with a rare sense of the reality of peasant life, as much in the exteriors of work in the fields as in the interiors, like the house and the stable, crossed by a penetrating natural light. The sequence of the seduction of Toinette by the vagabond has the freshness

of actions caught in flagrante, as if they were spontaneously germinated in the moment in which they were caught rather than the camera “surprising” them. The same sense of authentic truth is found in the sequence in which his parents try to console the boy, suffering from frustrated love, and starving himself in the hayloft. When the vagabond foretells to Maître Pierre all the misfortunes which will overtake him if he continues to oppose the marriage of their respective children, Krauss displays all the ham virtuosity of an actor acting someone who is acting.

— LUCIANO DE GIUSTI

LE COUPABLE (S.C.A.G.L., FR 1917)

Re./dir: André Antoine; scen., adatt./adapt: André Antoine, dal romanzo di/from the novel by François Coppée; a. re./asst. dir: Georges Denola; f./ph: Paul Castanet(?); cast: Romuald Joubé (Chrétien Lescuyer), Séphora Mossé (Perrinette), René Rocher (Chrétien Forgeat), Mona Gondret (Chrétien bambino /as a child), Philippe Garnier (Lescuyer père), Jacques Grétillat (Prosper Aubry), Léon Bernard (Donadieu, lo scultore/the sculptor), Mme. Relly (Héloïse, l'amica di Donadieu/Donadieu's girlfriend), Sylvie (Louise Rameau), René Hieronymous ("Grosse-Caisse"), Marc Gérard (il rigattiere usuraio / the usurer), Edmond Duquesne (Le Président des Assises/presiding magistrate), Max Charlier (Giudice istruttore/examining magistrate), Gilbert Dalleu (Procuratore generale/ public prosecutor); anteprima per stampa ed esercenti / trade show: 4.9.1917; ppp/rel: 5.10.1917; dist: Pathé Frères; 35mm, 1724 m., 84' (18 fps), Cinémathèque Française.

Didascalie in francese / French intertitles.

Dopo il successo ottenuto con *Les Frères corses*, durante una fase cruciale della Grande Guerra in corso, Antoine gira il suo secondo film, tratto da un romanzo di François Coppée, *Le coupable*, il cui soggetto era piuttosto audace e intrigante. Nel corso di un'udienza in tribunale, un integerrimo magistrato, a sorpresa, si alza per dire alla corte di non poter giudicare il giovane imputato, Chrétien Forgeat, perché ha scoperto che si tratta di suo figlio. Un figlio nato da una sua relazione giovanile con Perrinette, una ragazza di modeste condizioni che egli abbandonò, nonostante fosse incinta, per obbedire alla volontà del padre che aveva predisposto per lui un diverso matrimonio.

Antoine affida al magistrato il ruolo di narratore delegato a raccontare la storia della sua paternità ripudiata. Questo espeditivo gli consente di riprendere l'utilizzo dei flashback del primo film, ora impiegati in maniera assai più complessa. L'originale struttura narrativa costruita sull'analessi presenta dupli sprofondamenti nel ricordo rappresentati da flashback nel flashback. Accade, ad esempio, nel momento in cui, leggendo la lettera di Perrinette, il narratore rivede se stesso con l'amico scultore che gliel'ha presentata. Un altro caso di flashback nel flashback si ha nella sequenza in cui Chrétien bambino, rimproverato dal patrigno per essere rientrato tardi a casa, ripensa ai giochi e all'amico di avventure con il quale si è attardato. In alcuni

momenti i ritorni al presente non si richiudono sul narratore, ma su piani d'ascolto con i quali Antoine mostra le reazioni degli uditori nella sala del tribunale, come, per esempio, la commozione dei giudici al suo racconto.

Alcuni punti di contatto legano questo film di Antoine a quello d'esordio di Dreyer, *Praesidenten*, di due anni successivo. Com'è noto anche il film di Dreyer, tratto da un romanzo di Karl Emil Franzos, è ambientato in un tribunale il cui Presidente si trova a dover giudicare una giovane accusata di infanticidio, Victorine, che è sua figlia, frutto della sua relazione con una donna che, per fedeltà a un giuramento fatto al padre, egli non ha voluto sposare. Anche la costruzione narrativa del film di Dreyer è caratterizzata da flashback. E, singolarmente, anch'egli, come ha sempre fatto Antoine fin dal suo esordio, rende omaggio alla fonte letteraria, mostrando in apertura le pagine voltate del libro da cui è tratto.

Louis Delluc, che aveva amato *Les Frères corses*, considerò *Le coupable* un film "mediocre", giudizio ripreso poi da Bardèche e Brasillach che del film apprezzarono solo la scena dell'assassinio. Philippe Esnault lo considera invece "uno dei più grandi film del cinema muto francese, al quale manca poco per essere un capolavoro". La nostra revisione ci fa sentire più vicini a tale giudizio e a quello de *Le Cinéma et l'Echo du cinéma réunis*, che, all'uscita del film, a caldo scrisse: "In questa intensa esplorazione sociale ... hanno trovato legittimazione le speranze riposte in Antoine, celebre uomo di teatro, che si è affermato come magistrale regista cinematografico." Le sequenze dedicate al disagio del ragazzo di fronte alle istituzioni coercitive, ad esempio quelle ambientate nel collegio di correzione (come la trasgressione di fumare di nascosto con l'amico), sono una degna anticipazione di Vigo.

Il restauro del film, condotto nel 1987 da Philippe Esnault e Renée Lichtig per la Cinémathèque Française, non ha potuto ripristinare alcune inquadrature, mai ritrovate, tagliate dalla censura che nel 1916 non poteva lasciar passare né la galera per un ragazzo né l'assoluzione di un assassino. — LUCIANO DE GIUSTI

After the success of Les Frères corses, during a crucial phase of the Great War then raging, Antoine directed his second film, adapted from a novel with a rather daring and intriguing theme, François Coppée's Le Coupable. During the hearing of a tribunal, an upright magistrate surprises the court by standing up and announcing that he cannot judge the young accused, Chrétien Forgeat, because he has discovered that this is his son, born from a youthful liaison with Perrinette, a poor girl whom he abandoned, even though he had made her pregnant, out of obedience to the father who had planned a different marriage for him.

Antoine allocated to the magistrate the role of narrator to tell the story of the repudiated paternity. This expedient permits him to continue his use of the flashback, which he had employed in his previous film, though this time in a much more complex manner. The film's original narrative structure presents dual delving into memory, represented by a flashback within a flashback. This happens, for instance, at the moment when, reading

Perrinette's letter, the narrator once again sees himself with the sculptor friend who has introduced them. Another instance of the flashback-within-a-flashback occurs in the sequence in which Chrétien as a child, scolded by his stepfather for coming home late, thinks of the games and the friend with whom he has lingered. At some moments the return to the present is not closed on the narrator, but on the levels of expressions with which Antoine shows the reactions of the auditors in the courtroom, as, for instance, the commotion of the judges at his story.

Some points of contact link this film by Antoine with Dreyer's debut with Praesidenten, made two years later. Dreyer's film, from a novel by Karl Emil Franzos, is set in a tribunal in which the President finds himself having to judge a young woman accused of infanticide, Victorine, who is his daughter, the fruit of his relationship with a woman whom he did not marry, because of a promise made to his father. The narrative structure of Dreyer's film is also characterized by flashbacks. And, singularly, he, as Antoine had always done from the start, pays homage to the literary source, showing the turning pages of the book from which the story is adapted.

Louis Delluc, who had loved Les Frères corses, considered Le Coupable a "mediocre" film, a view taken up by Bardèche and Brasillach, who only appreciated the scene of the killing. Philippe Esnault, on the contrary, regards it as "one of the greatest films of the French silent cinema, little short of a masterpiece". A re-viewing of the film brings us closer to Esnault's judgement, and to that of one unnamed critic who, on the release of the film, wrote in Le Cinéma et l'Echo du cinéma réunis: "This intense social exploration (...) justifies all the legitimate hopes placed on Antoine, a celebrated man of the theatre, who has affirmed himself as a magisterial cinema director." The sequences devoted to the boy's discomfort in the face of coercive institutions, for example those set in the reformatory (such as the transgression of secretly smoking with a friend), are a worthy anticipation of Vigo. The restoration of the film, carried out in 1987 by Philippe Esnault and Renée Lichtig for the Cinémathèque Française, lacks some frames, never rediscovered, cut out by the censors, who in 1916 could not permit scenes either of the imprisonment of a boy or the absolution of a killer.

— LUCIANO DE GIUSTI

LES TRAVAILLEURS DE LA MER (S.C.A.G.L., FR 1918)

Re./dir: André Antoine; scen., adatt./adapt: André Antoine, dal romanzo di/from the novel by Victor Hugo; a. re./asst. dir: Georges Denola; f./ph: Paul Castanet, René Guychard; cast: Romuald Joubé (Gilliatt), Philippe Garnier (Révérend/reverendo Jacquemin Hérode, il pastore/the pastor), Andrée Brabant (Déruchette), Armand Tallier (Ebenezer), Marc Gérard (Clubin), Charles Mosnier (Mess Lethierry), Clément Liezé (Rantaine), Max Florr (Tangrouille); dist: Pathé Frères; riprese/filmed: 1917; anteprima per stampa ed esercimenti/trade show: 5.2.1918; ppp/rel: 2 parti/2 parts, 8.3.1918, 15.3.1918; 35mm, bianco e nero & imbibito / b&w and tinted, 1853 m., 90' (18 fps), Cinémathèque Française.

Didascalia in francese / French intertitles.

Dopo le positive accoglienze dei primi due film, Antoine scelse di portare sullo schermo il potente romanzo di Victor Hugo, *Les travailleurs de la mer*, suggestionato anche dalla sua ambientazione marittima e dalla possibilità di girarlo nei dintorni di Camaret-sur-Mer dove il regista possedeva una villa.

Nonostante l'adattamento di un romanzo così vasto e articolato non potesse che risultare, come in molti casi analoghi, una riduzione, il film ne rispetta la costruzione narrativa e il disegno dei personaggi. Sotto questo profilo, tra i film di Antoine è il più complesso nel loro ritratto psicologico per tracciare il quale il regista si serve di attori cresciuti e formati nell'esperienza teatrale con lui. Charles Mosnier rende con grande verità l'armatore Mess Lethierry. Altrettanto abile a dipingere, con le posture del proprio corpo e le espressioni del volto, l'infida doppiezza di Sieur Clubin è Marc Gérard. Ma certo su tutti spicca Romuald Joubé, uno dei grandi attori di Antoine, già interprete de *Le coupable* che ritroveremo in *Mademoiselle de la Seiglière*, qui abilmente calato nei panni del protagonista Gilliatt, una specie di candido "idiota" la cui esistenza solitaria suscitava tra la gente del paese una tale diffidenza — scrive Hugo — da considerarlo uno stregone o un cambion, il figlio che una donna ha avuto dal diavolo. Quando Lethierry cade in rovina prima per il furto del denaro da parte del socio Rantaine, poi per il naufragio della sua nave, la "Durande", provocato dal capitano Clubin, sarà la tenacia del generoso Gilliatt a riparare e a restituirgli miracolosamente l'imbarcazione. *Les travailleurs de la mer* è la storia di un uomo che si sacrifica fino all'abnegazione totale: per la felicità altrui, rinuncia al matrimonio con Déruchette, della quale è segretamente innamorato, e si lascia andare all'abbraccio mortale del mare.

Antoine mitiga la componente mélodrammatica del plot con il severo registro di una messa in scena caratterizzata dalla verità dei particolari ai quali dedica come sempre una cura minuziosa. Tuttavia, alcune difficoltà l'hanno indotto in certi frangenti a trasgredire la sua esigenza di verità con l'utilizzo di qualche fondale dipinto. Per la sequenza della lotta di Gilliatt con la piovra, momento di sintesi simbolica dell'opera di Hugo, Antoine non è riuscito a trovarne una abbastanza grande e pericolosa ed è ricorso alla simulazione. A compensare tale "artificio", Antoine concede largo spazio al solitario lavoro del protagonista che ripara la nave distrutta: un momento in cui la narrazione lascia spazio a una descrizione quasi documentaria. Nel tentativo di dare rappresentazione alla complessità psicologica dei personaggi, e soprattutto del protagonista, Antoine ricorre, più frequentemente che negli altri suoi film, all'uso dei primi piani e delle soggettive: da quelle oscillanti della barca in mare alla doppia soggettiva reciproca del protagonista vis à vis con il pastore, suo antagonista in amore, che diventano sguardi in macchina, simili a quello enigmatico di Gilliatt che, chiudendo le imposte di casa, sembra interpellare lo spettatore proprio sul mistero della sua anima.

Il film era dato per perduto fino al ritrovamento nel 1988 di una copia colorata presso il Filmuseum di Amsterdam. La versione

scaturita dal restauro diretto da Philippe Esnault l'anno successivo per conto della Cinémathèque française risulta priva di alcune inquadrature, con intertitoli riscritti e alcune inquadrature rigirate.

LUCIANO DE GIUSTI

After the positive reception of his first two films, Antoine decided to bring to the screen Victor Hugo's powerful novel Les Travailleurs de la mer (Toilers of the Sea), which had the added attractions of its maritime setting and the prospect of filming in the neighbourhood of Camaret-sur-Mer, where the director owned a villa.

Even though the adaptation of a novel so vast and articulated could only result, as in so many similar cases, in abridgement, the film respects the original's narrative structure and conception of the characters. In this respect, in the films of Antoine we find the most complex psychological portrayals, achieved by using actors who had developed and been formed through theatrical experience with him. Charles Mosnier brings great truth to the characterization of the ship-owner Mess Lethierry. Marc Gérard is equally clever at conveying, through his body language and facial expressions, the treacherous duplicity of Captain Clubin. Outstanding, however, is Romuald Joubé, one of the great actors of the Antoine circle, who had already starred in Le Coupable and would appear again in Mademoiselle de la Seiglière. Here he plays the protagonist Gilliatt, a kind of innocent "idiot" whose solitary existence arouses among the people of the neighbourhood such a mistrust – Hugo writes – that they consider him a witch or a cambion, fathered by the Devil. When Lethierry is ruined by the theft of his money by his partner Rantaine, followed by the wreck of his ship the Durande, caused by Captain Clubin, it is the tenacity of the generous Gilliatt which mends matters and miraculously restores his ship to him. Les Travailleurs de la mer is the story of a man who sacrifices himself to the point of total self-denial for the happiness of others, renouncing marriage with Déruchette, with whom he is secretly in love, and yielding to the mortal embrace of the sea.

Antoine mitigates the melodramatic elements of the plot by his strong handling of a mise-en-scène characterized by his truth to detail, to which as always he dedicates minute care. However, some difficulties occasionally result in compromising his demand for truth, like some painted backgrounds, for example. For the sequence of Gilliatt's battle with the octopus, a symbolic incident in Hugo's novel, Antoine fails to make it appear sufficiently large and dangerous, having had to resort to simulation. To compensate for such "artifice", Antoine dedicates ample space to the solitary work of the protagonist, who repairs wrecked vessels, a point in the narration of quasi-documentary description. In his efforts to realize the psychological complexity of his characters, Antoine, more often here than in his other films, turns to the use of the close-up and subjective shots: from the oscillating shots of the boat in the sea, to the reciprocal double subjectivity of the protagonist vis-à-vis the pastor, his rival in love, which become glances into the camera, like Gilliatt's enigmatic look as he closes the shutters of the house, which seems to interrogate the spectator on the very mystery of his soul.

The film was believed to be lost until the rediscovery in 1988 of a tinted print at the Nederlands Filmmuseum. The version resulting from the restoration carried out by Philippe Esnault for the Cinémathèque Française in 1989 lacks some shots, while others have been rearranged and the intertitles remade. – LUCIANO DE GIUSTI

LES GRANDS (S.C.A.G.L., FR 1918)

Re./dir: Georges Denola; dalla pièce di/from the stage play by Serge Veber & Serge Basset (1909); cast: Jean Silvestre (Surot), Maurice Lagrenée (Jean Brassier), Maxime Desjardins (Lormier, il direttore/the principal), Emile Milo (guardiano/watchman), Albert Bras (Monsieur Brassier, il padre di Jean/Jean's father), Simone Frévalles (Hélène, la moglie del direttore/the principal's wife), Herman Grégoire (Bron, l'economista/bursar), René Hiéronimus, Jeanne Brindeau (Madame Brassier); riprese/filmed: 1916; anteprima per stampa ed esercenti/trade show: 3.9.1918; ppp/rel: 4.10.1918; lg. or./orig. l: 1430 m.; 35mm, 1405 m., 69' (18 fps), Národní filmový archiv.
Didascalie in ceco / Czech intertitles.

Dobbiamo alla cineoteca di Praga il film misterioso della rassegna su Antoine e il realismo francese: *Les grands*, una delle rare pellicole ancora esistenti dirette da Georges Denola, principale collaboratore di Antoine in tutti i film del maestro, tranne uno. Ciò che rende la proiezione alle Giornate ancor più interessante è il fatto che fu girato nel periodo della collaborazione Antoine-Denola – la data di lavorazione effettiva è incerta, visto che alcune fonti citano il 1916, altre il 1918 – e che può svelare qualcosa dell'influenza diretta di Antoine sui suoi colleghi.

Les grands ("I grandi") è la prima versione per lo schermo di un popolarissimo testo teatrale, allestito per la prima volta nel gennaio del 1909 al Théâtre de l'Odéon proprio da... André Antoine. Non solo la pièce segnò uno dei più duraturi successi commerciali del futuro cineasta durante il tormentato periodo che lo vide alla guida del famoso teatro parigino, ma godette di un tale favore che in appena due decenni fu portata sullo schermo almeno tre volte. Dopo quella di Denola, una seconda versione muta fu diretta nel 1924, con l'eleganza che gli era consueta, da Henri Fescourt, mentre nel 1936 una versione sonora venne realizzata dall'ormai dimenticato Félix Gandera, un attore divenuto regista. Dopo di che il testo sembrò cadere nel dimenticatoio.

Scritto a quattro mani da Serge Veber, un affermato drammaturgo dell'epoca, e Serge Basset, scrittore e giornalista che aveva in precedenza ricoperto incarichi di insegnante e preside, si tratta di un facile ma avvincente melodramma ambientato in un collegio di provincia durante le vacanze pasquali, quando tutti gli studenti, tranne alcuni dei più anziani, sono tornati a casa. La trama ruota attorno ai crescenti tormenti amorosi di uno dei ragazzi rimasti a scuola, il diciannovenne Jean Brassier, che scalpita per dichiarare il suo amore a Hélène, la giovane moglie del direttore di mezz'età. La faccenda si

complica quando un asino come lo screditato Surot, un diciottenne assai poco incline allo studio, sottrae, sotto gli occhi di Jean e Hélène, una grossa somma dalla scrivania del direttore. Jean viene accusato del furto, ma se denunciasse il vero colpevole metterebbe nei guai Hélène...

Può essere difficile comprendere oggi che cosa di naturalistico nel testo abbia attirato l'attenzione di Antoine, ma dell'allestimento ci sono rimaste delle foto che possono offrirci qualche indizio: le due scene principali, la sala da studio (con persino un elaborato soffitto con travi a vista) e l'ufficio del direttore, rivelano un gusto quasi cinematografico nell'accuratezza dei dettagli e nell'illuminazione. Senza dubbio, ad Antoine interessava l'atmosfera di un convitto di provincia mezzo vuoto più che la psicologia dei personaggi.

Il cast teatrale originario vantava interpreti di Antoine già famosi e attori di belle speranze che avrebbero poi fatto carriera: il futuro celebre membro della Comédie-Française Maxime Desjardins (che avrebbe in seguito accettato il breve ma indimenticabile ruolo del pastore Soulas in *La terre*, sempre per la regia di Antoine) interpretava il direttore e lo interpretò pure per Denola (fu l'unico dell'originario cast teatrale a comparire nel film). Il somaro Surot era interpretato dal ventitreenne Pierre Renoir. Saturnin Fabre, che sarebbe divenuto uno dei più amati caratteristi del cinema sonoro francese, fu lodato dai critici per la caratterizzazione comico-grottesca dell'economista dell'istituto. Altri attori abituali di Antoine nel cast teatrale erano Henri Desfontaines (che sarebbe divenuto uno dei più prolifici cineasti commerciali degli anni '20), Denis d'Ines, Jeanne Lion e Jeanne Grumbach, che pure avrebbe avuto un piccolo ruolo nella versione cinematografica di *La terre*.

Esclusa la sua collaborazione con Antoine, poco si sa della carriera di Georges Denola. Nato a Parigi nel 1865, fu amministratore del noto music hall La Cigale prima di entrare alla Radios, una casa di produzione cinematografica fondata dal pioniere Clément Maurice (che, in qualità di collaboratore dei fratelli Lumière, aveva organizzato le prime proiezioni pubbliche del *cinématographe* il 28 dicembre 1895). In seguito alla creazione nel 1908 della S.C.A.G.L. – Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres –, Denola fu scritturato da Pierre Decourcelle come regista e, secondo le sue stesse stime realizzò (spesso in forma anonima, com'era frequente in quei pionieristici anni d'anteguerra) più di 200 pellicole nei 13 anni o giù di lì passati con la società. Innumerevoli furono gli adattamenti di classici della letteratura popolare da lui girati, tra cui la prima delle frequenti versioni cinematografiche di *Les mystères de Paris* di Eugène Sue (1913) – che pare aver avuto la collaborazione alla regia del direttore artistico della S.C.A.G.L., Albert Capellani – e quella di *Rocambole* di Ponson du Terrail (di tutti i suoi film, era questo il preferito di Denola). La sua attività cinematografica sembra essersi eclissata insieme con quella di Antoine (con cui continuò a corrispondere fino al 1926).

Denola fece almeno due apparizioni davanti alla macchina da presa: interpretò il mercante di diamanti in *L'Hirondelle et la Mésange*, di

Antoine, ed ebbe il ruolo, notevole ma non citato nei titoli, di un ospite della casa di riposo per vecchi attori nel film del 1938 *La fin du jour*, diretto da uno dei più famosi discepoli di Antoine, Julien Duvivier. Della ricca filmografia di Denola, scomparso nel 1944, rimane a malapena una dozzina di pellicole, almeno stando al database della FIAF. *Les grands* fu fatto uscire in Cecoslovacchia dalla società di distribuzione Biografia. Ed è una copia di distribuzione ceca alla base del lavoro di restauro effettuato dalla cineteca di Praga. – LENNY BORGER

The mystery film of the Antoine and French realism program, courtesy of the Czech film archive, Les Grands is one of the rare extant films directed by Georges Denola, who served as Antoine's closest collaborator on all but one of the Maître's films. What makes its screening at the Giornate even more intriguing is the fact that it was made during the Antoine-Denola collaboration – the actual production date is unclear, some sources citing 1916, others 1918 – and may tell us something about Antoine's more immediate influence on his peers.

Les Grands ("The Grown-Ups") is the first screen version of a hugely successful French play, first staged in January 1909 at the Théâtre de l'Odéon by... André Antoine. Not only was it one of his most enduring commercial hits during his embattled years at the helm of that famous Paris playhouse, but its continuing popularity spawned no less than three film versions in a mere 20 years: After Denola, Henri Fescourt directed a second silent version in 1924 with his customary finesse, and the now-forgotten actor-turned-director Félix Gandera delivered a 1936 talkie version, after which the play seems to have disappeared from memory. The play, co-authored by Serge Veber, a leading commercial dramatist of the period, and Serge Basset, a writer and journalist who had once worked as a teacher and principal, is a facile but engaging melodrama set in a provincial "collège" (a French secondary school, not to be confused with the Anglo-Saxon university term "college") during the Easter vacation period, when all but a handful of older students have returned to their families. The plot revolves around the growing pains of one of the boys who has stayed at school, 19-year-old Jean Brassier, who is champing at the bit to declare his love to Hélène, the young wife of the middle-aged collège principal. The plot thickens when the disreputable 18-year-old school dunce named Surot burgle an important sum of money from the desk of the principal's office, an act witnessed by Jean and Hélène. Jean is accused of the robbery, but his denouncing the true culprit would only compromise Hélène...

It may be hard to see today what could have appealed to Antoine's naturalistic bent in this play, though extant photos of the production afford one hint: the two main sets, the study hall and the principal's office, are almost cinematic in their elaborate detail and lighting (the study is even fitted with a heavily carpentered beamed ceiling). No doubt, Antoine was interested more in the atmosphere of a largely depopulated provincial boarding school than in the characters' psychology.

The original stage cast boasted some already famous Antoine players and a few hopefups who would go on to great careers: future Comédie-

Française celebrity Maxime Desjardins (later to accept the small but unforgettable role of Soulas the shepherd in Antoine's film of *La Terre*) played the principal, and repeated the part in Denola's film (the only one of the stage originals to do so). The dunce Surot was played by 23-year-old Pierre Renoir. Saturnin Fabre, later to become one of the most beloved of eccentric supporting actors in French sound films, was singled out by critics for his comic grotesque characterization of the school bursar. Other Antoine regulars in the cast of the play included Henri Desfontaines (to become one of the most prolific commercial filmmakers of the 1920s), Denis d'Ines, Jeanne Lion, and Jeanne Grumbach, who would also have a small role in the film version of *La Terre*.

Apart from his work with Antoine, little is known of Georges Denola's career. Born in Paris in 1865, he was administrator of the celebrated *La Cigale* music hall before joining Radios, a film production company founded by industry pioneer Clément Maurice (who as a collaborator of the Lumière Brothers had organized the first public screenings of the cinématographe on 28 December 1895).

With the birth of the S.C.A.G.L. – the Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres – in 1908, Denola was hired by Pierre Decourcelle as a house director, and by his own account made (often anonymously, as was the case in these pioneering pre-war years) more than 200 films in his 13 or so years with the studio. Denola turned out innumerable adaptations of classics of popular literature – including the first film version of Eugène Sue's often-adapted *Les Mystères de Paris* (1913), apparently co-directed with S.C.A.G.L. artistic director Albert Capellani, and Ponson du Terrail's *Rocambole* (Denola's favorite among his own pictures). His film activities seem to have gone into eclipse along with those of Antoine (with whom he kept up a correspondence until 1926). Denola made at least two appearances in front of the camera: he played the diamond merchant in Antoine's *L'Hirondelle et la Mésange*, and, rather poignantly, had an uncredited part as a resident of the retirement home for old actors in the 1938 film *La Fin du jour*, directed by one of Antoine's most famous alumni, Julien Duvivier. He died in 1944. Of Denola's plentiful production, barely a dozen films survive, according to the FIAF film database.

Les Grands was presented in Czechoslovakia by the distribution company Biografia. A Czech distribution print was used as the source of this restoration by the Czech film archive. – LENNY BORGER

ISRAEL (Tiber-Film, Roma, IT 1919)

Re./dir: André Antoine; scen., adatt./adapt: André Antoine, dal dramma di/from the play by Henry Bernstein (1908); f./ph: Giacomo Angelini; cast: Vittoria [Vittorina] Lepanto (Agnese, Duchessa di Croucy), Alberto Collo (Tebaldo di Croucy, Principe/Prince di Clar), Vittorio Rossi-Pianelli (Giustino Gotlieb, banchiere ebreo/Jewish banker), Alfonso Cassini (Padre/Abbé Silvian, il confessore/the confessor), André Antoine (Il prelato/the prelate), ? (Duca di Croucy); dist: Unione Cinematografica Italiana (UCI); riprese/filmed 1918; ppp/rel: 25.4.1919 (Roma); lg. or./orig. l: 1525 m. (c.85'); 35mm, 1026 m., 50' (18 fps), Cineteca Nazionale.

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

Avvertenza / Notice

L'unica copia di questo film dimenticato ritrovato dalla Cineteca Nazionale nel 1973 è alquanto incompleta e difettosa, ma costituisce un documento raro sia per il soggetto – l'antisemitismo ai tempi di Dreyfus – sia per la presenza di Antoine in uno studio romano.

The only known print of this forgotten film, rediscovered in 1973 by the Cineteca Nazionale of Rome, is very incomplete and badly deteriorated, but represents a precious document, both for its subject – anti-Semitism in the aftermath of the Dreyfus affair – and for the presence of Antoine in a Roman studio.

Bisogna conoscere la storia di questo film per apprezzare ciò che ne resta. Gli anni successivi alla prima guerra mondiale furono per quasi tutto il cinema europeo anni di crisi e cambiamenti. L'evolversi della mentalità, l'affermarsi di nuove teconologie, l'avanzata del cinema americano colpirono duramente il vecchio sistema, specie in Francia e in Italia. Gli accordi fra la S.C.A.G.L. e la Pathé furono ricosutati e Gugenheim, amministratore finanziario della S.C.A.G.L., sperò di trovare un nuovo socio in Italia. Così alla fine del 1918 Antoine giunse a Roma per saggiare in loco le possibilità offerte dallo studio della Tiber Film, una casa anch'essa assai fragile e sul punto di essere assorbita dall'U.C.I. (Unione Cinematografica Italiana). Anziché far seguire a Israel uno o forse due altri film, la progettata collaborazione franco-italiana venne abbandonata, Antoine rientrò furibondo in patria e Israel, confezionato rapidamente, altrettanto rapidamente cadde nell'oblio. L'idea di partenza era promettente perché si trattava di portare sullo schermo la pièce di Bernstein *Israël*, che nel 1908 un'amica di Antoine, la grande Réjane, aveva allestito a Parigi nel suo proprio teatro. A conclusione dell'affare Dreyfus, l'autore stesso "non fiero ma contento di essere ebreo", prendeva a bersaglio due forti correnti dell'antisemitismo del tempo: l'Action française e il mondo clericale. Un soggetto così polemico non aveva in Francia alcuna possibilità di essere trasposto sullo schermo, ma Antoine fece l'errore di credere che avrebbe potuto operare più liberamente a poca distanza dal Vaticano. *Israel* ottenne il visto della censura italiana il 1° febbraio 1919; una sola didascalia venne soppressa: "La vostra opera è compiuta! Ecco come voi salvate il mondo." Tuttavia un giornale del 9

marzo annunciava che il regista “aveva appena concluso il film”. Forse nel frattempo erano state apportate delle modifiche?

Pubblicizzato con degli enormi manifesti che mettevano in risalto il nome del “maestro Antoine”, Israel creò una forte aspettativa, che andò poi completamente delusa. Il pubblico fischiò e rise nei momenti drammatici, la stampa bocciò il film quasi senza eccezioni. Le critiche erano giuste: nonostante gli sforzi di Antoine per dare al conflitto di idee un minimo di spessore umano e sociale, restava un lavoro astratto. La riduzione cinematografica fu considerata “fredda”, “incomprensibile”. La cosa peggiore era la recitazione enfatica e fuori moda dei protagonisti (Vittoria Lepanto, che si era spesso scontrata con Antoine, era un’anti-Réjane), mal illuminati in mezzo a scenografie povere, con mobili che sembravano presi dal rigattiere e non avevano nulla dell’opulenta eleganza necessaria. Per di più gli esterni erano sacrificati, svolgendosi l’azione a Parigi.

Passò il tempo. Poi un’associazione di ispirazione cattolica, la “Federazione Cinematografica Educativa” incluse il film nel suo catalogo, snaturandone il senso in funzione del proprio pubblico, tagliandolo e rimontandolo in funzione della propria dottrina. Il giovane aristocratico, razzista e devoto, scoprendo di essere il figlio bastardo di un banchiere ebreo, anziché suicidarsi, entra in convento per espriare la doppia colpa dei suoi genitori. Si può presumere che siano stati i membri della Federazione a coprire con l’inchiostro le nudità delle statuette pagane.

Molto mutilata, la copia restaurata dalla Cineteca Nazionale nell'estate 2005 reca dunque i segni degli abituali dissidi di Antoine con la censura, così come l'impronta della sua arte di fine attore in un film che sembra a lui estraneo, essendo proprio il tipo di produzione artificiale e convenzionale contro cui si era battuto da quando era entrato nel cinema. — PHILIPPE ESNAULT

It is necessary to know the story of this film to appreciate what remains of it. In the years following the Great War of 1914-1918, the European cinema everywhere underwent crises and changes. The evolution of new mentalities and new techniques, and the advance of American film, all hit the old system, particularly in France and Italy. The accords between S.C.A.G.L. and Pathé were challenged, and Gugenheim, the financial administrator of S.C.A.G.L., hoped to find a new partner in Italy. Hence at the end of 1918 Antoine came to try out on the spot the facilities of the Tiber-Film studio in Rome, which was itself failing and on the point of being absorbed into Unione Cinematografica Italiana (U.C.I.). Instead of following up Israel with one or perhaps two films, as the beginning of a new collaboration, the co-production project ended up being abandoned. Antoine returned home angry; and the quickly concocted Israel was soon forgotten. The initial idea of bringing Bernstein's play Israel to the screen was promising. The play had been created in Paris in 1908 by the great actress Réjane, a friend of Antoine, in her own theatre. Following the Dreyfus affair, the author – himself "not proud, but happy to be a Jew" – recognized two strong currents of contemporary anti-Semitism: L'Action française and the clerical world. This polemic subject had no chance of being filmed in France, but Antoine was mistaken in thinking

that he could work on it more freely so close to the Vatican.

Israel was given an Italian censorship visa on 1 February 1919; only one title was cut: "Your work is finished! This is how you save the world." However, a newspaper announced on 9 March that the director "has just finished his film". Had there been modifications in the meantime?

A big publicity campaign with huge posters stressing the name of "maestro Antoine" aroused big expectations, which were completely dashed. The public hissed and laughed at the dramatic moments; the press attacked the film almost without exception. Their criticisms were just: despite Antoine's effort to give a little human consistency and social reality to this conflict of ideas, it remained abstract. The film adaptation was considered "cold", "incomprehensible". Worst was the emphatic and old-fashioned style of the main actors (Vittoria Lepanto, who had often disputed with Antoine, was anti-Réjane), badly lit and performing in wretched décors among secondhand-shop furniture, without the stylish opulence demanded. On top of all this, the exteriors had been sacrificed, since the action is all intended to take place in Paris.

Time passed. Then an association of Catholic inspiration, the "Federazione Cinematografica Educativa", put the title in its catalogue, distorting the meaning of the film for its public, and cutting and then re-editing it to suit their doctrine. The film's young racist and devout aristocrat, discovering that he is the bastard of a Jewish banker, instead of committing suicide, now entered a monastery to expiate the double fault of his parents. One can also presume that it was the Federazione who inked over the nudity of the pagan statuary.

Very mutilated, the 50-minute-long print restored by the Cineteca Nazionale of Rome in the summer of 2005 thus retains the marks of Antoine's constant battles with the censors; but it also displays his art as a fine actor. It is a film which seems to have been made outside of him, exactly the kind of artificial and conventional production he himself sought to oppose from the moment of his entry into the cinema. — PHILIPPE ESNAULT

La ricerca su questo film non sarebbe stata possibile senza l'aiuto di / The research on this film would not have been possible without the assistance of Teresa Antolín, Rosa Cardona, Daniela Currò, Mario Lucioni e Vittorio Martinelli.

Di Israel sappiamo che furono distribuite almeno due copie in bianco e nero. Una copia del 1919 con le imbibizioni originali fu trovata alla Cineteca nazionale. Nel 1973 si fece una copia in bianco nero per salvare quel che era rimasto del film (1036 metri). È questo il materiale utilizzato in questa ricostruzione, rimettendo le didascalie e le sequenze nel loro ordine originale. Inoltre sono stati aggiunti alcuni intertitoli, e pur non avendo il riferimento della copia originale distrutta l'anno 1977, si è scelto di colorare la copia con il metodo Desmet; entrambi gli interventi hanno lo scopo di facilitare la comprensione della storia. — IRELA NÚÑEZ DEL POZO

We know that at least two black-and-white prints of Israel went into distribution. A copy from 1919, with the original tinting, was found at the

Cineteca Nazionale. In 1973 a black-and-white print was made from this, to save the 1036 metres which remained of the film. It is this material which has been used for the present reconstruction, reinserting the intertitles and the sequences in their original order. Moreover, some intertitles have been added, and, in the absence of the reference source of the original print, which was destroyed in 1977, the film has been coloured using the Desmet method. Both interventions have the intention of facilitating audiences' understanding of the story. – IRELA NÚÑEZ DEL POZO

MADEMOISELLE DE LA SEIGLIÈRE (S.C.A.G.L., FR 1919-1921)

Re./dir: André Antoine; scen., adatt./adapt: André Antoine, dal romanzo di/*from the novel by Jules Sandeau; a. re./asst. dir: Georges Denola; f./ph: René Guychard, René Gaveau; cast: Romuald Joubé (Bernard Stämply), Huguette Duflos (Hélène de la Seiglière), Léon Malavier (Jean Stämply), Catherine Fontenay (Baronne/Baroness de Vaubert), Félix Huguenet (Marquis de la Seiglière), Charles Lamy (Destournelles), Maurice Escande (Raoul de Vaubert), Charles Granval (Jasmin, un servo/a servant); dist: Pathé-Consortium-Cinéma; riprese/filmed: 1919; anteprima per stampa ed esercenti/trade show: 26.1.1921; ppp/rel: 4.3.1921; 35mm, 1775 m., 87' (18 fps), Cinémathèque Française.*

Didascalia in francese / French intertitles.

Tratto dal più celebre tra i romanzi di Jules Sandeau, *Mademoiselle de la Seiglière*, il film racconta le alterne vicende proprietarie di nobili e parvenus che si contendono la legale proprietà dei possedimenti nell'arco di trent'anni, un periodo di tempo che va dalla Rivoluzione dell'89 agli anni della Restaurazione. Le vicende economiche e politiche delle classi sociali si intrecciano con quelle sentimentali di Bernard Stämply, un giovane di origine plebea, e di Hélène, la figlia del Marchese de la Seiglière, entrambe orchestrate dalla baronessa de Vaubert.

Tra le modifiche apportate da Antoine al testo di Sandeau, spicca il diverso esito finale della vicenda. Nel romanzo la folle corsa a cavallo di Bernard si conclude con la sua morte in seguito alla quale Hélène sceglie di entrare in convento e farsi suora. Nel film il giovane si salva e, con una composizione armonica degli interessi di classe, tratterrà nel castello, dove vivrà con l'amata, anche l'anziano marchese de la Seiglière. Un happy end suggellato dalla ironica didascalia nella quale si dice che questa storia finisce "Comme cela devait finir".

Assistito ancora una volta da Georges Denola, Antoine gira questo film nell'estate del 1919 nel castello di Porgès a Rochefort-en-Yvelines e nel parco che lo circonda, radunando per l'occasione alcuni dei "suoi" migliori attori. Oltre a Romuald Joubé, a suo agio nei panni di Bernard, già ammirato in *Les Travailleurs de la mer*, troviamo Charles Lamy che rende un perfetto Destournelles, Catherine Fontenay che traccia un superbo ritratto vivente della baronessa de Vaubert. Quale esempio delle prodigiose interpretazioni degli attori diretti da Antoine, basterebbe ricordare la sequenza esemplare in cui Destournelles si reca dal marchese de la Seiglière rivendicando i diritti di Bernard: una vera schermaglia fatta di sguardi, gesti, smorfie al limite

del virtuosismo recitativo. Quando i due si separano, una panoramica verso l'alto sul marchese scopre Destournelles che se ne sta andando: a tale inquadratura segue un raccordo di montaggio sull'asse che lo avvicina allo spettatore mentre si congeda. È uno dei tanti momenti in cui Antoine rivela il suo stile: nella composizione delle inquadrature, nel montaggio, nei misurati ed eleganti movimenti di macchina, nell'uso dei primi piani di volti che si rivelano autentici paesaggi per i sentimenti che vi si dipingono. Dunque, ben oltre il sapiente lavoro con gli attori che viene dalla sua esperienza di uomo di teatro, con questo "film di regia" Antoine conferma il talento di chi sa utilizzare al meglio le risorse dello sguardo cinematografico. – LUCIANO DE GIUSTI

Adapted from the best-known novel of Jules Sandeau, Mademoiselle de la Seiglière relates the varied proprietary fortunes of the nobility and the parvenus who dispute the legal ownership of property over a period of 30 years, from the Revolution of 1789 to the restoration of the monarchy. The economic and political fortunes of the social classes are intertwined with the sentimental fortunes, orchestrated by the Baroness de Vaubert, of Bernard Stämply, a young man of plebeian origins, and Hélène, the daughter of the Marquis de la Seiglière.

Among Antoine's modifications of Sandeau's text, the most notable is the altered final resolution of the story. In the novel, Bernard's breakneck ride on horseback ends with his death, after which Hélène chooses to enter a convent and become a nun. In the film the young man survives, and, with a harmonious composition of the interests of the classes, moves into the castle, where he will live with his beloved together with the old Marquis de la Seiglière. A happy end, sealed with the irony of a title which states that this story ends "As it had to end".

*Again assisted by Georges Denola, Antoine directed this film in the summer of 1919 in the Château Porgès at Rochefort-en-Yvelines and its surrounding park, southwest of Paris, mustering for the occasion some of "his" best actors. Besides Romuald Joubé, already admired in *Les Travailleurs de la mer*, and at his ease here in the character of Bernard, we find Charles Lamy as a perfect Destournelles, and Catherine Fontenay, who gives a superb, vivid portrayal of the Baroness de Vaubert. To illustrate the prodigious performances of the actors under the direction of Antoine, it is enough to recall the exemplary sequence in which Destournelles goes to the Marquis de la Seiglière to demand Bernard's rights, which is a veritable skirmish of looks, gestures, and grimaces at the extreme of virtuoso acting. When the two men separate, an upward panoramic shot of the Marquis reveals Destournelles, who is not leaving: a framing which is followed by a montage link on the axis which brings him close to the spectator as he leaves. It is one of many moments in which Antoine reveals his style: in the composition of the shot, in the montage, in the measured and elegant movement of the camera, in the use of close-ups of faces, revealed as authentic landscapes for the sentiments which are there depicted. Thus, far beyond his skilful work with actors, which comes from his experience as a man of the theatre, with this "film of direction" Antoine confirms his talent, showing he understands how to use the resources of the cinematic regard. – LUCIANO DE GIUSTI*

LA TERRE (S.C.A.G.L., FR 1919-21)

Re./dir: André Antoine; a. re./ast. dir: Georges Denola, [Julien Duvivier?]; scen, adatt./adapt: André Antoine, dal romanzo di/from the novel by Emile Zola; f./ph: René Guychard, René Gaveau; cast.* Armand Bour (Père Fouan), René Alexandre (Jean Macquart), Germaine Rouer (Françoise), Jean Hervé (Louis, "Buteau"), Jeanne Briey (Lise), Emile Milo (Hyacinthe, "Jésus-Christ"), Berthe Bovy (Olympe, "La Trouille"), ? ("La Cognette"), Max Charlier (Delhomme), Maxime Desjardins (Soulas, il vecchio pastore/the old shepherd), Jeanne Grumbach? (la Grande), ? (Bécu, il guardiacaccia/the gamekeeper), René Hiérénimous (Néresse), Jacques Lerner (Delphin), Armand Numès (M. Charles); dist: Pathé-Consortium-Cinéma; riprese/filmed: 1919; anteprima per stampa ed esercenti/trade show: 31.8.1921; ppp/rel: 30.9.1921; 35mm, 6761 ft., 95' (19 fps), Photoplay Productions. Restauro in collaborazione con / Restoration in collaboration with Cinémathèque Royale de Belgique, Cinémathèque Française, Gosfilmofond. Didascalie in francese / French intertitles.

* Secondo le ricerche condotte dallo storico Lenny Borger, in un paio di casi l'elenco dei personaggi e degli interpreti che attualmente compare sulla copia non è corretto e va modificato come sopra riportato. / Per film historian Lenny Borger, research indicates that the cast and character credits should be as listed above; one or two are inaccurate as they currently appear on the print.

La terre è il compendio perfetto dei "film di vita contadina" francesi dei primi anni '20, una sottocategoria dei molteplici melodrammi realistici girati dopo la Grande Guerra e volti a rappresentare un'ampia gamma di aree geografiche e culture provinciali, dalle rive dei mari, dei fiumi o dei canali fino alle montagne ed alle pianure agricole. Se da un lato questi melodrammi condividono le preoccupazioni per il folklore di quella che Linda Nochlin ha definito "la pittura di genere regional-pittresco" del diciannovesimo secolo, nondimeno si basano anche su due modi di presentazione paralleli, eppure non sempre compatibili: ovviamente, la narrativa ed il teatro del naturalismo francese, ma anche la pittura impressionista. La critica aspra, a tratti fatalistica, dell'una si combina, a volte con un certo disagio, con il piacere estetico dell'altra di catturare "le verità della natura en plein air".

I film sui contadini, in particolare, documentano il retroterra delle regioni agricole della Francia occidentale, centrale e meridionale (il Nord e l'Est erano stati distrutti dalla guerra). Colti nel loro insieme, tendono a coltivare una percezione dei paesaggi naturali contrassegnata dalla nostalgia, persino dalla malinconia, un effetto dovuto forse alle devastazioni belliche ed al lento adattamento del paese ad un mondo sempre più "moderno".

Il soggetto di *La terre* non è dissimile da quello del *Re Lear* di Shakespeare, nel senso che racconta la storia di un anziano

contadino, il vecchio Fouan, che divide la sua terra tra i figli ormai adulti confidando che essi provvederanno a lui e alla moglie. Invece, li vedremo tramare avidamente l'uno contro l'altro e contro il loro stesso padre e benefattore; anche i personaggi più positivi, Jean e Françoise, alla fine agiranno per interesse, rifiutandosi di difendere il vecchio Fouan contro Buteau, il loro maggior rivale ed antagonista. Ne deriva una serie di lutti e di sfratti che per poco non distrugge la famiglia (ma senza alcun effetto sul proprietario terriero più ricco della regione) per concludersi, una mattina d'inverno, con il vecchio Fouan, solo e senza casa, che si trascina sulla terra spoglia che un tempo era sua.

Peraltro, una buona parte di questa cupa storia si ambienta in un paesaggio di grande ricchezza, le feconde pianure agricole della regione di Beauce, dove fu girata quasi tutta la pellicola, utilizzando la luce naturale (l'illuminazione artificiale è limitata a due sole scene, quelle che mostrano i tentativi di sottrarre i risparmi al vecchio Fouan). All'epoca, la meticolosità pittorica delle immagini rammentò al critico cinematografico Paul de la Borie le opere di Jean-François Millet. Si notino, ad esempio, specie nelle scene del raccolto, i molti campi lunghi in cui uno o più personaggi sono collocati in "spazi profondi" sapientemente composti cosicché essi sembrano essere parte della terra stessa. Il fatto, poi, che gli interpreti principali, in buona parte provenienti dalla Comédie Française, raramente sembrino "fuori posto" rafforza nel film l'estetica del realismo pittorico.

Questo concetto di una terra che paradossalmente produce bellezza e ricchezza ma anche desideri autodistruttivi a stento repressi è complicata da vari esempi di ironia. Nel corso del film, si vede in lontananza una cattedrale (Chartres?), ma non c'è nessun prete nella storia, e quando il vecchio Fouan vi cerca rifugio trova la porta sbarrata. Verso la fine, un pastore parla a Fouan come un saggio patriarca, ma ha poco da offrirgli, anche in termini di consigli. L'ironia si fa particolarmente aspra poco dopo, quando le inquadrate di una vita che finisce si alternano con quelle di un'altra che "inizia": mentre il vecchio Fouan si accascia e muore in un campo, la Cognette si sveglia, si stiracchia con voluttà e si pettina davanti alla finestra aperta. — RICHARD ABEL

La Terre ("Earth") epitomizes the French "peasant films" of the early 1920s, a subset of the numerous realist melodramas produced after the Great War that depicted a wide range of geographical areas and provincial cultures, from the seacoasts and rivers or canals to the mountains and agricultural plains. If these realist melodramas share the folklorist concerns of what Linda Nochlin has called 19th-century "picturesque regional genre painting", they also depend on two parallel, yet not always compatible, modes of representation – that, most obviously, of French naturalistic fiction and drama, but also that of Impressionist painting as well. The one's harsh, even fatalistic critique of the social order is combined, sometimes uneasily, with the other's aesthetic pleasure in capturing "the verities of nature en plein air."

The peasant films in particular document the milieu of the agricultural regions of western, central, and southern France (the north and east having been destroyed in the war). As a group, they tend to cultivate a perception of natural landscapes marked by nostalgia or even melancholy, an effect perhaps due to the war's devastation and the country's slow adaptation to an increasingly "modern" world.

La Terre has a subject not unlike that of Shakespeare's King Lear in that it tells the story of an aged peasant, Old Fouan, who distributes his land among his grown children, expecting them to provide money and sustenance for him and his wife. Instead, they greedily scheme against one another as well as their own father and benefactor; even the most sympathetic characters, Jean and Françoise, eventually act out of self-interest and refuse to support Old Fouan against their chief rival and antagonist, Buteau. The result is a series of deaths and evictions that nearly destroys the family (but has no effect on the region's wealthiest landowner) and finally concludes one early winter morning, with Old Fouan, homeless and alone, stumbling over the barren earth that used to be his.

Much of this grim story, however, takes place in a landscape of great bounty, the rich agricultural plains of the Beauce region, where nearly all of the film was shot using available light (artificial lighting is confined to just two scenes, in which attempts are made to steal Old Fouan's savings). At the time, the meticulously painterly images reminded film critic Paul de la Borie of Jean-François Millet. Note, for instance, the many long shots, especially in the harvest scenes, that position one or more characters in carefully composed "deep spaces" that seem to make them part of the earth itself. That the principal actors, most of them from the leading Paris theaters of the day, including the Comédie Française, rarely seem "out of place" strengthens the film's dominant aesthetic of pictorial realism. This conception of the earth as paradoxically producing both beauty and bounty but also barely restrained, self-destructive desires is complicated by several instances of irony. Throughout, a cathedral (Chartres?) can be seen in the distant background of shots, but no priest ever appears in the story, and when Old Fouan seeks refuge there he finds the doors locked. Near the end, a sheepherder speaks to Old Fouan like a wise patriarch, but has little to offer him, even as advice. That irony becomes especially stark shortly thereafter, with the alternation between shots of one life ending and another "beginning", as Old Fouan collapses and dies in a field, and La Cognette awakens, stretches with pleasure, and combs out her hair at an open window. — RICHARD ABEL

EVENTO MUSICALE / MUSICAL EVENT

L'HIRONDELLE ET LA MÉSANGE (S.C.A.G.L., FR 1920)

Re./dir: André Antoine; a. re./asst. dir: Georges Denola; scen: Gustave Grillet; f./ph: René Guychard; cast: Louis Ravet (Pierre Van Groot), Pierre Alcover (Michel), Maylianes (Griet Van Groot), Maguy Delyac (Marthe), Georges Denola (trafficante di diamanti/diamond dealer); riprese/filmed: 1920; Post Prod. (Cinémathèque Française, 1982-84); mont./ed: Henri Colpi, asst. mont./asst. ed: Sophie Durand, consulente storico/historical consultant: Philippe Esnault, mus: Raymond Alessandrini;

prima dell'edizione della Cinémathèque / première of Cinémathèque Française version: 12.3.1984 (Palais de Chaillot, Paris); 35mm, 1609 m., 78' (18 fps), Cinémathèque Française.
Didascalia in francese / French intertitles.

Accompagnamento musicale / Live musical accompaniment: Octuor de France diretto da / conducted by Raymond Alessandrini (si veda la sezione "Eventi musicali", p. 20 / see section "Musical Events", p. 20).

Incompiuto e inedito per oltre sessant'anni, *L'Hirondelle et la Mésange* è uno dei grandi film maledetti della storia del cinema. Forse il suo autore non ha mai avuto il bene degli occhi di poterlo vedere. Racconta il regista: "Avevo avuto l'idea di un film sulla vita dei battellieri nei canali delle Fiandre ... Partiamo da Anversa con una chiatte e risaliamo l'Escaut. Magnifico... Poiché avevamo girato tutto in movimento la fotografia aveva uno splendido rilievo. La storia era rude, un dramma semplicissimo: finiva con un uomo che, una notte, sprofonda nel fango e, il giorno dopo, la chiatte riprendeva il suo viaggio, tranquillamente, nella luce e nel silenzio. Era molto bello" (Ph. Esnault, *Cinéma* 58, n. 25, marzo 1958).

André Antoine gira questo suo penultimo film alla fine dell'estate del 1920 su sceneggiatura dell'amico Gustave Grillet, scrittore e drammaturgo che viveva facendo l'agricoltore. Assistito dal fedele Denola, per l'occasione Antoine mescola attori professionisti con interpreti presi dalla vita, autentici fluviali reclutati con le loro chiatte. Sotto la sua direzione tutti recitano con misura e sobrietà. Lui filma l'azione da vari punti vi vita, utilizzando diverse macchine da presa. Gira molto materiale sull'ambiente che incontra lungo il viaggio di questo "river movie". Spesso Antoine storna lo sguardo dai personaggi per posarlo sul fiume, sugli argini, sul paesaggio che scorre nelle calme carrellate laterali fino a farlo diventare esso stesso un personaggio, testimone silenzioso del dramma: uno spostamento dell'attenzione che spegne l'incandescente materia drammaturgica. Come Antoine la scarichi sottraendole drammaticità è assai eloquente nel finale: compiuto il delitto, affogato l'intruso nelle fangose acque del fiume, mentre la chiatte riprende il cammino, lo sguardo si posa ancora sul paesaggio che assorbe il delitto e metabolizza la morte nel naturale ciclo biologico della lotta per la vita.

Quando alla Pathé video il materiale girato ebbero l'impressione (non del tutto fuorviata) di un film a carattere documentario che avrebbe dato scarsi profitti. Decisero di sospendere le riprese (probabilmente ne mancavano poche) e di non procedere al montaggio. Così sei ore di filmato restarono negli archivi fino al loro disseppellimento da parte della Cinémathèque Française nel 1982. Si sa che ci fu un'unica proiezione del girato organizzata dal Club Français du Cinéma nel parigino cinema Colisée il 5 giugno 1924 (cfr. 1895 no. 8-9, pp. 172-173), ma non ci sono dettagli certi su ciò che effettivamente venne mostrato; molto probabilmente si trattava di una versione work-in-progress non ritrovata. Henri Colpi, al quale venne affidato il compito di procedere al montaggio, cercò di farlo

con il massimo rispetto delle intenzioni dell'autore. Con la consulenza storica di Philippe Esnault che ritrovò la sceneggiatura di Grillet, cercò di seguirla fedelmente facendosi guidare anche dai dialoghi e dagli intertitoli, scritti in buona parte dallo stesso Antoine, nonché dalle marche di punteggiatura – iris, tendine, dissolvenze – tutte realizzate sul negativo ritrovato. Certo non sappiamo come avrebbe potuto essere il montaggio se fosse stato realizzato dal regista. Forse non avrebbe raggiunto la perfezione ritmica dei raccordi di Colpi ma quelli già molto fluidi di *Mademoiselle de la Seiglière* ci dicono che Antoine aveva perfettamente compreso le potenzialità espressive del découpage. L'interrogativo su quanto del fascino di questo film, che scorre calmo come il fiume sul quale è stato girato, dipenda dalle invenzioni di Colpi, è destinato a rimanere aperto. All'entusiasmo suscitato in occasione della sua presentazione nel 1984 ha certo contribuito molto l'accompagnamento della partitura musicale di Raymond Alessandrini che utilizza tre temi di Maurice Jaubert. Per Bertrand Tavernier il film fu una vera rivelazione: "Sono pochi i film che sposano fino in fondo i sentimenti dei personaggi, senza concedere niente, né a loro né agli spettatori. *L'Hirondelle et la Mésange*, che rifiuta i colpi di scena, la drammatizzazione facile, tutto ciò che potrebbe rompere in modo arbitrario lo svolgersi del racconto, è come se nascesse (o rinacesse) a ogni inquadratura dall'evoluzione interna dei personaggi" (*Positif*, n. 279, maggio 1984).

Nel settembre del 1934, trovandosi nella sua veste di critico cinematografico a parlare di *L'Atalante*, Antoine fece riferimento anche al suo film incompiuto che in qualche forma anticipava quello di Jean Vigo. Con pudore, senza citarsi, così semplicemente scrisse: "In questo genere di film, mi ricordo soltanto di *La belle marinière*, di Marcel Achard, e di un'altra storia, vecchia di molti anni, *L'Hirondelle et la Mésange* di Gustave Grillet, che pure si svolgeva su una chiattha che naviga sull'Escaut, tra Anversa e Bruges. All'epoca la cosa venne giudicata troppo nuova e, di conseguenza, poco commerciale."

LUCIANO DE GIUSTI

*Uncompleted and unreleased for more than 60 years, L'Hirondelle et la Mésange is one of the great casualties of cinema history. It is possible that its author was never able to see it. Antoine recalled, "I had had the idea of making a film on the life of the canal boatmen of Flanders (...) We left Antwerp with a barge and reached L'Escaut. Magnificent... Since we filmed everything in movement, the photography had a splendid relief. The story was rough, a very simple drama: just a man who, one night, sinks into the mud, and the next day the barge continues on its way, peacefully, in the light and the silence. It was very beautiful." (Cited by Philippe Esnault in *Cinéma* 58, no. 25, March 1958.)*

André Antoine directed this, his penultimate film, at the end of the summer of 1920, from the scenario of his friend Gustave Grillet, a writer and dramatist who lived by farming. Assisted by the faithful Georges Denola, on this occasion Antoine mixed professionals with actors taken from life, authentic people of the river, recruited together with their barge.

Under his direction all act with discretion and simplicity. He sees the action from varied viewpoints of their life, using different cameras. Much material is shot in the environment encountered in the course of the journey of this "river movie". Often Antoine diverts his view from the people to regard the river, its banks, the landscape which passes in lateral tracking shots until it becomes itself a character, a silent witness to the drama: a diversion of the attention which serves to extinguish the incandescent dramatic matter. How Antone unfolds events, removing from them dramatization, is very eloquent in the finale: the crime committed, the intruder drowns in the muddy waters of the river, while the barge resumes its journey, and the regard again turns to the landscape, which absorbs the crime and metabolizes the death in the natural biological cycle of the struggle for life.

When Pathé saw the material Antoine had shot they would have had the impression (not entirely mistaken) of a film of documentary character which would not be commercially profitable. They decided to suspend shooting (probably not much more remained to be done) and not to proceed to the editing stage. It is known that there was a unique screening of some material, organized by the Club Français du Cinéma at the Colisée cinema in Paris on 5 June 1924 (see 1895, no.8-9, pp. 172-173), but there are no details as to what exactly was shown; it was most certainly an unfinished work-in-progress, and did not resurface.

*Six hours of film remained in the archives until they were exhumed by the Cinémathèque Française in 1982. Henri Colpi, who was entrusted with the task of editing, sought to do so with the maximum respect for the author's intentions. The historical consultant was Philippe Esnault, who found Grillet's scenario and endeavoured to follow it faithfully, guided by the dialogues and the written intertitles, for the most part by Antoine himself, even to the cinematic punctuation marks – iris, curtains, dissolves – all realized on the rediscovered negative. Of course we do not know how the editing would have been had it been completed by the director. Perhaps it would not have achieved the rhythmic perfection of Colpi's cutting, but the already very fluid montage of *Mademoiselle de la Seiglière* shows us that Antoine perfectly understood the expressive power of editing. Speculation on how much of the fascination of this film, which flows as calmly as the river on which it is shot, depends on the inventions of Colpi is destined to remain an open question. The musical score by Raymond Alessandrini, using three themes from Maurice Jaubert, certainly contributed to the enthusiasm which greeted its presentation in 1984. For Bertrand Tavernier the film was a true revelation: "There are few films which espouse to the limit the sentiments of their characters, without concessions either to them or to the spectator. *L'Hirondelle et la Mésange*, which rejects theatrical effects, facile dramatization, everything that might spoil, in an arbitrary way, the telling of the story, seems to be born (or reborn) in each shot of the interior movement of the characters." (Positif no. 279, May 1984)*

*In September 1934, discussing *L'Atalante* in his role as a cinema critic, Antoine also referred to his own uncompleted film, which in some respects anticipated that of Jean Vigo. Modestly, without mentioning his own role, he wrote simply: "In this genre I recall only Marcel Achard's *La belle marinière*, and another story, from many years ago, Gustave Grillet's*

L'Hirondelle et la Mésange, which was also set on a barge, on the journey to L'Escaut, between Antwerp and Bruges. At the time the work was judged too new, and consequently not commercial.” – LUCIANO DE GIUSTI

L'ARLÉSIENNE (Société d'Éditions Cinématographiques, FR 1922)
Re./dir: André Antoine; scen., adatt./adapt: André Antoine, dalla novella e dalla pièce di/from the short story & play by Alphonse Daudet; a. re./asst. dir: Georges Denola; f./ph: Léonce-Henri Burel, Pierre Trimbach; cast: Gabriel de Gravonne (Fréderi), Lucienne Bréval (Rose Mamaï), Charles de Rochefort (Mitifio, il guardiano/the herdsman), Léon Malavier (Francet Mamaï), Louis Ravet (Balthazar), Marthe Fabris (L'Arlésienne/the Arlésienne [girl from Arles]), Berth Jalabert (La Renaude), Maggy Deliac (Vivette), Jaquinet (Patron Marc), le petit Fleury (Janet, l'Innocent); dist: Pathé-Consortium-Cinéma; riprese/filmed: 1921; anteprima per stampa ed esercenti/trade show: 4.10.1922; ppp/rel: 24.11.1922; 35mm, 1733 m., 85' (18 fps), Cinémathèque Française.
Didascalia in francese / French intertitles.

Dopo la straordinaria avventura dell'*Hirondelle et la Mésange*, per quello che sarà il suo ultimo film Antoine ritorna a un soggetto basato su una fonte letteraria consolidata. Accetta la proposta di trasporre per lo schermo il noto racconto di Alphonse Daudet, dal quale lo scrittore stesso aveva tratto una pièce, messa in scena dal regista alcuni anni prima all'Odeon. È un'altra occasione per un film da girare en plein air, nella campagna della Camargue, scenario naturale di questo mélo sulla forza misteriosa e inconfondibile della passione che la ragione non riesce a frenare: anche se gli anziani Balthazar e La Renaude sono sopravvissuti alla rinuncia al loro amore, la passione di Fréderi per l'Arlésiana conferma l'eterna convinzione che si può morire per amore.

Nell'estate del 1921 Antoine si reca per le riprese nei luoghi reali in cui lo scrittore ha ambientato la vicenda. Guidato da un senso acuto del paesaggio, Antoine apre il suo film con una panoramica su Arles e il fiume, quindi appunta lo sguardo sugli abitanti e gli animali, trattenendolo infine sulle mandrie di bovini spinti dai mandriani. Le riprese nella campagna di questa regione, la luce della Provenza, i costumi dei suoi abitanti (la stessa attenzione per le feste popolari, già manifestata nell'*Hirondelle*) concorrono ad autenticare il melodramma narrato. Antoine cerca di raggiungere lo stesso risultato anche attraverso i modi di ripresa. Il figlio André-Paul che collaborò al film, ricorda che il padre rimproverava l'operatore, Léonce-Henri Burel: “Aspetta che la vita passi davanti alla macchina da presa, mentre è quella che deve muoversi e seguire la vita.” Gli diceva: “Non faremo passare dei cavalli davanti alla macchina da presa, dobbiamo correre insieme a loro.” Nacque probabilmente così il travelling sul galoppo del cavallo che porta in groppa Fréderi e l'Arlésienne, scorti dall'amante di quest'ultima, il guardiano Mitifio.

In questa trasposizione sostanzialmente fedele molti rimproverarono

ad Antoine l'unica grande infedeltà, quasi un tradimento: aver dato sembianze sensibili, un volto, un corpo e delle movenze, al personaggio dell'Arlésiana che nel testo di Daudet resta invece, fino alla fine, un fantasma del desiderio soltanto evocato, una presenza misteriosa che esercita il suo potere di seduzione mortale restando celata. Anche Marcel L'Herbier esprime il suo rammarico per “questa idea di mostrare l'Arlésiana, questa evocazione senza ombra, questo personaggio favoloso che si è intestardito a mostrare”. Forse l'attenzione portata al film dalle controversie e dal dibattito critico suscitato anche da questa scelta determinarono il relativo successo del film, presentato con l'accompagnamento musicale della partitura di Bizet.

La movimentata realizzazione del film, narrata in un servizio uscito nel settembre 1921, intitolato “Antoine déchaîné”, aveva suscitato una vivace risposta del regista che concludeva: “Se avessi vent'anni di meno, invece di chiacchiere, farei il Cinema-Libero, libero dalle routines, dagli intrighi, dai trust, dalle pigrizie che l'hanno condotto alla sua caduta.” Dopo questo suo ultimo film il regista si dedicò alla critica teatrale e cinematografica. – LUCIANO DE GIUSTI

After the extraordinary adventure of L'Hirondelle et la Mésange, Antoine returned to a subject based on a firm literary source, for what was to be his last film. He accepted the proposition to adapt for the screen the well-known story by Alphonse Daudet, one of whose plays he had already directed some years before at the Odéon. It was another opportunity for a film directed en plein air, in the countryside of the Camargue; a naturalistic scenario from this melodrama on the mysterious force of passion which reason cannot restrain: even if old Balthazar and La Renaude have survived the renunciation of their love, the passion of Fréderi for the Arlésienne confirms the ancient conviction that it is possible to die for love.

In the summer of 1921, Antoine travelled for the shooting to the actual places in which the author had set the events of his story. Guided by his acute feeling for landscape, Antoine opens the film with a panorama of Arles and the river, then focuses his view on the inhabitants and the animals, finally lingering on the herds of cattle driven by the herdsmen. The filming in the countryside of this region, the Provençal light, the costumes of the inhabitants (the same attention to popular customs already demonstrated in L'Hirondelle) combine to give authenticity to the melodrama being related. Antoine also wanted to achieve the same result through the method of shooting. His son André-Paul Antoine, who worked on the film, recalled that his father reproved the cinematographer Léonce-Henri Burel: “Il passe son temps à vouloir que la vie passe devant son appareil, alors que c'est à son appareil de bouger, de suivre la vie.” (“He spends his time waiting for life to pass in front of his camera, while it is his camera which should move and follow life.”) He declared, “We don't have the horses pass in front of the camera; we must run together with them.” This was probably the origin of the travelling shot following the galloping horse which carries on its back Fréderi and the Arlésienne, aware of the latter's lover, the herdsman Mitifio.

Despite his substantially faithful adaptation, many at the time reproved Antoine's single great infidelity, regarded almost as a betrayal: to give a visible presence, a face, a body, and motion to the personage of the Arlésienne, who in Daudet's text remains instead, right to the end, a phantasm of desire only evoked, a mysterious presence which remains hidden while exercising her power of mortal seduction. Even Marcel L'Herbier expressed his regret for "cette idée de montrer l'Arlésienne, cette évocation sans ombre, ce personnage fabuleux qu'il s'est entêté à montrer" ("this idea of showing the Arlésienne, this evocation with no shadow, this person of fable, whom he has insisted on realizing"). Perhaps the attention brought to the film by the controversy and the critical debate excited by this choice determined the relative success of the film, presented with the musical accompaniment of Bizet's score.

A report on the eventful making of the film, published in September 1921 and titled "Antoine déchaîné", evoked a lively response from the director, which concluded: "Si j'avais vingt ans de moins, au lieu de bavarder, je ferais le Cinéma-Libre, libre de routines, des combinaisons, des trusts et de paresseux qui l'ont mené là où il est tombé." ("If I were twenty years younger, instead of chattering, I would create Cinéma-Libre [Free Cinema], free from the routines, intrigues, trusts, and laziness which have carried it to its fall.") After this film, Antoine devoted himself to theatre and cinema criticism. — LUCIANO DE GIUSTI

L'ATRE / AU CREUX DES SILLONS (Tillers of the Soil)

(Films Abel Gance, FR 1923)

(Titolo di lavorazione/working title: La Chevauchée nocturne)

Re./dir: Robert Boudrioz; scen. orig./orig. scen: Alexandre Arnoux, adatt./adapt: Robert Boudrioz; f./ph: Gaston Brun, Maurice Arnou; scg./des: Georges Quénau; cast: Jacques de Féraudy (Jean), Charles Vanel (Bernard), Maurice Schutz (Père Larade), René Donnio (bracciante/farmhand), Renée Tandril (Arlette), Renée Dounis (Mère Larade); dist: Pathé-Consortium-Cinéma; riprese/filmed: 1919-1920; anteprima per stampa ed esercenti/trade show: 15.11.1922; ppp/rel: 5.1.1923; 35mm, 1377 m., 67' (18 fps), Cinémathèque Française.

Didascalia in francese / French intertitles.

Robert Boudrioz (1887-1949) era un giornalista che dal 1912 al 1914 scrisse sceneggiature per la Éclair, alcune delle quali portate sullo schermo da Maurice Tourneur. Tra il 1917 ed il 1934 egli diresse almeno 13 pellicole, eppure il suo nome fu dimenticato sino a quando la Cinémathèque française non riscoprì, restaurandolo nel 1984, *L'âtre*. Insieme a *La terre*, *L'âtre* ("Il focolare"), girato fra la fine del 1919 e l'inizio del 1920, è forse il migliore dei "film di vita contadina" realizzati in Francia nei primi anni '20. La sceneggiatura originale di Arnoux (che era anche critico cinematografico e romanziere e sarebbe poi diventato il direttore di *Pour Vous*) si richiama al *Grand Guignol* nell'apertura (una madre disperata che si suicida, per di più alla vigilia di Natale) e nella chiusura (il tragico esito dello scontro tra due fratelli, Jean e Bernard, innamorati della stessa ragazza, Arlette). Riprende anche un tema familiare della cultura francese, contrappponendo la modernità e il prestigio artistico di Parigi (verso

cui Jean, che otterrà una modesta notorietà come scultore, è attratto) alla tradizione rurale. Peraltro, il film mantiene al riguardo una posizione ambivalente.

Da un lato, *L'âtre* respinge la convenzione melodrammatica che favorisce un fratello rispetto all'altro: se Bernard diventa cupamente, persino violentemente, geloso, Jean, da pigro amante qual è inizialmente, si lascia poi ossessionare dall'amore. Dall'altro, la pellicola esalta il paesaggio della Provenza attraverso l'amorevole, meditata composizione delle immagini (spesso incornicate da mascherini circolari o ad arco), come nel lento *montage* quando il nonno contempla la sua terra, o nella sequenza in campo lungo del funerale della nonna con il corteo che si staglia contro un cielo immenso e si riflette nelle acque immobili della palude. Vi sono anche momenti di acuta, misteriosa tensione — come nella scena notturna della lotta fra Jean e Bernard che si svolge sopra il letto di Arlette addormentata in mezzo a loro —, e di pregnanza emotiva — come quando Bernard strappa una delle lettere da lei scritte a Jean, trascinandosi stancamente lungo un ruscello (con le spalle alla macchina da presa, in una ripresa in campo lungo dall'alto), mentre lei (in un campo lungo dall'alto perfettamente corrispondente) passa sotto un'arcata del villaggio, diretta ad impostare un'altra lettera.

Nonostante un ovvio amore per la terra e per i suoi doni, predomina in *L'âtre* un senso di perdita e di sacrificio personale. Se la passione reciproca di Jean e Arlette è in parte responsabile per la tragica catena di eventi, non lo è di meno l'incrollabile attaccamento di Bernard e del nonno alla terra e al possesso della stessa. Anzi, la terra che nutre e protegge il contadino genera anche la passione cieca che divide e distrugge. In un'intervista del 1924, Boudrioz affermò che "lo scopo ideale del cinema" era quello di "registrare il più semplicemente possibile le cose più semplici eppure più potenti." Come scrisse René Clair, "il maggior pregio delle parti migliori" di *L'âtre* è proprio questo: semplicità. I lettori di *Ciné-Ciné-pour-tous* furono d'accordo e considerarono il film fra i migliori dieci del 1923. — RICHARD ABEL

Robert Boudrioz (1887-1949) was a journalist who, from 1912 to 1914, wrote scenarios for Éclair, several of which were directed by Maurice Tourneur. Although he directed at least 13 films between 1917 and 1934, Boudrioz was largely forgotten until *L'Atre*, shot in late 1919-early 1920, was rediscovered by the Cinémathèque Française and restored in 1984. With *La Terre*, *L'Atre* (meaning "The Hearth") is perhaps the best of the French "peasant films" of the early 1920s. The original screenplay by Alexandre Arnoux (also a film critic, novelist, and later the editor of Pour Vous), draws on *Grand Guignol* elements for its opening (a desperate mother commits suicide, on Christmas Eve no less) and closing (the tragic result of a struggle between two brothers, Jean and Bernard, in love with the same young woman, Arlette). It also invokes a familiar theme in French culture, opposing the modernity and artistic status of Paris (to which Jean is drawn, gaining some renown as a sculptor) and the traditional French ways of living in the rural countryside. Yet the film remains ambivalent about this opposition.

For one thing, L'Atre refuses the melodramatic convention of favoring one brother over the other: if Bernard becomes sullenly, even violently jealous, Jean initially is lazy and later obsessed in his love. For another, the film celebrates the rural landscape of Provence in lovingly composed, meditative images (often framed in oval or arched iris masks) – as in the slow montage of images when the grandfather looks out over his farm land, or in the long-take long shot of the grandmother's funeral procession silhouetted against an immense sky and reflected in the still waters of a marsh. It also includes moments of eerily acute tension – as in the night scene where Jean and Bernard confront one another on opposite sides of the sleeping Arlette – or emotional poignancy – as when Bernard tears up one of her letters to Jean, slouching dejectedly beside a stream (his back to the camera, in a high-angle long shot), at the same time as she walks through a village archway, on her way to post another letter (in a matching high-angle long shot).

Despite an obvious love for the earth and its bounty, L'Atre ultimately gives greater weight to a sense of human loss and sacrifice. If Jean and Arlette's mutual passion is partly responsible for the story's tragic chain of events, no less so is Bernard and his grandfather's unwavering commitment to the land and its possession. Indeed, the earth that feeds and protects the peasant also produces the blind passion that divides and destroys.

In a 1924 interview, Boudrioz claimed that "the ideal purpose of the cinema" was "to record as simply as possible the simplest, yet most powerful things". In L'Atre, René Clair wrote, "the chief quality of its best parts" is precisely that – simplicity. The readers of Cinéa-Ciné-pour-tous agreed, naming the film among the Ten Best of 1923. – RICHARD ABEL

EVENTO MUSICALE / MUSICAL EVENT

CRAINQUEBILLE (Crainquebille / US: Bill) (Les Films Legrand, FR 1923)

Re./dir: Jacques Feyder; scen., adatt./adapt: Jacques Feyder, dal racconto (1901) e dalla pièce (1903) di / from the short story (1901) & play (1903) by Anatole France; f./ph: Léonce-Henri Burel, Maurice Forster; scg./des: Manuel Orazi; prod: André Legrand, Gabriel Trarieux (Les Films Legrand); cast: Maurice de Féraudy (Jérôme Crainquebille), Marguerite Carré (Madame Laure), Charles Mosnier (Dr. Mathieu), René Worms (Lemerle, avvocato difensore/defense attorney), Jeanne Cheirel (Madame Bayard), Félix Oudart (l'agente/police officer 64), Jean Forest ("La Souris"/"Il Topo"/"The Mouse"), Armand Numès (il giudice/presiding judge), Emile Roques (l'agente/police officer 121), Major Heitner (il medico della prigione/prison doctor), Paul Franceschi (pubblico ministero/public prosecutor), Françoise Rosay (la cliente del negozio di scarpe/shoe store customer), Marc Feyder (suo figlio/her son); riprese /filmed: 1922; anteprima per stampa ed esercenti/trade show: 4.12.1922; ppp/rel: 2.3.1923; 35mm, 1584 m., 77' (18 fps), imbibizione/tinted, Lobster Films. Restauro della / Restored by Lobster Films (Paris), in collaborazione con / with the collaboration of Lenny Borger.

Didascalia in francese / French intertitles. (Versione italiana predisposta per la traduzione simultanea da Giuliana Puppin / English version

prepared for the simultaneous translation by Lenny Borger.)

Musica composta e diretta da / Music composed and conducted by Antonio Coppola ed eseguita da / performed live by l'Octuor de France (cfr. "Eventi musicali", p. 10 / see section "Musical Events", p. 10).

Dopo aver fatto in tempo di guerra un modesto apprendistato alla regia presso gli studi Gaumont, Jacques Feyder (1885-1948) salì alla ribalta commerciale con il suo primo film rilevante, *L'Atlantide* (*Atlantide*; 1921), ma fu il titolo successivo, *Crainquebille*, che gli permise di dispiegare al meglio le sue credenziali artistiche – gusto, ingegno, finezza psicologica ed una potente immaginazione visiva – e di venire annoverato tra i più innovativi e raffinati nuovi talenti del cinema francese ed europeo.

L'Atlantide era stato – sia fisicamente che logisticamente – un'impresa ardua da realizzare, con cui Feyder aveva legittimato le riprese in esterni, nella fattispecie nel deserto del Nordafrica (dando vita anche ad un nuovo sottogenere francese: il melodramma coloniale). *Crainquebille* invece non andava oltre i quartieri operai ed i mercati rionali della Parigi del primo dopoguerra, ma seppe a suo modo audacemente esplorare una città ed una società con un senso del dettaglio tale da essere retrospettivamente considerato come il precursore del "realismo poetico" francese ed anche del neorealismo italiano. Il successo di *L'Atlantide* era stato un fenomeno a doppio taglio. Benché il film avesse fatto incassare soldi a palate al suo distributore, Louis Aubert, i profitti effettivi furono ridimensionati dagli astronomici costi di produzione: un milioni e ottocentomila franchi, tre volte il budget di partenza. Per quanto celebrato dalla stampa specialistica e da quella popolare come "l'uomo che osava", ai produttori e ai finanziatori Feyder, questo giovane cineasta di origine belga, non ispirava molta fiducia. La nomea di regista dispendioso risale proprio a questo periodo e gli sarebbe rimasta addosso sino alla fine di una carriera cosmopolita e zigzagante che lo avrebbe portato ad accettare inviti a dirigere negli studi di Vienna, Berlino, Monaco, Hollywood, Londra, quando i tentativi per far decollare i progetti parigini si rivelavano infruttuosi.

Dopo l'uscita di *L'Atlantide*, Feyder dovette attendere un anno prima di poter iniziare un nuovo film. Per fortuna trovò due intraprendenti produttori indipendenti di Parigi, André Legrand e Gabriel Trarieux, disposti ad investire 300.000 franchi in un adattamento per lo schermo di *Crainquebille*, il cui autore era il celebre Anatole France. Scritto come racconto breve e come atto unico, *Crainquebille* è un'amara satira sociale, anche se non mancano momenti spassosi, incentrata su un umile verduraio di Parigi, ingiustamente accusato di aver insultato un gendarme, processato e condannato ad un breve periodo di detenzione. Egli ritorna poi al suo lavoro, ma snobbato dai suoi clienti, perde la sua fonte di reddito ed insieme il rispetto di sé, diventando un vagabondo.

Anatole France, che era allora al culmine della fama (e che Proust aveva preso a modello per lo scrittore Bergotte in *À la recherche du*

temps perdu) non aveva mai ispirato i produttori del genere Film d'Art degli anni Dieci: il suo ricco stile letterario ed i temi spesso allegorici mal si prestavano a semplicistiche traduzioni cinematografiche. Ma nel dicembre del 1921, egli ricevette un tardivo omaggio dalla comunità internazionale: il premio Nobel per la letteratura.

Quando nel 1919 era uscito *L'Atlantide* di Pierre Benoît, Feyder ne aveva subito colto le possibilità filmiche e commerciali. Ora colse quello stesso potenziale, benché su scala minore, nel racconto di France, che volle adattare per lo schermo egli stesso. Nell'estate del 1922, con l'ispirata collaborazione del cameraman Léonce-Henri Burel, che aveva appena lavorato con Gance a *La roue* (*La rosa sulle rotaie*) e con André Antoine a *L'Arlésienne*, Feyder portò i suoi attori nelle stesse strade in cui l'autore aveva ambientato il suo racconto, proprio come aveva fatto Antoine per *Le coupable* (1917). Il realismo documentaristico di queste scene di strada, compreso il rullo iniziale girato interamente di notte, pare ancor più incredibile se si pensa che fu ottenuto con le macchine da presa nascoste (le riprese in movimento vennero effettuate dal retro di un furgone). La curiosità è il divertimento di questi veri passanti e insieme ignare comparse in scene come il fatidico alterco di *Crainquebille* con un ottuso gendarme, sono tra elementi più memorabili del film.

Anche il senso narrativo e la struttura drammatica erano poco convenzionali. Il protagonista, *Crainquebille*, non compare prima del secondo rullo, e solo dopo che ci è stata presentata una serie di tipi sociali secondari – un medico, un avvocato, una prostituta, un monello di strada – i cui ruoli nell'azione diventeranno evidenti solo in seguito. Per stabilire un collegamento fra loro, Feyder adotta una brillante soluzione: un susseguirsi di carrette di contadini che per raggiungere il mercato centrale attraversano i diversi ambienti sociali in cui vivono i suddetti personaggi. Sono figure che il regista mutua dall'allestimento teatrale del 1903 del testo di France, intessendole però nella trama drammatica del film così magistralmente da conferire alla tragicommedia di base un maggior spessore sociale e psicologico. Lo stesso scrittore rimase colpito dalla caratterizzazione psicologica del film, gradendo in particolare la scena in cui *Crainquebille* prova i moderni comfort (!) della sua cella carceraria.

Tra gli appassionati dell'avanguardia, *Crainquebille* è ricordato soprattutto per la satirica scena del processo. Qui Feyder rompe con il modo di rappresentazione realistico, oggettivo, per visualizzare l'azione attraverso la mente confusa del suo eroe ingenuo e spaventato. Utilizzando trucchi fotografici (doppiie esposizioni, distorsioni, riprese in soggettiva con la macchina da presa a mano) ed effetti speciali (il busto della Marianna, simbolo della repubblica francese, che si gira per guardare giù il povero imputato), il regista eleva una banale scena di tribunale in una fantasmagoria, amaramente divertita, della giustizia distorta.

Nonostante i pregi del naturalistico ritratto di quella che era la Parigi popolare all'incirca nel 1922 e dell'avanguardistico uso della macchina da presa, *Crainquebille* fu (ed è tutt'oggi) apprezzato soprattutto l'interpretazione mirabilmente sottile, umoristica e toccante, di

Maurice de Féraudy (1859-1932). Membro della Comédie-Française dagli anni Ottanta del Ottocento, Féraudy era apparso in vari film prima e durante la guerra, ma i critici lo avevano bollato come attore irrimediabilmente teatrale. Sotto la regia di Feyder, però, egli divenne tutt'uno con il suo personaggio. Durante le riprese, neanche i veri venditori di ortaggi né gli altri ambulanti sospettarono che dietro quella figura brizzolata e baffuta ci fosse l'*éminence grise* di una delle più chiuse istituzioni culturali francesi (Feyder aveva sottoposto Féraudy alla prova del fuoco tenendo una speciale proiezione mattutina per un pubblico formato da autentici ambulanti!).

Il regista ebbe fortuna anche con il resto del cast, ottenendo un'interpretazione particolarmente valida dalla diva dell'opera francese Marguerite Carré (1880-1947), qui nella sua unica apparizione sullo schermo nei panni di Madame Laure, la prostituta che sogna di finire i suoi giorni da borghese. Un esordio ancora più importante fu quello del decenne Jean Forest (1912-1980), nato a Montmartre, per cui Feyder avrebbe scritto il suo film successivo, il capolavoro *Visages d'enfants* (*Le due madri*), presentato alle Giornate nel 2003.

Crainquebille è stato uno dei film francesi di più alto profilo dei primi anni Venti, quando l'industria cinematografica nazionale stava ancora lottando per uscire dal suo torpore estetico e commerciale, e fu venduto in tutto il mondo, persino negli Stati Uniti dove, sia pure in un'edizione di soli 50 minuti intitolata *Bill*, si fece notare dalla critica (il *New York Times* lo definì uno dei migliori film dell'anno e *Variety*, in genere poco indulgente con i film francesi degli anni Venti, parlò di "arte con la A maiuscola"). In Francia i critici furono in genere favorevolmente colpiti, pur disapprovando l'ottimismo del finale, quando il disperato *Crainquebille* viene dissuaso dal suicidio dall'intrepido monello interpretato da Forest. In effetti, era così che terminava la pièce teatrale, con una differenza che era tutta nel tono: l'ambulante di Anatole France scompare da solo nella notte, incapace di riconciliarsi con il suo destino, mentre l'eroe di Feyder ritrova la speranza nell'amicizia del ragazzino.

Non c'è da sorrendersi se le lodi più sentite per il film giunsero a Feyder dagli altri cineasti. Abel Gance scrisse al giovane collega: "Mi permetta di esprimere le più vive felicitazioni per *Crainquebille*. Non si sarebbe potuto fare niente di meglio con questo soggetto e non mi sembra un complimento da poco. Tutto è ordinato, misurato, con un'arte sicura e, stranamente, il patetico nasce con inattesa semplicità." Benché uscito negli Stati Uniti in un'edizione accorciata, il film colpì D.W. Griffith per la sua umanità: "Ho visto un film che per me simboleggia Parigi. Quell'uomo con la carretta carica di verdure – che immagine notevole ed intensa! E Féraudy – che grande, potente recitazione! Un lavoro eccellente, splendido, irresistibile, audace!" — LENNY BORGER

*After a modest war-time apprenticeship at the Gaumont studios, Jacques Feyder (1885-1948) burst into the commercial limelight with his first major feature, *L'Atlantide* (1921). But it was *Crainquebille*, his*

second film, that more accurately displayed his artistic credentials – taste, wit, psychological acuity, and a powerful visual imagination – and brought him recognition as one of the most innovative and stylish new talents in French and European cinema.

L'Atlantide had been an arduous physical and logistical exploit, in which Feyder validated location shooting in the North African desert. (It would spawn a new French sub-genre: the colonial melodrama.) *Crainquebille* went no further than the working-class neighborhoods and market streets of post-World War I Paris, but in its own daring way it explored a city and a society with a sense of detail that would retrospectively earn the film praise as a precursor of French “poetic realism,” even Italian neo-realism. The success of *L'Atlantide* had been a double-edged phenomenon. Though the film made buckets of money for its distributor, Louis Aubert, its actual profits were reduced by the film’s astronomical negative cost, 1.8 million francs – three times the film’s original budget. Though feted in the trade and popular press as the “man who dared”, the young Belgian-born Feyder inspired mostly distrust among producers and investors. His reputation as a prodigal director dates from this period, and it would stick till the end of his career. As a result, Feyder would lead a zigzagging cosmopolitan career, accepting invitations to direct in the studios of Vienna, Berlin, Munich, Hollywood, and London when efforts to get projects off the ground in Paris proved fruitless.

After *L'Atlantide*’s release Feyder had to wait a year before beginning a new film. Luckily, he found two enterprising independent Paris producers, André Legrand and Gabriel Trarieux, who were willing to invest 300,000 francs in a screen adaptation of a tale by the celebrated Anatole France, *Crainquebille*. Written both as a short story and a one-act play, *Crainquebille* is an often hilarious but finally bitter social satire about a humble Paris pushcart peddler who is wrongly accused of having insulted a gendarme, brought to trial, and sentenced to a brief prison term. He returns to his job, but his customers now snub him. The old man loses his livelihood and self-respect, and becomes a tramp.

France, who was then at the peak of his literary fame, had never inspired the Film d’Art-style producers of the 1910s – his ornate literary style and often allegorical themes lent themselves poorly to simplistic screen visualizations. But in December 1921 France (whom Proust had used as the model for the writer Bergotte in his *À la recherche du temps perdu*) received a belated tribute from the international community: the Nobel Prize for Literature.

Feyder had immediately sensed the cinematic and commercial possibilities of *L'Atlantide* as soon as Pierre Benoît’s novel was published in 1919. Now he felt that same potential, albeit on a smaller scale, in France’s story, which he adapted himself. In the summer of 1922, with the inspired collaboration of cameraman Léonce-Henri Burel – fresh from Gance’s *La Roue* and André Antoine’s *L’Arlésienne* – Feyder took his actors into the very streets in which the author had set his tale, just as Antoine had done earlier for *Le Coupable* (1917). The documentary realism of these street scenes – including an opening reel shot entirely at night! – was all the more exhilarating for being shot with concealed cameras (the traveling shots were filmed from the back of a van). The curiosity and delight of

these authentic bystanders-cum-unwitting movie extras to such scenes as *Crainquebille*’s fateful altercation with an obtuse gendarme remain among the film’s most memorable qualities.

Even Feyder’s sense of exposition and dramatic structure was unconventional. The hero, *Crainquebille*, doesn’t make his entrance until Reel 2, and only after we have been introduced to a handful of secondary social types – a doctor, a lawyer, a prostitute, a street urchin – whose roles in the action will only become evident later. Feyder invents a brilliant linking device for these vignettes: a procession of farmers’ carts, en route to the central market, which roll through the different social environments in which these characters live. Feyder borrowed these figures from France’s 1903 stage version, but he wove them into the film’s dramatic fabric so adroitly that their presence gives the central tragicomedy greater social and psychological impact. Even Anatole France was impressed by Feyder’s psychological toning – he was delighted in particular by the scene in which *Crainquebille* savors the modern comforts (!) of his prison cell. Among aficionados of the avant-garde, *Crainquebille* is remembered for its satiric trial scene. Here Feyder breaks with the realistic, objective mode of representation to visualize the action through the confused mind of his naïve, intimidated hero. Using trick photography (double-exposures, distortions, hand-held POV shots) and special effects (the bust of Marianne, feminine symbol of the French Republic, craning around on her pedestal to glare down at *Crainquebille*), Feyder elevates a trite court scene into a bitterly funny phantasmagoria of perverted justice.

For all its qualities as a naturalistic vision of populist Paris ca. 1922 and its avant-gardish camerawork, *Crainquebille* was (and remains) best appreciated for the marvelously subtle, humorous, and poignant performance of Maurice de Féraudy (1859-1932). A leading member of the Comédie-Française since the 1880s, Féraudy had appeared in a number of films before and during World War I, but critics considered him hopelessly theatrical. Under Feyder’s direction, Féraudy seamlessly became one with his part. During the shooting, not even the authentic pushcart peddlers and market professionals suspected that behind the grizzled, mustachioed figure was the éminence grise of one of France’s most conservatively highbrow cultural institutions. (Feyder put Féraudy and his film to the acid test by holding a special matinee preview for an audience of real street market professionals!)

Feyder also triumphed with the rest of the cast, eliciting a particularly fine performance from French opera diva Marguerite Carré (1880-1947), here making her only screen appearance as Madame Laure, the prostitute with dreams of bourgeois retirement. A more important newcomer was 10-year-old Montmartre-born Jean Forest (1912-1980), for whom Feyder was to write his next film, a masterpiece, *Visages d’enfants*, shown at the Giornate in 2003.

Crainquebille was one of the most high-profile French films of the early 1920s, when the French industry was still struggling to rise out of its aesthetic and commercial torpor. It was sold around the world, including the U.S., where even in a 50-minute cut-down version, retitled *Bill*, it impressed the critics (the New York Times named it one of the best films of the year, and *Variety*, rarely very tender with French films of the 20s,

called it “art with a capital A”). In general the French critics were impressed, reserving most of their disapproval for the film’s upbeat ending, in which the despairing Crainquebille is deterred from suicide by Forest’s plucky street urchin. This in fact was how Anatole France ended his play, the difference being one of tone: France’s peddler disappears alone into the night, unreconciled to his fate, whereas Feyder’s hero finds renewed hope in the boy’s friendship.

Not surprisingly, some of the warmest praise for Crainquebille came from Feyder’s peers. Abel Gance wrote to his young colleague: “Allow me to congratulate you enthusiastically on your Crainquebille. Nothing better could have been done with this material, and I don’t believe that to be faint praise. Everything is coherent and worked out with confident artistry, and the pathos, unusually, comes in the most unexpectedly simple ways.” Though shortened for its U.S. release, the film’s humanity thrilled D.W. Griffith: “I have seen a film that, for me, symbolizes Paris. That man with his barrow load of vegetables – what a striking image – and how forceful! And Féaudy – great, powerful acting! A fine work, beautiful, compelling, bold!” – LENNY BORGER

Il finale tagliato / The Suppressed Ending

CRAINQUEBILLE (Les Films Legrand, FR 1923)

Re./dir: Jacques Feyder; cast: Maurice de Féaudy (Jérôme Crainquebille), Jean Forest (“La Souris”[“Il Topo”]/“The Mouse”), Marguerite Carré (Madame Laure); 35mm, 3’ (18 fps), materiale non montato/unedited material, Lobster Films.

Senza didascalia / No intertitles.

Quando la Lobster ha iniziato il restauro di Crainquebille, ha trovato fra i vari frammenti sopravvissuti alla Cinémathèque française in vari stadi di decomposizione, il finale originale del film, finale previsto dal copione ed effettivamente girato, ma che Feyder aveva evidentemente tagliato all’ultimo momento dall’edizione destinata alle sale. (Nella sinossi distribuita in occasione della prima proiezione del film per la stampa è infatti descritto proprio questo finale e nella sua recensione, un arrabbiato giornalista si lamentò proprio per quella che è l’attuale conclusione del film.) Questo “finale soppresso”, il cui materiale conservato non è montato, ci mostra Crainquebille, spalleggiato da La Souris, mentre fa scendere dall’auto, davanti ad un lussuoso ristorante, una coppia di ricchi: il caso vuole che la donna sia l’ex cliente e poi nemica del verduraio Madame Laure, la prostituta. Il suo facoltoso accompagnatore dà la mancia a Crainquebille, ma egli la lascia sdegnosamente cadere a terra, per poi raccoglierla con fare discreto quando i due si sono allontanati. –SERGE BROMBERG & ERIC LANGE

When Lobster Films undertook the restoration of Crainquebille, they discovered, among the various fragments surviving in varying states of decay in the Cinémathèque Française, the original ending of the film, which had been scripted and shot, but evidently cut at the last minute by Feyder from the final release version of the film. (The original synopsis given out at the first trade screening in fact describes the film with this

ending – in his review, one critic angrily complained that what they saw was the revised conclusion of the film, as we know it today.) In this “suppressed ending”, of which the surviving material is unedited, we find Crainquebille, seconded by La Souris, helping a wealthy couple out of their car outside a fancy restaurant – the woman happens to be Crainquebille’s former customer-turned-nemesis, the prostitute Madame Laure. Her wealthy companion gives Crainquebille a tip, which he disdainfully throws to the ground – then discreetly retrieves once the couple is out of sight. – SERGE BROMBERG & ERIC LANGE

LA BELLE NIVERNAISE (Pathé-Consortium-Cinéma, FR 1923)

Re./dir: Jean Epstein; scen., adatt./adapt: Jean Epstein, dal romanzo di/from the novel by Alphonse Daudet; f./ph: Paul Guichard; a. re./asst. dir: René Alinat; cast: Blanche Montel (Clara), Maurice Touzé (Victor), David Evremont (Maugendre), Pierre Hot (Père Louveau), Huguette de Lacroix (Mère Louveau), Max Bonnet (L’Equipage, comandante in seconda/barge mate), Georges Charlia, Pierre Ramelot, Roger Chantal; dist: Pathé-Consortium-Cinéma; riprese/filmed: 1923; anteprima per stampa ed esercenti/trade show: 5.12.1923; ppp/rel: 5.1.1924; 35mm, 1573 m., 68’ (20 fps), Cineteca del Comune di Bologna.

Didascalie in francese e spagnolo / French & Spanish intertitles.

La Belle Nivernaise appartiene al gruppo dei melodrammi realisti francesi ambientati fra fiumi e canali. Storie di vita sulle chiatte cominciano ad essere raccontante già nel poco noto *Les chalands* (1911) di Georges Lacroix e in *Vendémiaire* (1919) di Louis Feuillade, ma raggiungono l’apice negli anni ’20, con *L’Hirondelle et la Mésange* di André Antoine (girato nel 1919-1920, ma montato e distribuito solo nel 1984), questo film di Epstein, *La fille de l’eau* (1925) di Jean Renoir per culminare forse in *L’Atalante* (1934) di Jean Vigo.

La Belle Nivernaise ebbe presso il pubblico francese solo un tiepido successo e deluse i critici cinematografici, che forse si aspettavano esempi spettacolari di montaggio rapido come quelli che avevano ammirato nell’apprezzatissimo *Cœur fidèle* (*Cuor d’oro e muscoli d’acciaio*; 1923), diretto l’anno prima dal giovane Jean Epstein (1897-1953). Invece, questa pellicola racconta la storia semplice, persino banale, di un orfano, adottato da una famiglia che vive in una chiazza sul fiume, che alla fine ottiene il permesso di sposare la figlia dei suoi genitori adottivi. Il film si sviluppa senza fretta, con un ritmo lento che lo stesso Epstein trovò preoccupante quando lo vide riproposto sullo schermo al Vieux Colombier di Parigi nel 1928: poiché il pubblico era ora meno sprovvveduto davanti alle immagini cinematografiche, anche i film usciti solo pochi anni prima davano inevitabilmente “un’impressione di lentezza e di ritmo attenuato.”

Eppure, a differenza di molti altri film di Epstein, *La Belle Nivernaise* (il nome della chiazza) ha grande fascino e pregnanza. Benché ciò sia in parte dovuto alla recitazione di Maurice Touzé (che sarebbe poi apparso in *La fille de l’eau* di Renoir ed in *Peau de pêche* di Jean-Benoît-Lévy e Marie Epstein [1929]), il merito va anche al lavoro fatto con la macchina da presa da Epstein e Guichard. Ne è una

dimostrazione il modo con cui il film si affida ai campi lunghi che inquadrano i personaggi entro spazi precisi, suggerendone a volte lo stato emotivo. Si noti, ad esempio, come nelle scene sulla chiatte, i personaggi siano spesso distribuiti in uno spazio profondo che si stende da prua a poppa. Oppure come Victor venga presentato mediante i campi lunghi di una piccola, stretta strada: spicca in particolare la lunga ripresa di una piazza vuota con pochi alberi spogli al centro, attraverso cui il ragazzino vaga lento ed incerto nell'aria mattutina. O ancora come, nel zona in cui vive Maugendre, i personaggi vadano e vengano nell'erba alta e sembrino muoversi al ritmo delle sue ondulazioni. O infine come la cerimonia conclusiva, in cui un sacerdote benedice "La Nouvelle Nivernaise" e il sottinteso matrimonio della giovane coppia, sia inquadrata in modo da suggerire un'immagine quasi paradisiaca.

In seguito Epstein ebbe a descrivere la Senna come "l'interprete più grande, la personalità più forte" che egli avesse mai intimamente conosciuto. La languida corrente del fiume pare così fornire la chiave di basso da cui dipende il lento e limpido ritmo del film. Un ritmo accentuato dai frequenti campi lunghi, dalle linee sempre morbide delle sponde, dalle molte dissolvenze (fatte in macchina) e dai precisi raccordi, ma soprattutto dalle armoniose carrellate effettuate da una macchina montata sulla chiatte stessa o su un'altra ad essa parallela. Fisso e fluido ad un tempo, questo movimento di macchina, insieme a quello dei personaggi, appare come un'estensione del fiume stesso.

RICHARD ABEL

La Belle Nivernaise belongs to another subset of the French realist melodrama, one that locates its stories in the landscape and milieu of French rivers and canals. These barge-life stories appear as early as Georges Lacroix's little-known *Les Chalands* (1911) and Louis Feuillade's *Vendémiaire* (1919), but reach a high point in the 1920s, with André Antoine's *L'Hirondelle et la Mésange* (filmed in 1919-1920, but not edited and released until 1984), Epstein's film, and Jean Renoir's *La fille de l'eau* (1925), and arguably culminate in Jean Vigo's *L'Atalante* (1934).

La Belle Nivernaise had only a modest success with the French public and disappointed film critics, who may have been expecting spectacular moments of rapid cutting similar to those that they had admired in *Cœur fidèle* (1923), the highly regarded film directed the year before by the young Jean Epstein (1897-1953). Instead, this film tells a simple, even banal tale of an orphan boy adopted by a river-barge family who finally is allowed to marry his adopted parents' daughter. It also proceeds at an unhurried pace, a pace that Epstein himself found troubling when he saw the film re-screened at the *Vieux Colombier* in Paris in 1928: because ordinary spectators, he realized, were now more adept at reading cinematic images, even films released a few years earlier inevitably gave "an impression of slowness and attenuated rhythm".

Still, unlike most other Epstein films, *La Belle Nivernaise* (the name of the family's barge) has a great deal of charm and poignancy. Although some of this is due to the acting of Maurice Touzé (who also would

appear in Renoir's *La fille de l'eau* and Jean Benoît-Lévy and Marie Epstein's *Peau de pêche* [1929]), it also comes from the camerawork of Epstein and Guichard. A good example is the way the film relies on long shots of the characters framed within specific spaces, sometimes suggestive of their emotional state. Notice, for instance, how in the barge scenes the characters often are positioned in a deep space that stretches from stern to bow. Or how Victor is introduced in long shots of a narrow street: the best of these is a long take of an empty square with a small central park of bare trees, through which the boy slowly, uncertainly wanders in the early morning air. Or how, in the area where Maugendre lives, characters come and go through the high grass, seeming to move in harmony with its undulations. Or, finally, how the concluding ceremony, in which a priest blesses "La Nouvelle Nivernaise" and the young couple's implied marriage, is framed in such a way as to produce an image that is almost paradisiacal.

Epstein later described the Seine as "the greatest actor, the strongest personality that I have known intimately". The river's languid current arguably provides the bass clef on which the film's slow, limpid rhythm depends. And that rhythm is accentuated by the frequent long shots, the consistently soft lines of the riverbank, the many dissolves (done in camera) and graphic match cuts, but principally by the smooth tracking shots taken from a camera mounted either on the barge or on another moving in parallel to it. Fixed and flowing at the same time, this camera movement, in conjunction with that of the characters, seems an extension of the river itself. — RICHARD ABEL

LA BRIÈRE (Compagnie Universelle Cinématographique, FR 1925)
Re./dir: Léon Poirier; *scen., adatt./adapt:* Léon Poirier; dal romanzo di/from the novel by Alphonse de Chateaubriant; *f./ph:* Lucien Bellavoine; *scg./des:* Robert-Jules Garnier; *a. re./asst. dir:* Georges Bastia; *cast:* José Davert (Aoustin), Armand Tallier (Jeannin), Jean Charton (Cendron), Romain Moutou (il Sindaco/Mayor Moyon), Laurence Myrge (Théotiste), Jeanne Marie-Laurent (Aoustine), Eugénie Nau (Florence), Emilie Prévost (Julie), Renée Wilde (Marie); *riprese/filmed:* 1924; *anteprima per stampa ed esercenti/trade show:* 23.I.1925; *ppp/rel:* 23.4.1925; 35mm, 2167 m, 106' (18 fps), Cinémathèque Française.
Didascalie in francese / French intertitles.

Come Antoine, Léon Poirier fu dapprima uomo di teatro e come lui, quando diresse i suoi film, dopo essere stato consigliere artistico alla Gaumont, ebbe grande attenzione al senso di verità della messa in scena. Anch'egli si cimentò assiduamente con gli adattamenti di opere letterarie accentuandone l'orientamento realista. Dopo *Jocelyn* (1922), sempre ispirandosi a Lamartine, Poirier gira *Genève* (1923) servendosi anche di attori non professionisti nella convinzione che all'arte cinematografica servisse un'iniezione di vita vera. Come egli stesso disse, in quel film "non ci sono attori abili nel truccarsi e impersonare gli abitanti del villaggio: le persone del villaggio non interpretano una parte, sono se stesse ed è molto meglio". La

medesima attenzione ai dettagli, la ricostruzione accurata, il gusto per la luce e la composizione dell'immagine si ritrovano in *La Brière*, adattamento di un romanzo di Alphonse de Chateaubriant ambientato in questa regione paludosa ai margini della Bretagna dove si sviluppa un conflitto pro o contro il drenaggio degli acquitrini per far posto alla fabbrica. La resistenza a questo progetto è guidata dall'anziano Aoustin alla ricerca dei documenti che assicurano alla regione la sua autonomia. Intrecciato alla vicenda amministrativa, economica e politica, si sviluppa il dramma della figlia di Théotiste che sprofonda nella follia per l'ostilità del padre al suo matrimonio con il giovane Jeannin che appartiene all'opposto schieramento.

Le riprese in scenari naturali e il partito preso del realismo rendono protagonista il paesaggio di questa regione fatto di grandi distese d'acqua stagnante, erbe acquatiche e ampi cieli rannuvolati. Il grande senso dell'immagine che Poirier possiede non fu però sufficiente, secondo Léon Moussinac (*Les Films*, 16 febbraio 1925) a liberare il film dal peso della fonte letteraria che grave sul ritmo del racconto e sul profilo di certi personaggi convenzionali. Tuttavia, un film come *La Brière* fa ben comprendere come la tensione esplorativa del mondo reale che anima la macchina da presa di Poirier lo avrebbe successivamente orientato verso il cinema documentario.

LUCIANO DE GIUSTI

*Like Antoine, Léon Poirier was first a man of the theatre. And when he too came to direct films, after having served as artistic counsellor at Gaumont, Poirier paid great attention to the sense of reality in his mise-en-scène. Also like Antoine, he assiduously applied himself to adaptations from literary works, emphasizing the realistic tendency. After Jocelyn (1922), again taking his inspiration from Lamartine, Poirier directed Geneviève (1923) using non-professional actors (as extras only) in the conviction that an injection of real life served the art of the cinema. As he himself said, in this film "there are no actors skilled in inventing and imitating the inhabitants of the village. The people of the village do not play a role, but are themselves, which is much better". The most minute attention to detail, accurate reconstruction, and feeling for light and composition is again to be found in *La Brière*, adapted from a novel by Alphonse de Chateaubriant, set in this marshy region on the edges of Brittany, where a conflict develops between those who support and those who oppose the drainage of the marshes to make way for a factory. The resistance to this project is led and guided by old Aoustin, supported by his research of documents which guarantee the region its autonomy. Interwoven with the administrative, economic, and political events is the drama of the daughter of Théotiste, who declines into madness as a result of her father's opposition to her marriage to the young Jeannin, who belongs to the other side.*

*The shooting in natural locations and the part played by realism makes the film's actual protagonist the landscape of the Brière region, made up of great stretches of stagnant water, aquatic grasses, and wide lowering skies. Poirier's great feeling for the image was not sufficient, however, according to Léon Moussinac (*Les Films*, 16 February 1925) to free the film from the burden of its literary origins, which weigh down the rhythm*

*of the story and result in some conventional characterizations. However, a film like *La Brière* makes us understand how the explorative tension of the real world which animates Poirier's camera would subsequently lead him towards documentary cinema.* — LUCIANO DE GIUSTI

EVENTO MUSICALE / MUSICAL EVENT

AU BONHEUR DES DAMES (Film d'Art, FR 1930)

Re./dir: Julien Duvivier; scen., adatt./adapt: Noël Renard, dal romanzo di/from the novel by Emile Zola; f./ph: René Guychard, Armand Thirard, Emile Pierre, André Dantan; scg./des: Christian-Jaque, Fernand Delatre; effetti ottici/matte shots: Percy Day; a. re./asst. dir: Marcel Dumont; cast: Dita Parlo (Denise Baudu), Armand Bour (Baudu), Pierre de Guingand (Octave Mouret), Germaine Rouer (Mme. Desforges), Nadia Sibirskaya (Geneviève Baudu), Fabien Haziza (Colomban), Ginette Madie (Clara), Adolphe Candé (Baron Hartmann), Albert Bras (Bourdoncle), Andrée Brabant (Pauline), René Donnio (Deloche), Fernand Mailly (Jouve), Mme. Barsac (Madame Aurélie); dist: Alliance Cinématographique Européenne (ACE); riprese/filmed: 1929; anteprima per stampa ed esercenti/trade show: 24.3.1930; ppp/rel: 2.7.1930; 35mm, 2322 m., 85' (24 fps), Cinémathèque Française.

Didascalia in francese / French intertitles.

Musica composta e diretta da / Music composed and conducted by Gabriel Thibaudeau; eseguita da / performed live by l'Octuor de France (cfr. "Eventi musicali", p. 9 / see section "Musical Events", p. 9).

Fu André Antoine a dissuadere il giovane Julien Duvivier, che sognava di fare l'attore, dal perseguire quella carriera e, ponendolo sotto l'autorevole guida di Georges Denola, lo accolse nella sua troupe per tre film. Quando poi il promettente seguace diventerà egli stesso regista, conserverà l'attenzione alla precisione realista ma, nella ricerca di un proprio stile composito, la mescolerà ad altre istanze. Nel suo ultimo film muto, conosciuto all'epoca nella versione sonorizzata, *Au bonheur des dames*, si ritrovano ancora tracce della figura di Antoine in alcuni nomi di riferimento: Zola come fonte di ispirazione; René Guychard quale operatore; Germaine Rouer, l'affascinante Françoise di *La Terre*; e infine Armand Bour, padre Fouan in quello stesso film, chiamato a interpretare anche qui il ruolo di un anziano destinato a soccombere, soppiantato dalle nuove generazioni.

Ispirandosi al romanzo di Zola, Duvivier mette in chiaro fin da una didascalia iniziale il tema sociale del film: la lotta feroce tra il Grande Magazzino e il piccolo negozio, tra Davide e Golia, è frutto dell'inarrestabile forza del progresso, unico responsabile. Tale determinismo viene alla fine riconosciuto dalla protagonista, Denise, che scagiona di ogni colpa l'amato Mouret, visto come semplice strumento di cui il progresso si serve per esplicare tutta la sua potenza. Intorno al tema economico-sociale turbina un complesso intrigo di vicende affettive ma neppure il sentimento amoroso sembra scalfire la logica inesorabile del progresso, come mostra la conciliazione finale di Denise e Mouret. Il loro happy end sentimentale

oscura la tragica sorte dello zio Baudu, travolto e ucciso proprio da un furgone del grande magazzino "Au bonheur des dames".

Si ritrova in questo film di Duvivier la stessa attitudine di Antoine per la cura del dettaglio ma inserita in una propensione per la magnificenza delle inquadrature spesso sovraccariche. I principi del maestro vengono dissolti nello stile eclettico dell'allievo. L'indicazione di Antoine per una macchina da presa che non se ne stia ferma ad aspettare che la vita le passi davanti assume l'aspetto di uno sguardo in continuo movimento che vola nello spazio della scena producendo un autentico carosello visivo. Lo si nota fin dalla prima sequenza dedicata all'arrivo in città di Denise: il concitato movimento della macchina da presa, unito al montaggio serrato e all'uso delle sovrappressioni mirano a tradurre visivamente l'incontro frastornante della ragazza con la vita frenetica della metropoli. Questo sguardo dinamico si ritrova poi anche in alcune sequenze di montaggio. La loro funzione espressiva, ben oltre quella semplicemente narrativa, risulta piuttosto marcata nella sequenza che alterna l'attività del Grande Magazzino con i lavori di demolizione e la sofferenza di Baudu, assediato dal rumore, dalle vibrazioni, dalla polvere. Dopo la morte della figlia Geneviève, per ricreare il suo stato d'animo esasperato il montaggio si fa ancora più serrato: i vecchi muri vengono abbattuti e i colpi di piccone diventano così percussivi che sembrano ripercuotersi direttamente sul capo del povero Baudu. Si tratta di un'inclinazione all'espressività che allontana Duvivier dalla essenziale semplicità di Antoine, spingendolo talvolta alla ricerca dell'effetto.

LUCIANO DE GIUSTI

over and killed by a van of the Grand Magasin itself, "Au bonheur des dames".

In Duvivier's film we find the same concern for detail as in Antoine, but incorporated with a propensity for an overloaded splendour of framing. The master's principles are submerged in the eclectic style of the pupil. Antoine's demand for a camera which does not stay still, waiting for life to pass before it, here assumes the appearance of a vision in continuous movement, which flies into the space of a scene to produce a virtual visual merry-go-round. It is apparent from the first sequence, describing Denise's arrival in the city: the agitated movement of the camera, together with the rapid editing and the use of superimpositions, aims to convey in visual terms the bewildering encounter of the girl with the frenetic life of the metropolis. This dynamic vision is found again in other montage sequences. Their function, much more expressionist than simply serving the narrative, is most marked in the sequence which alternates the activity of the Grand Magasin with the demolition work and the suffering of Baudu, besieged by the noise, vibrations, and dust. After the death of his daughter Geneviève, to convey his distressed state of mind the editing becomes even more rapid: the old walls fall and the blows of the pickaxes become so percussive that they seem to beat directly on the head of poor Baudu. This inclination to expressivity distances Duvivier from the essential simplicity of Antoine, sometimes pushing him into the quest for effect. — LUCIANO DE GIUSTI

*It was André Antoine who dissuaded the young Julien Duvivier from pursuing his dream of being an actor, and, putting him under the reliable guidance of Georges Denola, invited him to join his unit for three films. When the promising disciple went on to become a director himself, he was to maintain the same attention to realistic exactitude, though, in the search for his own composite style, he combined it with other incentives. In his last silent film, *Au bonheur des dames*, known at the time in its sonorized version, traces of the Antoine influence remain in some of the names involved: Zola as a source of inspiration; René Guychard as cinematographer; Germaine Rouer, the fascinating Françoise of *La Terre*; and finally Armand Bour, here also playing an old man destined to succumb, like old Fouan in *La Terre*, supplanted by new generations.*

Taking his inspiration from Zola's novel, Duvivier makes clear, from an initial intertitle, the social theme of the film: the fierce struggle between the Grand Magasin and the little private shop, between David and Goliath, is the outcome of the unstoppable force of progress, which alone is responsible. Such determinism is recognized at the end by the protagonist Denise, who exonerates from all blame her lover Mouret, seen as the simple instrument used by progress to exercise all its power. Within the socio-economic theme whirls a complex intrigue of emotional events, yet the sentiment of love seems to undermine the inexorable logic of progress, as the final reconciliation of Denise and Mouret demonstrates. Their sentimental happy end obscures the tragic fate of Uncle Baudu, run

The Griffith Project, 9

I film prodotti dal 1916 al 1918 / Films Produced 1916-1918

Nel giro di tre anni D.W. Griffith firmò due fra i più celebri film nella storia del cinema, *Intolerance* (l'episodio babilonese fu completato nell'aprile 1916) e *Broken Blossoms* (girato nel dicembre 1918 e uscito nel gennaio dell'anno successivo). Il parallelo fra la monumentale architettura delle quattro traiettorie narrative intrecciate in *Intolerance* e il dramma "da camera" di *Broken Blossoms* è in un certo senso riflesso nella differenza fra la tragedia collettiva della Prima Guerra Mondiale (*Hearts of the World*) e l'atmosfera intimista di *A Romance of Happy Valley*.

In questo periodo D.W. Griffith era ormai unanimemente acclamato come il più grande regista vivente, l'incarnazione dei più alti ideali del cinema in quanto arte. Ma Griffith era ancora un regista alle dipendenze di Harry E. Aitken, sotto contratto con il compito di supervisionare le produzioni Triangle. A conferma della crescente insoddisfazione di Griffith a tale riguardo, occorre segnalare la concitata del regista corrispondenza con Aitken, seguita dalla rottura con la Triangle e dalla causa intentata da Douglas Fairbanks ai danni della società. Nell'ambito del Progetto Griffith, il ruolo del cineasta in qualità di supervisore del film realizzati in questo periodo – soprattutto durante la lavorazione di *Intolerance* – è oggetto di ipotesi non meno elusive di quelle riguardanti gli anni 1914 e 1915. È ormai accertato che alcuni di questi film furono pubblicamente attribuiti alla supervisione di Griffith anche se il suo contributo era stato quasi irrilevante (Griffith si era addirittura opposto ad alcune scelte di *casting*, come si vede in un telegramma indirizzato ad Aitken nel 1916 a proposito di *The Americano*); rimane il fatto che non possiamo nemmeno escludere a priori un suo contributo a film prodotti nel cuore delle riprese di *Intolerance*. Come abbiamo avuto modo di segnalare a proposito della precedente sezione di questo progetto, non disponiamo di ricerche conclusive al riguardo: l'unica eccezione di rilievo è data dal saggio di Russell Merritt "The Griffith Third: D.W. Griffith at Triangle", pubblicato nel 1988 in *Sulla via di Hollywood, 1911-1920*, il catalogo delle Giornate del Cinema Muto di quell'anno. Anche il termine "supervisione" è di per sé assai vago, in quanto non chiarisce la natura del coinvolgimento nella produzione: si trattava di approvare (o di abbozzare) una sceneggiatura, di scegliere gli interpreti e il personale tecnico, di essere addirittura presenti sul set? Tutto è possibile, ma è anche probabile che non avremo mai modo di saperne di più.

I film diretti e supervisionati da Griffith durante il triennio 1916-1918 definiscono i parametri del programma di questa nona parte del pluriennale progetto di ricerca e di analisi sull'opera di D.W. Griffith. I testi e le schede riprodotte in questo catalogo sono tratti dal nono volume del *Griffith Project*, pubblicato in collaborazione con il BFI e distribuito alle Giornate. – PAOLO CHERCHI USAI

Within three years, D.W. Griffith completed two of the most acclaimed silent films ever made, Intolerance (the Babylonian episode was finished in April 1916) and Broken Blossoms (shot in December 1918). The parallel between a grandiose epic intertwining four different stories and the linear trajectory of an intimate drama is echoed by the shift between the collective tragedy of World War I (Hearts of the World) and the chamber-work structure of A Romance of Happy Valley. By then, D.W. Griffith was unanimously acclaimed in America as the world's greatest director, the realization of cinema's boldest aspirations. At the same time, he was still a contract director for Harry E. Aitken, in charge of supervising Triangle productions. Griffith's increasing uneasiness with this role is demonstrated by heated correspondence with Aitken, followed shortly by the break with Triangle and Douglas Fairbanks' legal action against the company.

In the context of The Griffith Project, Griffith's role as supervisor of the films produced in this period – especially during the making of Intolerance – is no less a matter of conjecture than it was in relation to the films credited to him in the years 1914 and 1915. It is certain that some films were publicly attributed to his supervision even though his input was close to nil (and he had actually protested some casting choices, such as testified by a 1916 telegram from Griffith to Aitken about The Americano), but the truth of the matter is that we still don't know enough to conclusively rule out his participation in a number of titles, even if they were made while Griffith was in the midst of shooting Intolerance. As we have pointed out in previous installments of this project, we cannot rely upon any previous attempts to bring clarity to this quagmire and determine the extent of Griffith's participation in these productions (the only exception being Russell Merritt's 1988 article "The Griffith Third: D.W. Griffith at Triangle", in the Giornate catalogue Sulla via di Hollywood/The Path to Hollywood, 1911-1920). The very term "supervision" is in itself vague enough, as it leaves room for conjecture on whether the term applied to the approval (or even drafting) of the script, cast, and crew, or involved the actual overseeing presence on the set. Both possibilities may apply to Griffith's case, but the truth on this point may never be known.

The films directed and supervised by Griffith in the years 1916 to 1918 define the parameters of this year's program, the ninth installment of our multi-year research project involving the analysis of D.W. Griffith's work. The texts and credits reproduced in this catalogue are excerpts from Volume 9 of The Griffith Project, presented in cooperation with BFI Publishing and available at the Festival. – PAOLO CHERCHI USAI

Prog. I

INTOLERANCE (Intolerance) (D.W. Griffith, Wark Producing Corp., US 1916)

Re./dir: D.W. Griffith; mus: Carl Davis; cast: Mae Marsh, Robert Harron, Miriam Cooper, Walter Long, Margery Wilson, Eugene Pallette, Josephine Crowell, Constance Talmadge, Elmer Clifton, Alfred Paget, George Siegmann, Lillian Gish; 35mm, 10,690 ft., 171' (16-18 fps), imbibizione/tinted, Photoplay Productions.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Accompagnamento originale di Carl Davis pre-registrato / Musical accompaniment: Hi-Fi presentation of the 1986 score by Carl Davis.

Fedele a quella che era ormai diventata una sua prassi abituale, Griffith cominciò a lavorare al suo nuovo film durante il montaggio di *The Clansman*, nel tardo autunno del 1914. Il nuovo film, intitolato *The Mother and The Law*, era stato pensato come un progetto complementare a *The Escape*, già distribuito nei primi mesi dello stesso anno. Griffith scritturò nuovamente Mae Marsh e Bobby Harron per un secondo studio sulla prostituzione e la lotta tra bande nei bassifondi della città. Nel gennaio del 1915, quando il film in 3 rulli era praticamente completato, Griffith poté dedicarsi interamente alla promozione del suo lungometraggio sulla guerra civile. Verso la fine di febbraio lasciò la California per sovrintendere alla "prima" newyorchese e dare battaglia ai suoi avversari scatenati sul fronte della censura. Nel maggio, quando le controversie suscite da *The Birth* avevano raggiunto il loro apice, Griffith tornò a dedicarsi alla sua storia di bassifondi, intenzionato a sfruttare il grande successo di *The Birth*. Fu allora che prese la fatidica decisione di ampliare la vicenda, trasformando *The Mother* in una denuncia dello sfruttamento industriale. Fece allestire set sontuosi (in particolare il ballo di Mary Jenkins, la sala da ballo degli operai, il tribunale di Chicago e le forche di San Quintino), aggiunse la sequenza dello sciopero e il salvataggio in extremis; e introdusse il tema del proprietario della fabbrica, Jenkins, della sua sgraziata sorella e dei crudeli riformatori sociali.

I nuovi sviluppi della trama furono determinati, in parte, dal tentativo di sfruttare l'attualità giornalistica delle vicende che vedevano coinvolto John D. Rockfeller Jr., che già nel 1913 aveva suscitato controversie e rancori con la creazione della Fondazione Rockfeller e che ora si trovava a dover rispondere a una commissione d'inchiesta governativa sul ruolo da lui svolto durante lo sciopero di minatori che nel 1914, a Ludlow, nella sua Colorado Fuel and Iron Company, era sfociato in un massacro. Per creare questa nuova possente introduzione, Griffith intrecciò dettagli di quello sciopero con i disordini ancora più sanguinosi che nello stesso anno avevano accompagnato lo sciopero della Rockfeller Standard Oil di Bayonne, nel New Jersey. Nella nuova versione ampliata di *The Mother*, sono un industriale tirannico e una organizzazione benefica puritana a scatenare le disgrazie che cadono su Mae Marsh e sul suo sfortunato

innamorato e che non conducono solo all'ingiusta condanna di Bobby Harron per omicidio, ma anche alla sottrazione coatta del loro bambino e a un'elaborata, nuova lunghissima sequenza di salvataggio in extremis che comprende una locomotiva, un'auto da corsa, un telefono e i famosi rasoi dell'impiccagione.

Griffith continuò le riprese della sua storia moderna durante l'estate del 1915, girando ex novo il processo di Harron, le scene del carcere e la corsa risolutiva di Marsh. Nel frattempo (a metà settembre) iniziò a lavorare alla storia francese. Questo fu il primo dei due memorabili sviluppi legati all'evoluzione del film: la decisione di creare una controparte storica da raccontare parallelamente alla storia moderna. Non possiamo dire con esattezza se a questo punto Griffith intendesse contrapporre solo l'episodio francese e il moderno – mettendo a confronto gli eventi scaturiti dal massacro di Ludlow con quelli che, nella Francia del 1572, si conclusero con il massacro della notte di San Bartolomeo – o se invece l'idea della struttura in 4 episodi fosse nata simultaneamente. Già di per sé, l'aggiunta dell'episodio francese apriva il film in modo sorprendentemente innovativo, fornendo uno straordinario capovolgimento della storia moderna. L'attenzione ora era focalizzata interamente su due eventi sanguinari provocati da donne nevrotiche e violente insensibili ai diritti della famiglia in un film ancora appropriatamente intitolato *The Mother and the Law*. Sia che Griffith avesse contemplato o meno l'idea di fermarsi alla storia francese, fin dall'inizio dell'espansione l'accento è posto sulla spettacolarità. I fotogrammi depositati per il copyright con alcuni interni del palazzo del Louvre imbibiti a mano [o colorati con il procedimento Handschiegl!] provano che Griffith aveva girato una versione più lunga del letale intrigo di corte che coinvolgeva l'ammiraglio de Coligny, il re di Navarra e la famiglia Guisa, che in seguito avrebbe tagliato.

La seconda importante decisione da parte di Griffith emerse solo verso la fine dell'anno, quando i famosi set dell'episodio babilonese cominciarono a giganteggiare sulle villette hollywoodiane di Sunset Boulevard. L'inizio delle riprese dell'episodio più costoso ebbero tutti i crismi del primo giorno di lavorazione di un nuovo film; e del resto, in un certo senso, di questo si trattava. Griffith dette un nuovo assetto e ridefinì drasticamente il suo film, poiché ora all'episodio francese e a quello moderno veniva contrapposta la fastosa e chimerica ricostruzione storica di un edonistico e pre-cristiano regno delle meraviglie. Ad alcune celebrità dell'epoca – tra cui il governatore della California Hiram Johnson – venne concesso di visitare i set. Nel gennaio del 1916 Griffith mise a pieno regime le maestranze della Fine Arts. Bitzer poté disporre di quattordici cameraman, che si alternavano sul set in base ai rispettivi impegni di routine, e "non era affatto inusuale vedere al lavoro otto cineprese contemporaneamente" (da *The Brooklyn Citizen*, 6 novembre 1916). L'episodio babilonese richiese 4 mesi di riprese, dal gennaio all'aprile del 1916, più di quanto avesse richiesto l'intera lavorazione di *The Birth of a Nation*. E, quando fu terminato, Griffith rimaneva

nuovamente la storia moderna. Ancora insoddisfatto delle scene del processo e dell'esecuzione, fece ricostruire i set che aveva mandato al macero l'estate precedente. Una foto di scena ritrovata da Marc Wanamaker verso la fine degli anni '80 ci mostra i set delle forche e di una porzione dell'aula giudiziaria appena ricostruiti sul pavimento della gigantesca scenografia babilonese. Poi Griffith fece allestire un altro set per girare la sequenza di Lillian Gish che dondola la culla. Il risultato finale, con l'aggiunta delle scene della Passione (girate nel dicembre del 1915) era un conglomerato di storie e stili diversi in cerca di un principio unificatore. In parte dramma allegorico, in parte circo a tre piste, il film era in carattere con il nuovo eclettismo estetico che aveva definitivamente sepolto il vecchio ideale di sintesi organica. Insieme con *Treemonisha* di Scott Joplin e la *Terza Sinfonia* di Charles Ives, *Intolerance* rimane uno dei grandi ibridi dell'epoca.

Le "prime" e la distribuzione di *Intolerance* costituiscono un racconto molto complesso, come ho descritto abbastanza dettagliatamente in occasione della presentazione della copia restaurata dal Museum of Modern Art's nel 1989 (Merritt, "D.W. Griffith's *Intolerance: Reconstructing an Unattainable Text*", Film History, Vol. 4, inverno 1990, p. 337-375). [Il film restaurato venne presentato al MoMa di New York nell'ottobre del 1989, e vide la sua anteprima europea a Pordenone un anno dopo]. Ma dall'inizio, Griffith continuò a considerare il suo film come "una maestosa improvvisazione" (la definizione è di Richard Schickel), rimaneggiandolo a più riprese per almeno altri 10 anni.

La prima proiezione pubblica di *Intolerance* ebbe luogo all'Orpheum Theater di Riverside, in California, il 4 agosto del 1916, dove tenne cartellone per due giorni con il titolo alquanto pomposo di *The Downfall of All Nations, or Hatred The Oppressor*, diretto da un certo Dante Giulio [sic] – che la stampa definiva "il famoso regista italiano attualmente prigioniero degli austriaci nelle prigioni viennesi". Secondo gli annunci pubblicitari, il film epico di Dante Giulio – che si proclamava "PIÙ GRANDE DI 'THE KLANSMAN', 'CABIRIA' E 'BEN-HUR' MESSI INSIEME" – era costituito da 11 rulli.

In quella fatidica occasione, le didascalie soporifere e i dettagli tediosi del film fiaccarono la resistenza di almeno un paio di spettatori; gli stessi due che in seguito – in modo abbastanza fuorviante – gli attribuirono tempi di durata wagneriana. Negli anni '20, Lillian Gish ricordava quella serata come un'esperienza estenuante che sembrava non dovesse "finire mai". Mentre il rettore della Stanford University, David Starr Jordan, ricordando l'anteprima di Riverside a sei mesi di distanza, le attribuiva una durata di almeno 6 ore, anche se ammetteva di aver assistito solo alla prima parte. Da questi racconti, sono nate le leggende sulla lunghezza smodata del film; che in realtà – anche alle sue anteprime – si ritiene non raggiungesse le 3 ore di durata. Ciò non di meno, anche dalle recensioni dell'epoca emerge chiaramente che il film era considerato lento e le sue didascalie verbose.

Riverside fu solo la prima tappa di una lunga serie di anteprime pubbliche di *Intolerance*. Griffith tornò a Los Angeles per modificare

le didascalie e il montaggio, e dieci giorni dopo organizzò una seconda proiezione, stavolta a Pomona, in California. Il titolo era ancora *The Downfall of All Nations*, e Griffith continuava a chiamarsi Dante Giulio, ma la nuova pubblicità annunciava un film di 12 rulli e il giornalista del *Progress* di Pomona gli attribuiva una durata di "quasi 3 ore". Il film, presentato con l'accompagnamento musicale di "un'orchestra sinfonica" di 8 elementi, riempì le prime pagine dei giornali di titoli trionfali, ma lo spettacolo continuava chiaramente a non funzionare (*The Pomona Bulletin*, 17 agosto 1916).

Dietro le quinte, l'aiuto regista Joseph Henabery esprimeva il proprio senso di delusione, peraltro condiviso da altri, su questo secondo tentativo: "Il film mi lasciava molto perplesso. Ero scoraggiato e insoddisfatto... Griffith aveva accumulato troppo materiale... Ma la cosa che mi disturbava più di tutto erano le didascalie".

La stampa locale dette voce allo scontento generale. Per il *Progress* di Pomona "Il dramma umano emerge solo nelle scene in cui la povera madre mostra la sua devozione per il bambino e per il marito perseguitato". Un altro giornalista, dopo aver intervistato Griffith, scrisse: "Occorre un riordinamento delle migliaia di scene, un drastico taglio delle sequenze inutili, e un adeguato commento musicale – affinché il carattere di ogni singola scena, immagini e musica, possa raggiungere il suo culmine drammatico. Il signor Griffith ha davanti a sé ancora parecchi giorni di duro lavoro prima che il suo ponderoso dramma sia pronto per il pubblico".

Griffith rimaneggiò nuovamente il film, e organizzò una terza anteprima pubblica a San Luis Obispo, cui fece seguire una proiezione privata per la stampa al Tally's Broadway Theater di Los Angeles. Infine decise di portare il film a New York per il suo debutto ufficiale.

La sera della "prima" al Liberty, il 5 settembre del 1916, fu uno spettacolo nello spettacolo. Lo scenografo di Griffith aveva trasformato il teatro in un tempio assiro, con incensi che bruciavano nel foyer adorno di sagome di legno e decorazioni di gusto orientale. Le mascherine erano vestite da sacerdotesse babilonesi, mentre gli uscieri esibivano smoking di raso rosso e nero. Per preparare la serata, Griffith visse praticamente nel teatro per 10 giorni di fila, controllando di persona non solo le prove dell'orchestra di 40 elementi e del coro, ma anche lo speciale sistema d'illuminazione appositamente ideato per proiettare sullo schermo varie sfumature di colore, e l'imponente carico di marchingegni per gli effetti sonori che, stando ai resoconti dei giornali, era così ingombrante da dover essere stipato nel retropalco del Liberty. Anche i proiezionisti furono impegnati 18 ore al giorno per mettere a punto le varie velocità richieste per sincronizzare il film con la musica e gli effetti sonori. *The Moving Picture World* (30 settembre 1916) calcolava che, in totale, per la presentazione newyorchese erano state coinvolte 134 persone, ivi compresi i 7 uomini responsabili del "considerevole quantitativo di esplosivi" usato per le scene di battaglia.

Alla fine, per un motivo o per l'altro, i critici dell'anteprima newyorchese rimasero sbalorditi. Malgrado la sua pessima nomea critica, *Intolerance* ricevette recensioni decisamente positive. La

stampa locale, quella di categoria e anche le riviste per amatori saltarono sul carro del vincitore, esprimendo solo qualche riserva su dettagli minori. Julian Johnson di *Photoplay* (dicembre 1916) scrisse: "È una piacevole carrellata storica; un veloce viaggio attraverso i secoli, un corso didattico condensato in una sola serata. *Intolerance* è il più straordinario esperimento di racconto per immagini mai tentato prima".

Secondo l'*Herald* di New York (6 settembre 1916), "...le scene della guerra babilonese hanno spinto il pubblico elettrizzato a un applauso spontaneo per il loro intenso realismo. La festa indetta da Baldassarre per celebrare la vittoria sull'assalitore Ciro si svolge in un ambiente di dimensioni colossali, con l'occhio onnividente della cinepresa che segue passo per passo lo spettacolare evento". Il critico del N.Y. *Call* (10 ottobre 1916) esibì una personale predisposizione all'epica già nel titolo della sua recensione: "L'opera più grandiosa fin qui realizzata nell'arte della regia cinematografica". L'articolo cominciava così: "Fa sembrare *Cabiria* uno spettacolino di marionette – tanto per parlar chiaro".

E perfino Alexander Woollcott, pur riservando a *Intolerance* una stroncatura sul *New York Times* (10 settembre 1916) – "Lo splendore senza precedenti della ineffabile ricostruzione storica si combina con una grottesca incoerenza di disegno e una totale vacuità di pensiero" – ammetteva che "le scene spettacolari valgono abbondantemente una visita al Liberty... L'immaginazione e la forza personale che emergono da questa impresa suggeriscono un uomo di grande statura. Il signor Griffith si configura come un novello Ciro. Entrambi hanno conquistato Babilonia. E varrebbe la pena di percorrere svariate miglia anche solo per vedere l'episodio babilonese".

E sicuramente molte ne percorse Griffith, che accompagnò le anteprime del suo film attraverso tutta l'America, prima a Brooklyn e a Pittsburgh, poi a Filadelfia, Milwaukee e Saint Louis. Griffith modificò e perfezionò la presentazione, ritoccando di volta in volta alcune parti del film. Tra le altre cose, lui e la sua società decisero di ampliare l'organico del coro quando il film giunse a Chicago e a Pittsburgh; mentre, a Washington DC, al posto del coro, preferì avvalersi di solisti che cantavano sulle musiche degli episodi babilonese e francese. Quando poi, nel 1917, vendette i diritti di distribuzione di *Intolerance* in tutto il Paese, introdusse una clausola contrattuale che impegnava il distributore "a dedicare al film la [sua] massima attenzione e a sperimentare l'impiego di un conferenziere (il corsivo è un'aggiunta; contratto Wark/McCarthy, 9 giugno 1917; cfr. accordo Wark/McSween, 6 settembre 1917).

Non sappiamo con certezza se Griffith, dopo la "prima" newyorchese, abbia aggiunto nuovo materiale fotografico al suo film, ma se così fu, ciò avvenne sicuramente a breve distanza dal debutto. Le parti in questione riguardano le sequenze con le donne seminude in posa nel tempio dell'amore, poi nuovamente inserite nella danza del Tammuz. In realtà è impossibile stabilire se le scene del tempio dell'amore e della danza del Tammuz come le vediamo oggi siano apparse in tempo per la "prima" newyorchese. Ma verso la metà di

novembre quelle scene erano sicuramente al loro posto, perché un fan newyorchese mandò a Griffith un rotolo di 26 piedi di versi scadenti che vi facevano esplicito riferimento. Sappiamo che le scene erano presenti anche quando il film fu presentato a Chicago, dove il locale comitato di censura fece pressione perché Griffith le tagliasse. I nudi sopravvissero all'attacco dei censori di Chicago, così come uscirono indenni da scontri simili a San Francisco e a Los Angeles. Poi caddero nel mirino dei furibondi censori della Pennsylvania, cui Griffith dette strenuamente battaglia. A Pittsburgh e a Filadelfia, le scene di nudo vennero usate come oggetto di contrattazione, ma anche come elemento di distrazione per sviare l'attenzione dei censori dallo sciopero operaio e dalla satira antiriformista che molte commissioni esaminate ritenevano diffamatori.

Vergini sacre a parte, le modifiche che Griffith apportò al film a partire dal settembre 1916 fino alla fine di febbraio del 1917, quando il tour delle anteprime americane di *Intolerance* si concluse, furono solo ritocchi di poco conto a un'opera anomala e di difficile controllo che sin dall'inizio si era sviluppata come una "maestosa improvvisazione". Stabilire con esattezza quando abbia eliminato le scene descrittive dall'episodio sulla Passione di Cristo, quando abbia tolto la breve e inessenziale sequenza dell'assassinio di de Coligny durante il massacro degli ugonotti, o alterato questa o quella didascalia, è virtualmente impossibile perché Griffith non smise mai di considerare il suo film come un *work in progress*. Senza meno le modifiche continuarono fino al 27 febbraio del 1917, quando Griffith presenziò alla sua ultima anteprima a St. Louis. A partire da quella data, la versione del film aveva raggiunto la sua forma definitiva – e tale restò almeno fino alla fine di giugno, quando il road show di *Intolerance*, in sale selezionate e a prezzi speciali, ebbe termine. — RUSSELL MERRITT [DWG Project # 543]

True to what had already become his customary practice, Griffith started work on his new movie while editing The Clansman in late fall 1914. The new film, called The Mother and the Law, was intended as a companion piece to The Escape, released earlier that year. In it, Griffith recast Mae Marsh and Bobby Harron for another study of prostitution and gangs in the city slums. By January 1915, the 3-reeler was virtually complete, enabling Griffith to turn his full attention to the exhibition of his Civil War feature. In late February he left California to oversee its New York premiere and battle his antagonists in the accompanying censorship brawls. Not until May, after Birth's controversies were at their peak, did Griffith return to his slum story, now determined to build on Birth's success. He famously decided to expand the story, transforming Mother into an exposé of industrial exploitation. He built lavish sets (notably the Mary Jenkins ball, the mill-workers' dance hall, the Chicago courtroom, and the San Quentin gallows); added the strike sequence and last-minute rescue; and introduced the motif of mill owner Jenkins, his ugly sister, and the wicked civic reformers.

The expansion was, in part, an effort to capitalize on the headlines surrounding John D. Rockefeller, Jr., who had stirred up controversy and

resentment with the creation of the Rockefeller Foundation in 1913 and was now being raked over the coals by a government board of inquiry for his role in a miners' strike that led to the 1914 Ludlow massacre at his Colorado Fuel and Iron Company. Griffith interwove details from that strike and the even bloodier riots that accompanied the Rockefeller Standard Oil strike in Bayonne, New Jersey, in 1914, to create his powerful new introduction. In this new, expanded version of Mother, an oppressive industrialist and a Puritanical welfare foundation provide the trigger for the misfortunes that befall Mae Marsh and her hapless sweetheart, leading not just to Bobby Harron's wrongful murder conviction, but the confiscation of their baby, and an elaborate, greatly expanded rescue sequence involving a locomotive, racing car, telephone, and the famous gallows execution razors.

Griffith continued shooting his Modern Story through the summer of 1915, re-shooting Harron's trial and penitentiary scenes and Marsh's ride to the rescue. Meanwhile (in mid-September), he started work on his French story. This was the first of two momentous developments in the evolution of the film – the decision to create a historical counterpart to the Modern Story that would be told simultaneously. We have no way of knowing whether at this point Griffith intended to contrast only the French and Modern episodes – juxtaposing events stemming from the Ludlow Massacre with those ending in the St. Bartholomew's Day Massacre in France in 1572 – or whether the idea of a 4-part structure came to him all at once. All by itself, the addition of the French sequence opened up the film in startling, innovative ways, providing a striking inversion of the Modern Story. The focus was now sharply centered on two bloody catastrophes resulting from neurotic, violent women hardened against the claims of the family in a film still aptly named The Mother and the Law. But whether or not Griffith ever contemplated stopping with the French story, from the start of the expansion the stress was on spectacle. Surviving copyright frames show that the interiors of the Louvre palace were hand-tinted, and that Griffith filmed an extended version of the deadly court intrigue involving Admiral Coligny, Navarre, and the Guise family, which he would subsequently trim.

Not until the end of the year did evidence of his second momentous decision emerge, when the famous sets for his Babylon sequence began to loom over the cottages on Hollywood's Sunset Boulevard. The start of his costliest story was treated like the first day of a new production, as in a sense it was. Griffith radically reoriented and redefined his film, as now his French and Modern stories were to be set off against the Utopian pageantry of a pre-Christian hedonistic wonderland. Celebrities – including California Governor Hiram Johnson – were permitted to tour the sets. By January 1916 Griffith commandeered the full resources of the Fine Arts studio. Fourteen cameramen were available to Bitzer between program assignments, and according to *The Brooklyn Citizen* (6 November 1916), "eight cameras working at the same time was no unusual sight".

The Babylonian sequence took 4 months to shoot, from January to April 1916, longer than it had taken to shoot all of *The Birth of a Nation*. And when it was over, Griffith returned yet again to his Modern Story. Griffith,

still dissatisfied with the trial and execution scenes, ordered the sets he had torn down the previous summer rebuilt. A production still of the Babylon set found by Marc Wanamaker in the late 1980s shows the gallows and portions of the courtroom set freshly constructed on the floor of Babylon's Great Hall. He then redressed the set to shoot Lillian Gish rocking a cradle.

The result, when combined with the Passion sequence (shot in December 1915), was a conglomerate of stories and styles in search of a unifying principle. Part morality play and part 3-ring circus, the movie was of a piece with the new eclectic aesthetic that had all but buried the older ideal of organic synthesis. Along with Scott Joplin's *Treemonisha* and Charles Ives' *Third Symphony*, *Intolerance* remains one of the period's great hybrids.

The release and distribution of *Intolerance* provides a more complex tale, which I described in some detail on the occasion of the Museum of Modern Art's 1989 reconstruction (Merritt, "D.W. Griffith's *Intolerance*: Reconstructing an Unattainable Text", *Film History*, Vol. 4, No. 4, Winter 1990, pp. 337-375). [The MoMA restoration débuted in New York in October 1989, and had its European premiere at Pordenone a year later.] But from the start, Griffith continued to treat his film as what Richard Schickel called "a mighty improvisation", tinkering with it off and on for the next 10 years.

Intolerance first saw the light of day at the Orpheum Theater in Riverside, California, on 4 August 1916, where it had a 2-day run under the rather grandiose title, *The Downfall of All Nations, or Hatred The Oppressor*, directed by one Dante Giulio [sic] – a "famous Italian director", according to news accounts, "who is now held a prisoner by the Austrians in Vienna". According to the advertisements, Dante Giulio's epic – self-proclaimed as "GREATER THAN 'THE CLANSMAN,' 'CABIRIA,' and 'BEN HUR' COMBINED" – played in 11 reels.

This was the famous performance that drained at least two members of the audience with its soporific titles and tedious detail; and in retrospect, these two – rather misleadingly – assigned it Wagnerian running times. In the 1920s, Lillian Gish remembered it as an exhausting experience that seemed to last "forever". Stanford University president David Starr Jordan, recalling the preview 6 months after he saw it, imagined that it went on for some 6 hours, though he admitted that he sat through only the first part of it. From these accounts, legends have arisen about the film's inordinate length, but in fact the film – even in preview – appears to have been somewhat less than 3 hours. What is clear from the reviews, however, is that the film was considered slow and the titles verbose.

The Riverside screening was only the first of *Intolerance*'s public previews. Griffith traveled back to Los Angeles to rework both his titles and continuity, and 10 days later previewed the film again, this time in Pomona, California. The film was still *The Downfall of All Nations*, and Griffith was still calling himself Dante Giulio, but now the film was advertised at 12 reels and described by the man at the Pomona Progress as lasting "almost three hours". The film, performed with an 8-piece "symphony orchestra", drew a front-page rave, but the production was clearly still in trouble (*The Pomona Bulletin*, 17 August 1916).

Behind the scenes, assistant director Joseph Henabery recalled the sense of disillusion he and others felt at this second try-out. "I was utterly confused by the picture", he said. "I was so discouraged and disappointed... He just had too much material... But the thing that disturbed me more than anything else was the subtitles."

The local press picked up the cry. The Pomona Progress reported, "The only human interest in the drama is in the scenes where the poor little mother shows her devotion to her baby and her persecuted husband."

After interviewing Griffith another reporter wrote, "There is to be a rearrangement of the thousands of scenes, a lot of work in cutting out of unnecessary scenes, and the music is to be yet made appropriate to the scenes – the reaching of climaxes in proper shape and fitting of music to the character of the scene. Mr. Griffith has many a long day of hard work yet to do on his immense drama before it is ready for the public." Griffith reworked his film once again, and had a third preview in San Luis Obispo, followed by a private press screening at Tally's Broadway Theater in Los Angeles. Then he finally took his film to New York for its formal début.

Opening night at the Liberty, 5 September 1916, provided a spectacle all its own. Griffith's art director had the theatre made over into an Assyrian temple, with incense burning in a lobby festooned with Oriental decor and carpentry. Female ushers were dressed as Babylonian priestesses, while male ushers were decked out in red and black satin tuxedoes. Preparing for the performance, Griffith lived in the theatre for 10 days, supervising rehearsals not only of the 40-piece orchestra and chorus, but also of a specially designed lighting system to tint the screen various colors, and a baggage carload of sound effects machinery that, according to press reports, was so large it had to be crammed into the Liberty's backstage. Projectionists, too, were kept on call 18 hours per day to rehearse the various speeds required to synch the picture to the sound effects and music. All told, The Moving Picture World (30 September 1916) estimated 134 people were involved in the New York theatre presentation, including 7 men responsible for "the considerable amount of explosives" used with the battle scenes.

All in all, one way or another, the first-night New York critics were stunned. For all its reputation as a critical dud, Intolerance attracted consistently favorable reviews. Trades, fan magazines, and local newspapers alike jumped on the bandwagon, expressing only minor misgivings. Julian Johnson in Photoplay (December 1916) wrote, "Here is a joy-ride through history; a Cook's tour of the ages; a college education crammed into a night. It is the most incredible experiment in story-telling that has ever been tried." According to the New York Herald (6 September 1916), "...the Babylonian warfare thrilled a thoroughly wise audience into involuntary applause with its intense realism. Then Belshazzar's Feast in celebration of the repulse of Cyrus took place in halls a mile in length, with the all-seeing camera moving through every foot of the spectacle." The reviewer for the N.Y. Call (10 October 1916) showed his own flair for epic in the title of his review: "The Most Majestic Thing Yet Recorded by Art of Motion Picture Director". His review began: "It makes Cabiria look like a penny-poppy show – if that's the way you

spell it." Even Alexander Woollcott, who gave Intolerance a critical drubbing in The New York Times (10 September 1916) – "unprecedented and indescribable splendor of pageantry is combined with grotesque incoherence of design and utter fatuity of thought" – thought the "scenes of wonder richly reward a visit to the Liberty... The imagination and personal force represented in such an achievement suggest a man of stature. Really, Mr. Griffith ranks with Cyrus. They both have taken Babylon. And the Babylonian picture would in itself be worth going miles to see."

And so it went as Griffith opened his film across the country, first in Brooklyn, then in Pittsburgh, Philadelphia, Milwaukee, and St. Louis. Griffith modified and refined the performance, adjusting parts of his film as he went along. Among other things, he and his company enlarged the vocal chorus when the film came to Chicago and Pittsburgh; in Washington, DC, he experimented with soloists rather than a chorus, singing the songs of Babylon and the music of France. When he sold nation-wide distribution rights to Intolerance in June 1917, he put in the proviso that the distributor "gives [his] entire attention to Intolerance and experiment with a lecturer" (italics added; Wark/McCarthy contract, 9 June 1917; cf. Wark/McSween agreement, 6 September 1917).

There is no hard evidence that Griffith added any pictorial footage after the New York premiere, but if he did, it would have been within days of the début. The shots in question are of the semi-nude women who pose in the Temple of Love and who are also cut into the Dance of Tammuz. Whether or not the Love Temple and Dance of Tammuz scenes that we now see appeared in time for the New York premiere is unknown. But we know the sequences were in place by mid-November because a New York enthusiast sent Griffith a 26-foot scroll of doggerel verse that refers to them. We also know they were in the film when it played Chicago, because the Chicago board of supervisors insisted Griffith take them out. The semi-nudes survived that fight, as they had similar encounters in San Francisco and Los Angeles. They were also targets in the furious battle Griffith waged with the Pennsylvania censor board. In Pittsburgh and Philadelphia, the semi-nudes were used as bargaining chips or distractions to keep the censors away from the labor strike and the anti-reform satire that several boards considered defamatory.

Sacred virgins aside, the alterations Griffith made in his film from September 1916 through late February 1917, when he finally stopped attending the American Intolerance débuts, were relatively small refinements in a strange unwieldy work that from the start had been developed as a mighty improvisation. Exactly when he deleted the expository shots from his Christ story, dropped the short distractuve sequence of Coligny's assassination from the Huguenot slaughter, or altered this or that title, is virtually impossible to chart because Griffith never stopped thinking of his film as an ongoing creation. The alterations continued through 27 February 1917, when Griffith attended his last American roadshow premiere, in St. Louis. After that, the original roadshow version was finally locked into place – at least until the end of June, when Intolerance's roadshow season ended. – RUSSELL MERRITT
[DWG Project # 543]

Prog. 2

INTOLERANCE (ABRIDGED) (Standish Lawder; US 1975)

Re./dir: Standish Lawder; 16mm, 356 ft., 15' (16 fps), Canyon Cinema.
Senza didascalie / No intertitles.

Primo di una serie di classici "in pillole", *Intolerance (Abridged)* è una scrupolosa riduzione del capolavoro di D.W. Griffith del 1916: la normale durata del film, oltre tre ore, è qui condensata in 10 minuti. Il film è stato realizzato con una stampatrice ottica artigianale programmata per riprodurre automaticamente due volte ciascun 26^{mo} fotogramma. Il risultato di questo condensato dell'originale è un bombardamento di immagini che, malgrado la loro velocità, riescono a trasmettere l'essenza narrativa, la composizione, il montaggio e perfino la qualità fotografica del film di Griffith. – STANDISH LAWDER
The first in a series of instant classics, Intolerance (Abridged) is a precise reduction of D.W. Griffith's 1916 masterwork. Its regular screening time of over 3 hours is compressed here to 15 minutes. The film was created on a homemade optical printer automatically programmed to double-print every 26th frame. The resulting condensation of the original is a blitz of images which, despite their velocity, still conveys the essence of Griffith's narrative line, composition, editing, and even camerawork. – STANDISH LAWDER

EVENTO MUSICALE / MUSICAL EVENT

MANHATTAN MADNESS (L'allegria favola di Black Burke)

(Fine Arts Film Co., US 1916)

Re./dir: Allan Dwan; supv: D.W. Griffith; cast: Douglas Fairbanks, Jewel Carmen, George Beranger, Warner P. Richmond, Ruth Darling, Eugene Ormonde, Macey Harlan; 35mm, 2795 ft., 43' (18 fps), George Eastman House. Conservazione e stampa/preserved & printed 2002. Con il sostegno di / Funded by The National Endowment for the Arts, The National Film Preservation Foundation, The National Park Service "Saving the Silents", The Film Foundation, and Eastman House Council. Didascalie in inglese / English intertitles.

Accompagnamento musicale a cura di / Live musical accompaniment arranged by John M. Davis (cfr. sezione "Eventi Musicali", pp. 13-14 / see section "Musical Events", pp. 13-14).

Il film, che è uno dei primi interpretati da Fairbanks, mantiene un notevole fascino, anche se la diretta influenza di Griffith appare poco probabile, se non nella sua accezione più generale. Il primo rullo ricalca una formula inventata da Griffith, ovvero il dramma di contrasti, contrapponendo scene di vita nel West a scene di vita a Manhattan (una veduta della città dal tetto di un autobus sulla Quinta Strada e una veduta dall'alto di una diligenza; un caffè di Manhattan e un carro errante carico di utensili da cucina; un affettato dandy cittadino e un grossolano giovanotto del West, e così via). Forse l'unico vero momento griffithiano si ha quando appare la prima didascalia che afferma: L'ARGOMENTO DI QUESTA STORIA PONE

A CONFRONTO L'EST E L'OVEST E LE RISPETTIVE CAPACITÀ DI PRODURRE GIOIA – un po' sulla falsariga delle didascalie esplicative nell'incipit del dramma di contrasti per antonomasia dello stesso Griffith, *Intolerance*, anche se in tono più ironico. Molti dei successivi film di Fairbanks sono giocati sul contrasto tra Est ed Ovest (tra questi *Wild and Woolly* o *The Mollycoddle*) ma in genere lo schema prevede un damerino di città della East Coast alle prese col selvaggio West, dove affronta una serie di avversità comiche e drammatiche che fanno di lui un vero uomo. Qui invece lo schema è rovesciato, con Fairbanks che arriva dal West in visita a Manhattan, dove si fa turlupinare dagli amici della East Coast.

Benché l'energia atletica di Fairbanks galvanizzi buona parte del film (il nostro eroe salta stacionate, balla su una sedia in un club di Manhattan, esce e entra dalle finestre e alla fine salta anche giù da un tetto) *Manhattan Madness*, al contrario delle pellicole di Fairbanks che seguiranno, non è strutturato come un film d'azione. Essenzialmente, il film mette a confronto due generi popolari del periodo, inserendoli rispettivamente in un contesto rurale ed urbano. Da un lato, il "western" (che appare soprattutto nei contrasti del primo rullo), dall'altro, il "giallo" che occupa gran parte del secondo e del terzo rullo del film (dove forse si fa esplicito riferimento a serial dell'epoca quali *The Exploits of Elaine*), caratterizzati da una dimora spaventosa con passaggi segreti, botole, donne innocenti tenute prigioniere, e sinistre macchinazioni in atto.

Però, mentre i contrasti della prima parte nascono dal montaggio parallelo, nella trama "gialla" il regista Allan Dwan prende nettamente le distanze dallo stile di Griffith e non si avvale del montaggio alternato per creare la suspense. Il montaggio è ugualmente molto serrato, ma i vari stacchi riguardano sempre la stessa azione scenica senza ricorrere al montaggio alternato. Il terzo rullo, ad esempio, contiene circa 180 inquadrature (più una dozzina abbondante di didascalie), e supera perfino la rapidità di montaggio degli ultimi Biograph di Griffith. Fairbanks guarda spesso direttamente in macchina, sorridendo e uscendo dalla finzione del proprio personaggio (e non soltanto alla fine del film, luogo privilegiato per questo tipo di ammiccamenti, ma in vari momenti del film, in particolare nelle scene di ambientazione western). Nel complesso, *Manhattan Madness* è un film molto raffinato, abile nel rapido montaggio delle sequenze girate in unità di luogo, consapevole con le convenzioni di genere, ma senza concedersi totalmente a una diegesi classica, cosciente della sua natura di parodia in modo molto consapevole. – TOM GUNNING [DWG Project # 555]

This early Fairbanks film has considerable charm, even if the direct influence of Griffith seems unlikely, except in the most general manner. The first reel is mainly taken up with a form Griffith pioneered, a drama of contrasts, as the film cuts between life in the West and life in Manhattan (a view of the city from the top of a Fifth Avenue bus; a view from the top of a stagecoach; a Manhattan café and a chuck wagon on the range; an effete Manhattan dandy and a Western tough guy, etc.).

Perhaps the most Griffithian moment comes with the opening intertitle, which states: THE ARGUMENT OF THIS STORY CONTRASTS THE EAST WITH THE WEST IN RESPECT TO THEIR JOY-YIELDING QUALITIES – a bit like the opening explanatory titles of Griffith's own drama in contrasts, Intolerance, if more tongue-in-cheek. A number of Fairbanks' later films play with the contrast between East and West (such as Wild and Woolly or The Mollycoddle), but usually the pattern places an Eastern city slicker out West, encountering comic and dramatic hardships and becoming a man. The pattern here is reversed, with Fairbanks as a Westerner visiting Manhattan and being bamboozled by his Eastern friends.

Although Fairbanks' athletic energy certainly galvanizes the film from the beginning (leaping over fences, hopping over a chair in a Manhattan club, and ultimately climbing in and out of windows and leaping from a roof), the film does not seem to be structured as an action film, as the later Fairbanks films would. Primarily, the film seems to contrast two popular genres of the era, portraying them as respectively rural and urban. On the one hand, the Western (which appears mainly in the contrasts of the first reel), and on the other, the mystery, which takes up most of the film's second and third reels (perhaps based mainly on the serials of the era, such as The Exploits of Elaine), characterized by a creepy mansion with hidden passageways, trap doors, innocent women held prisoner, and sinister plots underway.

While the opening contrasts could be described as parallel editing, in sharp contrast to Griffith's style, director Allan Dwan does not use parallel editing to create suspense in the mystery plot. The action is very rapidly cut, but with cuts on continuous action rather than crosscutting. The third reel, for instance, contains nearly 180 shots (plus over a dozen intertitles), surpassing even Griffith's rapid rate of cutting in his late Biograph films. Fairbanks frequently looks directly at the camera, smiling and seeming to acknowledge his role-playing (not only at the end, the supposed privileged site of such self-conscious devices, but at several points in the film, especially during cuts to life in the West). All in all, this is a very sophisticated film, adept in cutting on action within a single location, aware of playing with genre conventions, but also not totally given over to a classical diegesis, aware of its parody nature in a self-conscious manner. – Tom GUNNING [DWG Project # 556]

Prog. 3

GRIFFITH AT THE FRONT (War Office Cinema Committee, GB 1917)

Re./dir: ?; flph: Frank Bassill; cast: D.W. Griffith, Philip Gibbs?; 35mm, 685 ft., 11' (16 fps), Imperial War Museum.

Didascalia in inglese / English intertitles.

Definito da Russell Merritt (*Quarterly Review of Film Studies*, 1981) "la più strana testimonianza di guerra mai raccolta da un regista", *Griffith at the Front* offre una sorta di ritratto documentaristico del

regista in un momento particolare della sua carriera, piuttosto che una tappa specifica nella sua opera vera e propria. Quasi sicuramente, nel senso specifico del termine, Griffith non ha "diretto" questa testimonianza della sua visita preliminare sul Fronte Occidentale nel maggio del 1917 – importante passo simbolico nel lavoro preparatorio per il progetto che poi sarebbe diventato *Hearts of the World* – anche se il filmato conferma che era pienamente consapevole di ciò che la cinepresa stava riprendendo, riservandosi il ruolo di protagonista in gran parte del materiale girato. Il film fu girato da un "operatore ufficiale" messo a disposizione dalle autorità britanniche, che Kevin Brownlow ha identificato con Frank Bassill, un ex cameraman dei cinegiornali Pathé. Il cameraman di Griffith, Billy Bitzer, venne convocato in Europa solo nel giugno del 1917, ma anche allora gli venne negato l'accesso al fronte – per ragioni di sicurezza si concedeva raramente il permesso di effettuare riprese in prossimità del fronte; ma Lillian Gish, e altri con lei, tra il serio e il faceto, sostenevano che il nome completo di Bitzer (Johann Gotlob Wilhelm) non aveva sicuramente agevolato la sua richiesta.

Paradossalmente, se da un lato la testimonianza offerta da *Griffith at the Front* offriva una conferma di quanto asseriva la pubblicità di *Hearts of the World*, secondo cui gran parte del film era stata girata sul fronte di guerra europeo, dall'altro pareva invece provare l'esatto contrario. Le didascalie originali del film tendevano a rafforzare l'impressione di una effettiva vicinanza ai luoghi in cui si combatteva, anche se, come osserva Brownlow nel suo *The War, the West and the Wilderness*, l'impressione che si ricava dal film stesso è che "Griffith, in tenuta da caccia al gallo cedrone, sembra uscito per una piacevole gita pomeridiana nel bel mezzo della più sanguinosa guerra che la Storia ricordi". Una sequenza della sua visita personale al fronte venne inclusa, in modo del tutto inconsueto per Griffith, nel prologo di *Hearts of the World*, dove la didascalia, con scarsa sincerità, affermava che: NON HA ALTRO INTERESSE SE NON QUELLO DI TESTIMONIARE L'INSOLITA ESPERIENZA DI UN REGISTA AMERICANO CUI È STATO CONSENTITO DI EFFETTUARE LE RIPRESE DI UN FILM SU UN VERO CAMPO DI BATTAGLIA.

Al contempo, fu proprio quella visita al fronte a spingere Griffith a trarre la conclusione, poi riassunta nella famigerata dichiarazione rilasciata durante un'intervista a *Photoplay*, che: "Dal punto di vista drammatico, la guerra è piuttosto deludente". Come sottolinea Brownlow, questa affermazione suona "egoistica e insensibile" se la si estrapola dal contesto della dichiarazione completa di Griffith, che proseguiva con l'osservare che la guerra "è troppo colossale per essere drammatica". L'esperienza portò Griffith a concludere che la realtà della guerra era difficilmente conciliabile con il tipo di storia che voleva raccontare.

Il progetto di *Hearts of the World* nacque su iniziativa delle autorità britanniche, e Griffith poté giovarsi della loro generosa assistenza. (Russell Merritt ha evidenziato che la versione dei fatti fornita da Griffith – secondo cui la sua presenza in Inghilterra per promuovere

Intolerance era avvenuta in concomitanza con l'iniziativa di un gruppo di intellettuali che auspicavano la realizzazione di un possente "dramma umano" atto a promuovere la causa delle Potenze Alleate – ometteva di dire che in realtà Griffith era già stato contattato personalmente prima di imbarcarsi per l'Inghilterra nel marzo del 1917). Dopo tre settimane di riprese di una battaglia ricostruita con l'impiego di alcune migliaia di "comparse" fornite dall'esercito inglese in una zona di addestramento nel sud dell'Inghilterra, Griffith fece una seconda visita sul fronte francese nel mese di settembre. [La prima era avvenuta nell'aprile]. In Francia, dovette pagare le attrezzature per le nuove riprese, ivi inclusa, a quanto pare, la prestazione del cameraman ufficiale del film, il francese Alfred Machin. Griffith tornò in Inghilterra portandosi dietro altre storie di fughe miracolose e, ufficialmente, ben 10.000 piedi di pellicola impressionata. La maggior parte degli studiosi è tuttavia concorde nel ritenere che solo una piccolissima parte del materiale girato sui luoghi del conflitto sia effettivamente apparsa nel film finito, malgrado le affermazioni contrastanti della pubblicità – anche se, come ha fatto notare, Nicholas Reeves (*Official British Film Propaganda During the First World War*, 1986) questa analisi è basata sulle copie sopravvissute, sicuramente più corte rispetto alla copia di distribuzione originale.

Fatta esclusione per il frammento usato nel prologo di *Hearts of the World*, è molto difficile stabilire quanta parte di *Griffith at the Front* sia stata effettivamente vista dal pubblico dell'epoca. Secondo Merritt, il metraggio girato in terra francese fornì materiale per "almeno due cinegiornali del War Office", anche se i dati finora acquisiti dal 'BUND project' promosso dal British Universities Film and Video Council (il British Universities Newsfilm Database, è accessibile tramite il sito web BUFVC), devono ancora darne conferma – ROGER SMITHER [DWG Project # 563]

Characterized by Russell Merritt (Quarterly Review of Film Studies, 1981) as "as eerie a war souvenir as a film director ever collected", *Griffith at the Front* offers a documentary vignette of the director at a particular stage of his career, rather than a specific part of his oeuvre. Griffith almost certainly did not actually "direct" this record of his preliminary visit to the Western Front in May 1917 – an important symbolic step in his preparatory work for the project that was to become *Hearts of the World* – although the evidence of the material itself confirms that he was fully aware of what the camera was doing, and ensured his own starring role in most of what it covered.

The film was shot by an "Official Cinematographer" supplied by the British authorities, identified by Kevin Brownlow as Frank Bassill, a former Pathé newsreel cameraman. Griffith's own cameraman, Billy Bitzer, was not summoned to Europe until June 1917, and even then would be denied access to the Front himself – security concerns meant that permission to film at the Front was rarely given, and Lillian Gish and others would half-seriously claim that Bitzer's full name (Johann Gottlob Wilhelm) did not exactly help his application.

The visit which Griffith at the Front records served ironically both to assist the publicity claims that much of *Hearts of the World* had been filmed on the real battlefields of Western Europe and to ensure that the opposite was in fact the case. The intertitles originally included with the film appear to have tried to strengthen the impression of proximity to real combat, although as Brownlow observes in his book *The War, the West and the Wilderness*, the feeling given by the film itself is that "Griffith, dressed for a grouse shoot, appears to be on a thoroughly pleasant afternoon outing in the midst of the bloodiest war in history". Footage of the visit was included in Griffith's unusual on-screen prologue to *Hearts of the World*, where the intertitle disingenuously noted: IT HAS NO POSSIBLE INTEREST EXCEPT TO VOUCH FOR THE RATHER UNUSUAL EVENT OF AN AMERICAN PRODUCER BEING ALLOWED TO TAKE PICTURES ON AN ACTUAL BATTLEFIELD.

At the same time, however, it was this very visit that led Griffith to the conclusion which was later summarized in his notorious remark in an interview for Photoplay – "Viewed as a drama, the war is in some ways disappointing". As Brownlow points out, the remark sounds "single-minded and callous" unless it is quoted in the context of Griffith's full text, which goes on to observe that the war "is too colossal to be dramatic". Experience led Griffith to conclude that the reality of war was difficult to shape to the needs of the kind of story he wanted to tell.

The *Hearts of the World* project was the initiative of the British authorities, and Griffith continued to receive their extensive support. (Russell Merritt has shown that Griffith's own version of events – that his presence in England to promote *Intolerance* happened to coincide with a group of intellectuals determining that a powerful "drama of humanity" would be a useful medium for stating the Entente Powers' case – fails to acknowledge direct approaches made to him before he even sailed for England in March 1917.) After 3 weeks shooting reconstructed battle footage with thousands of British Army "extras" on training grounds in southern England, Griffith made a second visit to France in September. [The first visit had taken place in April.] Griffith had paid the French for filming facilities, apparently including the services of French official cameraman Alfred Machin. He returned with more stories of narrow escapes and, it was alleged, up to 10,000 feet of film. Most analysts conclude, however, that very little of this authentic location material made it into the finished film, despite publicity claims to the contrary – although in this context Nicholas Reeves (*Official British Film Propaganda During the First World War*, 1986) points out that such analysis is based on surviving prints that are in all cases significantly shorter than the original release.

Apart from the fragment used in the prologue to *Hearts of the World*, it is uncertain how much of *Griffith at the Front* was ever seen by contemporary audiences. Merritt asserts that film taken at the time of the visit was the basis of "at least two War Office newsreels", but the work of the British Universities Film and Video Council's BUND project (British Universities Newsfilm Database, accessible through the BUFVC website) has yet to provide confirmation of this. – ROGER SMITHER [DWG Project # 563]

HEARTS OF THE WORLD (D.W. Griffith, US 1918)

Re./dir: D.W. Griffith; cast: Lillian Gish, Robert Harron, Dorothy Gish, George Siegmann, Josephine Crowell, Kate Bruce, Robert Anderson; 35mm, 9871 ft., 147' (18 fps), imbibizione/tinted, The Museum of Modern Art. Anteprima mondiale della versione restaurata (2004) / World premiere of the restored version (2004) / Didascalie in inglese / English intertitles.

he impressione farà *Hearts of the World* a uno spettatore o spettatrice moderni che non abbiano mai visto i film Biograph di Griffith né i due importanti lungometraggi che lo avevano preceduto, *The Birth of a Nation* e *Intolerance*? Il film venne girato nel 1917, quando i registi avevano adottato stabilmente lo stile narrativo che era destinato a dominare a lungo nella Hollywood del futuro. Nel 1915 e nel 1916, Griffith era stato un pioniere del cinema. Nella primavera del 1918, quando venne distribuito *Hearts of the World*, sembrava già un regista sorpassato. Sotto ogni punto di vista, il film rappresenta una nuova fase nella sua carriera – che in seguito comprenderà solo un numero ridotto di grandi film e residui momenti di grandezza in film minori. Ma forse fu proprio a partire da *Hearts of the World* che Griffith da ‘padre del cinema’ cominciò a diventare il nonno. Di fatto, non si impegnerà più nelle sperimentazioni di cui aveva dato prova in *The Birth of a Nation* e *Intolerance*. Malgrado l’innovativa fotografia dai contorni morbidiamente sfumati di *Broken Blossoms* e il tentativo di realismo di *Isn’t Life Wonderful*, i Griffith successivi a *Intolerance* si fanno apprezzare solo per gli sporadici momenti di grazia che recuperano l’energia del passato.

Questo film di transizione ebbe una gestazione piuttosto lunga. Griffith, che negli anni Biograph e nella realizzazione dei suoi grandi lungometraggi aveva sempre lavorato con estrema speditezza, per completare *Hearts* si concesse dei tempi decisamente più comodi. Dopo essere stato invitato dal governo britannico a girare un film sulla prima guerra mondiale, si recò a Londra per la “prima” inglese di *Intolerance* (7 aprile 1917) in concomitanza con l’annuncio dell’intervento americano in guerra (6 aprile). Il filmato del suo incontro con Lloyd George, girato al numero 10 di Downing Street, fu inserito nel prologo di *Hearts*. Nello stesso mese, visitò le trincee francesi, dove si fece filmare di nuovo, anche se quel materiale probabilmente non fu mai inserito nel film. Dopo il suo ritorno a Londra, il lavoro di preparazione del film continuò, e nel mese di maggio i protagonisti e Billy Bitzer partirono per l’Inghilterra. La troupe trascorse l’intera estate a Londra, a quanto risulta senza lavorare granché sul set di *Hearts*. Nel maggio, Griffith aveva girato alcuni esterni di villaggi inglesi, i cui ambienti furono ricostruiti parecchi mesi dopo sul set californiano per il grosso delle riprese. Durante l'estate, girò alcune scene con varie signore della buona società, che intendeva usare per progetti futuri e, a quanto pare, a Londra i suoi attori sperimentarono dei veri attacchi nemici che servirono di preparazione per le loro interpretazioni in *Hearts*. Malgrado il prologo del film enfatizzi le riprese effettuate sul suolo

francese, Griffith in realtà vi avrebbe trascorso solo altre due settimane durante l'autunno, e l'unico membro del cast a raggiungerlo in Francia fu Lillian Gish. Insieme girarono alcune scene nei dintorni del villaggio di Ham, nella Somme, che Richard Schickel considera l'unica località francese identificabile nel film. Nell'ottobre, tornarono tutti negli Stati Uniti, e ai primi di novembre il cast si riunì sul set californiano per girare le scene principali. Durante le riprese del film, Griffith acquisì del materiale documentario sulla guerra, che usò per rinforzare le sue scene di battaglia. Verso dicembre, si imposero dei tempi di lavorazione così frenetici che sicuramente a molti della troupe rammentarono i giorni Biograph. Nel gennaio del 1918 Griffith iniziò il montaggio. Nell'aprile ebbe luogo la “prima” di *Hearts*, che raggiunse un incasso di 600.000 dollari – un successo reso parziale dall'armistizio e dalla grande epidemia di ‘spagnola’ del 1918-1919 (sulla produzione e distribuzione del film, si veda D.W. Griffith di Richard Schickel, p. 340-360).

Schickel ha sottolineato lo scarso realismo delle scene di battaglia di Griffith: azione, movimento, e “movimento impetuoso” – e non l'estenuante, statica guerra di trincea che caratterizzò gran parte del conflitto. Poi aggiunge che sono molto più vicini alla realtà i due giorni che il Ragazzo trascorre nel cratere della bomba. Anche se, guardando quella scena, viene da chiedersi come faccia il Ragazzo, che si trova lì da appena due giorni, a capire quando sarebbe arrivato il momento per dare il segnale dell'attacco. A parte questa unica eccezione, la mancanza di realismo di Griffith nel descrivere la guerra va indubbiamente a discapito del suo tentativo di raggiungere una maggiore autenticità includendo le scene girate in Francia.

Perciò, malgrado la continua combinazione di materiale girato in Inghilterra, Francia e America, *Hearts* rimane, nella sua raffigurazione della guerra, altrettanto convenzionale quanto gli altri film sul primo conflitto mondiale interamente girati ad Hollywood.

Come ho già accennato, dopo la sperimentazione dei suoi due grandi film della metà degli anni '10, Griffith passò bruscamente a uno stile cinematografico di impronta conservatrice. A questo corrispose un approccio antiquato anche sul piano narrativo. Lo stesso Schickel ha evidenziato i cliché e la scarsa plausibilità delle scene non-militari di *Hearts*, dove Griffith, intrappolato nel melodramma di stampo teatrale, ripete la familiare e semplicistica nozione della minaccia di stupro come epitome degli orrori della guerra. Sicuramente, anche *The Birth of a Nation* e *Intolerance* non erano esenti da scene melodrammatiche e antiche, che però sembravano sparire in secondo piano di fronte alle audaci sperimentazioni tecniche. In *Hearts of the World*, i momenti più emozionanti sono quelli delle scene più intime e raccolte, che ricordano i migliori Biograph di Griffith.

In definitiva, la forza di *Hearts* risiede nelle sue scene individuali, giacché i meccanismi di progressione della trama sono da vecchio macinino. All'inizio, il racconto si dilunga nella presentazione dei personaggi senza chiarire subito quali sono i loro scopi e le loro speranze come ormai comunemente avveniva nelle trame hollywoodiane. In tal senso, basta solo guardare i film di Douglas

Fairbanks girati nello stesso periodo da John Emerson e Allan Dwan per capire cosa s'intende per una brillante e succinta esposizione della trama all'inizio di un film. L'incipit di *Hearts* appare trascurato anche se paragonato a quello di *The Birth* dello stesso Griffith. Le didascalie dialogate sono quasi inesistenti – caratteristica che accompagnerà i film di Griffith per buona parte degli anni '20, in un'epoca in cui le didascalie dialogate andavano rapidamente sostituendo quelle descrittive nella prassi hollywoodiana.

Hearts è altresì funestato dalla predilezione di Griffith per le scene molto brevi, spesso di una o due inquadrature. La prima sequenza propriamente risolta con maestria griffithiana è quella preceduta dalla didascalia **IL PIÙ PICCOLO DEI TRE FRATELLI DEL RAGAZZO È INCLINE AL CULTO DEGLI EROI**. Questa porta direttamente alla prima grande scena d'amore: **POMERIGGIO. LA RAGAZZA LEGGE I SUOI VERSI AMOROSI – IMMORTALI ED ETERNI**. Il Ragazzo spia la Ragazza che, giocherellando con una rosa, è intenta a leggere i suoi versi. Durante tutta l'azione, tuttavia, non viene mai introdotta una vera conflittualità. Il Ragazzo è attratto dalla Ragazza, lei lo ama, e apparentemente nessun malinteso o impedimento di sorta turba il loro idillio. Anche l'introduzione della Piccola Disturbatrice (cioè la Cantante, interpretata da Dorothy Gish) le permette soltanto di rivelare qualche tratto del suo carattere e di incontrare Monsieur Cuckoo, il suo stordito precettore.

Ma il primo sviluppo drammatico arriva solo a una sorprendente distanza dall'inizio del film, quando la Cantante incontra il Ragazzo per strada. Non a caso, si tratta anche della prima scena che non sia preceduta da una didascalia descrittiva. Qui, finalmente, siamo lasciati liberi di osservare le azioni dei personaggi e di arguire da soli le loro motivazioni. La scena è parzialmente ripresa in campo lungo, e si svolge su un marciapiedi che costeggia un lungo muro di pietra, più specificatamente davanti alla porta di casa del Ragazzo. La sequenza contiene la prima conversazione campo/controcampo del film e, con lo sviluppo del flirt tra la Cantante e il Ragazzo, per la prima volta si crea un vivo interesse drammatico. Vi è perfino un parallelo con la scena precedente del Ragazzo che spiava la Ragazza nel giardino. Là lui le guardava rapito la caviglia, qui fa la stessa cosa con la Cantante – anche se in modo più timido e confuso.

Dopo questa scena, tuttavia, il racconto riprende ad arrancare, introducendo Von Strohm, la malvagia spia tedesca, e la sua relazione amorosa con l'infida donna che gestisce la locanda del villaggio. La lunga descrizione introduttiva si conclude tuttavia con una interessante scena tra Von Strohm e la Ragazza che riprende quella precedente del flirt tra il Ragazzo e la Cantante. Anche qui l'incontro avviene su un marciapiedi che costeggia un lungo muro e l'azione si concentra davanti al portone di una casa. Von Strohm spia la Ragazza, e proprio come accadeva al Ragazzo alla vista di entrambe le donne, rimane affascinato dalla sua caviglia. Ma il corteggiamento della Cantante aveva il tono di una sfida scherzosa, mentre Von Strohm rappresenta una seria minaccia all'idillio tra i due fidanzati. La sequenza ha un tocco finale di grande effetto: la Ragazza chiude la porta in faccia

al tedesco, il quale infila il garofano che portava all'occhiello in un buco del legno spingendolo verso di lei con la punta del suo bastone da passeggio. Il fiore ricorda la rosa della Ragazza nella scena d'amore nel giardino, ma, al contempo, il gesto di Strohm è davvero bizzarro ed enigmatico, forse evocativo di sfida, forse di seduzione. Una veloce dissolvenza accentua questa ambiguità.

A partire da quel gesto, il film perde la sua prolissità descrittiva. Annunciata dalla didascalia **PERSEVERANZA E PROFUMO** segue una scena molto ben costruita e magistralmente diretta. La Cantante incontra di nuovo il Ragazzo davanti alla porta di casa. Mentre lei riprende il suo corteggiamento e cerca di farsi baciare, uno stacco di montaggio ci mostra la Ragazza che sta facendo compere nei paraggi. Segue un mezzo campo lungo della Cantante e del ragazzo situati nella parte destra dell'inquadratura, mentre la porzione destra dello schermo viene lasciata vuota per suggerire l'imminente entrata in scena di qualcuno, con ogni probabilità della Ragazza. La Cantante, respinta, si allontana dal Ragazzo e, con fare esitante e riluttante, si porta in secondo piano sul lato sinistro del fotogramma. È un momento molto intenso, perché d'un tratto la nuova prospettiva sembra sminuirla anche in relazione a lui. Quando poi lei si fa nuovamente avanti per strappargli un bacio, la parte sinistra dell'inquadratura rimane vuota. Appena il Ragazzo risponde al suo bacio, c'è un momento di stasi, cui segue uno splendido stacco dalla direzione diagonalmente opposta, con la coppia in lontananza sulla destra dello schermo che si sta ancora baciano e la Ragazza in primo piano a sinistra, che li guarda immobile. Il fatto di non averci mostrato il momento in cui entra a occupare quello spazio rende la rivelazione della sua presenza – e il suo turbamento alla vista del bacio – di grande efficacia drammatica. Se la Ragazza fosse entrata da sinistra e poi si fosse fermata a guardare sconvolta, la rivelazione avrebbe contenuto un elemento di melodrammaticità (il che d'altronde non sarebbe stato affatto sorprendente da parte di Griffith). Qui, tuttavia, egli lo evita, e raggiunge il clou drammatico con il magnifico stacco successivo, girato in campo medio, con la Ragazza che guarda fissa verso destra, con una mano appoggiata sulla porta fuori campo. La Ragazza sta semplicemente a guardare, con espressione cupa, indietreggiando leggermente di modo che la sua mano lascia entrare in campo la porta sulla destra del fotogramma. Quando Griffith ci offre una scena del genere, si fa perdonare molte cose. La narrazione maldestra e il sentimentalismo, l'umorismo forzato e artificiale e tutto il resto sono compensati dai momenti come questo e forse nessuno dei suoi contemporanei padroneggia con pari delicatezza le scene di pathos pacato.

Un'analogia commistione di pathos e melodramma alternata a tocchi di eccellente *mise en scène* e recitazione prosegue per tutto il resto del film. Malgrado la reputazione di grande e innovativo montatore di cui godeva Griffith, i momenti migliori del film emergono nelle sequenze relativamente più lunghe, dove gli attori hanno maggiore agio di sviluppare le emozioni più sottili e al contempo sono più liberi di muoversi nelle varie aree di un set, sfruttandone al meglio gli spazi.

In tal senso, è di esemplare intensità la scena in cui la Ragazza, semi impazzita dopo la morte della madre, vaga sul campo di battaglia alla ricerca del fidanzato. In una suggestiva sequenza in campo lungo, la Ragazza si ferma a pregare davanti a un crocifisso sul ciglio della strada. Il muro e il carro spezzato sulla sinistra forniscono due interessanti elementi visivi e il cadavere che giace seminascosto sul terreno alla sua destra attrae brevemente l'attenzione di lei che cerca di accertarsi se si tratta del fidanzato. Durante questa serie di movimenti apparentemente senza scopo, il fumo della battaglia, o di un edificio invisibile che va a fuoco viene trasportato da destra e si disperde in lontananza. L'intera sequenza è inondata da una strana luce (proveniente da destra) che crea un'atmosfera inquietante, e Gish prosegue la sua scena di pazzia avanzando gradualmente in diagonale alla cinepresa (e a tratti va anche fuori fuoco) per poi uscire di campo con un'azione scenica che ricorda il cinema degli esordi e le convenzioni dei film di inseguimento. Subito dopo, segue una lunga ed efficace sequenza di circa 80 secondi, in cui la Ragazza rinviene il corpo del fidanzato, apparentemente morto. E anche qui Griffith riesce a dare maggiore intensità alla scena evitando di staccare su un enfatico primo piano di Gish, che lascia invece libera di abbassarsi lentamente, di piegarsi sul corpo del Ragazzo, di stringerlo a sé e infine di dormirgli accanto in quella che avrebbe dovuto essere la loro prima notte di nozze. Molto più avanti nel film, un'altra scena piuttosto lunga ma con un'azione più circoscritta consente a Gish (e in misura minore anche a Bobby Harron) di abbandonarsi a qualche eccesso teatrale durante il ricongiungimento dei due fidanzati nel cortile della locanda. Uno degli aspetti stilistici più innovativi del film emerge dal suo uso occasionale di effetti di luce speciali e di riprese notturne. Le luci speciali, o luci di riflessione selettive create da una fonte luminosa all'interno della scena, erano già piuttosto diffuse verso la metà degli anni '10. Nella scena in cui la ragazza si introduce furtivamente nel magazzino per rubare del cibo per i tre fratellini del fidanzato, Gish regge una lampada ad arco camuffata da lanterna a kerosene. La prima volta che Gish entra nel magazzino, questa lampada molto luminosa che proietta realistiche ombre in movimento al leggero dondolio della sua mano è l'unica fonte di luce di tutta la scena. Subito dopo però, a questo iniziale tentativo di illuminazione realistica subentra la necessità pratica di rendere chiaramente visibile l'intera azione. Dopo un opportuno stacco, quando torniamo nel locale con la ragazza che sta rubando il cibo, la scena è interamente illuminata da una forte luce chiave che cade dall'alto, mentre la brillante lampada ad arco è relegata sul fondo del set.

Ma ancora più suggestive e straordinarie sono le scene notturne girate sul campo di battaglia. Griffith aveva già sperimentato l'uso del bagliore delle fiamme per illuminare la battaglia notturna di *Intolerance*. Qui una spettacolare ripresa in campo lunghissimo del campo di battaglia è illuminata solo dalle esplosioni degli artificieri, che lasciano intravedere con sufficiente chiarezza le truppe nella parte bassa del fotogramma. Altre scene di battaglia furono girate di notte usando potenti riflettori per illuminare le trincee e il campo. Nel 1917, questo

tipo di illuminazione non era ancora entrato nell'uso comune; ma lo sarebbe diventato all'incirca un anno dopo, con l'introduzione dei potenti riflettori ad arco sviluppati per uso militare durante la guerra. Per il momento, anche Griffith ne fa un uso limitato, introducendo una tempestiva didascalia – **SOTTO I RAGGI DELLA LUNA NASCENTE** – per giustificare un brusco ritorno alle riprese diurne girate con l'effetto notte.

Forse, *Hearts of the World* è un film particolarmente discontinuo perché fu girato in un lasso di tempo relativamente lungo e in Paesi diversi. E sicuramente Griffith raggiungerà migliori risultati di coerenza e unitarietà di stile in alcuni dei suoi lavori successivi, meno pretenziosi e complicati di questo, che tuttavia segna una tappa importante, perché con *Hearts* Griffith cessa di essere un innovatore e diventa un regista che deve lottare, con alterne fortune, per mantenersi all'altezza della sua passata, e osannata, reputazione. – KRISTIN THOMPSON [DWG Project # 565]

How might a modern viewer react to Hearts of the World if he or she did not know the Biographs and the two great features that preceded it, The Birth of a Nation and Intolerance? It was shot in 1917, the year when filmmakers settled on the continuity style that was to dominate Hollywood far into the future. In 1915 and 1916, Griffith had been a pioneer of the cinema. By the spring of 1918, when Hearts of the World was released, it already looked old-fashioned. By almost any standard, it represents a move into a new phase of his career – one which would see a few great films and mostly great moments in lesser films. It was perhaps with Hearts of the World that he went from being the father of the cinema to being its grandfather. Never again would he strive for the sorts of experimentation seen in The Birth of a Nation and Intolerance. Despite the innovative soft-focus cinematography in Broken Blossoms and the attempt at naturalism in Isn't Life Wonderful, Griffith's post-Intolerance films usually lead us to treasure isolated moments when he recaptures past strengths.

The actual transition proceeded relatively slowly. Despite the breakneck speed with which Griffith worked during the Biograph years and in making his big features, Hearts seemed to have had a downright leisurely path to completion. After being invited by the British government to make a film on the subject of World War I, he went to London just in time for the English premiere of Intolerance (7 April 1917) and the announcement of the American entry into World War I (6 April). Shots of his staged meeting with Lloyd George at 10 Downing Street made it into the prologue of Hearts. That same month he visited the trenches in France and was photographed, though this footage was probably not used in the film. Upon his return to England the planning of the film went forward, and in May the principal actors and Billy Bitzer traveled to England. The group lived in London during the summer, not, apparently, doing much work on Hearts. In May Griffith had shot some exteriors in English villages, locales that would be replicated with sets in California for the principal photography considerably later. During the summer he filmed scenes with various society ladies, intended for future projects, and

his cast apparently experienced the wartime attacks on London as preparations for their performances in *Hearts*.

Despite the prologue's emphasis on location shooting in France, Griffith seems to have spent only two more weeks in France, during the autumn, and the only cast member who joined him there was Lillian Gish. They shot footage around the village of Ham, on the Somme, which Richard Schickel considers to be the only French location identifiable in the film. In October the group returned to the United States, and by November the cast assembled in California for the principal filming in sets. During the lead-up to the filming, Griffith acquired some documentary footage of the fighting, which he spliced into his battle scenes. December saw a return to a frantic shooting schedule that probably recalled to many the days of the Biographs. Griffith began editing in January of 1918. *Hearts* premiered in April and went on to make a \$600,000 profit – a success cut short in part by the Armistice and in part by the great flu epidemic of 1918-1919 (on the film's production and release, see Richard Schickel, D.W. Griffith, pp. 340–360).

Schickel has commented on how unrealistic Griffith's war scenes are: action, movement, and “sweeping movement” – not the grueling, static trench warfare that most of the fighting actually involved. He comments that the Boy's two days in a shell hole come closest to that reality. In that scene, however, one has to ask what the Boy could learn after two days there that would allow him to know when to signal for the attack to begin. That one exception aside, however, Griffith's lack of realism in depicting the war goes against his attempt to achieve authenticity by including scenes shot in France. Despite the usually seamless combination of English, French, and American-shot footage, *Hearts* remains as conventional in its depiction of war as the other WWI films made entirely in Hollywood.

I have suggested that Griffith moved from the experimentation of his two great mid-1910s features to a sudden conservatism of film style. This was paralleled by an old-fashioned approach to story. Schickel also remarks on how clichéd and implausible the non-military scenes of *Hearts* are, with Griffith trapped in stage melodrama, repeating the simplified and familiar notion of threatened rape standing in for the general horrors of war. Of course *The Birth of a Nation* and *Intolerance* had many melodramatic and outdated scenes, but they seem to fade into the background in the face of daring techniques. In *Hearts of the World*, the most impressive moments are usually those quiet scenes that recall the best of Griffith's Biographs.

And the strengths of *Hearts* are definitely in its individual scenes, for the mechanics of the plot progression are clunky. The opening exposition introduces the characters at great length without setting up the sorts of goals and expectations that were becoming part of current Hollywood plotting. One need only look at the Douglas Fairbanks films being directed at this time by John Emerson and Allan Dwan to realize how lively the introduction of salient story information early in a film could be. Even in comparison with Griffith's own exposition at the beginning of *Birth*, that of *Hearts* seems careless. There are almost no dialogue titles – something that continues to be characteristic of Griffith films well into the 1920s, at

a time when a preponderance of dialogue titles was rapidly replacing expository titles as the Hollywood norm.

Hearts is also plagued by Griffith's predilection for very short scenes, often only a shot or two. The first reasonably skillful sustained Griffithian sequence comes after the title THE LITTLEST ONE OF THE BOY'S THREE BROTHERS IS INCLINED TO HERO-WORSHIP. This leads directly into the first major love scene, introduced by another title, AFTERNOON. SHE READS HIS VERSE OF LOVE – DEATHLESS, UNENDING. Here the Boy observes her as she toys with a rose and reads his poetry. Throughout this action, however, there is no real conflict introduced. The Boy is attracted to the Girl, she loves him, and there seems to be no misunderstanding or other barrier to their romance. Even the introduction of The Little Disturber (i.e., the Singer played by Dorothy Gish) simply allows her to show off something of her character and to meet Monsieur Cuckoo, her befuddled suitor.

An astonishingly long way into the film, the scene in which the Singer encounters the Boy in the street introduces some dramatic conflict. Significantly, this is also the first scene to begin without an expository intertitle. We are at last left without guidance to observe for ourselves the characters' actions and infer their motives. The scene itself is staged partly in depth along a sidewalk by a long stone wall and specifically in front of the door to the Boy's home. The scene contains the film's first real shot/reverse-shot conversation and creates a lively dramatic interest for the first time as the Singer's flirtation with the Boy develops. There is even a parallel created to the earlier scene of the Boy observing the Girl in the garden. There he had ogled her ankle, and he does the same with the Singer here – though in a more shy and confused manner.

Even after this scene, however, the plodding exposition resumes, with the introduction of Von Strohm, the villainous German spy, and his relationship to the treacherous woman who runs the local village inn. Interestingly, however, the lengthy exposition ends with a scene between Von Strohm and the Girl that parallels the flirtation between the Boy and the Singer. Again the scene takes place on a sidewalk along a lengthy wall, centering around a doorway. Von Strohm notices the Girl, and as with the Boy's interest in both the Girl and the Singer, his attraction to her is conveyed by his glance at her ankle. Just as the Singer presents a comic threat to the Boy's romance with the Girl, Von Strohm now creates a more serious threat to that romance. A really striking touch comes at the end of this scene, as the Girl shuts the door in the German's face, but he places his buttonhole carnation in a knothole and pushes it through toward her with the tip of his cane. This recalls the Girl's rose in the love scene in the garden, but at the same time it is a bizarre, enigmatic gesture, perhaps suggesting defiance, perhaps seduction. A quick fade emphasizes this uncertainty.

With this gesture we can say that the film's lengthy exposition ends. The first truly sustained and well-handled scene occurs next, beginning with the title PERSEVERANCE AND PERFUME. The Singer and the Boy meet again in the street outside his door. As she flirts with him again and tries to provoke him to kiss her, a single cutaway signals that the Girl is nearby, shopping. A medium-long shot along the wall places the Singer and Boy in

the right half of the frame, the empty left portion suggesting that someone, most likely the Girl, might enter. In fact the Singer's hesitating and reluctant movements away from the Boy carry her into depth at the left after he rejects her. It is a striking moment, since the perspective makes her suddenly seem to shrink in size in relation to him. Her return to forcibly kiss the Boy again leaves the left area unoccupied.

Once he responds to the kiss, a moment of stasis occurs, and this leads to a wonderful cut to a depth shot in the opposite direction, diagonally into depth with the couple in the right rear, still kissing, and the Girl at the far left foreground, standing still and watching. The fact that there had not been a shot showing her arriving in this space makes the revelation of her presence – and her shock at the sight of the kiss – very dramatic. Even if there had been a cut to this framing with the Girl entering from the left and stopping in shock, the revelation would have contained an element of melodrama (which would of course not be surprising for Griffith). Here he avoids it, however, and tops the moment with a cut to a beautiful medium shot of the Girl staring off right, with her hand on the offscreen door. She simply looks, with a somber expression, backing slightly away so that her hand brings the door into the frame at the right. One can forgive Griffith a lot when he gives us this kind of scene. The clumsy exposition and sentiment, the heavy, dragged-in humor and all the rest of it, are balanced out by such moments, and at this period, probably no one staged quiet pathos so discretely as Griffith.

The same mixture of melodramatic sentiment with touches of brilliant staging and acting continues throughout the film. Despite Griffith's reputation as a great and innovative editor, some of the best moments of the film occur in relatively long takes that allow the actors more time to develop subtle emotions and to move through space in leisurely ways that exploit the various areas of a setting. The scene in which the Girl, having gone a bit mad after her mother's death, wanders through the battlefield looking for her fiancé exemplifies this strength. In an evocative long shot, she pauses to pray to a crucifix by the roadside. The wall and broken wagon at the left create a visual interest, and the dead body lying inconspicuously at the right middle-ground draws her attention briefly as she tries to see if it might be the Boy. All during her somewhat aimless movements, the smoke of battle or an unseen burning structure drifts in from off right in the distance. The whole scene is bathed in a strange light from off right that gives it an almost eerie feel, and Gish's performance of the Girl's madness takes her gradually forward and diagonally out past the camera (and even out of focus) in a staging that recalls the early days of cinema and chase-film conventions. Immediately after this there is a particularly lengthy and effective take of about 80 seconds as the Girl finds her lover's body, apparently dead. Griffith again makes the scene more poignant by refraining from cutting to a more emphatic close framing of Gish's performance, allowing her instead to slowly lower herself to crouch over his body and finally to nestle and sleep against him on what was to have been their wedding night. Much later in the film, another fairly lengthy take with limited movement allows Gish (and to a lesser extent Bobby Harron) to emote in a virtuoso fashion during their reunion in the courtyard of the inn.

One impressively up-to-date aspect of the film's style comes with its occasional uses of effects lighting and night-for-night shooting. Effects lights, or selective lighting created by a source within the scene, had become more widespread during the mid-1910s. The scene in which the Girl steals into a storeroom to steal food for the Boy's three young brothers has Gish carrying an arc lamp in the form of a kerosene lantern. When she first enters, this very bright lamp provides all the light in the scene, casting realistically moving shadows as the lantern bobs slightly in her hand. This attempt at realistic lighting, however, quickly gives way to the practical necessity of allowing the action to be clearly visible. After a cutaway, the return to this locale has the Girl stealing the food, but a strong key light from the top left now provides the main illumination, while the bright lamp is relegated to the background of the set.

More impressive and unusual are the night scenes on the battlefield. Griffith had experimented with the use of flares for the night battle in *Intolerance*. Here one spectacular extreme long shot of the battlefield is lit only with explosions, with the troops being quite visible at the lower portion of the frame. Other shots of the fighting were also made at night, apparently using powerful floodlights to illuminate the trenches and field. Such lighting was still quite unusual in 1917. It would become common about a year later, after the introduction of powerful arc spotlights developed for military use during the war. Griffith himself makes only limited use of such shooting, quickly introducing a title – *BENEATH THE RISEN MOON* – to motivate a switch back to shots taken in daylight representing action at night.

Perhaps partly because it was filmed over a relatively lengthy period in different countries, *Hearts of the World* seems a particularly uneven Griffith feature. He would achieve more consistent, unified filmmaking in some of the simpler, less pretentious features to come. Nevertheless, *Hearts* marks a transition when Griffith ceases to be an innovator and becomes a director struggling, with varying degrees of success, to live up to his earlier, exalted reputation. – KRISTIN THOMPSON [DWG Project # 565]

Prog. 4

GAUMONT NEWS, VOL. XVI, No. 2-L (Gaumont, GB 1918)

Re./dir: ?; fl/ph: ?; cast: D.W. Griffith, Mary Pickford, Lillian Gish; 16mm, 178 ft., 8' (16 fps), Kevin Brownlow Collection.

Didascalia in inglese / English intertitles.

Questo cinegiornale da un rullo contiene vari servizi su personalità del cinema, fra cui due riguardanti D.W. Griffith. Il primo, introdotto dalla didascalia VIBRANTE APPELLO LANCIATO DA D.W. GRIFFITH A LOS ANGELES, ci mostra il regista sopra un carro armato di legno, poi la macchina da presa panoramica sopra una massa di teste fino al gruppo di oratori sottostante (penso che siano gli addetti alla raccolta dei fondi). Il secondo pezzo è preceduto dalla didascalia LOS ANGELES, CALIFORNIA. IL GOVERNO ONORA UN CINEASTA. D.W. GRIFFITH, CHE HA PRODOTTO E DIRETTO HEARTS OF THE

WORLD E ALTRI GRANDI FOTO-DRAMMI, VIENE DECORATO CON IL GALLONE D'ONORE. Griffith è su un set allestito in interni per *The Great Love*, con Lillian Gish vestita da infermiera, Robert Harron in divisa da ufficiale dell'esercito britannico, George Fawcett in tenuta da cappellano militare e un attore che assomiglia a Neil Hamilton. Griffith finisce di parlare ai suoi attori e va a sedersi sotto una macchina da presa DeBrie quando entrano due funzionari che vanno a stringergli la mano. GRIFFITH È IL SOLO A RICEVERE QUESTA DECORAZIONE DAL GOVERNO. Una volta appuntato sulla sua manica, vediamo in primo piano l'alquanto modesto distintivo di stoffa: "Servizio Fondi di Guerra USA". I funzionari scambiano con lui un'altra stretta di mano e altrettanto fanno gli attori. Questo è tutto ciò che rimane di *The Great Love*, film che utilizzava molto del materiale girato in Inghilterra per *Hearts of the World* e che sfruttava l'eco suscitata dalla drammatica vicenda del patriota irlandese Sir Roger Casement (qui chiamato Sir George Brighton e interpretato da Henry B. Walthall) che era stato accusato di essere un collaborazionista tedesco. — KEVIN BROWNLOW [DWG Project # 567]

This one-reel newsreel contains several items about motion picture people, and there are two on D.W. Griffith. The first is introduced with the title D.W. GRIFFITH MAKES STIRRING APPEAL IN LOS ANGELES. It shows him atop a wooden tank; the camera then tilts down over the heads of a crowd to massed speakers below (I suspect these are the men who go out into the crowd to collect the money).

*The second item is introduced with the title LOS ANGELES, CALIF. – MOTION PICTURE PRODUCER IS HONORED BY THE GOVERNMENT – D.W. GRIFFITH, WHO DIRECTED AND PRODUCED HEARTS OF THE WORLD AND OTHER GREAT PHOTO-DRAMAS, IS PRESENTED WITH THE CHEVRON OF HONOR. Griffith is on an interior set of *The Great Love* with Lillian Gish as a nurse and Robert Harron as a British army officer, George Fawcett as an army chaplain and an actor resembling Neil Hamilton. Griffith finishes talking to the cast and sits beneath a DeBrie camera when two officials enter and shake hands with him. MR. GRIFFITH IS THE ONLY MAN TO RECEIVE THIS DECORATION FROM THE GOVERNMENT. Once it is pinned on his sleeve, we see in close-up of the rather modest cloth badge: "US War Savings Service". The officials shake hands again and they are followed by the cast. This is all that survives of *The Great Love*, a film which used much of the footage shot in England for *Hearts of the World*, and exploited the recent drama of Sir Roger Casement, Irish patriot (here called Sir Roger Brighton and played by Henry B. Walthall), who is presented as a German collaborator.* — KEVIN BROWNLOW [DWG Project # 567]

A ROMANCE OF HAPPY VALLEY (Il romanzo della Valle Felice) (D.W. Griffith, Griffith's Short Story Series, US 1919)

Re./dir: D.W. Griffith; cast: Lillian Gish, Robert Harron, George Fawcett, Kate Bruce, George Nicholls; 35mm, 4912 ft., 73' (18 fps), The Museum of Modern Art.

Didascalie in inglese / English intertitles.

A Romance of Happy Valley è stato il secondo film prodotto (ma il terzo ad essere distribuito) del pacchetto di 6 commissionati da Adolph Zukor nella primavera del 1917 e destinati ad essere distribuiti dalla Artcraft Pictures una volta che Griffith fosse tornato dal suo viaggio in Europa per la "prima" londinese di *Intolerance* e dopo aver completato la produzione indipendente di *Hearts of the World*. *A Romance of Happy Valley* venne girato nel vecchio studio della Reliance-Majestic-Fine Arts al 4500 di Sunset Boulevard, parte del quale Griffith aveva noleggiato dalla Triangle, all'epoca ancora depositaria del contratto d'affitto, e lo tenne occupato dall'ottobre del 1917 fino al settembre del 1919, quando la sua società di produzione si trasferì a Mamaroneck, New York.

In un telegramma a Albert Banzhaf del 21 aprile 1918, Griffith affermava che "il secondo Artcraft è poco impegnativo e non richiederà più di cinque o sei settimane". I libri contabili conservati tra i *Griffith Papers* (Bobina n° 20, Vol. 15: contabilità Ledger, novembre 1917/dicembre 1918) indicano che nel giugno le spese correnti del film ammontavano a 24.917 dollari, salite a 38.589 dollari in luglio; e che in data 3 agosto se ne erano spesi altri 5.818; a partire da quella data fino al momento della sua distribuzione (26 gennaio 1919) venne annotata soltanto una ulteriore spesa di 6.820 dollari. Se ne deduce che il grosso delle riprese deve essere avvenuto tra il giugno e il luglio del 1918; pertanto, le previsioni avanzate da Griffith nell'aprile non erano affatto infondate. (Il costo finale di *A Romance of Happy Valley* riportato nei dati contabili ammontava a 111.732 dollari e 87 cent. Alla fine del 1919, il film aveva incassato 172.073 dollari, 96.000 dei quali anticipati da Zukor nel 1918 per coprire le spese di produzione. [Si veda la bobina n° 20, Vol. 18, pagina 1294 del microfilm].

La data di distribuzione venne fissata per il 4 di novembre (DWG a Banzhaf, 1º ottobre 1918) e successivamente rimandata al 12 (DWG a Sol Lesser, 11 ottobre 1918), ma nel frattempo era scoppiata l'epidemia mondiale di 'spagnola' del 1918-19. L'11 di ottobre, Banzhaf informava Griffith che quasi tutte le principali società di produzione e distribuzione, Famous Players-Lasky compresa, avevano deciso di non far uscire nuovi film per almeno 4 settimane a partire dal 15 di ottobre, perché moltissimi teatri erano chiusi per il timore del contagio, e che pertanto, anche i produttori indipendenti avrebbero dovuto interrompere le loro produzioni. Banzhaf gli suggeriva però di avvalersi del pretesto che il film a cui stava lavorando era un film sulla guerra per essere esentato da questa moratoria. Forse per questo motivo, o forse anche perché, dopo l'11 novembre, si sentiva la necessità di distribuire in fretta i film a tema bellico prima che si ingenerasse una saturazione verso quel tipo di soggetto, si decise di far uscire il terzo Artcraft di Griffith, *The Greatest Thing in Life* (che, naturalmente, aveva un tema attinente alla guerra) prima di *A Romance of Happy Valley*, l'8 dicembre. Presumibilmente per mancanza di denaro liquido, Griffith passò sopra l'obiezione avanzata da Zukor, per il quale sarebbe stato più opportuno far passare un intervallo di almeno due mesi tra un film Artcraft e l'altro (DWG a Banzhaf, 6 gennaio 1919) e distribuì *A Romance of Happy Valley* il 26 gennaio del 1919.

Fino a questi primi titoli Artcraft, l'ultimo film "piccolo" associato al nome di Griffith era stato *The Avenging Conscience* del 1914. I primi Artcraft distribuiti, sicuramente due piccoli film se paragonati a *Hearts of the World*, erano tuttavia nobilitati dall'importanza e dall'attualità dei loro temi attinenti alla guerra. A *Romance of Happy Valley* rappresentava una nuova tendenza, e già dalla campagna di lancio che accompagnò l'uscita del film si intuisce che né l'organizzazione di Griffith né la Artcraft sapevano bene come presentarlo. Il principale richiamo commerciale, naturalmente, era affidato al nome di Griffith (come peraltro stabiliva il contratto tra lo stesso Griffith e Zukor); poi però, nella stampa di categoria e nei poster destinati all'affissione nelle sale si proponevano due strategie abbastanza contraddittorie (ma forse complementari, in quanto si rivolgevano a due fasce di pubblico distinte). La prima enfatizzava (in modo abbastanza paradossale) la novità di un piccolo film "alla vecchia maniera" del maestro: "Una amichevole, piccola storia di gente del Kentucky' ecco le parole con cui D.W. Griffith descrive il suo nuovo film Artcraft. Un po' come definire il Woolworth Building 'una linda capannuccia' (...) Con il suo genio egli ci mostra la grandezza e la meschinità di persone comuni poste davanti a un bivio". (*The Moving Picture World*, 8 febbraio 1919). La seconda strategia puntava sull'emozionante finale a suspense: "Pubblicate in anticipo un annuncio sul vostro programma di sala, in cui si chiede a tutti coloro che andranno a vedere *A Romance of Happy Valley* di non rivelare agli amici i dettagli della scena madre"; "Sicuro, il ragazzo ama la ragazza. Ma anche un uomo malvagio la ama! Il corso del vero amore è duramente ostacolato in *A Romance of Happy Valley* – ma i due giovani trionferanno e il malvagio avrà il fatto suo!". (*Exhibitor's Trade Review*, 1° febbraio 1919).

In nessuna delle recensioni, dove era il primo aspetto del film a prevalere, si fece mai cenno al fatto che si trattava di un 'corto' Biograph 'gonfiato' a 6 rulli, rimprovero che probabilmente sia il produttore sia i distributori temevano. Anzi, al film vennero riconosciute tutte le qualità di un Biograph migliorate dai progressi sopravvenuti in ambito cinematografico da quando Griffith aveva lasciato quella società. Vale la pena di citare per esteso la recensione di Wid Gunning (da *Wid's*, 2 febbraio 1919): "La guerra è finita. Griffith ha smobilitato i suoi soldati, convertito le trincee in campi di granoturco e ha accatastato i fucili negli arsenali per tornare in mezzo a persone semplici e pacifiche i cui problemi e le cui lotte nascono all'interno dei loro cuori. E, più superbamente che mai, ripropone l'incomparabile suggestione dei suoi film del passato. Ripensate per un istante ai primi Biograph di Griffith; poi considerate il grande progresso acquisito dalle tecniche cinematografiche, la padronanza espressiva raggiunta da attori quali Lillian Gish e Bobby Harron, la ulteriore maestria artistica del regista e immaginate una versione lussuosa di uno dei suoi piccoli capolavori e potrete farvi un'idea del tipo di film che è stato distribuito sotto il titolo di *A Romance of Happy Valley*".

Edward Weitzel (*The Moving Picture World*, 8 febbraio 1919) condannava invece l'infelice commistione di melodramma e idillio (pur

riconoscendo che non tutti potevano vederla allo stesso modo): "La prima metà della storia è uno studio di caratteri incantevole per virtuosismo e verità. Poi sopraggiunge un drastico mutamento di tono, che cala sul film come una tempesta di neve a giugno. E per molti spettatori sarà altrettanto sgradevole. Il racconto, finora armonico e coerente, si muta d'un tratto in un vivace melodramma, con relative rapina di banca e tema della 'fattoria-con-ipoteca' oltre al tentativo da parte dell'anziano Logan di assassinare e derubare uno straniero che si rivela essere suo figlio. Il modo in cui la vicenda si risolve, con il bandito ferito che si sostituisce al figlio fuggito dal paese sette anni prima per cercare fortuna in città, potrà anche convincere buona parte degli spettatori, ma non tutti". Solo il recensore di *Variety*, Jolo, (31 gennaio 1919) approvava – o per lo meno non metteva in discussione – la commistione di generi: "*A Romance of Happy Valley* è una storia semplice di vita bucolica (...). La vicenda prosegue tranquillamente fino all'ultimo rullo, poi prende una piega tragica e morbosa, la cui ombra cupa si dissolve con un avvincente finale a sorpresa".

Oltre che per il suo finale "melodrammatico" e gli espedienti romanzeschi, il film si allontana dal semplice racconto bucolico anche per un altro fattore: la forza allegorica che attribuisce ai personaggi e alle istanze morali di cui si fanno carico. Il film, naturalmente, fa ampio ricorso ai sottili simbolismi tipici del periodo Biograph di Griffith – si veda in particolare la sequenza di Mrs. Logan che accarezza il cavallino di legno (presumibilmente un giocattolo d'infanzia del figlio) montata in parallelo con la sequenza newyorchese di John Jr. che cerca di far nuotare la rana giocattolo; o il gesto ripetuto di John Sr. che apre e chiude il suo temperino, la prima volta quando la sua fortuna comincia a vacillare e in risposta a un'allusione maligna di Vinegar Watkins, la seconda mentre aspetta nella cucina ascoltando i rumori del ricco straniero del piano di sopra che si prepara per andare a letto. Ma il film mostra anche un simbolismo più pomposo e scoperto nelle figure di Vinegar Watkins e Old Lady Smile, che sono realisticamente motivate come personalità tipiche della Happy Valley (l'occupazione di Vinegar Watkins non è molto chiara, almeno da quanto emerge da questa copia e dalla sinossi, mentre Old Lady Smile figura come guardiana della barriera del ponte) pur se la loro funzione nella storia si limita a rappresentare, rispettivamente, un'allegoria del pessimismo e dell'ottimismo (o come afferma il testo di una didascalia, LA BATTAGLIA DEL CIPIGLIO E DEL SORRISO). Parimenti, il rapinatore della banca, necessario per sostituire John Jr. nel finale a sorpresa, è anche il tentatore che cerca di convincere Jennie a rompere la promessa di fedeltà fatta a John, e i credits nell'elenco delle didascalie e sulla copia (dove il personaggio si chiama semplicemente "Judas", mentre nell'elenco delle didascalie apparso su *The Moving Picture World*, 25 gennaio 1919, veniva chiamato "L'uomo di città") e la didascalia che lo introduce (UN DISCENDENTE DI GIUDA ISCARIOTA VISITA IL VICINATO) attribuisce eccessiva importanza a quello che in fin dei conti è solo un corteggiatore del tutto rispettoso e un criminale di mezza tacca. Questo tipo di pomposità non è insolito

in Griffith, che qui (ma non nel successivo *Dream Street*) non riesce a creare un simbolismo funzionale alla narrazione, col risultato che queste figure, se si escludono alcuni punti nodali in cui si rendono necessarie per gli sviluppi successivi della vicenda, sembrano appartenere a un altro film.

Molte delle caratteristiche che ho appena sottolineato possono essere interpretate come tentativi per dare maggiore consistenza a quello che altrimenti rischiava di apparire come un "mero" Biograph da un rullo "gonfiato" alla lunghezza di un lungometraggio.

Il responso della stampa di settore, che lodava la semplicità del racconto bucolico ma deprecava la pomposità del melodramma (o che per lo meno aveva mostrato una certa ambivalenza al riguardo) forse incoraggiò Griffith a optare per una storia decisamente più semplice nel suo sesto Artcraft, *True Heart Susie*, distribuito negli ultimi mesi del 1919, dove tornerà alla narrazione onnisciente con gli annessi risvolti ironici di relativa consapevolezza che erano già presenti in *Gold Is Not All* del 1910 (si veda in "A Scene at the Movies" di Ben Brewster, Screen, Vol. 23, N° 2, 1982, p. 10-12). A *Romance of Happy Valley* non rappresenta tuttavia l'ultimo esperimento in ambito narrativo di Griffith; che tornerà a farsi sperimentatore in *Dream Street* e anche in *The Greatest Question*, che fu l'ultimo film prodotto prima del trasferimento a Mamaroneck e il primo ad essere distribuito dalla First National.

Un altro fattore che può avere ispirato, o per lo meno modificato, *True Heart Susie* fu l'interpretazione di Lillian Gish. Nella sua recensione su *Moving Picture World*, Weitzel ne sottolineava la forza innovativa: "Lillian Gish, la Jennie del film, si discosta ulteriormente dalla sua precedente linea interpretativa [che sia un riferimento alla sua interpretazione in *The Greatest Thing in Life!*] e offre una caratterizzazione che è una combinazione di goffa titubanza e di grazia interiore. A tratti, il suo personaggio sfiora pericolosamente la farsa, ma è divertente, e sicuramente gran parte del pubblico le perdonerà questa nuova svolta". Naturalmente, il protagonista di *A Romance of Happy Valley* è John Jr., e nella parte conclusiva del film il personaggio di Jennie ha scarsissimo rilievo, ricomparendo solo al momento della riconciliazione finale; ma, nella parte centrale, è Lillian Gish a prevalere, e inoltre il suo ruolo è molto più sfaccettato.

Il successo di Gish nel creare questa passiva, buffa e al contempo toccante eroina deve aver suggerito a Griffith l'idea di un film in cui l'eroina, senza prenderne apertamente l'iniziativa, avrebbe assunto il ruolo di protagonista, e il suo partner quello di semplice 'spalla'.

L'esistenza stessa del Griffith Project, implicando che tutti i film diretti da Griffith sono di pari interesse, ha modificato la tendenza degli archivisti a considerare inutile la conservazione dei cosiddetti 'Griffith minori'. Oggi, gli archivisti del cinema considerano il proprio lavoro come quello dei bibliotecari che nei depositi delle biblioteche preservano ogni opera pubblicata. Anche *A Romance of Happy Valley*, malgrado sia un film "piccolo", e nemmeno tra i suoi più felici se paragonato ad altri film minori quali *True Heart Susie*, di cui peraltro anticipa alcuni aspetti sostanziali, mette in luce alcuni aspetti della

sperimentazione narrativa di Griffith che finora erano stati ampiamente trascurati. – BEN BREWSTER [DWP Project # 570]

*The film was the second begun but third released of the 6 program pictures Griffith contracted with Adolph Zukor in the Spring of 1917 to make for release by Artcraft Pictures once he had returned from a trip to Europe for the London premiere of *Intolerance* and completed the independently produced *Hearts of the World*. A *Romance of Happy Valley* was made at the old Reliance-Majestic-Fine Arts studio at 4500 Sunset Boulevard, part of which Griffith had rented from Triangle, which still held the lease, and occupied from October 1917 to September 1919, when he moved his company to Mamaroneck, New York.*

*In a telegram to Albert Banzhaf on 21 April 1918, Griffith suggested that the "second Artcraft is easy and can be done in five or six weeks". Account books in the Griffith Papers (Reel 20, Vol. 15: Accounts Ledger, November 1917-December 1918) indicate that \$24, 917 direct production expenses were incurred on the film in June, \$38,589 in July; by 3 August, a further \$5,818 had been spent; thereafter, only \$6,820 more is recorded up to the time of the film's release on 26 January 1919. Thus the bulk of the shooting must have been in June and July of 1918, so Griffith's April estimate was not far off. (The eventual total production cost booked to *A Romance of Happy Valley* was \$111,732.87. By the end of 1919, the film had earned \$172,073, of which \$96,000 was advanced by Zukor in 1918 to cover its production costs. [See Reel 20, Vol. 18, microfilm page 1294.]*

*A release date of 4 November was proposed (DWG to Banzhaf, 1 October 1918), then postponed to 12 November (DWG to Sol Lesser, 11 October 1918), but the worldwide influenza epidemic of 1918-19 intervened. On 11 October, Banzhaf informed Griffith that most of the major producer-distributors, including Famous Players-Lasky, had decided to release no new pictures for 4 weeks from 15 October, because most theatres were closed through fear of infection, and therefore independent producers, too, should stop production. Banzhaf suggested, however, that Griffith use the excuse that he was working on a War-related film as grounds for an exemption from this moratorium. Perhaps for this reason, perhaps also because, after 11 November, it was felt to be urgent to get War pictures into circulation before a reaction to the subject set in, it was decided to release the third Artcraft, *The Greatest Thing in Life* (which does, of course, have a War-related theme), before *A Romance of Happy Valley*, and this was done, on 8 December. Presumably because of shortage of cash, Griffith then overrode an objection from Zukor that there should be an interval of at least 2 months between Griffith Artcraft pictures (DWG to Banzhaf, 6 January 1919), and released *A Romance of Happy Valley* on 26 January 1919.*

*Until the first Artcraft films, the last "small" picture to which Griffith's name had been directly linked was *The Avenging Conscience* in 1914. The first two Artcrafts released, while small by comparison with *Hearts of the World*, were dignified by the importance and topicality of their War-related themes. *A Romance of Happy Valley* thus represented a new departure, and it is clear from the advertising campaign that*

accompanied the release that neither Griffith's organization nor Artcraft were sure how to present it. The main selling point was of course the Griffith name (required by Griffith's contract with Zukor); but thereafter two rather contradictory (but perhaps complementary, insofar as they take in two different prospective audiences) strategies are proposed in the trade press and the posters designed for marquee display. One emphasized the novelty (even paradox) of a small "old-fashioned" film from the master's hand: "A friendly little story of Kentucky folk", that's what D.W. Griffith calls his newest Artcraft Picture. Just like calling the Woolworth Building 'a tidy little shack' (...) With his genius he shows the bigness and narrowness of the cross roads folk" (*The Moving Picture World*, 8 February 1919). The other strategy played up the thrilling suspense of the ending: "Run an advertisement in your house program – before the showing – asking all persons who come to see *A Romance of Happy Valley* to keep the details of the big scene a secret from their friends"; "Sure, the boy's sweet on her. So is a bad, bad man! True love certainly runs up against it hard in *A Romance of Happy Valley* – but the kids win out and the Bad Man gets his!" (*Exhibitor's Trade Review*, 1 February 1919).

In the reviews it is the first image of the film that prevails, and there is no hint of a complaint that this is just a Biograph short blown up to 6 reels, such as producer and distributor may well have feared. Rather, the film is seen as having all the virtues of a Biograph enhanced by the progress made in film art since Griffith left that company. *Wid Gunning* (in *Wid's*, 2 February 1919) is worth quoting at length: "The war is over. Griffith has demobilized his soldiers, converted his trenches into corn fields and stacked his guns in an armory. He is back again among simple, peaceful folk whose problems and struggles are in their own hearts. He is doing more superbly than ever, what he has done so surpassingly well in the past. Recall Griffith's early Biographs: then consider the great advance made in photoplay technique since those days, also the development in the screen impressiveness of such players as Lillian Gish and Bobby Harron; take into account the improvement in the art of the master director, imagine a de luxe version of one of his little masterpieces, and you will have an idea of the type of picture issued under the title of *A Romance of Happy Valley*." Edward Weitzel in *The Moving Picture World* (8 February 1919) went so far as to condemn the admixture of melodrama into the idyll (though recognizing that the condemnation would not be universal): "The first half of the story is a study in character that delights by its quaintness and truth. Then comes a change in the mood of the picture that is as unexpected as a snow storm in June. And to many spectators it will be as unwelcome. From a well-balanced and consistent tale it suddenly turns into a highly colored melodrama with a convenient bank robbery, the mortgage-on-the-farm motive and an attempt on the part of the elder Logan to murder and rob a stranger who turns out to be his own son. The way this situation is juggled and the wounded bank robber made to change places with the native son, who ran away seven years before to make his fortune in the city, will be accepted by a portion of moving picture patrons, but not by all." Only *Variety's* reviewer Jolo (31 January 1919) approved – or at any rate,

raised no objection to – the combination: "A Romance of Happy Valley is a simple story of bucolic life (...). It progresses sweetly until the last reel, when it takes a morbid, tragic twist, the curse of which is taken off by a surprise climax."

As well as the "melodramatic" ending and novel devices, the film deviates from a simple bucolic tale in one further way: its use of personifications to give allegorical force to the moral issues at stake. The film also, of course, uses the more subtle symbolism typical of the Griffith Biographs – notably the way shots of Mrs. Logan fondling a toy horse (presumably one of her son's childhood toys) are intercut with shots of John Jr. in New York struggling to make the toy frog swim, and a repeated gesture, John Sr. opening and closing a pocket knife, first as his fortunes are beginning to crumble and in response to a jibe from Vinegar Watkins, a second time when he waits in the kitchen, listening to the sounds of the rich stranger upstairs preparing for bed. But it also has more portentous and more naked symbolism in the figures of Vinegar Watkins and Old Lady Smiles, who are realistically motivated as local characters in *Happy Valley* (Vinegar Watkins's occupation is unclear, at least in this print and the synopsis, whereas Old Lady Smiles is placed as the keeper of the turnpike gate), but have no other part in the story than as allegories of pessimism and optimism, respectively (as one of the titles puts it, *THE BATTLE OF FROWNS AND SMILES*). Similarly, the bank robber, who is needed to substitute for John Jr. in the surprise ending, is also the tempter who tries to lead Jennie to go back on her promise to remain faithful to John, and the credits in the title list and on the print (where the character is simply called "Judas", though the credit list in *The Moving Picture World*, 25 January 1919, calls him "The City Man") and the title that introduces him (*A DESCENDANT OF JUDAS ISCARIOT VISITS THE NEIGHBORHOOD*) accord him much more significance than necessary for a perfectly respectful wooer and minor criminal. This kind of portentousness is not uncharacteristic of Griffith, but in this film (unlike the later *Dream Street*), he does not succeed in carrying the symbolism through to structure the narrative as a whole, with the result that these figures seem to belong to another film except at the few points they are needed for straightforward anticipatory contributions.

Many of the features I have singled out could be seen as attempts to add weight to what might otherwise have been seen as a "mere" Biograph 1-reeler stretched to feature length. It may be that the trade press response, praising the simple bucolic tale while condemning, or expressing ambivalence about, the melodramatic trappings, encouraged Griffith to opt entirely for the simple tale in the sixth Artcraft, *True Heart Susie*, released later in 1919, which returns to the omniscient narration with attendant ironies of relative knowledge found, for example, in the 1910 *Gold Is Not All* (see Ben Brewster, "A Scene at the 'Movies'", *Screen*, Vol. 23, No. 2, 1982, pp. 10-12). However, *A Romance of Happy Valley* is not the last of Griffith's experiments with narration; as well as in *Dream Street*, they return in the last film he made before moving to Mamaroneck, his first First National release, *The Greatest Question*. Another thing that may have inspired, or at least inflected, *True Heart Susie* is Gish's performance. In his *Moving Picture World* review, Weitzel

noted it as an innovation: "Lillian Gish plays Jennie and once more [is this a reference to her performance in *The Greatest Thing in Life?*] departs from her old line of work to create a character part that is a combination of wistful awkwardness and inward grace. Some of her business approaches dangerously near to farce, but it is funny and most persons will forgive its introduction." John Jr. is clearly the protagonist of *A Romance of Happy Valley*, and the ending hardly involves Jennie until the final reconciliation, but through the central stretches of the movie, she is much more prominent, and her part is much more varied. Gish's success in creating this passive, comic yet touching heroine may well have suggested to Griffith a film in which the heroine would, without openly seizing the initiative, be the real protagonist, her partner essentially a foil. The very existence of The Griffith Project, implying as it does that every film directed by Griffith is of interest, precludes the archival attitude that there are Griffith films so minor that they need not be preserved. Indeed, film archivists now think of their work much more as librarians in deposit libraries do, to preserve every published work. Although *A Romance of Happy Valley* is a "small" film, and as such may not be as successful as some of his other small films, perhaps most particularly *True Heart Susie*, precisely as an adumbration of certain aspects of that film, it highlights an interest in narrative experimentation in Griffith that has largely been ignored. — BEN BREWSTER [DWG Project # 570]

Prog. 5

THE FALL OF BABYLON (D.W. Griffith, US 1919)

Re./dir: D.W. Griffith; cast: Tully Marshall, Constance Talmadge, Elmer Clifton, Alfred Paget, Seena Owen, George Siegmann, Elmo Lincoln; 16mm, 1743 ft., 73' (16 fps), The Museum of Modern Art.
Didascalie in inglese / English intertitles.

Sul finire del 1918, Griffith ricavò da *Intolerance* due lungometraggi dalla struttura convenzionale: *The Fall of Babylon* e *The Mother and The Law*. Per entrambi girò alcune nuove scene, reinserì brani non utilizzati nell'epico originale, e modificò parzialmente didascalie e montaggio. Dei due, *The Fall of Babylon* è quello che ha subito minori alterazioni rispetto all'originale. Una nuova didascalia introduttiva cerca di stabilire un maggiore equilibrio tra la spettacolarità di Babilonia e la vicenda personale della 'ragazza di montagna': LA STORIA DI UNA CITTÀ – E DI COLORO CHE LA AMANO – E DI UNA GIOVANE DONNA SCESA DAI MONTI PER FARSI UN ABITO NUOVO – CHE SI TROVA CASUALMENTE COINVOLTA IN UNA DELLE PIÙ GRANDI AVVENTURE DI TUTTI I TEMPI. Molte delle sequenze e delle inquadrature aggiunte all'inizio del film, riguardano appunto la storia individuale della ragazza di montagna (Constance Talmadge) che ora impara ad "apprezzare i baci" con il rapsodo e a padroneggiare "la camminata alla moda" osservando le donne di città. La nuova enfasi portava *Variety* (25 luglio 1919) a dichiarare: "In questa versione, si riesce ad apprezzare a pieno il meraviglioso lavoro fatto da Constance

Talmadge, che nel film originale si perdeva in una storia intricata e difficile da seguire. Ora è sempre al centro dell'azione e si ha più agio di seguirla e apprezzarla". Anche la caratterizzazione di Ciro (George Siegmann) è leggermente approfondita, come emerge dalla divertente scena in cui interroga un "sacro cavallo bianco" sulla opportunità di attaccare Babilonia. (Il cavallo fa un cenno d'assenso con la testa). Pur se la maggior parte di *The Fall of Babylon* non era significativamente cambiata rispetto a *Intolerance*, senza meno la sua presentazione costituì una esperienza del tutto diversa per il pubblico del 1919. Il film venne infatti inserito all'interno di un elaborato spettacolo teatrale, perché evidentemente Griffith non intendeva confinare la sua Babilonia nell'ambito ristretto di un film come tutti gli altri. La spettacolare presentazione, riadattata di città in città con artisti diversi, iniziava con un prologo narrato dal vivo da un attore vestito da sacerdote babilonese e comprendeva svariati numeri musicali e danze che si mischiavano al film. La prima versione aveva debuttato a Los Angeles nel gennaio del 1919, ma la produzione che ottenne maggiore eco di stampa fu quella newyorchese del mese di luglio, dove, secondo *Variety*, lo spettacolo "equamente ripartito tra schermo e palcoscenico, si apre con un *tableau*, in parte mimato dal vivo e in parte proiettato su un piccolo schermo speciale, dove protagonista è New York, la moderna Babilonia; dopo una dissolvenza, appare lo schermo grande con le prime immagini del film". Durante la prima festa di Baldassarre, l'azione dal vivo si spostava su una danza, piuttosto osé, di una ballerina di nome Kyra ("che se fosse stata presentata all'Olympic o al Columbia avrebbe sicuramente richiamato l'intervento dei poliziotti... Kyra mostra tutto il mostrabile pur restando 'nei limiti consentiti'"; sempre da *Variety*). Le interpolazioni teatrali includevano anche un duetto di una coppia di cantanti lirici che impersonavano la ragazza di montagna e il rapsodo ("Ma sarebbe stato meglio sopprimerlo prima della 'première'", sostiene *Variety*. "Il tenore era in balia del panico da palcoscenico e non riusciva a padroneggiare la voce"). Poco prima dell'attacco finale di Ciro contro Babilonia, riappariva sul palcoscenico Kyra, ("una figura davvero singolare e dall'apparente ossatura flessibile", la cui seconda danza "ha ammalato, o forse sconcertato, gli spettatori" (*The New York Times*, 22 luglio 1919)). Il fatto che *The Fall of Babylon* si prestasse così bene a questo tipo di interpolazioni non fa che confermare la sua natura di film spettacolare più che narrativo, anche in questa versione riveduta del 1919.

La principale differenza di trama rispetto a *Intolerance* emerge soprattutto nel finale decisamente meno tragico di *The Fall of Babylon*. Un uso selettivo delle sequenze di *Intolerance* sulla morte della ragazza elimina la freccia conficcata nel suo petto e la fa vedere solo duramente provata dalla sconfitta. Poi l'eroïna viene portata al cospetto di un giuri di conquistatori persiani come una sorta di curiosità – una ragazza trovata a combattere a fianco degli uomini babilonesi. Il loro sbrigativo verdetto è "PASSATELA PER LE ARMI E GETTATELA NEL LETAMAIO", ma il rapsodo, che assume quasi le funzioni di un avvocato difensore, afferma che la ragazza "NON È

UNA TRADITRICE", ma solo una patriota. Un nuovo verdetto decreta "CHE SIA BANDITA PER SEMPRE DA BABILONIA". Poi la vediamo giacere prostrata nella più cupa disperazione fuori delle mura cittadine. Sopraggiunge il rapsodo che la aiuta a sollevarsi, e i due si allontanano insieme per andare a creare un "nuovo mondo": Ishtar, "la dea dell'amore eterno", ha raccolto infine "la preghiera del giovane". Le scene dell'idillio amoroso aggiunte all'inizio del film e questa nuova conclusione danno sicuramente un tono più leggero a tutto il film e un finale più lieto, a scapito però della caratterizzazione della giovane donna di *Intolerance* che combatteva e moriva da eroina, gioiosamente affrancata dal matrimonio. — SCOTT SIMMON [DWG Project # 574]

Late in 1918, Griffith carved out of *Intolerance* two conventionally structured full-length features, *The Fall of Babylon* and *The Mother and the Law*. For both he filmed some new footage, restored unused shots from the original epic, and partially revised the intertitles and editing.

Of the two features, *The Fall of Babylon* was the least altered from its source. A new opening intertitle attempts to balance the spectacle of Babylon with the personal drama of the Mountain Girl: THE STORY OF A CITY – AND OF THOSE WHO LOVE THAT CITY – AND OF A YOUNG GIRL WHO COMES DOWN FROM THE MOUNTAINS TO GET A NEW DRESS – AND INCIDENTALLY BECOMES PART OF ONE OF THE WORLD'S GREATEST ADVENTURES. Most of the sequences and shots newly seen, however, bring forward the personal drama. The Mountain Girl (Constance Talmadge) now learns to "like kisses" with the Rhapsode and masters "the latest walk" via observation of city women. The re-emphasis led *Variety* (25 July 1919) to comment that "as the picture now stands one is fully able to appreciate the wonderful work that Constance Talmadge did in the original picture. In *Intolerance* she was buried in a mass of story that was hard to follow. In this version she is always on the job and one learns to look for her and to like her". Cyrus (George Siegmann) also gets slightly more characterization, as in the amusing sequence where he asks a "sacred white horse" about the advisability of attacking Babylon. (The horse nods yes.)

If most of *The Fall of Babylon* is not significantly altered from *Intolerance*, for audiences of 1919 seeing it was an entirely different experience. The new feature was integrated into an elaborate stage spectacle, as if Griffith was unwilling to allow his Babylon to be confined within an ordinary movie. The presentation, revised from city to city for different performers, began with a live prologue narrated by an actor costumed as a Babylonian priest and included musical numbers and dances intermixed with the film. The first version opened in Los Angeles in January 1919, and the most widely reported production played in New York that July, by which time the presentation was split, *Variety* reported, "50-50 between the stage and the screen, opening with a tableau that is part stage and part screen, a special small screen to show New York, the modern Babylon, which, after a dissolve, brings the large screen and the opening scenes of the feature". During Belshazzar's first feast, the action shifted back to a risqué performance by a dancer named Kyra ("if

it had been presented at the Olympic or the Columbia the cops would have been right on the job... Kyra shows about all that she can and keep 'within the law,'" according to *Variety*). Among other interpolations were performers playing the Mountain Girl and the Rhapsode on stage and singing a duet. ("This could just as well have been discarded before the opening", said *Variety*. "The tenor seemed so stricken with stage fright that he could not use his voice.") Returning to the stage just before Cyrus's final attack on Babylon was Kyra, "a most unusual person of apparently flexible bones," whose second dance "bewitched, or perhaps bewildered, the spectators" (*The New York Times*, 22 July 1919). That *The Fall of Babylon* could accommodate such interpolations reinforces how much the film remains more spectacle than narrative, even in this 1919 revision.

In the major alteration from *Intolerance*'s storyline, *The Fall of Babylon* ends in less than complete tragedy. Selective use of *Intolerance*'s shots of the Mountain Girl's death eliminate the arrow into her chest and cause her to look just deeply defeated. She is brought before a panel of the conquering Persians as an oddity – a girl found fighting with the Babylonian men. Their offhand verdict is "RUN HER THROUGH THE BODY AND CAST HER ON THE DUNGHILLS", but the Rhapsode, acting as something of a defense attorney, contends that she "IS NO TRAITORRESS", only a patriot. The revised "JUDGMENT IS THAT SHE BE BANISHED FROM BABYLON FOREVER". We see her collapsed forlornly outside, but the Rhapsode helps her to her feet and they walk into the distance to begin to make a "new world" together. Ishtar, "Goddess of Eternal Love", has answered "the boy's prayers" after all.

The new scenes of the Mountain Girl's romance at the start of the film and this new conclusion certainly allow for a lighter touch and a happier ending, if at the price of losing *Intolerance*'s characterization of the fighting young woman who dies heroically, freed joyfully of marriage.

SCOTT SIMMON [DWG Project # 574]

Prog. 6

THE MOTHER AND THE LAW (D.W. Griffith, US 1919)

Re./dir: D.W. Griffith; cast: Mae Marsh, Robert Harron, Miriam Cooper, Walter Long, Tom Wilson, Sam De Grasse, Vera Lewis; 16mm, 2726 ft., 113' (16 fps), The Museum of Modern Art.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Quando il secondo lungometraggio che Griffith aveva tratto da *Intolerance* esordì sugli schermi newyorchesi nell'agosto del 1919, era ancora vivo il ricordo dello spettacolo teatrale abbinato alla proiezione di *The Fall of Babylon*. *The Moving Picture World* (30 agosto 1919) si limitò a precisare che "The Mother and the Law era una normale proiezione cinematografica senza alcuna intrusione di tableaux o di altri effetti teatrali". Questo film si reggeva in piedi da solo. Nel complesso, i molti cambiamenti rispetto a *Intolerance* approfondivano e miglioravano notevolmente la 'storia moderna'

rivisitata in *The Mother and the Law*, anche se la complicata storia delle varie edizioni di entrambi rende difficile stabilire con precisione che cosa il pubblico abbia realmente visto – o letto nelle didascalie – nel corso di quegli anni. Considerato come film a sé, *The Mother and the Law* aveva avuto una lunga gestazione, incorporando le sequenze di un film inedito del 1914 dallo stesso titolo, le aggiunte fatte per l'*Intolerance* del 1916, più altro materiale girato ex novo nel 1918. Questa lunga gestazione lo accomuna ai film epici europei le cui riprese erano state interrotte dalla prima guerra mondiale, ad esempio a *1793* di Albert Cappellani. Ma la coerenza complessiva dei vari materiali aggiunti a *The Mother and the Law* risulta perfino più straordinaria se si considera la lunga vicenda produttiva del film.

Il tagliente ritratto delle “edificatrici morali” dell’era progressista aveva scatenato reazioni furiose fin dalle prime recensioni di *Intolerance*. Il resoconto sulla “prima” newyorchese apparso sull’*Evening Sun* riferiva che “le polemiche sulla ‘storia moderna’ sono nate già durante gli intervalli tra un atto e l’altro e paiono destinate a suscitare controversie pari a quelle sollevate dalla questione razziale nel precedente lavoro di Griffith, *The Birth of a Nation*. In questa storia moderna Griffith attacca apertamente le grandi ‘fondazioni’ filantropiche e, sia pure in modo meno diretto, non risparmia le sue critiche neppure a una delle istituzioni del governo cittadino, il tribunale dei minori, che accusa della separazione forzata di una madre affettuosa, e che non ha commesso alcun male, dal proprio bambino” (citazione riportata da *The Moving Picture World*, del 23 settembre 1916). Nei successivi rimaneggiamenti di *The Mother and the Law*, Griffith rafforzò il suo ritratto critico (in particolare, chiarendo il tragico destino del bambino) ma cercò anche di dargli un contrappeso inserendo una nuova sequenza appositamente girata nel 1918. Questa nuova e incoerente postilla sulle “vere istituzioni benefiche fondate sull’amore” segue subito dopo averci mostrato le conseguenze involontarie – smercio clandestino di bevande alcoliche e prostituzione di strada – della campagna contro il vizio organizzato patrocinata dalla istituzione benefica dei Jenkins (sequenza che è inserita nella prima parte del film e che contiene ancora la trista didascalia QUANDO LE DONNE CESSANO DI ATTRARRE GLI UOMINI SI DEDICANO SPESSO ALL’EMENDAMENTO DEL PROSSIMO COME SECONDA SCELTA). Nella nuova sequenza, le porte dell’Esercito della salvezza si aprono per offrire UN RIFUGIO ALLE DONNE SFORTUNATE, con il conforto materno di un personaggio interpretato dalla ‘madre’ griffithiana per eccellenza, Kate Bruce. Il film, inoltre, ora si apre con un proclama difensivo: QUESTA STORIA NON FA RIFERIMENTO A ORGANIZZAZIONI BENEFICHE, A TRIBUNALI O A ISTITUTI DI RIFORMA STATALI – NÉ AL LAVORO DI CHI SI DEDICA CON UMANA PARTECIPAZIONE ALL’AIUTO DEI MENO FORTUNATI – MA PIUTTOSTO A COLORO CHE USANO LA CARITÀ COME UN PRETESTO PER L’AUTOGLORIFICAZIONE. O, COME È STATO DOCUMENTATO DA NUMEROSE INCHIESTE GOVERNATIVE, PER L’USO AUTOCRATICO DEL LORO POTERE, CHE SI ESERCITA

TRAMITE LE VARIE FONDAZIONI, UNICAMENTE PER PIEGARE LE LEGGI ALLA LORO VOLONTÀ.

Un rimaneggiamento ancora più sottile aiutò a risolvere un problema che forse infastidiva lo stesso Griffith, o gli spettatori, anche se le recensioni newyorchesi di *Intolerance* non ne facevano menzione. Nel primo film, i motivi che spingevano “la donna senza amici” (Miriam Cooper) ad assassinare il “moschettiere” (Walter Long) risultavano piuttosto inconsistenti – a parte la didascalia di una sola parola GELOSIA che apriva la scena in cui Cooper spiava Long intento a corteggiare per la prima volta la giovane donna sposata (ovvero “il piccolo tesoro”, come viene chiamato all’inizio del film il personaggio di Mae Marsh) con il pretesto di aiutarla a curare il suo bambino ammalato. Ora vengono suggerite due nuove motivazioni per l’omicidio: una didascalia nella scena ambientata nella fabbrica cittadina, identifica “la donna senza amici” come “la prima fidanzata” del ragazzo; e una scena aggiunta poco prima dell’omicidio mostra un vivace scambio erotico di baci e schiaffi, piuttosto scioccante per l’epoca, tra “la donna senza amici” e il “moschettiere”, che si conclude con lei che crolla a terra sotto le percosse.

The Mother and the Law raggiunge i suoi momenti più intensi nella scena che chiarisce il fatale destino del bambino dopo il suo trasferimento nella corsia dell’istituto d’assistenza. La scena è introdotta, senza alcun preambolo, dall’immagine cruda, disturbante, di una piccola bara di legno, cui segue la spiegazione burocratica fornita alla madre, nella stanza accanto, dagli impiegati dell’istituzione benefica: PER LA TUA MANCANZA DI CURE PRIMA CHE CI VENISSE AFFIDATO, IL BAMBINO È MORTO. Con un brillante espediente narrativo di presagio indiretto (anch’esso mancante in *Intolerance*), il ‘ragazzo’ in precedenza aveva interrotto il suo lavoro tra i compagni di prigione e si era fermato a guardare a lungo dentro una tomba aperta. La morte del bambino e il *memento mori* nella prigione contribuiscono ad accentuare l’incertezza del pubblico sull’esito finale della vicenda. In questo nuovo contesto, anche l’impiccagione del “ragazzo” non sarebbe apparsa del tutto fuori luogo. La filosofia che ispira la nuova versione del film ha subito una sottile evoluzione. In molte delle nuove didascalie, il ruolo del “fato” viene ora balziato da una spiegazione sociologica, spesso ricorrendo alla parola “ambiente”, come nella giustificazione del primo furto del ragazzo quando ruba il portafogli dell’ubriaco: IL RAGAZZO CADE NELLA RETE DI UN AMBIENTE DA CUI È IMPOSSIBILE FUGGIRE. Né sfuggono all’attenzione i neologismi delle forme verbali del sostantivo “intolerance” che erano disseminati nel film epico, come nella spiegazione che “LA REFURTIVA, MESSA ADDOSSO AL RAGAZZO, E LA SUA CATTIVA REPUTAZIONE LO CONDANNANO [“intolerate him” nell’originale] A UN PERIODO DI CARCERE. In *The Mother and the Law*, il primo arresto del ragazzo è preceduto da una didascalia diversa: LA NOSTRA GENTE, SPINTA DA QUESTI AMARI SBAGLI IN UN AMBIENTE DOVE SPROFONDA SENZA SPERANZA NELLE RETI DEL DESTINO. Mae Marsh, pur indulgendo a qualche concitazione di troppo, incarna

con efficace vivacità lo spirito di ribellione contro quel tipo di reti. La sua interpretazione è straordinariamente complessa, specialmente nelle sequenze mancanti in *Intolerance*. Che forse proprio per questo non furono usate, in quanto avrebbero complicato la caratterizzazione rispetto alla semplicità narrativa richiesta per alleggerire il ritmo delle quattro storie del film epico. In particolare, le sue due visite al "ragazzo" che si trova in prigione dopo essere stato "incastrato" sono un vero modello di misura e complessità, in cui si mescolano la gioia di vederlo, la finta durezza, lievi cenni umoristici alla loro situazione e conversazioni più serie (come nella seconda visita, quando lo informa di essere incinta). Più sottilmente cupe sono le reazioni di Marsh davanti alla bara del figlio. Come già con Lillian Gish alla morte del suo bambino in *The Mothering Heart*, Griffith tende a suggerire alle sue giovani attrici una recitazione sottotono nel raffigurare la più dolorosa delle perdite. E per dare maggiore intensità e una logica sociale a entrambe le storie aggiunge un'apparizione in tribunale destinata a stabilire l'affidamento del bambino, che dopotutto è stato strappato dalla casa materna da tre donne che rappresentano soltanto una organizzazione benefica privata. La violenta sfuriata della ragazza che si scaglia contro le donne grasse nell'aula del tribunale viene addotta come prova evidente della sua inadeguatezza emotiva. Tra le principali aggiunte a *The Mother and the Law* spicca, nella prima parte del film, un secondo episodio di strada in cui la ragazza PERSISTE NELLA SUA NUOVA CAMMINATA PER CONQUISTARE NUOVI AMMIRATORI. Il ragazzo è costretto a battersi con un bellimbusto attirato dallo stile invitante della ragazza, che lo ha appena copiato da una donna vista per strada. La scena serve a introdurre il personaggio del poliziotto di quartiere (Tom Wilson) che in *Intolerance* appariva solo ex abrupto verso la fine per aiutare la coppia a scoprire la verità sull'omicidio. E anche se in questa scena il poliziotto viene sbuffeggiato dalla ragazza, che va a sedersi su una botte per nascondere il corteggiatore malconcio, ora il suo interessamento nei confronti della coppia viene introdotto in anticipo, così come la FIERA VERGINITÀ della ragazza (parole che nessun altro regista tranne Griffith poteva immaginare). Alcune delle nuove scene, pur interrompendo la continuità del racconto, aggiungono grande fascino al film. La sequenza della coppia nel deposito di legname nella zona dei docks (che in *Intolerance* era costituita da una sola suggestiva inquadratura in controluce) viene spezzata in due – con l'inserimento della proposta di matrimonio sulla porta dell'appartamento di lei – cosicché ora la seconda parte della sequenza nel deposito di legname può servire per la loro passeggiata di nozze (UN POSTO ASSAI POCO SFARZOSO PER UNA LUNA DI MIELE – MA DEL RESTO...). Lo sposo novello le dichiara scherzosamente che da quel momento non gli importa più nulla della camminata sexy che lo aveva attirato all'inizio.

Le copie attualmente disponibili di *The Mother and the Law* finiscono come la storia moderna di *Intolerance*, con il ragazzo salvato dall'impiccagione che, liberato dal cappuccio sulla testa, viene destato dal suo intontimento dalla moglie che gli scompiglia affettuosamente i capelli. L'elenco delle didascalie del Museum of Modern Art suggerisce

che a un dato momento il film del 1919 si doveva concludere con una coda ambientata due anni dopo: La nostra coppia riunita avrà un altro bambino.

The Mother and the Law è destinato a rimanere per sempre una postilla di *Intolerance*. Ma, preso a sé, fa apprezzare meglio la "storia moderna" di Griffith: una lotta di gente indifesa, vittima di un "ambiente" duro, di istituzioni insensibili, di scioperi mortali, ma al contempo libera di emanciparsi con le nuove opportunità offerte dalla città, ivi inclusi i divertimenti semplici di "una giornata a Coney Island". Il titolo *The Mother and the Law* riduce all'essenziale lo squilibrio tra i sessi e il relativo potere politico che è al centro della forma del melodramma. Questo film del 1919 (che nella versione a 35mm è lungo circa 7000 piedi) è letteralmente qualcosa di più della "storia moderna" di *Intolerance* (che raggiunge all'incirca i 4500 piedi di lunghezza). Forse, se Griffith non avesse mai girato il suo film epico, sarebbe stato più facile inserire questo aspro melodramma urbano tra le sue opere maggiori. – SCOTT SIMMON [DWG Project #575]

When the second full-length feature created by Griffith from *Intolerance* opened in New York in August 1919, the memory of the theatrical spectacle surrounding screenings of *The Fall of Babylon* was still fresh. All the Moving Picture World (30 August 1919) needed to note was that 'The Mother and the Law was a straight moving picture entertainment without any sort of tableau introduction or other stage effects.' This film could stand on its own.

The many changes from *Intolerance* generally deepen and improve its Modern Story as retold in *The Mother and the Law*, although the complicated print history of both titles make it difficult to specify too precisely what audiences saw – or read in the intertitles – in any given year. Considered on its own, *The Mother and the Law* had a long gestation, incorporating shots from 1914 for an unreleased film of the same title, additions made for the 1916 *Intolerance*, and footage newly taken in 1918. In this it most resembles those European epics whose shooting was interrupted by World War I, such as Albert Capellani's 1913. The cumulative coherent power of *The Mother and the Law* is all the more remarkable given its extended production history.

Right from the first reviews of *Intolerance*, Griffith's cutting portrait of Progressive Era female "uplifters" sparked an angry response. The New York Evening Sun's review of the opening night reported that "the discussion of the modern story began in the audience between the acts and is likely to rouse as much difference of opinion as did the race issue in Griffith's earlier piece, *The Birth of a Nation*. In this modern story he frankly attacks the great philanthropic 'foundations' and even gets a side slap at one of the institutions of city government, the Children's Court, which he charges with parting a loving mother, who had done no wrong of any kind, from her child" (quoted in *The Moving Picture World*, 23 September 1916). In revisions for *The Mother and the Law*, Griffith both intensified this critical portrait (especially by clarifying the tragic fate of the child) and counterbalanced it, especially by adding one entirely new sequence, shot in 1918. This disconnected new look into

"Real charities founded on love" follows immediately after the harsh look into the unintended consequences – secret bootlegging and open prostitution – arising from the sweep of organized vice overseen by the Jenkins charity (a sequence that is itself moved to earlier in the film and which still includes the infamous intertitle *WHEN WOMEN CEASE TO ATTRACT MEN THEY OFTEN TURN TO REFORM AS A SECOND CHOICE*). In the new sequence, the doors of the Salvation Army open to provide *A REFUGE FOR UNFORTUNATE WOMEN*, with mothering comfort from a character played by regular Griffith mother-figure Kate Bruce. The film now also opens with a disclaimer and a defense: *THIS STORY DOES NOT REFER TO ESTABLISHED CHARITIES, COURTS AND REFORMS – THE WORK OF SYMPATHETIC HUMANITY TO HELP THE UNFORTUNATE – BUT RATHER TO THOSE WHO USE CHARITY AS A CLOAK FOR SELF-GLORIFICATION, OR, AS IN SEVERAL CASES CERTIFIED BY GOVERNMENTAL INVESTIGATION, FOR AUTOCRATIC PURPOSE OF USING THEIR POWER, SECURED THROUGH VARIOUS FOUNDATIONS, TO MAKE LAWS TO SUIT THEIR OWN WILL*.

A subtler revision helps to fix a problem that may have bothered Griffith or viewers, although it wasn't mentioned in New York reviews of *Intolerance*. The motivation for the "Friendless One" (Miriam Cooper) to murder the "Musketeer" (Walter Long) looks slim in the original film – beyond the single-word title *JEALOUSY* that introduces her spying on the Musketeer as he puts the moves on the young wife (or the "Little Dear One", as Mae Marsh's character is first dubbed) under the ploy that he can help recover her baby. Two additional motivations for the murder are suggested: An intertitle back in the mill town now identifies the Friendless One as the Boy's "first sweetheart"; and an additional scene placed shortly before the killing shows a slap-and-kiss sexuality, shocking for its era, between the Friendless One and the Musketeer, ending with his beating her to the floor.

The most intense moments of *The Mother and the Law* arise from the more explicit fate of the baby after it is placed in the foster-care ward. A stark, disturbing image introduces a new scene through unexplained preparations of a tiny wooden coffin, which leads to the bureaucratic explanation given to the mother in the next room by the charity workers: *OWING TO YOUR LACK OF CARE OF THE BABY BEFORE WE TOOK IT, IT HAS DIED*. In a brilliant piece of narratively disconnected foreboding (also missing from *Intolerance*), the Boy had earlier paused with the prison work crew to stare down into a lingering shot of an open grave. The baby's death and this prison memento mori also combine to leave audiences more in doubt about the ultimate outcome. A hanging of the Boy would not be out of place in the film's world up to that point.

There is a subtle evolution in the philosophy behind the revised film. In several new titles the role of "fate" is now balanced by a social explanation, usually with the addition of the word "environment", as in the justification for the Boy's first theft of a drunk's wallet in the city: *THE BOY CAUGHT IN THE MESHES OF AN ENVIRONMENT TOO STRONG TO ESCAPE*. One doesn't miss those verb-form neologisms of "intolerance" that had peppered the epic, as in its explanation that *STOLEN GOODS, PLANTED ON THE BOY, AND HIS BAD REPUTATION*

INTOLERATE HIM AWAY FOR A TERM. In *The Mother and the Law* a different title comes before the Boy's first incarceration: *OUR PEOPLE, FORCED BY THESE BITTER MISTAKES INTO AN ENVIRONMENT WHERE THEY FOUNDER HELPLESSLY IN THE NETS OF FATE*.

Mae Marsh's performance, as overly busy as it sometimes is, represents a spirited fight against those nets. Especially in sequences unseen in *Intolerance*, her acting is amazingly complex. For that very reason those scenes must have been too much for *Intolerance*, because they tend to complicate characterization in place of the simpler narrative drive needed to keep the epic's four stories moving. In particular her two visits to the Boy while he is in prison for the "frame-up" are models of elaborate restraint, mixing joy at seeing him, feigned toughness, bits of gentle mockery at their situation, and serious conversation (including informing him of her pregnancy during the second visit). More darkly subtle are Marsh's series of reactions at her child's coffin. As with Lillian Gish at her infant's death in *The Mothering Heart*, Griffith directs young actresses to underplay this deepest of losses. Also adding to both the story's poignancy and its social logic is a court appearance to determine the disposition of the baby after it is removed from its mother's home by the three women, who after all represent only a private charity. The girl's spitfire anger and physical rage at the larger women in court is presented as obvious evidence of her emotional unfitness.

Among other major scenes new to *The Mother and the Law* is a second early street incident when the girl *PERSISTS IN HER NEW WALK TO WIN ADMIRERS*. The Boy ends up having to fight a masher attracted also by her inviting style, which she has copied from a woman on the streets. The scene serves to introduce the neighborhood cop (Tom Wilson) who in *Intolerance* appears at the end more abruptly interested in helping our couple get at the truth behind the murder. Whether or not the cop is fooled in this scene when the girl sits on a barrel to hide the beaten masher, his interest in the couple has been established early, as has the girl's *FIERCE VIRGINITY* (an intertitle phrase hard to imagine from any filmmaker but Griffith). Although other new scenes sometimes disrupt continuity, they add greatly to the film's charm. The sequence of our couple at a dockside lumberyard (seen in a single lovely backlit shot in *Intolerance*) is broken in two – divided by the marriage proposal at her apartment doorway – so that the second part of the lumberyard sequence can serve as their post-wedding walk (*NOT A SHOWY PLACE FOR A HONEYMOON – BUT AFTER ALL – –*). The newlywed husband now claims, amusingly, not at all to care for the sexy walk that first attracted him.

Current prints of *The Mother and the Law* end as does the *Modern Story* in *Intolerance*, just after the Boy is freed from the hangman's gallows, the hood pulled from his head, his wife rousing him from his daze with a passionate tousling of his hair. The Museum of Modern Art's intertitle records suggest that at some point the 1919 film may have ended with a coda set 2 years later: Our reunited couple will have a new baby.

The Mother and the Law will always stand as a footnote to *Intolerance*. But on its own it is easier to appreciate Griffith's "*Modern Story*": the

struggle of powerless people caught up in a harsh “environment”, in unfeeling institutions and deadly labor strikes, but also freed by the new opportunities of the city, including the simple amusements of “a Coney Island day”. The title The Mother and the Law reduces to its essence the imbalance of gender and political power that is at the core of the melodrama form. This 1919 film (which runs almost 7000 feet in 35mm) is also literally more than the Modern Story of Intolerance (which adds up to about 4500 feet). Perhaps if Griffith had never made that epic, it would be easier to recognize this biting urban melodrama as one of his great works. – SCOTT SIMMON [DWG Project # 575]

Prog. 7

BROKEN BLOSSOMS (D.W. Griffith, US 1919)

Re./dir: D.W. Griffith; cast: Lillian Gish, Donald Crisp, Richard Barthelmess; 35mm, 5973 ft., 89' (18 fps), imbibizione/tinted, The Museum of Modern Art. Restauro/restored 1993.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Broken Blossoms è il più complicato tra tutti i film di Griffith; anzi, probabilmente è il film americano muto dalla maggiore complessità di disegno in assoluto. La complessità formale non è una virtù in sé, naturalmente. Ma le perfezioni formali di *Broken Blossoms* si conformano in modo ideale alle esigenze narrative di Griffith. Roger Shattuck, parlando di pittura moderna, associa il piacere che deriva dall'osservazione della pittura astratta alle proiezioni personali sulle forme non rappresentative della realtà. I piaceri che ci derivano da *Broken Blossoms* sono del genere opposto: in esso, possiamo andare oltre la descrizione griffithiana di un mondo naturale per trovare una bellezza formale nascosta.

Innanzitutto dobbiamo considerare i rischi che Griffith si assunse con questa nuova storia. E non mi riferisco alle incognite del box-office – anche se, nel 1919, chiedere 3 dollari a biglietto per un film a basso costo di 6 rulli richiedeva una discreta dose di temerarietà. Ma l'aspetto più straordinario riguarda la volontà di Griffith di inoltrarsi in un terreno inesplorato e psicologicamente rischioso. In *Broken Blossoms*, Griffith abbassa la guardia. Attività ovviamente tabù o aspramente criticate in *The Birth of a Nation* e *Intolerance* – incrocio di razze, autoerotismo, voyeurismo, masticatura d'oppio e omicidio per vendetta – vengono trasformate in attività sensoriali gratificanti che creano pericolose risonanze di anticonformismo. Gli scarsi riferimenti del film alla cultura postbellica dell'America del 1919, lungi dall'assecondare la rampante xenofobia nazionale o il diffuso sentimento di autocompiacimento, riguardano il lato più oscuro del provincialismo americano. Per la prima volta nell'opera di Griffith, il fanatismo razzista diventa bersaglio di aspre critiche. Né appaiono meno straordinarie le fugaci allusioni del film agli operai delle fabbriche di munizioni, ai marinai americani e alla prima guerra mondiale, che, in contrasto col consueto idealismo utopistico di

Griffith, descrivono una società triste e autodistruttiva guidata dalla violenza e dall'ignoranza.

Questo piccolo film, girato in 18 giorni e con un modesto budget di 92.000 dollari, era stato pensato come un *programmer* di routine e quando Griffith avanzò la proposta di distribuirlo a sé, e a prezzi speciali, Adolph Zukor gli oppose un netto rifiuto, a quanto pare dicendogli: “Mi presenti un film come questo e pretendi anche di guadagnarci? Ma se muoiono tutti!”. Infine, su insistenza dei suoi principali consulenti finanziari, Griffith ricomprò il film e lo fece distribuire nel circuito di sale di Klaw ed Erlanger organizzandogli una elegante tournée. Fu un successo clamoroso. Poi il film raggiunse le normali sale di programmazione, come prima distribuzione della nuova United Artists Corporation. Sfruttando la scia della suntuosa campagna pubblicitaria orchestrata da Griffith, *Broken Blossoms* divenne uno dei tre maggiori successi commerciali della United Artists.

Ancora oggi, *Broken Blossoms* continua a ricevere una notevole attenzione critica; e negli ultimi 10 anni ha ricevuto un numero di contributi probabilmente superiore a quelli dedicati a *Intolerance* e a *The Birth of a Nation*. Stimolanti disamine che hanno riguardato la narrazione o le poco ortodosse strategie di commercializzazione e presentazione adottate da Griffith, le relazioni tra il film e gli stereotipi anti-asiatici contemporanei, la sua promozione come film d'arte e la sua rappresentazione della struttura di classe, tutte con risultati di notevole interesse.

Ma il film è interessante anche per le sue modalità di racconto. Al contrario dei suoi sovraccarichi e prolissi predecessori, *The Birth of a Nation* e *Intolerance*, *Broken Blossoms* è caratterizzato da uno stile narrativo ingannevolmente semplice e lineare solo in apparenza. E forse proprio per questo motivo l'organizzazione interna del suo racconto è stata in genere trascurata. Eppure, questa apparente semplicità rivela una padronanza del mezzo che, per sottigliezza di sfumature, non mi sembra meno affascinante della più vistosa sperimentazione di *Intolerance*. *Broken Blossoms* è un film che si contraddistingue soprattutto per la sua straordinaria compressione. La concentrazione di tempo e spazio dà ai personaggi, agli oggetti, alle scenografie un intenso potere metaforico che non viene mai dissipato. Griffith ricorre agli elementi tradizionalmente usati per illustrare gli aspetti deteriori della vita a Limehouse: una fumeria d'oppio, una casa da gioco, un negozio di curiosità, il tugurio dei Burrows. Curiosamente, però, spoglia questi luoghi dei consueti dettagli prosaici e sordidi. La strada desolata in cui vive Cheng Huan è pulita e ben conservata; il porto su cui si affaccia l'appartamento di Lucy è immobile e semideserto. Il contrasto tra i bassifondi della terra d'origine e quelli di luoghi remoti si basa sulla contrapposizione tra vitalità e mancanza di vita piuttosto che sull'abusato stereotipo tra pulizia e sporcizia di Burke (il quale non fa che ricordare al suo lettore i “miasmi nefitici”, le “mani sporche” e il “viscidume che ricopre gli slum” di Limehouse). La fumeria d'oppio è vista letteralmente attraverso un velo romantico (grazie al filtro diffusore usato da Henrik

Sartov), e i dettagli esotici (i musicisti, gli strumenti, una mangiatrice d'oppio sdraiata sul divano) sono definiti con grande nitidezza di contorni. Ovviamente, Griffith introduce la mescolanza tra razze come un esempio di turpidità; e tuttavia nelle sequenze della fumeria d'oppio spirà un'aria di ordine classico e di serenità che contrasta con qualsiasi idea di degenerazione. I vicoli dei bassifondi alla Hogarth di film quali *Easy Street* di Chaplin o *Humoresque* di Borzage qui lasciano il posto a spazi cittadini vuoti e dall'azione sospesa alla Hopper. I parallelismi che Griffith traccia tra Lucy e l'uomo cinese sono sostanziali, ma in ultima analisi sono più importanti le differenze delle similitudini. Lucy non apprezza né capisce l'amore che Cheng Huan le offre. I piaceri che le derivano dalla sua frequentazione sono quelli di una creatura maltrattata e immatura irresistibilmente attratta dal semplice richiamo delle cose materiali. Per lei, l'appartamento del cinese diventa una sorta di padiglione magico che si fonde coi regali della madre come raffigurazione della bellezza, anche se questa associazione non va mai oltre il suo splendore esotico. Lucy, che non sopporta di essere toccata (il che non sorprende, visto l'uso che fa della frusta il padre) si lascia sfiorare dalla mano di Cheng solo mentre è assorta nella contemplazione delle belle cose che le ha appena regalato (la veste, la guarnizione per capelli orientale che sostituisce i nastri). La bambola, sia letteralmente che figurativamente, diventa la fonte di quella espressione – l'attenzione di Lucy distolta da Cheng Huan verso il suo regalo.

La possibilità di una soluzione positiva del loro rapporto viene costantemente prospettata, ma solo per essere svista immediatamente dopo. L'espressione meravigliata che compare sulla faccia di lei mentre si guarda allo specchio, si tocca le labbra e gli sorride, sembra suggerire che stia scoprendo se stessa, e che tra i due possa nascere una possibilità di contatto. Ma subito dopo lei si limita a carezzargli la guancia come farebbe con un gatto e a chiedergli: "Perché sei così buono con me, cinese?".

Cheng risponde alla sua ingenua domanda con un sorriso, ma la barriera che Griffith eleva contrappone l'ignoranza e il pregiudizio della classe inferiore cui appartiene Lucy all'idealismo di alta casta dell'orientale allarga ulteriormente il divario creato dai sogni contrastanti e dalla diversa immagine che i due hanno l'uno dell'altro. In altre parole, il vero motivo che distrugge la loro relazione non è l'intervento di Battling Burrows. L'idillio stesso è basato su illusioni che impediscono ad entrambi gli innamorati di vedere l'altro nella sua luce reale; per questo la loro relazione non ha alcuna possibilità di sviluppo.

Dalla nostra prospettiva, è interessante notare come gli sviluppi potenziali della loro relazione, ma anche le sue limitazioni, siano intimamente associati agli oggetti di scena e alle scenografie. La storia d'amore è costruita su continui riferimenti a una molteplicità di oggetti quali bambole, fiori, nastri, incenso e splendidi abiti; ma anche sulle diverse percezioni che di questi oggetti hanno due innamorati chiusi in sogni e aspirazioni individuali che difficilmente possono condividere.

Riducendo gradualmente il repertorio degli elementi all'interno della sua *mise en scène* e riciclandoli in continuazione, Griffith crea un'abile mistificazione attraverso la quale i dettagli scenografici e i gesti appaiono rilevanti solo per la loro reiterazione pur senza avere uno scopo funzionale dimostrabile. Essi alludono ad affinità segrete, a 'recondite armonie'; ma inducono a comparazioni ingannevoli che non conducono da nessuna parte. Allo stesso tempo, questa rigorosa compressione aiuta Griffith a fermare – o a contenere – la progressione narrativa. I costanti rimandi a questi dettagli, che sono praticamente disseminati e sepolti all'interno di tutto il racconto, ci incoraggiano a leggere il film come un mosaico – portandoci avanti e indietro mentre collegiamo le nuove tessere con quelle che le hanno precedute pur se la narrazione ci spinge sempre in avanti. In questo contesto, anche la ripetizione delle avance di Cheng Huan verso Lucy appartiene alla profusione di paragoni che legano i tre personaggi e i loro diversi ambienti, ma potrebbe del pari non avere un significato proprio ma tendere unicamente a rafforzare un certo nitore formale. Se la vicenda solleva qualche momentaneo dubbio sull'eroismo di Cheng Huan, questo viene però ristabilito, e allo stesso tempo ridefinito, alla fine del film. Quando gli viene strappata Lucy, Cheng sa cosa deve fare. Dopo un iniziale collasso isterico (dove la sua posizione rannicchiata accanto al letto, mentre si stringe al volto la veste strappata, riecheggia la posizione di Lucy che stringeva la sua bambola nel letto), si alza e prende la sua pistola. Dopo aver perso la creatura amata e idealizzata, Cheng perde anche il suo pacifismo, e sposa la violenza come unica alternativa. Affronta quindi Battling Burrows, in una scena caratterizzata da sottile ironia e dal rovesciamento finale dei ruoli.

L'assegnazione delle armi confonde tutte le associazioni convenzionali all'Asia e all'uomo bianco. Nella storia di Burke, Cheng Huan lascia un serpente come fatale "dono d'amore" per il pugile. Nel film di Griffith, l'immagine del serpente viene invece associata alla frusta che Battling Burrows usa per tormentare e percuotere l'indifesa Lucy. L'accetta brandita da Burrows ha perfino un'associazione ancora più diretta con l'Oriente, in quanto arma tradizionalmente usata per le esecuzioni capitali in Cina. La sei colpi di Cheng Huan, al contrario, non solo è un emblema della giustizia violenta dei western, ma è anche la prima arma che si discosti totalmente dalla abusata convenzione cinematografica dell'uomo orientale con accette "alla Fu Manchu". La fine ricorda l'inizio, con la "giustezza" della decisione del cinese rivista in termini western. Cheng Huan stermina Battling Burrows con un atto di vendetta, e al "messaggio di pace" del Buddha si sostituisce il "la vendetta è mia" del Vecchio Testamento. Dopo la precipitosa serie di perdite, capovolgimenti e separazioni, l'unica soluzione possibile è l'auto-annientamento. Dopo essere sceso al livello di un killer vendicativo di stampo western, Cheng espia con un atto di harakiri di stile asiatico. Confondendo l'usanza cinese con quella giapponese, Griffith conclude il suo film intrecciando sofferenza poetica e misticismo orientale. Ma perfino il richiamo finale alla convenzione western, con il melodrammatico salvataggio all'ultimo minuto – pur

amatissimo da Griffith – viene rovesciato e liquidato come irrilevante. La polizia locale, informata dell'assassinio di Burrows, corre alla volta del negozio di Cheng per arrestarlo. Griffith inizia il montaggio alternato tra la corsa della polizia e i preparativi di suicidio del cinese, come se intendesse mettere in scena l'ennesimo intervento salvifico. Ma, concentrandosi sulle attività rituali di Cheng, Griffith perde ogni interesse per l'avanzata dei poliziotti; e costruendo la scena del suicidio in un profluvio di campanelle da preghiera, incenso, candele, fiori, e icone dall'aspetto di bambole, la trasforma nella scena dei sogni frustrati e dell'amore infelice di Cheng. Di conseguenza, i "soccorritori" si riducono al ruolo di intrusi profani, e tutte le nozioni di "salvataggio", con annesso arresto finale da parte dei poliziotti, vengono fatte apparire ingenue e grossolane.

Le autorità, naturalmente, arrivano troppo tardi, e perfino il loro ruolo di spettatori inconsapevoli viene minimizzato. Quando arrivano nel negozio di Cheng Huan, come ha scritto Edward Wagenknecht, "noi li vediamo entrare ma non entriamo con loro" (Edward Wagenknecht e Anthony Slide, *The Films of D.W. Griffith*, 1975). Per la prima volta nella sua carriera, Griffith salta la scena *clou* dell'incontro tra gli aspiranti salvatori e il loro obiettivo. Nell'ultima sequenza, Griffith rimette al passo la forza propulsiva della narrazione lineare per completare il suo disegno simmetrico. Quando le autorità entrano nel negozio di Cheng, invece di mostrarcisi ciò che vedono, Griffith conclude il suo film come l'aveva cominciato: un monaco buddista percuote il gong del tempio e una nave esce dal porto di Shanghai. — RUSSELL MERRITT [DWG Project # 576]

Broken Blossoms is Griffith's most intricate film; in fact, it is probably the most intricately designed American silent ever made. Formal complexity in itself is not a virtue, of course. But the formal perfections of *Broken Blossoms* are ideally suited to the requirements of Griffith's narrative. Roger Shattuck, commenting on modern painting, described one pleasure of viewing abstract painting as projecting our personal associations onto the non-representational lines. The pleasures we take from *Broken Blossoms* are of the opposite kind: in it, we may disrobe Griffith's depiction of a natural world to find an underlying beauty of form.

We can respond, too, to the risks Griffith took with his new story. I do not have in mind the box office dangers — although charging \$3.00 in 1919 for a low-budget 6-reeler takes a certain kind of outrageousness. But it is Griffith's willingness to force himself into uncharted, psychologically threatening terrain that remains remarkable. In *Broken Blossoms* he lowers his guard. Activities obviously taboo or excoriated in *The Birth of a Nation* and *Intolerance* — miscegenation, auto-eroticism, voyeurism, opium eating, and revenge killing — are transformed into sensually satisfying activities that resonate in dangerously non-conformist ways. The few references to post-war 1919 American culture in the film, far from catering to the nation's rampant xenophobia and mood of self-congratulation, hint at the dark side of American provincialism. For once in Griffith's work, racial bigotry is a target for bitter reproach. The glancing allusions to munitions workers, American sailors, and the First World War

are no less remarkable. In contrast to Griffith's customary utopianism, they indicate a bleak, self-destructive society driven by violence and ignorance.

This little film, which was shot in 18 days on a modest budget of \$92,000, was first regarded as a routine programmer. When Griffith sought to have it distributed as a special, Adolph Zukor turned him down, reportedly saying, "You bring me a picture like this and want money for it? Everybody in it dies!" Finally, at the urging of his own top advisors, Griffith bought his film back and toured it on the Klaw and Erlanger theatre circuit as an elegant roadshow attraction. It became a sensational hit. Then he sent it around to regular movie houses as his first release for the newly formed United Artists Corporation. Riding the wave of Griffith's lavish publicity campaign, *Broken Blossoms* became one of United Artists' first three major moneymakers.

Today, *Broken Blossoms*' critical stock continues to soar; in the past 10 years, it has probably attracted more fresh analysis than even *Intolerance* and *The Birth of a Nation*. Provocative investigations of the narrative, Griffith's unorthodox marketing and exhibition strategies, the film's relationship to contemporaneous anti-Asian stereotypes, its promotion as an art film, and its rendering of class structure have yielded unusually interesting results.

But it is also of interest as a narrative. Unlike its overwhelming and diffuse predecessors, *The Birth of a Nation* and *Intolerance*, *Broken Blossoms* is marked by a deceptively simple, apparently straightforward style. Perhaps for this reason, the internal organization of its narrative has generally gone overlooked. Yet, this apparent artlessness in fact reveals a mastery of the medium that in subtlety and nuance seems to me no less exciting than the more blatant experimentation of *Intolerance*.

Above all, *Broken Blossoms* is a film marked by terrific compression. The concentration of time and space give characters, objects, and decor a sustained metaphorical power that is never dissipated.

Griffith uses conventional elements traditionally employed to show the seamy life of Limehouse: an opium den, a gambling house, a curio shop, Burrows' hovel. But, curiously, he strips these locales of their prosaic and sordid details. The stark street Cheng Huan lives on is clean and pristine; the harbor outside Lucy's apartment motionless and near-empty. The contrast between homeland and faraway slum falls along the line of vitality versus lifelessness rather than Burke's hackneyed notions of physical cleanliness versus grime (Burke is forever reminding his reader of "mephitic smells", "grimey paws", and "slime-ridden slums" in Limehouse). The opium den is seen literally through a romantic haze (Henrik Sartov's soft-focus lens at work), the exotic details (musicians, instruments, a female opium eater lying on the couch) picked out in sharp focus. Although, predictably, Griffith features the intermingling of races as an illustration of sordidness, the cut-ins lend the den an air of classical order and serenity that fights against ideas of degeneration. The Hogarthian slum streets in films like Chaplin's *Easy Street* and Borzage's *Humoresque* give way to vacant, quiescent Hopper-like cityscapes.

The parallels Griffith draws between Lucy and the Yellow Man are substantial, but in the end the differences are more important than the

similarities. Lucy neither appreciates nor comprehends the love Cheng Huan offers. The pleasures Lucy takes from the Yellow Man are those of a battered, immature creature overwhelmed by the simple appeal of material objects. The Yellow Man's apartment becomes for her a magic wigwam that fuses with her mother's gifts as a representation of beauty, with no associations beyond its exotic splendor. Lucy, who has an aversion to being touched (unsurprising in view of her father's way with a whip), only lets the Yellow Man put his hand on her when she is preoccupied with the beautiful things he gives her (like the robe and Oriental hair-braid that replaces the ribbons). The doll, both literally and figuratively, becomes the source of that expression – Lucy's attention deflected from Cheng Huan onto his gift.

The possibility of a satisfactory resolution to the relationship is constantly brought up, only to be deflected. The expressions of wonder on her face as she looks in the mirror, touches her lips, and smiles up at him, suggests that she is discovering herself, and that there may be some possibility of contact between them. But her next move is to stroke his cheek as if he were a cat and say, "What makes you so good to me, Chinky".

The Yellow Man reacts to her ignorant question with a smile, but the barriers Griffith creates by contrasting Lucy's lower-class ignorance and prejudice with the Yellow Man's high-caste idealism only enlarge upon the gulf created by their contrasting dreams and images of each other.

Battling Burrows' intervention, in other words, is not really what destroys the relationship. The love affair itself is built on illusions that make it impossible for either lover to see the other straight on; there is no way the affair can grow.

From our perspective, what is remarkable is that both the potential and limitations of the relationship are so intimately associated with readings of props and decor. It is a love affair built on multiple associations given to dolls, flowers, ribbons, incense, and beautiful clothes; on lovers each locked into perceptions of objects, built on previous dreams and aspirations, that the other frequently cannot share.

By paring down the repertoire of elements within the *mise-en-scène* and constantly recycling them, Griffith creates a clever mystification by which details and gestures are made to appear significant by the sheer fact of their repetition rather than by any demonstrable meaning. They hint at secret affinities; secret correspondences. But they generate only booby-trap comparisons that lead nowhere. This severe compression also helps Griffith arrest – or check – narrative progression. The constant leapfrog back and forth among such scattered details buried practically everywhere within the narrative encourages us to read the film as a mosaic – taking us back and forth as we link new details with old ones even as the narrative pulls us forward. Within this context, the repetition of Cheng Huan's advance on Lucy belongs to the plenitude of comparisons that link all three characters and their three settings, but which may have no further significance than enforcing a certain formal tidiness.

If, at any rate, the scene momentarily calls into question Cheng Huan's heroism, the end of the film both restores and redefines it. When Lucy is stolen from him, the Yellow Man knows what he has to do. After his initial

hysterical collapse (where his crouched position at the side of the bed, clutching the torn robe to his cheek, echoes Lucy's position as she clutched her doll in bed), he rises and finds his pistol. He has lost both his idealized beloved and his pacifism, and takes violence as the only alternative. At last he confronts Battling Burrows, in a scene marked with subtle ironies and final reverses.

The assignment of weapons confounds all conventional associations of Asian and white. In Burke's story, Cheng Huan leaves a snake as the fatal "love gift" for the prizefighter. In Griffith's film, however, the snake imagery is associated with Battling Burrows' whip, used to torment and beat the helpless Lucy. The hatchet Burrows reaches for has even more direct Oriental associations, as a traditional Chinese execution weapon. Cheng Huan's six-shooter, on the other hand, is not only an emblem of Western violent justice; it is the one weapon entirely free from those all-pervading Fu Manchu-hatchet man Oriental connotations. The end recalls the beginning, with the "rightness" of the Yellow Man's decision seen in Western terms. He exterminates Battling Burrows in an act of revenge, the Buddha's "message of peace" discarded in favor of the Old Testament "Vengeance is mine".

After the cascading series of losses, reversals, and separations, the only solution possible is self-annihilation. Having sunk to the level of Western-style revenge-killer, Cheng expiates with an act of Asian-style *hara-kiri*. Confusing Chinese with Japanese custom, Griffith ends with a final interweaving of poetic suffering and Asian mysticism. The one final reference towards Western convention – this one closest to Griffith's heart – is reversed and then dismissed as irrelevant: the melodramatic last-minute rescue. The local police, informed of Burrows' murder, race to arrest Cheng Huan at his shop. Griffith starts to cross-cut between the police and the Yellow Man preparing for suicide, as if to set up another race for life. But, concentrating on Cheng's ritual activities, Griffith loses all interest in the policemen's progress, and in building Cheng's suicide scene around prayer bells, incense, candles, flowers, and doll-like icons, he turns the scene into a reprise of Cheng's frustrated dreams and doomed love affair. The "rescuers" are turned into uninitiated outsiders, and all notions of "rescue", like concomitant notions of police arrest, are made to appear naïve and boorish.

The authorities arrive too late, of course, and even their role as uncomprehending onlookers is minimized. When they come to Cheng Huan's shop, as Edward Wagenknecht writes, "we see them enter but we do not go in with them" (Edward Wagenknecht and Anthony Slide, *The Films of D.W. Griffith*, 1975). For once in his career, Griffith skips over the climactic shot of the would-be rescuers confronting their target. To the very end, Griffith reins in the forward propulsive force of a linear narrative in order to round off his symmetrical designs. As the authorities enter Cheng's shop, instead of showing us what they see, Griffith ends his movie as he began it: a Buddhist monk strikes the temple gong and a ship passes out of Shanghai harbor. – RUSSELL MERRITT [DWG Project # 576]

Peggy & Jackie

Le Giornate del Cinema Muto hanno avuto ospiti d'onore in passato, ma nessuno così speciale come Baby Peggy, la "frugolina" che è poi diventata Diana Serra Cary, una donna piena di vita e di fascino, che ha conosciuto la Hollywood degli anni d'oro, ricorda tutto con sorprendente chiarezza e ne scrive con precisione e grazia. È perciò per noi un grande piacere averla di nuovo a Sacile in occasione della presentazione di una serie di cortometraggi da lei interpretati e spuntati fuori dopo l'omaggio che le avevamo reso l'anno scorso. Questa volta l'abbiamo "abbinata" a Jackie Coogan, il "monello" di Chaplin, che negli anni Venti era suo amico e rivale, come lei stessa ricorda nella sua indispensabile biografia *Jackie Coogan, the World's Boy King*.

A proposito di ospiti d'onore, quanti accetterebbero di scrivere per il catalogo le schede dei propri film? – DAVID ROBINSON

Le Giornate The Giornate has had its star guests in the past, but never anyone quite like Baby Peggy – who grew up to be Diana Serra Cary, a woman of extraordinary vivacity and charm who knew Hollywood well in the golden years, remembers with startling clarity, and writes about it all with precision and grace. Hence we are honoured that she has agreed to be our guest for a second time, when we present a selection of her films that have resurfaced since last year's Tribute. We have "teamed" her in this year's presentation with Jackie Coogan, Chaplin's "Kid", in acknowledgment that in the early 1920s they were both friends and rivals, as Diana Cary has recalled in her indispensable 2003 biography Jackie Coogan the World's Boy King.

Incidentally, not many stars would agree to write their own catalogue notes! – DAVID ROBINSON



The Century Comedies

La Century Film Corporation fu fondata nel 1917 con lo scopo di produrre le commedie interpretate da Alice Howell. Già verso il 1920 lo studio era rinomato per i film comici con animali, interpretati dal leone della Century, da cani "prodigo", dal mulo e dal cavallo ammaestrato. Alla Century si seguiva un rigido sistema ad "unità" per la produzione dei cortometraggi. Ogni "unità", incentrata su una star comica, come il cane Brownie, consisteva in una squadra autosufficiente agli ordini di un regista che fungeva anche da produttore e sceneggiatore. Il regista era così importanti alla Century, ma così pochi e sovraccaricati di lavoro, che l'indisposizione di uno di loro poteva implicare la cancellazione di un film o il suo posponimento a data da destinarsi. Dopo un certo numero di interpretazioni (prive di nome sui cartelloni) come la "piccola" dello studio e come compagna delle star canine della Century, Brownie e Teddy, Baby Peggy fu promossa star della sua "unità" a metà del 1921. I registi Alf Goulding e Arvid Gillstrom si divisero la paternità di quasi tutte le produzioni ufficiali con lei. Fra coloro che, in vari periodi, lavorarono alla "unità Baby Peggy", ricordiamo l'assistente alla produzione David Smith; il capo-cameraman Jerry Ash; l'aiuto-cameraman Roy Eslick; il montatore e autore delle didascalie Joe W. Farnham; lo scenografo Tom O'Neil; l'arredatore Chuck Harris; il segretario di produzione e addetto comparse Johnny Belasco; la responsabile della pubblicità Maud Robinson Toombs; infine, gli attori

Max Asher, Joe Bonner, Jack Earle, Inez McDonnell, Fred Spencer e Blanche Payson.

Vari film di Baby Peggy vennero presentati in anticipo rispetto all'uscita nazionale in importanti cinema di New York e Los Angeles, per aumentarne il prestigio ed ottenere così recensioni da usare a scopo promozionale al momento della distribuzione nell'intero paese. Benché tale pratica fosse diffusa all'epoca tra i produttori di cortometraggi, il presidente della Century, Julius Stern, la rivendicò come un elemento fondamentale nello sfruttamento, da parte dello studio, del proprio prodotto. (Ron Magliozi, estratto da *Whatever Happened to Baby Peggy?*, di Diana Serra Cary, St. Martin's Press, New York, 1996)

The Century Film Corporation was founded in 1917 to produce comedies starring Alice Howell. By 1920 the studio was best known for its animal comedies featuring the Century lion, "wonder" dogs, mule, and trick horse. Century followed a strict "unit" system for the production of shorts. Each "unit" was built around a star comedian, such as Brownie the dog, and consisted of a self-contained production crew headed by a director who also acted as unit producer and scriptwriter. So crucial was the unit director to the creation of individual films at Century, and so small and overworked was the studio's directorial staff, that a director's disability during production could mean the cancellation or long-term shelving of a

film. After a number of unbilled performances as the studio's "baby" and as a sidekick for the Century dog stars Brownie and Teddy, Baby Peggy was made the star of her own "unit" in mid-1921. Directors Alf Goulding and Arvid Gillstrom were responsible for most of the official Baby Peggy productions. Personnel for the "Baby Peggy unit" included, at various times, assistant producer David Smith; chief cameraman Jerry Ash; assistant cameraman Roy Eslick; editor and title writer Joe W. Farnham; art director Tom O'Neil; property manager Chuck Harris; extra and production assistant Johnny Belasco; director of publicity Mrs. Maud Robinson Toombs; and actors Max Asher, Joe Bonner, Jack Earle, Inez McDonnell, Fred Spencer, and Blanche Payson.

A number of the Baby Peggy films were premiered in advance of their national release at important theaters in New York and Los Angeles, as means of enhancing their prestige and generating reviews which were later used to promote the films when they went into general release. Although this was a common practice among producers of short films at this time, Century president Julius Stern claimed it as a uniquely successful element in the studio's exploitation of its product. (Ron Magliozzi, excerpt from *Whatever Happened to Baby Peggy?*, by Diana Serra Cary, New York: St. Martin's Press, 1996)

Century Comedies: Credits

Dist: Universal; prod. esec./exec. prod: Julius Stern, Abe Stern; dir. prod./prod. mgr: Sig Neufeld; segretario prod./exec. secretary: Zion Myers; responsabile animali di scena/animal trainers: Charles Gay, Pete Morrison; caposquadra elettricisti/chief electrician: D. C. Stegal; asst. electricians: Charles Gould, Walter Gould, Harold Story; registi/directors included J. G. Blystone, Tom Buckingham, James Davis, Harry Edwards, Fred C. Fishback, Arvid Gillstrom, Alf Goulding, Albert Herman, Fred Hibbard, Vin Moore, Zion Myers, Herman C. Raymaker, Chuck Reisner, David Smith, Noel Smith, Bert Sternbach, William H. Watson.

THIRD CLASS MALE (Century Film Corporation, US 1921)

Re./dir: William H. Watson; cast: Baby Peggy, Charles Dorety, Florence Lee; riprese/filmed: 3.1921, Century Studio; ppp/rel: 20.7.1921; 35mm, incompleto/incomplete, 160 m., 8' (18 fps), Filmoteca de Catalunya (Colección Pere Tresserra).

Didascalia in spagnolo / Spanish intertitles.

Benché mancante del titolo originale, vari elementi del film ci fanno capire che si tratta di *Third Class Male*. La mancanza delle didascalie originali ci obbliga inoltre ad indovinare l'identità di alcuni personaggi e alcuni snodi dell'azione. Il film si apre con il primo piano di una giovanissima Peggy, che dispettosamente tormenta un negoziante addormentato con un grande foglio di carta moschicida. Charles Dorety appare in negozio (come dipendente?), dà un bacio alla sua ragazza ed esce. Fuori, un carretto, tirato da un cavallo e pieno di fuochi d'artificio, si ribalta. Dorety ed il conducente si prendono a pugni; i petardi si rovesciano e prendono accidentalmente fuoco,

incendiando il negozio. La ragazza, spaventata, prende Peggy e corre dai pompieri, che però sono andati a pranzo. Mentre Dorety cerca senza successo di domare l'incendio, Peggy corre attraverso le fiamme fino all'ufficio "fermo posta" ubicato all'interno del negozio, riempie una borsa di lettere e le porta al sicuro. Guardando Dorety lottare contro le fiamme, si torce freneticamente le mani e scoppià a piangere (forse perché si tratta di suo padre?). Allora, con un'astuta espressione trionfante, si fa venire in mente un piano per prendere l'acqua dalla cisterna cittadina ed usa alla bisogna un manicotto che si trova nei pressi. Così, ecco che, in una nuvola conclusiva di fumo, vediamo il negozio salvato dall'ingegnosa Peggy. – BABY PEGGY: DIANA SERRA CARY, 2005

Although lacking its original main title, strong internal evidence points to this film being *Third Class Male*. Lack of the original intertitles also leaves us to guess some identities and points of action. The film opens with a close-up of a very young Peggy mischievously harassing a napping storekeeper with a large sheet of flypaper. Charles Dorety appears in the store (as a clerk?), kisses his girlfriend, and goes outside. There, a horse-drawn cart filled with fireworks overturns. Dorety and the driver get into a fistfight; the firecrackers spill and are accidentally ignited, setting the store on fire. The frightened girl picks up Peggy and runs to the fire department, but the crew is out to lunch. While Dorety unsuccessfully fights the blaze, Peggy dashes through the flames to the General Delivery office inside the store, fills a bag with mail, and carries it safely outside. While watching Dorety fight the flames, she frantically wrings her hands and bursts into tears (perhaps because he is her father?). Then, with a wily expression of triumph, she hits upon a plan to draw water down from the town's water tank. She connects a handy hose to the tank, and presto! In a final cloud of smoke, it appears that Peggy's ingenuity has managed somehow to save the store. – BABY PEGGY: DIANA SERRA CARY, 2005

Siamo grati alla Filmoteca de Catalunya, Barcellona, che dopo aver scoperto fra le proprie collezioni tre cortometraggi con Baby Peggy – *The Third Class Male*, *The Clean Up* e il non ancora identificato "El sueño de Baby" – ha gentilmente modificato il proprio piano restauri allo scopo di ristamparli in tempo utile per le Giornate 2005.

We wish to express particular gratitude to the Filmoteca de Catalunya, Barcelona, who have graciously rescheduled their conservation programme in order to restore, specifically for this presentation, three Baby Peggy shorts recently rediscovered in their collections: *The Third Class Male*, *The Clean Up* and the still to be identified "El sueño de Baby".

THE CLEAN UP (Baby no es un estorbo) (Century Film Corporation, US 1921)

Re./dir: William H. Watson; cast: Charles Dorety, Florence Lee, Baby Peggy, Brownie the dog (il cane); riprese/filmed: 4.1921, Century Studio; ppp/rel: 24.8.1921; 35mm, incompleto/incomplete, 160 m., 8' (18 fps), Filmoteca de Catalunya (Colección Pere Tresserra).

Didascalia in spagnolo / Spanish intertitles.

La storia comincia con una giovane indispettita perché il filo che teneva la sua biancheria è caduto, rovinandole un'intera settimana di bucato; allora lei cerca di riattaccare la cordicella e lava gli abiti infangati con l'acqua di un tubo di gomma. A questa seguono altre gag che coinvolgono un poliziotto e Charles Dorety, figura vagamente alla Chaplin. In seguito Dorety riappare all'interno di una casa, vestito con un'elegante giacca da smoking e con Peggy in braccio. Di colpo la scena cambia: siamo all'esterno della casa, dove, con l'aiuto di Brownie, Peggy si leva discretamente gli abiti dietro un paravento, entra in una tinozza e si concede un bagno quanto mai necessario. In questo complicato rituale, è Brownie che procura la vasca, l'acqua, il sapone e pure l'asciugamano, e infine riporta a casa la frugioletta. Siccome il sapone mi bruciava gli occhi, facendomi piangere, secchi di panna montata furono sostituiti alla schiuma, ma il caldo sole mattutino la faceva irrancidire. Dissi a mio padre che mi sarei sentita male, ma lui mi ordinò di "continuare ad inghiottire" e di non rovinare la scena. Io inghiottii, salvando così il piano di lavorazione, ma la cosa non finì qui. Per almeno una decina d'anni la semplice vista della panna montata mi fece stare male, così che la frequentazione di banchetti o buffet con elaborati dessert divenne per Baby Peggy un evento ad alto rischio! – BABY PEGGY: DIANA SERRA CARY, 2005

The story opens with a frustrated young woman whose clothesline has fallen, ruining her entire week's wash. She props up the line and hoses down the muddied clothes. This is followed by other sight gags, involving a policeman and the slightly Chaplinesque Charles Dorety. Later, Dorety reappears inside a house, dressed in an elegant smoking jacket and with Peggy in his arms. Suddenly the scene changes to the exterior of the house, where, with a good deal of help from Brownie, Peggy discreetly sheds her clothes behind a dressing screen, steps into a tin tub, and takes a much-needed bath. For this complex ritual Brownie provides the tub, the water, soap, and a towel. Afterwards he even leads the toddler safely home.

Because real soap would burn my eyes and make me cry, buckets of whipped cream were substituted for soapsuds. But the hot morning sun made the cream sour. I warned my father I was going to be sick, but he ordered me to "keep swallowing hard" and not ruin a scene. I swallowed hard and saved the shooting schedule, but that was not the end of the affair. Over the next dozen years the mere sight of whipped cream made me suddenly and violently ill! Attending banquets or buffets with fancy desserts became high-risk events for Baby Peggy! – BABY PEGGY: DIANA SERRA CARY, 2005

CIRCUS CLOWNS (Century Film Corporation, US 1922)

Re./dir: Fred Hibbard; cast: Baby Peggy, Brownie the dog (il cane), Tim the midget horse (il cavallino), William Irving; riprese/filmed: 21.11.1921; ppp/rel: 25.1.1922; incompleto/incomplete, 16mm, 422 ft., 13' (22 fps), The Museum of Modern Art.

Didascalie flash in ceco / Czech flash intertitles.

Il film comincia in un'agenzia investigativa, col detective che si dispone al lavoro. Dopo alcune gag visive, ecco la madre di Peggy che piange perché le hanno rubato la bambina. Il padre decide di ingaggiare un investigatore privato per trovarla. Passiamo poi a scoprire Peggy, in tutù bianco, che, tutta felice, presenta Brownie ed i suoi trucchetti di cane ammaestrato davanti al pubblico di un piccolo circo. I due si esibiscono in pista, a cavallo di Tim, prima che il detective trovi Peggy in camerino e la riconsegna alla madre. Ci sono alcune piccole deviazioni dalla storia principale che coinvolgono il malvagio detective ed il padre di Peggy, e poi Brownie che semina il caos in casa alla ricerca del topolino bianco che ha adocchiato. Il film termina con un confuso inseguimento che vede protagonisti il padre, Brownie, un poliziotto e l'investigatore. – BABY PEGGY: DIANA SERRA CARY, 2005

The film opens on a detective agency, with the private eye setting out to work. Following a few sight gags, we see Peggy's mother weeping because someone has stolen her child. Her father sets out to engage a private detective to find the missing child. Next we discover Peggy in a white tutu, happily putting Brownie through his tricks before a small circus audience. The two perform together in the ring, riding on Tim, before the detective captures Peggy in her dressing room and returns her to her mother. There are several small detours concerning the villainous detective and Peggy's father, while Brownie tears the house apart in pursuit of a white mouse he has spotted. The film concludes with a confusing chase involving the father, Brownie, a policeman, and the detective. – BABY PEGGY: DIANA SERRA CARY, 2005

(EL SUEÑO DE BABY) (Century Film Corporation, US, c.1921-22)

Re./dir: ?: cast: Baby Peggy, Brownie the dog (il cane), Tim the midget horse (il cavallino); riprese/filmed: fine/c. late 1921-inizio/early 1922; 35mm, incompleto /incomplete, 100 m., 5' (18 fps), Filmoteca de Catalunya (Colección Pere Tresserra).

Didascalie in spagnolo / Spanish intertitles.

Nel nitrato conservatasi, un cartello illustrato reca il titolo *El sueño de Baby* (Il sogno di Baby) e mostra una madre idealizzata che veglia sul sonno di Peggy. Gli eventi sconnessi di questa comica si spiegano: sono solo un sogno! Il film si apre con Brownie che tira un aggeggio con una lunga fune con cui Peggy si solleva fino al tetto, per poi ricadere sulla groppa di Tim, con relativa gualdrappa. Di colpo veniamo trasportati in campagna nel bel mezzo di uno steeple-chase. Peggy cade al primo ostacolo e si allontana zoppicando, per salire con Brownie su un macinino che li porterà sfrecciando nel traffico fino a superare una sfilata di elefanti, mentre loro due "si parlano" mimando quanto vedono. La scena si sposta in un'aia, dove Peggy insegue un branco di oche, poi di nuovo si cambia passando a un'inspiegabile festa di musicisti dove Peggy si esibisce in una danza "moderna" – prima che la festa si interrompa con una zuffa in acqua, dopo la quale Peggy scompare, lasciando sfilar i musicisti. Proprio un sogno!

BABY PEGGY: DIANA SERRA CARY, 2005

An illustrated title card in the surviving nitrate print identifies this film as *El Sueno de Baby* (*Baby's Dream*), and shows an idealized mother watching over the sleeping Peggy. The somewhat disconnected events of this comedy are thus explained away as being only a dream! The film opens with Brownie pulling on a long rope device that hoists Peggy to a roof and drops her down onto the blanketed back of Tim. Suddenly we are transported to a steeplechase in the countryside. Peggy is thrown off at the first jump and limps away, climbing into a flivver with Brownie. She and Brownie take the car on a wild ride through traffic and past a parade of elephants, pantomiming "talking to each other" about the sight. Peggy then drives right through a mansion and is arrested by a band of policemen. The scene shifts to a barnyard where Peggy is seen chasing a flock of geese, then shifts again to an inexplicable party of musicians where Peggy attempts a "modern" dance – before breaking up the party with a water fight, after which she disappears, leaving the musicians to march off. A dream indeed! – BABY PEGGY: DIANA SERRA CARY, 2005

THE KID REPORTER (Century Studio/Universal, US 1923)

Re./dir, scen: Alf Goulding; cast: Baby Peggy, Blanche Payson, Albert Willis? (Albert Lewis?), Jim Kelly, Buddy Williams; ppp/rel: 30.5.1923; 35mm, 1437 ft., 19' (20 fps), BFI / National Film and Television Archive (Joye Collection). Film presentato per gentile concessione di padre Hansruedi Kleiber SJ / Shown with the kind permission of Father Hansruedi Kleiber SJ.

Didascalie in francese e tedesco / French & German intertitles.

Come nel caso di molti due rulli della Century con Baby Peggy, la trama di *The Kid Reporter* venne presa di sana pianta da un lungometraggio girato da una casa indipendente ed uscito in quello stesso anno, il 1923. Il titolo era *The Cub Reporter* (*Bambù reporter*), e vi recitava un nuovo prim'attore, Richard Talmadge, già controfigura di Douglas Fairbanks. I due soggetti, quello dell'originale e quello dell'imitazione, erano quasi identiche: un giovane reporter intravede una possibilità di promozione quando una dama dell'alta società, vittima di una rapina, arriva al giornale per mettere un annuncio in cui segnala la perdita di una preziosa collana di perle. Dopo svariate avventure all'inseguimento del presunto colpevole, l'eroe trova le perle rubate, denuncia il ladro e viene doverosamente promosso dal capo.

Nella versione di Peggy, rielaborata dal fantasioso Alf Goulding, l'eroe diventa la segretaria poco apprezzata di un bisbetico direttore di giornale che non perde occasione per tormentarla. Dal momento in cui la treenne Peggy fa la sua regale comparsa sullo schermo è chiaro che Goulding aveva delle precise mire e che la bambina non funge solo da protagonista comica, ma da simbolo implicito e modello di comportamento per la crescente forza lavoro femminile (pensate che siamo nel 1920!) che stava iniziando ad invadere il mondo degli affari americano, bastione tradizionalmente invincibile di strapotere ed orgoglio maschile.

Peggy è l'unica femmina in uno staff tutto al maschile. Vediamo il suo irascibile capo che schiaffeggia crudelmente il suo inesperto fattorino ed esprime grande irritazione per quelli che considera i tipici difetti femminili della sua segretaria: la pigrizia, l'assentarsi misteriosamente dal lavoro e il masticare gomma mentre le si detta qualcosa!

Ma ecco che arriva la ricca signora cui è stata rubato la collana e di colpo il rude direttore si trasforma in un perfetto gentiluomo. Convoca il suo staff composto di soli uomini e promette di promuovere redattore capo chi di loro riuscirà a trovare le perle scomparse. Peggy sente per caso questa conversazione e vuole cimentarsi anche lei, ma dalla sua espressione si capisce che è certa di una cosa: il capo non permetterà ad una "semplice donna" come lei di competere. Così trova un modo per metterlo nel sacco: si traveste da uomo.

Di lì a poco rientra mascherata da reporter sportivo, con tanto di baffi e monocolo, abbigliata in un completo a quadretti con berretto assortito, con un elegante bastone di bambù e scarpe Spectator. (Quando il capo la vede sviene.) Immediatamente si passa all'inseguimento, che si spiega da sé. Nel corso delle sue avventure, incontra due uomini impegnati in un numero comico che ci ricorda da vicino Stanlio ed Ollio. Ciò non deve sorprendere, visto che il regista Goulding avrebbe in seguito diretto alcuni dei loro primi cortometraggi muti. Egli dichiarò poi di essere stato lui a formare la celebre coppia, ma è un'attribuzione che è stata contestata.

Nella sua ricerca del sospettato, Peggy ruba una macchina e si mette al volante. Una volta di più si comporta da donna all'avanguardia, guidando in un'epoca in cui alla gran parte delle mogli ciò non era permesso dai loro: sarebbero state pericolosamente indipendenti. (Più oltre nel film Peggy scappa anche in motoscafo, un'altra libertà off-limits concessa solo agli uomini.) Sospettando il maggiordomo della ricca signora, Peggy lo affronta con coraggio, ma questi getta violentemente l'intrepida reporter da una finestra al secondo piano della dimora. Ostinata, lei si ripresenta, stavolta travestita da vecchio saggio cinese, con un lungo spolverino grigio, nascosta dietro una barba bianca posticcia. Riaccolta in casa dalla padrona, Peggy finge di essere il decrepito nonno del maggiordomo e chiede "di vedere mio nipote"! Un gatto le strappa però la barba e così viene ributtata fuori. Dopo tutta una serie di vicissitudini, Peggy alla fine trova le perle, le porta alla polizia e dimostra che il ladro è il maggiordomo. Di nuovo in ufficio, al giornale, solleva le perle e proclama (in inglese): "Ho trovato la collana ed ho catturato il ladro, anche se sono solo una donna!"

Nelle riprese finali Peggy appare al comando, seduta alla sua nuova scrivania, con l'ex-capo ridotto a umile schiavo, cui ordina di portarle un bicchiere di latte. Mentre lui è via, questa navigata femminista mormora sbagliando: "È stato il giorno più noioso della mia vita." Quando il latte arriva lo beve e, sicura di avere dalla sua parte tutte le donne del pubblico, condivide con loro una genuina, trionfale risata.

Se non ricordo di aver girato tutti i cento – o giù di lì – film a due rulli di Baby Peggy, ce ne sono alcuni che mi sono rimasti impressi per una serie di memorabili difficoltà. Questo è rimasto al riguardo indimenticabile. Il primo problema fu quello di dover imparare a portare il monocolo. Alf Goulding veniva dall'Australia, dove gli anziani signori portavano ancora simili anticaglie, e fu lui ad insegnarmi personalmente che c'era una tecnica speciale per tenerlo saldamente a posto. Siccome dovevo venire maltrattata durante l'inseguimento, tenuta a testa in giù e perfino buttata da una finestra, dovevo imparare il trucco. C'è un osso poco sopra l'occhio, ed un altro poco sotto, e si deve fissare la lente proprio a metà strada tra i due. Goulding mi insegnò addirittura a strizzare l'altro occhio senza che il monocolo andasse fuori posto! Quest'addestramento ci costò diverse ore di duro lavoro.

L'altra cosa per me memorabile era lo stimolante odore della gomma arabica in etere che veniva applicata ogni mattina per tenere a posto i miei baffetti alla Hitler. Poi, ogni giorno alle cinque, quando finivamo di lavorare, Goulding o mio padre mi dicevano di tenermi forte e mi sottoponevano alla mia tortura quotidiana, strappandomi i baffi dal labbro superiore. Mi sembrava sempre che se andasse via anche la pelle. La gomma arabica attacca DAVVERO, ed era un'operazione dolorosissima che tuttora non ho dimenticato!

Interessanti sono anche il luoghi delle riprese. Benché io non avessi mai visto sullo schermo questa commedia fino alla sua riscoperta, avvenuta meno di dieci anni fa, ricordo bene i posti. La dimora era la casa del famoso regista del muto Frank Borzage, che la prestò gratis alla Century per via della sua amicizia con Goulding. Le scene dove Peggy ed il fattorino rubano il motoscafo e vanno in mare aperto verso le grandi navi fu filmata alla baia di San Pedro, a sud di Los Angeles. Le altre scene d'acqua con tutte le barche a remi, in cui si vede la poliziotta Blanche Payson salire a bordo durante l'inseguimento, furono girate a Echo Park, Los Angeles. Ci lavorammo molte volte nei quasi due anni che passai alla Century, così lo conoscevo bene.

Blanche Payson era alta più di un metro e novanta, e la Century l'aveva scritturata perché io sembrassi ancora più piccola di quanto potessi essere a due-tre anni d'età. La Payson, che aveva veramente lavorato per alcuni anni come poliziotta, in forza a Los Angeles, in questa commedia indossava la stessa uniforme ufficiale (e assai attraente) che le era stata assegnata. Era stata strappata a quel lavoro da Mack Sennett, che l'aveva assunta come guardia del corpo e chaperon delle famose Bellezze al Bagno del suo studio. Lasciò presto quest'incarico perché capì che cercare di proteggere la virtù di un mucchio di scervellate da decine di maschi in caccia era una battaglia persa in partenza. Una sera tardi Sennett arrivò alla porta e, dovendo parlare ad una delle ragazze, chiese di essere ammesso nel *sancta sanctorum* delle sue Bellezze. La Payson si rifiutò di farlo passare. "Ma Blanche", gridò lui rabbioso, "per amor del cielo, donna! Sono Mack Sennett! Lo studio è mio!" "È quello che dicono tutti!" fu la cinica risposta di lei. — BABY PEGGY: DIANA SERRA CARY, 2005

As was Century Studio's custom with many Baby Peggy two-reel comedies, the plot of The Kid Reporter was lifted bodily from a feature film made by an independent company and released in the same year, 1923. It was titled The Cub Reporter, and starred a new leading man named Richard Talmadge, who had formerly been a stunt man for Douglas Fairbanks. The plot of both the original and the knock-off comedy were almost identical: a young reporter sees his chance to get a raise when a society lady, who has been the victim of a robbery, comes to his newspaper to advertise the loss of a valuable pearl necklace. After many adventures in pursuing the suspected villain, the hero finds the stolen pearls, exposes the thief, and is duly promoted by his boss.

In Peggy's version, re-worked by the imaginative Alf Goulding, the male hero is changed into the unappreciated female secretary of a curmudgeonly newspaper editor who takes every opportunity to harass her. From the moment she makes her regal appearance on screen it becomes clear that Goulding has his own secret agenda here, and that three-year-old Peggy is not merely serving as a comic protagonist, but as a surreptitious symbol and role model for the growing female work force (think 1920!) beginning to invade America's business world, a traditionally invincible bastion of masculine dominance and pride.

Peggy is the only woman in a solidly male staff. We see her irascible boss cruelly boxing the ears of his callow errand boy and expressing great irritation over what he considers his secretary's typical female shortcomings — being lazy, mysteriously missing while on the job, and chewing gum while taking dictation!

Enter the rich lady whose necklace has been stolen. Suddenly the fierce editor turns into the perfect gentleman. He calls in his all-male staff, and promises to make chief editor whichever one of them manages to find the missing pearls. Peggy overhears this offer being made to her colleagues and wants to have a crack at the better job, but as her expression shows she's sure her boss will not let a "mere woman" like herself compete for that prize. So she hits upon a way to outwit him — disguise herself as a man.

Moments later she returns as a sporty reporter, with moustache and monocle, dressed in a checkered suit and matching cap, with a stylish bamboo cane and spectator shoes. (When her boss sees her he faints.) Immediately we cut to the chase, which explains itself. But in the course of her adventures she encounters two men who engage in a comedy routine that reminds us strongly of the later Laurel and Hardy team. This is not surprising, since director Goulding would go on to direct some of their early silent shorts. He later claimed to have been the first to put them together, but others have challenged that.

In the course of running down the suspect, Peggy steals a car and drives it. Once more she is the avant-garde woman, driving at a time when most husbands would not permit their wives to drive — it gave them a dangerous independence. (Later in the film she makes off with a motorboat as well, another off-limits freedom that men alone were supposed to enjoy.) Suspecting that the wealthy lady's butler is the culprit, Peggy boldly confronts him, but he rudely throws the dauntless reporter out of a second-story window of the mansion. She doggedly returns again,

this time disguised as wearing a long gray duster, and hiding behind a white false beard. Readmitted into the mansion by the lady of the house, Peggy pretends to be the decrepit grandfather of the butler, and asks "to see my grandson"! A cat pulls off her beard, and she is ejected again. Through a series of accidents, Peggy eventually finds the pearls, takes them to the police, and identifies the butler as the thief. Back at the newspaper office she holds up the pearls and proclaims (in English) "I found the necklace and caught the thief – even if I am only a woman!" In the final shots Peggy is shown in full command, seated at her new editorial desk, her former boss now her cringing slave, ordering him to bring her a glass of milk. In his absence the now quite worldly feminist murmurs with a yawn, "This has been the most boring day of my life." When the milk arrives she drinks it and, with all the women in the audience securely on her side, shares a good-natured but triumphant laugh.

While I do not recall making all of the 100 or so Baby Peggy two-reelers, there were a few I do remember because there were memorable difficulties. The problems in this one made it unforgettable. First came the difficult business of learning how to wear a monocle. Alf Goulding was from Australia, where older gentlemen still wore such antiquities, and he personally taught me that there was a special technique involved in putting it firmly in place. As I was to be quite manhandled throughout this chase, and even held upside-down and thrown out a window, it was necessary to learn the trick. There is a bone directly above and one below the eye, and the wearer must fix the glass just exactly right between the two. Goulding even taught me how to wink with the other eye and still not permit the monocle to fall from its place! This training took several hours of hard work.

The other thing I found memorable was the intriguing scent of the spirit gum which was applied each morning and held my Hitlerian moustache in place. And every day at five when we had finished working, either Goulding or my father told me to brace myself for my daily ordeal, and then rudely ripped the moustache from my upper lip. It always felt as if my flesh was going with it. Spirit gum REALLY sticks, and that was a very painful process, which I have not forgotten to this day!

The locations are interesting, too. Although I had never seen this comedy on screen until its discovery less than 10 years ago, I remember the locations well. The mansion was the home of the famous silent film director, Frank Borzage, who loaned it to Century for free because he was a close friend of Goulding. The scenes where Peggy and the office boy steal the motorboat and drive out across the open sea toward the big ships was filmed at San Pedro harbor south of Los Angeles. The other water scenes with all the rowboats, where the policewoman Blanche Payson is seen getting into one of them during the chase, were shot in Echo Park in Los Angeles. We worked there many times over the nearly two years I was at Century, so I knew it well.

Blanche Payson stood six-feet-four, and Century hired her to work with me to make me look even smaller than I already was at two and three years of age. She had worked for some years as a bona fide policewoman on the Los Angeles police force, and in this comedy she wore the same official (and quite attractive) policewoman's uniform she

had been issued by the force. She was wooed away from that job by Mack Sennett, who hired her to serve as security guard and chaperone over his studio's famous Bathing Beauties. She soon quit this job because she realized it was a losing battle trying to protect the virtue of a bunch of giddy girls from the scores of attentive males pursuing them. Late one evening Sennett came to the door and asked to be admitted into his Beauties' inner sanctum because he needed to speak to one of the girls. Payson flatly refused to let him pass. "But Blanche," he cried angrily, "for God's sake, woman! I'm Mack Sennett! I own the studio!" "That's what they all say!" was her cynical reply. — BABY PEGGY: DIANA SERRA CARY, 2005

SWEETIE (Century Film Corporation, US 1923)

Re./dir: Alf Goulding; cast: Baby Peggy, Louise Lorraine, Max Asher, Jennie the organ grinder monkey; ppb/rel: 11.2.1923, Criterion Theatre, New York; 16mm, 589 ft., 18' (22 fps), The Museum of Modern Art.

Didascalie in inglese / English intertitles.

A giudicare dall'età che Peggy sembra avere in questa commedia, le riprese furono effettuate almeno sei mesi prima dell'uscita del film. Come accadeva spesso, produttori e registi usavano la bambina come simbolo tascabile dei problemi sociali dell'epoca. In questo caso interpreta una piccola mendicante italiana. Nella scena di apertura vende giornali, ma poi diventa una suonatrice d'organetto con tanto di scimmia ammaestrata e tazza di latta d'ordinanza. I mendicanti italiani emigrati erano divenuti una piaga per le vie delle grandi città come New York e molti di questi bambini venivano rapiti o venduti come schiavi dai poveri genitori, così la storia si poteva definire d'attualità. La furba Peggy difende un canuto violinista cieco cacciato dal suo solito posto all'angolo. Così facendo, si trova di fronte due corpulenti mendicanti italiani, uno dei quali canta arie familiari mentre l'altro suona l'arpa. (I cantanti di strada ed i violinisti erano un altro grande problema nelle città in quel tempo di massiccia immigrazione italiana.) Un signore di passaggio si serve della tazza di Peggy e si versa da bere da una borraccia (caustico riferimento al disprezzo della gente per il proibizionismo), poi si allontana senza darle neanche un centesimo. Quando la sua scimmietta prende a rubare i dollari d'argento destinati alla concorrenza, inizia un frenetico inseguimento tra Peggy ed i musicisti decisi a vendicarsi, ostacolati però dall'arpa da concerto. Peggy ruba un'auto e, al volante, finisce col demolire un'intera casa di mattoni, trascinandosi appresso la solita torma di poliziotti.

Appare poi un'elegante dama che riprende i poliziotti per aver osato arrestare una trovatella indifesa ed invita Peggy a salire sulla sua macchina, una Pierce Arrow all'ultima moda (che era in effetti l'auto che io usavo fuori dal set: prova vivente della mia rapida ascesa nello star-system!), portandosela a casa (senza preoccuparsi di barriere linguistiche o scartoffie per l'adozione!). Sistematisi nella dimora della madre adottiva, Peggy si inventa un comico costume egizio e balla per gli ospiti che si sono riuniti per festeggiare il suo arrivo. L'alcool, pur

proibito, scorre liberamente dalle borracce nascoste, provocando l'irruzione della polizia con conseguente arresto dei trasgressori. Quando il marito (o fidanzato?) della dama le chiede di liberarsi della fastidiosa monellaccia, la filantropica signora, al contrario, caccia di casa quel pallone gonfiato. Non certo una scelta difficile, alla Century.
— BABY PEGGY: DIANA SERRA CARY, 2005

Judging from Peggy's apparent age, this comedy was filmed at least six months earlier than the date of its release. As was often the case, Peggy's producers and directors use her as a pint-sized symbol of some social problem of the day. In this case she plays a small Italian beggar. In the opening scene she is hawking newspapers, but later becomes an organ grinder with a trained monkey and the requisite tin cup. Italian immigrant beggars had become a plague on the streets of large cities like New York, and many such children had been either kidnapped or sold into slavery by poor Italian parents, so the story had a timely theme.

Street smart Peggy defends a white-haired and blind violinist who has been driven off his usual corner stand. In doing so she finds herself squared off against two burly Italian beggars, one singing familiar arias, while the other plays the harp. (Street singers and violinists were another major nuisance on city streets in those years of heavy Italian immigration.) A passing gentleman helps himself to Peggy's tin cup, pours himself a drink from a hip flask (a caustic comment on the public's disdain for Prohibition), and then moves on without giving her a cent. When her monkey begins stealing the silver dollars intended for her competitors, a frantic chase ensues between Peggy and the vengeful musicians, further encumbered by the concert-sized harp. She steals a car, and drives through and demolishes an entire brick house, thereby bringing out the usual cloud of cops.

A stylish socialite appears, and berates the police for daring to arrest a helpless waif. She invites Peggy into her fashionable Pierce Arrow town car (actually my own off-screen limo, living proof of my rapid rise to stardom!), and takes the orphan home (no language barriers or adoption papers to bother with!). Settled into her adoptive mother's mansion, Peggy invents a comic Egyptian costume and dances for the guests who have gathered to celebrate her arrival. Forbidden alcohol is again shown flowing freely from hidden flasks, causing the police to raid the party and drag the lawbreakers off to jail. When the socialite's husband (or fiancé?) demands that she get rid of the bothersome guttersnipe, Peggy's philanthropic mother on the contrary orders the stuffed shirt out of her house. At Century not a hard choice. — BABY PEGGY: DIANA SERRA CARY, 2005

MILES OF SMILES (Peggy Strojvudcem) (Century Film Corporation, US 1923)

Re./dir: Alf Goulding; cast: Baby Peggy; ppp/rel: 28.11.1923; 16mm, 552 ft., 17' (22 fps), The Museum of Modern Art.

Didascalie flash in ceco / Czech flash intertitles.

Il film fu girato presso lo studio Century ed in esterni a Venice, California, dove il treno in miniatura che si vede nella pellicola

funzionava come attrazione turistica di un parco di divertimenti inteso a ricreare i canali della vera Venezia. Per un film a due rulli, si tratta qui di un commedia drammatica sorprendentemente elaborata.

Due gemelle identiche di un anno, elegantemente vestite, vengono mostrate mentre giocano davanti ad una bella casa, senza genitori né bambinaia che si prendano cura di loro. Una delle due bimbe si allontana e finisce con l'andare a sedersi su un binario, dove viene raccolta dal proprietario del trenino. Poi troviamo Peggy, di un anno o più di lì più grande, vestita con la tuta da lavoro di un macchinista, la faccia sporca, intenta ad aggiustare un motore. Il padre putativo la fa lavorare sodo sia come macchinista che come bigliettaia. Una vita di povertà e batoste l'ha mutata in una teppistella. Decisa a concedersi un momento di libertà, Peggy si veste con un abito a maglia strappato e berretto assortito. Mentre sta per dirigersi in città, fa accidentalmente cadere la moneta che dovrebbe finanziare la sua breve pausa dal lavoro: due monelli gliela rubano proprio sotto i suoi occhi. Ne segue una mischia in cui la polizia interviene, mostrandoci Peggy finita sotto i suoi avversari con un bell'occhio nero, che la costringerà a sottrarre a un macellaio una grande fiorentina per mettersela sul livido. Peggy vede poi per terra la sua moneta scomparsa ma, in quel momento, un signore di passaggio, in cappello a cilindro, la raccoglie e la mette in un portafogli che tiene avvolto con un elastico. Il portafogli gli scivola fuori dalla tasca dei pantaloni e si trascina per terra, con Peggy sempre dietro. Ciò da vita a una serie di gag visive: un operaio in un tombino cerca di rubare il portafogli e viene abilmente colpito da Peggy con un solido pezzo di legno. Il signore dal cappello si beve un bel sorso dalla borraccia ed entra in una strana casa, mentre Peggy, non vista, scivola dentro dopo di lui. Si rivelerà essere la stessa casa da cui una delle due gemelle si era allontanata all'inizio del film. Mentre i genitori trovano l'intruso, brillo, addormentato sul sofà e lo cacciano via, Peggy resta nascosta, poi comincia da sola ad esplorare la casa e, vedendo la sorella, si meraviglia della sorprendente somiglianza fra loro. Da questo punto in poi il film diventa una veloce maratona basata sull'errore di identità — la gemella ricca, elegante e snob contro l'altra, rossa, povera e piena di vita, entrambe interpretate da Peggy. Le gemelle finiscono col confondere la servitù, i genitori e il proprietario del trenino, che ha scambiato la gemella ricca per la sua dipendente scomparsa e l'ha seguita nella stessa casa. Con tutti i personaggi principali ora in scena, il caos regna supremo. Il cameraman si diverte con le insolite doppie esposizioni delle gemelle, mentre Peggy strizza l'occhio alla sorella ritrovata, deliziata dalla confusione combinata e dalla scoperta di essere ricca, non più schiava di un esigente padrone. — BABY PEGGY: DIANA SERRA CARY, 2005

The film was shot at the Century studio and on location at Venice, California, where the miniature train seen in the film was operated as an amusement park attraction for tourists visiting the town's recreation of the original Venice's canals. The film develops a surprisingly elaborate comedy-melodrama for a two-reeler.

Identical twin girls, about one year old and fancily dressed, are discovered playing together in front of a comfortable home, with no parent or nanny watching over them. One of the two wanders off, ends up sitting on a railroad track, and is picked up by the man who owns and runs a miniature train. Next we find Peggy, now perhaps a year or so older, dressed in a railroad engineer's work overalls, face be-smudged, busily repairing an engine. Her substitute father keeps her hard at work as both an engineer and a conductor. Her life of poverty and hard knocks has turned Peggy into a roughneck kid. Wishing to take time off from her chores, Peggy dresses up in a torn knit dress and matching beret. About to set out on the town, she accidentally drops the coin intended to finance this brief respite from duty, and a couple of street kids steal it right in front of her. A free-for-all ensues, and the police move in to retrieve the fighters from the pile-up, revealing Peggy at the bottom of the heap with a black eye.

She steals a huge T-bone steak from a meat vendor to treat her shiner, and then spies her missing coin on the ground. But at that moment, a passing gent in a top hat picks it up and puts it in a wallet he keeps wrapped in an elastic cord. The wallet slips out of his hip pocket and trails on the ground several paces behind him, with Peggy hot on his trail. This provides a chain of sight gags: a workman in a manhole tries to steal the wallet, and is coolly crowned with a stout piece of wood by Peggy. The top-hatted gent takes a generous swig from a flask and enters a strange house, Peggy slipping in unseen behind him. This turns out to be the self-same home from which the one twin strayed at the start of the story. While the parents find the tipsy intruder asleep on their sofa and evict him, Peggy hides. Alone, she begins to explore the house. Catching sight of her sister across a room, she marvels at the little girl's amazing resemblance to her. From this point the film becomes a fast-paced marathon of mistaken identities – the rich, well-dressed, "uppity" twin versus the tough, poor, feisty one, with Peggy playing both parts. The twins thoroughly confound the servants, their parents, and the man from the miniature train, who has mistaken the rich twin for his own missing worker, and followed her into the same house. With the main characters now all on stage at once, havoc reigns. The cameraman has great fun with his unusual double exposures of the twins, as Peggy winks at her newfound sister, delighted at the excitement they have caused, and to find out she's rich and no longer a slave to her hard-driving master. – BABY PEGGY: DIANA SERRA CARY, 2005

THE FAMILY SECRET (Il mio papà) (Universal Pictures, US 1924)
 (Titolo di lavorazione/Production title: The Burglar's Kid)
 Re./dir: William A. Seiter; scen: Lois Zellner; dal romanzo di/from the novel by Frances Hodgson Burnett, *Editha's Burglar, a story for children* (1878) e dall'adattamento teatrale di/and the stage adaptation by Augustus Thomas, *Editha's Burglar, a dramatic sketch in one act* (1883); f./ph: John Stumar; cast: Baby Peggy, Gladys Hulette, Edward Earle, Frank Currier, Cesare Gravina, Martin Turner, Elizabeth Mackey, Martha Mattox, Lucy Beaumont; lg. or./orig. l: 5576 ft.; DVD, 70', collezione privata / private collection.
 Didascalia in inglese / English intertitles.

La storia di *The Family Secret* si basava su un atto unico di poche pretese ma di molto successo, in cui la protagonista era stata la bambina prodigo della scena teatrale negli anni '80 dell'Ottocento, Elsie Leslie. I critici lo trovarono troppo zuccheroso: uno sconosciuto, scassinatore "professionista", si introduce in una casa dell'alta società (vittoriana). Imbattendosi nell'uomo, la saggia, innocente cinquenne Editha passa gran parte dello spettacolo a persuaderlo a lasciare la sua vita criminosa per entrare nel sacro reame della "vita onesta" di una famiglia cristiana modello. Il ladro si converte al punto di restituire il monile preferito di sua madre.

La sceneggiatrice Lois Zellner diede modernità e uno spesore narrativo alla vicenda. La madre della piccola aveva segretamente sposato l'uomo che amava, disapprovato però dal padre di lei. Nonostante la nascita di Editha, il padre era stato in qualche modo cacciato prima dell'inizio del film. Il nonno riaccoglie a casa figlia e nipote, ma la giovane, bella madre, separata da un marito che ama, trascorre un'esistenza pigra, solitaria e malinconica. Ci sono alcune scene comiche con Peggy e la sua mangerita governante (interpretata da Martha Mattox, la sinistra "Mammy" Pleasant di *The Cat and the Canary*, di Paul Leni), poi la bimba sguscia via ed incontra per strada altri ragazzi con cui giocare, con nuovi risvolti comici.

Il culmine del film arriva quando il marito e padre (Edward Earle) entra silenziosamente in casa. C'è un intenso scambio di battute tra Peggy ed il padre prima che il nonno scenda e, vedendo il ladro, gli spari. Nella quasi-tragedia che ne segue l'identità dell'intruso viene smascherata, la sua ferita si rivela meno grave del previsto e la famigliola separata ritorna finalmente insieme grazie al perdono di un nonno redento. La scena di chiusura fu filmata a Pasadena in un'imponente dimora nei famosi Busch Gardens o nei dintorni.

Si tratta di un tipico melodramma della Universal, ed io non ne ricordo una singola scena, tranne il giorno ai Busch Gardens, quando la Hulette, Earle ed io appariamo felicemente riuniti in quel lieto fine piuttosto forzato. Nel mio personaggio non c'era niente di stimolante. Le recensioni furono buone, se non entusiastiche, e il soggetto era decisamente migliorato rispetto al testo teatrale. È però interessante notare quanto io invece sentissi il personaggio e la storia di *Captain January* (*Cipitan Baby*) di cui ricordo nitidamente quasi ogni scena. Penso tuttora che *Captain January* non fosse solo un film, ma qualcosa che mi era veramente successo! – BABY PEGGY: DIANA SERRA CARY, 2005

The story of *The Family Secret* was based on an unpretentious but highly successful one-act play which had starred the legitimate theatre's reigning child star of the 1880s, Elsie Leslie. Critics found it a saccharine piece, in which a stranger, a "professional" burglar, breaks into an upper-class (Victorian) home. Stumbling upon the man, the wise and innocent five-year-old Editha spends most of the play persuading him to leave his life of crime and enter the hallowed realm of a model Christian family's "good life". The burglar is converted, and even gives back her mother's favorite jewel. Writer Lois Zellner modernized the story and gave it a plot. The child's mother had secretly married the man she loved but of whom her father

disapproved. Little Editha was born of this union, but her father was somehow banished from the scene before the picture begins. The grandfather welcomes home his daughter and her child, but the young and beautiful mother lives an idle, lonely, and melancholy existence parted from the husband she loves. There are some comic scenes of Peggy and her prudish governess (played by Martha Mattox, the sinister "Mammy" Pleasant of Paul Leni's *The Cat and the Canary*), and then Peggy sneaks away and finds some children on the street to play with, and this association leads to more comedy relief.

The film's climax comes when the husband/father (Edward Earle) silently enters the home. There is a poignant exchange between Peggy and her father before her grandfather comes downstairs and, seeing the burglar, shoots him. In the ensuing near-tragedy the identity of the intruder is revealed, his wound proves not mortal, and the separated little family is brought together at last by the forgiveness of the chastened grandfather. The closing scene was filmed at an imposing mansion in or near the famous Busch Gardens in Pasadena.

This is a rather typical Universal melodrama, and I do not recall a single set or scene, except the day at Busch Gardens, when Hulette, Earle, and I are seen happily united in the rather stilted happy ending. There simply was no character or challenge to my part at all. Reviews were good if not enthusiastic, and the story was a great improvement over the original goody-two-shoes play. But it is interesting how differently I felt about my character and the gripping story of Captain January, compared to this picture. I have vivid recollections of virtually every scene. I still feel Captain January was not just a movie, but was something that had actually happened to me! – BABY PEGGY: DIANA SERRA CARY, 2005

THE RAG MAN (Straccetto) (Metro-Goldwyn, US 1925)

Re./dir: Eddie Cline; *supv:* Jack Coogan, Sr.; *scen:* Willard Mack; *f./ph:* Frank B. Good, Robert Martin; *mont./ed:* Irene Morra; *scg./des:* John J. Hughes; *cast:* Jackie Coogan, Max Davidson, Lydia Yeamans Titus, Robert Edeson, William Conklin, Dynamite; *Ig. or./orig. l:* 5968 ft.; 35mm, c. 5100 ft., 65' (21 fps), Bonner Kinemathek.
Didascalie in inglese / English intertitles.

Edward F. Cline (1892-1961) è riuscito a confondere la storia con la pura, impressionante mole della sua produzione. La sua filmografia consiste di centinaia di titoli da tempo dimenticati: di tanto in tanto uno di essi spunta fuori (come *Ladies' Night in a Turkish Bath*, alle Giornate del 2002) a ricordare l'esistenza di un tesoro di commedie perdute. Alcuni vertici della sua carriera, però, si ricordano: gli anni con Keaton, da *The Scarecrow* (1920) a *Three Ages* (1923); i capolavori di W.C. Fields, *Million Dollar Legs*, *The Bark Dick*, *My Little Chickadee*, *Never Give a Sucker an Even Break*.

Si ricorda invece di meno il suo lavoro con i ragazzi prodigo. Fece quattro film con Jackie Coogan all'apice della sua fama – *Circus Days* (Il piccolo saltimbanco; 1923), *Little Robinson Crusoe* (Il piccolo Robinson Crusoè, 1924), *The Rag Man* (1925) e *Old Clothes* (Jackie Coogan e socio;

1925) – ed in seguito cercò di aiutarlo a raddrizzare la sua carriera con *Love in September* (1936). Nello stesso periodo in cui realizzò i film muti con Coogan, Cline ebbe a dirigere Baby Peggy in *Captain January* (Capitan Baby; 1924) e Joe Butterworth in *Good Bad Boy* (1924). Negli anni '30 avrebbe diretto altre piccole star – Jackie Cooper in Peck's *Bad Boy* (Piccoli uomini; 1934) e Tommy Kelly in Peck's *Bad Boy in the Circus* (1938). Diana Serra Cary lo ricorda come "un uomo molto paziente... Io avevo diverse scene molto difficili in *Captain January*, in cui dovevo piangere, e Cline era sempre molto delicato e premuroso, e non ricorreva mai alle lacrime di glicerina o al vecchio trucchetto del 'ti è morto il cane' per far piangere un bambino."

Jackie Coogan interpretò *The Rag Man* quando era al culmine della fama, poco prima di impegnarsi in una campagna internazionale di beneficenza che lo avrebbe portato in giro per il mondo e avrebbe fatto raccogliere milioni di dollari a favore degli orfani di guerra. In quell'occasione fu ricevuto dal Papa ma non dal presidente Clemenceau, che disse a Jack Coogan Senior: "Non vengo bene sullo schermo e non sono così famoso da incontrare il suo celebre figlio." *The Rag Man* segue la formula consueta dei film delle star in erba: il piccolo eroe, o l'eroina, di solito orfano, si fa strada nel cuore di un bisbetico solitario ed in un modo o nell'altro lo aiuta a ritrovare la perduta felicità. Questa magia aveva di recente funzionato con Mary Pickford in *Pollyanna* ed in *Little Lord Fauntleroy* (Il piccolo Lord Fauntleroy), e con Baby Peggy in *The Family Secret*. Lo stesso Jackie Coogan aveva già sfruttato con successo tale formula in *My Boy* (Il mio bambino), in cui raddolciva un vecchio inacidito, interpretato da Claude Gillingwater, il duca di *Little Lord Fauntleroy*, con la Pickford. In *The Rag Man* la sua spalla adulta è Max Davidson, nella parte del commerciante ebreo Max Ginsberg. Jackie, nei panni dell'irlandese Timothy Kelly, viene dato per morto in un incendio all'orfanotrofio, si rifugia a casa di Max e mostra qualità tali da uomo d'affari che i due diventano soci. La trama, che ruota attorno ad un brevetto rubato a Max ma ritrovato grazie all'ingegno ed alla determinazione di Timothy, è faticosamente stiracchiata: l'attrazione del film sta nell'interazione tra i due efficaci e simpatici interpreti; il tour de force di Jackie è la sequenza, lunga cinque minuti, in cui tenta di ottenere da Max un invito a rimanere nella sua baracca insieme con Dynamite, l'ex-cavallo da corsa.

Tutto considerato, si tratta di un filmetto, che però conquistò il cuore del pubblico dell'epoca: entro l'anno la Metro-Goldwyn aveva già rimesso insieme Cline, Coogan e Davidson per un sequel, *Old Clothes*, in cui la ditta Ginsberg-Kelly ha perso la ricchezza appena conquistata in un pessimo investimento e ritorna al commercio di carabattole, adottando per strada una ragazza senza casa, interpretata dall'ingénue Joan Crawford. – DAVID ROBINSON

Edward F. Cline (1892-1961) is an artist who has fogged history with the sheer, intimidating bulk of his output. His filmography consists of hundreds of long-forgotten titles: from time to time one surfaces (like *Ladies' Night*

in a Turkish Bath, at the 2002 Giornate) to hint at the existence of a lost treasury of comedy. Some highpoints of his career are remembered: the years with Keaton, from *The Scarecrow* (1920) to *Three Ages* (1923); the W.C. Fields masterworks, *Million Dollar Legs*, *The Bank Dick*, *My Little Chickadee*, *Never Give a Sucker an Even Break*.

Less remembered is his work with child stars. He made four films with Jackie Coogan at the peak of the boy king's fame – *Circus Days* (1923), *Little Robinson Crusoe* (1924), *The Rag Man* (1925), and *Old Clothes* (1925) – and later tried to help him retrieve his career with *Love in September* (1936). In the same period as the Coogan silents, Cline directed *Baby Peggy* in *Captain January* (1924) and *Joe Butterworth* in *Good Bad Boy* (1924). In the 1930s he would direct other child stars – Jackie Cooper in *Peck's Bad Boy* (1934) and Tommy Kelly in *Peck's Bad Boy* in the *Circus* (1938). Diana Serra Cary remembers him as “a very hands-on man... I had several very difficult crying scenes in *Captain January* and Cline was always extremely sensitive and supportive, never resorting to either glycerine tears or the old ‘your-dog-is-dead’ trick for getting a child to cry.”

Jackie Coogan appeared in *The Rag Man* at the very peak of his world fame, immediately before embarking on his world crusade to raise millions of dollars for war orphans, during which he was received by the Pope but not by President Clemenceau, who told Jack Coogan Senior, “I do not screen well enough nor am I celebrity enough to meet your illustrious son.”

The Rag Man follows a favourite formula for child-star vehicles: the little hero or heroine, usually orphaned, wins his or her way into the affections of a lonely curmudgeon, and by some means or other is the instrument of restoring their lost happiness. Mary Pickford had recently worked the charm in *Pollyanna* and *Little Lord Fauntleroy*, and Baby Peggy in *The Family Secret*. Jackie Coogan himself had already successfully deployed the formula in *My Boy*, in which he softens the heart of an old tar, played by Claude Gillingwater – the Duke in Pickford's *Little Lord Fauntleroy*. In *The Rag Man* his adult partner is Max Davidson, as Max Ginsberg, the Jewish junk man. Jackie, as Irish Timothy Kelly, is reported killed in a fire at the orphanage, seeks shelter in Max's home, and shows such aptitude as a businessman that the two become partners. The plot, involving a patent which was stolen from Max but is retrieved thanks to Timothy's wit and determination, is effortfully far-fetched: the attraction of the film is the interaction of the two effective and likeable character players: Jackie's tour de force is the five-minute sequence in which he endeavours to win from Max an invitation to stay in his hovel, along with Dynamite the has-been racehorse.

All in all, the film is slight, but it clearly won the hearts of the audience of the time: within the year Metro-Goldwyn had reunited Cline, Coogan, and Davidson for a sequel, *Old Clothes*, in which the firm of Ginsberg and Kelly have lost their new-won riches in a bad investment, and return to the junk trade – on the way adopting a homeless girl, played by the ingénue Joan Crawford. – DAVID ROBINSON

Il romantico mondo di Elinor Glyn / The Romantic World of Elinor Glyn

Elinor Glyn (1864-1943), nata Sutherland, nacque sull'isola di Jersey e trascorse parte della sua infanzia in Canada con l'aristocratica nonna francese. Bella, capelli fulvi ed occhi di smeraldo, in possesso di (o posseduta da) una fin troppo fertile immaginazione, a 28 anni sposò un ricco proprietario terriero, Clayton Glyn (che affittò una piscina pubblica per poter ammirare la sua sposa che nuotava nuda). Nel 1900 pubblicò il suo primo romanzo, *The Visits of Elizabeth*. Fu un immediato successo, che si dice abbia anche ispirato Anita Loos per il suo *Gentlemen Prefer Blondes*. Seguirono altre storie d'amore e di scandali nell'alta società: *The Reflections of Ambrosine* (1902), *The Vicissitudes of Evangeline* (1905) e *Beyond the Rocks* (1906). Il vero *succès de scandale* fu però *Three Weeks* (1907), che le diede fama, vendendo in breve due milioni di copie, rimpinguò il patrimonio del signor Glyn ed ispirò gli anonimi versi, "Vi piacerebbe peccare / con Elinor Glyn / su una pelle di tigre? / O preferireste / errare / con lei / su un altro vello?"

Ad una prima lettura i romanzi della Glyn sembrano melense romanticcherie, ma sottendono un umorismo tagliente, una certa ironia ed un genuino disprezzo per la decadenza e l'ipocrisia dell'alta società a cui, nondimeno, la scrittrice aspirava. Dal 1908 al 1916 fu l'amante di Lord Curzon, ex viceré delle Indie. Sua sorella Lucy divenne la couturière Lucile, sposata a Sir Cosmo Duff Gordon: i due ebbero un momento di notorietà per aver lasciato il Titanic, in procinto di calare a picco, su una scialuppa che avrebbe potuto ospitare molti altri passeggeri.

Nel 1920 Elinor andò a Hollywood, dove la Famous Players stava girando il film tratto dal suo romanzo *The Great Moment*, e vi rimase per un decennio come sceneggiatrice (adattando anche suoi lavori, quali *His Hour*, *Three Weeks* e *Beyond the Rocks*) e guru dell'etichetta, delle buone maniere e del sesso. Fu all'apice della celebrità come inventrice dell'"It", quella "qualità indefinibile" propria del sex appeal; era stata la Paramount a commissionarle il racconto omonimo, mentre il film *It* (1927) lanciò la carriera stellare di Clara Bow. Come commentò Anita Loos, "Se Hollywood non fosse esistita, Elinor Glyn avrebbe dovuto inventarla."

Tornando in Inghilterra, Madame Glyn (com'era ormai chiamata) diresse due pellicole sonore in qualche modo disastrate, *Knowing Men* (1930) e *The Price of Things* (1930), ma continuò lo stesso a scrivere fin quasi alla morte, avvenuta nel 1943, restando fino alla fine un personaggio controverso e ricco di glamour esotico, una figura, disse Cecil Beaton, "di grande bravura e coraggio".

DAVID ROBINSON

Elinor Glyn (1864-1943) was born Elinor Sutherland on the island of Jersey, and spent part of her childhood in Canada with her aristocratic French grandmother. Beautiful, red-haired, emerald-eyed, and possessed of (or by) an over-vivid imagination, at 28 she married a rich landowner, Clayton Glyn (who hired a public swimming pool so that he could watch his bride swim naked). In 1900 she published her first novel, The Visits of Elizabeth. An instant success, it is reputed to have been an influence on Anita Loos's Gentlemen Prefer Blondes. This was followed by more stories of love and scandal in the best society – The Reflections of Ambrosine (1902), The Vicissitudes of Evangeline (1905), and Beyond the Rocks (1906). It was, however, Three Weeks (1907) whose succès de scandale brought her fame, rapidly sold two million copies, supported Mr Glyn's declining fortunes, and inspired the anonymous rhyme, "Would you like to sin / With Elinor Glyn / On a tiger skin? / Or would you prefer / To err / With her / On some other fur?"

At one level Glyn's novels are romantic tosh; but underlying them is sharp humour, irony, and a genuine scorn for the decadence and hypocrisy of the high society to which she nevertheless aspired. From 1908 to 1916 she was the lover of Lord Curzon, former Viceroy of India. Her sister Lucy became the couturière Lucile, wife of Sir Cosmo Duff Gordon. As survivors of the Titanic, the Duff Gordons earned notoriety for having left the sinking ship on a lifeboat that could have held many more passengers.

In 1920 Elinor went to Hollywood, where Famous Players were filming her novel The Great Moment. She stayed on for a decade as a screenwriter (adapting her own His Hour, Three Weeks, and Beyond the Rocks) as well as guru of etiquette, manners, and sex. She achieved her greatest celebrity as the prophet of "It" – the "undefinable quality" of sex appeal. Paramount commissioned the novella of that title, while the film It (1927) assured Clara Bow's starring career. As Anita Loos commented, "If Hollywood hadn't existed, Elinor Glyn would have had to invent it."

Returning to England, Madame Glyn (as she was now generally styled) directed two somewhat disastrous talking pictures, Knowing Men (1930) and The Price of Things (1930), but continued writing almost until her death in 1943, remaining to the end a personage of controversy and exotic glamour – a figure, said Cecil Beaton, "of great bravura and courage". – DAVID ROBINSON

HÁROM HÉT (Seelige drei Wochen) [TRE SETTIMANE / THREE WEEKS] (Hungária, HU 1917)

Re./dir: Márton Garas; scen: Márton Garas, dal romanzo/*from the novel* by Elinor Glyn, *Three Weeks* (1907); f./ph: Raymond Pellerin; cast: Sári Fedák (Vjera), Dezső Kertész (Conte/COUNT Ivan Terényi), Jenő Balassa (Principe/Prince of Manihiki), Adolf Sieder (Dmitry), Sári Almássy, Emil Fenyvessy, Ferkó Szécsyi; dist: Hungária (Sándor Klein); ppp/rel: 17.12.1917; 35mm, 1200 m., 52' (20 fps), Magyar Nemzeti Filmarchivum / Hungarian National Film Archive.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

Nella versione originale di Elinor Glyn, *Three Weeks* narra la storia di Paul Verdayne, "un giovane e splendido animale inglese dell'alta società" che si reca in Svizzera per riprendersi da un incidente di caccia, lasciandosi alle spalle la goffa fidanzata, giocatrice di hockey, dalle mani rosse. Nell'albergo di Lucerna viene ammalato da una bellezza felina che una notte gli sussurra, senza mai aver scambiato prima nemmeno uno sguardo, "Vieni, Paul. Ho qualcosa da dirti...". Ha ben più che qualcosa da dire, e difatti gli ruba rapidamente la verginità. Seguono tre settimane di passione selvaggia, con finale a Venezia. Scrisse Cecil Beaton, "Elinor Glyn suona con abilità e gusto ogni variazione in questa sensuale sinfonia per grande orchestra ..." La dama misteriosa si rivela essere una regina dei Balcani, sposata ad un monarca brutale. Quando questi scopre l'infedeltà della consorte, la uccide per poi suicidarsi. In seguito, Paul assisterà all'incoronazione del nuovo sovrano, il suo stesso figlio.

Quando uscì, nel 1907, il libro fu generalmente bollato come sordido e sconveniente. L'adulterio re Edoardo VII proibì di menzionarne il titolo in sua presenza. La Glyn difese il suo ritratto della "Signora": "Se stessi studiando una tigre, non le darei le qualità di uno spaniel solo perché potrebbe piacere di più al pubblico o a me stessa! Cercherei comunque di ritrarre in modo accurato ogni minimo istinto di quella tigre per farne un ritratto somigliante." Aggiunse però: "Le menti di alcuni esseri umani sono come talpe che scavano la terra cercando vermi. Non hanno occhi per vedere il cielo creato da Dio con le stelle." In seguito ebbe a scrivere, quasi confessandosi, "è stato come riversare sulla pagina tutta la mia natura, romantica, orgogliosa ed appassionata, ma sempre repressa, nella vita reale, dalle barriere della consuetudine e della tradizione."

Three Weeks fu portato sullo schermo tre volte: a Hollywood nel 1914 da Perry N. Vekroff; in Ungheria nel 1917 da Márton Garas; di nuovo a Hollywood nel 1924 da Alan Crosland, con Aileen Pringle e Conrad Nagel (e distribuito in Gran Bretagna, dove il titolo originale era, forse, ancora considerato *risqué*, come *The Romance of a Queen*). La versione ungherese è particolarmente interessante per le ambientazioni, autenticamente europee, ed anche perché la Glyn aveva una predilezione per gli ungheresi, specie se di sesso maschile. Il cambiamento principale nell'adattamento sta nell'aver dissipato il mistero intorno alla Signora, con un resoconto abbastanza lungo della sua vita a corte prima della partenza per la vacanza in Svizzera. Per il

resto, la descrizione della passione segue fedelmente il romanzo, pelle di tigre compresa. Paul Verdayne diventa il rampollo della famiglia Terényi, von Tedeschi nelle didascalie per la Germania.

Il film riveste poi un interesse particolare essendo l'unica pellicola muta conservatasi in cui appare Sári Fedák, la più celebre primadonna dell'operetta ungherese nei primi vent'anni del Novecento, che la Glyn avrebbe senza dubbio approvato nei panni della Signora. La Fedák, personalità assai contraddittoria, era ammirata non solo dal pubblico ma anche da molti scrittori famosi, tra cui Sándor Bródy, Ferenc Molnár (con cui poi si sposò) ed il poeta Endre Ady, che le dedicò una composizione; al tempo stesso, si attirava anche molti nemici. Benché alcuni critici mettessero in dubbio le sue qualità drammatiche, il suo talento di danzatrice era universalmente riconosciuto. Nel 1901 era apparsa nel primo film ungherese, *A táncz* (La danza); recitò poi in due pellicole del 1913, Márta, diretto da Ödön Uher Jr., e *Rablélek (Anima prigioniera)*, diretto da Mihály Kertész (il futuro Michael Curtiz). Márton Garas, che la scelse per *Three Weeks*, preferì lavorare con le più note attrici teatrali dell'epoca, tra cui Irén Varsányi, Leopoldine Konstantine e Margit Makay.

La stampa al nitrato 35mm originale è conservata nella raccolta del Filmmuseum di Berlino. — GYÖNGYI BALOGH, DAVID ROBINSON

In Elinor Glyn's original version, *Three Weeks* tells the story of Paul Verdayne, "a splendid young English animal of the best class" who goes to Switzerland to recover from a hunting accident, leaving behind his ungainly, hockey-playing English fiancée with her red hands. In his Lucerne hotel he is fascinated by a beautiful, panther-like woman, who one night whispers, never having hitherto exchanged a glance, "Come, Paul. I have some words ...". She has more than words; and quickly takes his virginity. Three weeks of wild passion culminate in Venice. "With brilliance and relish," wrote Cecil Beaton, "Mrs. Glyn plays every variation in this sensual symphony for full orchestra ..." The mysterious lady is revealed as the queen of the Balkan stage, married to a brutish monarch. When her husband discovers her infidelity, he kills both her and himself. Later Paul returns to witness the coronation of the new monarch – his own son.

On its appearance in 1907 the book was widely condemned as squalid and indelicate. The adulterous King Edward VII forbade any mention of the title in his presence. Mrs. Glyn defended her portrait of "The Lady": "If I were making the study of a tiger, I would not give it the attributes of a spaniel because the public, and I myself, might prefer a spaniel! I would still seek to portray accurately every minute instinct of that tiger to make a living picture." But, "The minds of some human beings are as moles, grubbing in the earth for worms. They have no eyes to see God's sky with the stars in it." Later, she wrote, more confessionally, "it was the outpouring of my whole nature, romantic, proud and passionate, but forever repressed in real life by the barriers of custom and tradition."

Three Weeks was filmed three times – in Hollywood in 1914 by Perry N. Vekroff; in Hungary in 1917 by Márton Garas; and again in Hollywood in 1924 by Alan Crosland, with Aileen Pringle and Conrad Nagel (it was distributed in Britain, where the original title was still, perhaps, considered

risqué, as *The Romance of a Queen*). The Hungarian version is particularly interesting for its authentic European settings, and also because Mrs. Glyn had a notable liking for Hungarians, especially males. The major change in the adaptation is to dissipate the mystery of *The Lady*, with a fairly lengthy account of her life at court before she takes off on her Swiss vacation. In other respects the chronicle of passion follows Mrs. Glyn, even to the tiger skin. Paul Verdayne becomes the scion of a family named Terényi, or von Tedeschi in the German titles.

The film is particularly interesting as the only surviving silent film featuring Sári Fedák, the most famous prima donna of Hungarian operetta in the first two decades of the 20th century, whom Mrs. Glyn would no doubt have found appropriate casting for the role of *The Lady*. A very contradictory personality, Fedák was admired not only by the audience but by a number of famous writers, among them Sándor Bródy, Ferenc Molnár (whom she later married), and the poet Endre Ady, who celebrated her in a poem. She also attracted many enemies. Though her dramatic abilities were disputed by some critics, her talent as a dancer was universally acknowledged. In 1901 she had appeared in the first Hungarian film, *A táncz* (*The Dance*), and later she worked in two films of 1913 (*Márta*, directed by Ödön Uher Jr., and *Rablélek* [*The Captive Soul*], directed by Mihály Kertész [later Michael Curtiz]). Márton Garas, who cast her in *Three Weeks*, preferred to work with the most famous female theatre actresses of the period, such as Irén Varsányi, Leopoldine Konstantine, and Margit Makay.

The original 35mm nitrate print is preserved in the collection of Filmmuseum Berlin. – GYÖNGYI BALOGH, DAVID ROBINSON

BEYOND THE ROCKS (L'età di amare) (Paramount/Famous Players-Lasky, US 1922)

Re./dir: Sam Wood; prod: Jesse Lasky; scen: Jack Cunningham, dal romanzo *di/from the novel* by Elinor Glyn; f./ph: Alfred Gilks; mus: Henny Vrienten; cast: Gloria Swanson (Theodora Fitzgerald), Rudolph Valentino (Lord Hector Bracondale), Eddy Chapman (Lady Bracondale, sua madre/Hector's mother), Alec B. Francis (Captain Fitzgerald), Robert Bolder (Josiah Brown), Gertrude Astor (Morella Winmarleigh), Helen Dunbar (Lady Ada Fitzgerald), Raymond Blathwayt (Sir Patrick Fitzgerald), F.R. Butler (Lord Wensleydon), June Elvidge (Lady Anna Anningford, la sorella di Hector/Hector's sister), Mabel van Buren (Jane McBride); lg. or./orig. l: 6740 ft.; 35mm, 7290 ft., 81' (24 fps), versione strectched/stretched version, imbibizione/tinted, Nederlands Filmmuseum.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Theodora Fitzgerald (Gloria Swanson), la classica rosa inglese, sposa un anziano milionario per aiutare la famiglia caduta in disgrazia, pur amando in realtà il bel Lord Bracondale (Valentino). Non ci si stupisce di tale sentimento, dato che Bracondale le salva la vita due volte, dapprima quando cade in acqua e poi quando precipita da un dirupo in montagna. Essi si sforzano peraltro di soffocare quest'illecita anche se travolgente passione. Quando il marito di Theodora scopre la verità

decide di sacrificarsi in una pericolosa spedizione in Nordafrica, dove viene provvidenzialmente assassinato dai banditi: morendo, unisce teneramente le mani di Theodora e di Bracondale.

Alcune elaborazioni del copione furono troppo persino per Madame Glyn, che nel 1929 ebbe a dire ai giornalisti, "Fui così disgustata dai cambiamenti apportati al film che me ne tornai in Europa ... Non farò mai più un altro film se le idee altrui devono distruggere la chiarezza dei miei personaggi. Non mi sta bene che si faccia della commedia dove non è il caso di farla. Spetta al regista comunicare la psicologia dei personaggi senza darne un'interpretazione totalmente falsa."

La Paramount pubblicizzò il film come "un'affascinante sequela di avvenimenti coinvolgenti, splendidi abiti e sfondi mozzafiato". All'epoca la critica non fu tenera; *Photoplay* liquidò il film come "pacchiano ... una storia glynescia d'amore vero, magioni avite e le infide Alpi". Si disse che il pubblico si metteva a ridere quando Valentino salvava la vita a Gloria una volta di troppo, su quelle Alpi di cartone. Il *New York Times* fu severo: "Se i protagonisti non fanno molto di più che che indossare abiti, e se gran parte dell'azione ha luogo su montagne chiaramente fasulle, davanti a quelli che sembrano fondali dipinti, il risultato può essere interessante? Non per coloro che da uno spettacolo si aspettano un po' di carattere e di verità."

Nonostante tutto questo, il film riscoperto si dimostra decisamente guardabile. Ciò che soprattutto colpisce lo spettatore moderno è il fatto che, per quanto possa essere una sciocchezza, *Beyond the Rocks* è interpretato con un'abilità ed una sincerità tali da meritare rispetto. Valentino è una grande scoperta, con uno stile recitativo sensibile, sobrio e molto moderno. La Swanson si lascia a volte trascinare in eccessi da diva del muto ("Noi allora avevamo il volto", dirà Norma Desmond), ma al suo meglio è un'attrice meravigliosamente espressiva, oltre che di un'eleganza incomparabile.

L'attrazione tra queste affascinanti, carismatiche giovani bellezze è ancora autentica. E la copia riscoperta ha un bonus speciale. Come ricordava Gloria Swanson, le scene d'amore furono tutte girate due volte: adeguatamente castigate per la versione americana, ben più sensuali per la distribuzione in Europa. La copia restaurata proviene dal negativo europeo, così nel 2005 potremo finalmente apprezzare la versione meno castigata del convegno amoroso tra le due superstar. L'interesse per la riscoperta del film ha indubbiamente a che fare con il fascino che hanno i tesori nascosti. Nel 2000 il Nederlands Filmmuseum entrò in possesso della collezione dell'ottantasettenne Joop Van Loiempd: si trattava di duemila scatole arrugginite di film, poche delle quali etichettate, ed in genere con l'identificazione sbagliata. Il processo di identificazione e catalogazione dei contenitori è stato lento, ma sin dalle prime fasi i ricercatori hanno scoperto un paio di rulli di *Beyond the Rocks*, da tempo ritenuto perduto. Ci sono voluti peraltro quasi tre anni prima che il resto – compresa la versione quasi completa del film – venisse finalmente alla luce e potesse avere inizio il laborioso e costoso processo di restauro, generosamente sponsorizzato dalla ING di Amsterdam.

Il Nederlands Filmmuseum ha realizzato un lavoro di restauro

esemplare su un film che già andava mostrando segni di deterioramento – una-due sequenze sono oscurate dalla nebbia scintillante di un'emulsione irrimediabilmente rovinata. La pellicola è stata copiata sia con il metodo tradizionale, ricavando un negativo duplicato a 35mm, sia mediante tecniche digitali, che permettono la correzione dei difetti d'immagine dovuti a polvere od altri danni. Mirando al pubblico più vasto delle sale cinematografiche, il Film-museum ha realizzato anche una versione “stretched”, in modo che potesse essere proiettata alla normale velocità di 24 fotogrammi al secondo invece che a 16 o da 18, come nel 1922. Ciò ha reso possibile l'aggiunta di una colonna sonora, con l'accompagnamento musicale del compositore olandese Henny Vrienten, che ha anche aggiunto effetti sonori di sottofondo: passi, porte che sbattono, fruscio di giornali.

La versione muta classica è stata presentata nel luglio scorso al festival del Cinema Ritrovato di Bologna. Abbiamo scelto di proporre a Sacile la versione “stretched”, con la colonna sonora di Henny Vrienten, anche come spunto di discussione in una sessione speciale del Collegium imperniata sulle modalità di presentazione dei film muti ad un pubblico non specialistico. Questa versione è stata scelta anche per la prima della pellicola restaurata, al Pathé Tuschinski Theatre di Amsterdam, l'8 aprile 2005. – DAVID ROBINSON

Theodora Fitzgerald (Gloria Swanson) is an English rose, who marries an elderly millionaire for the sake of her impoverished family, but really loves the handsome Lord Bracondale (Valentino). Her feeling is hardly surprising, since Bracondale twice saves her life, first when she falls into the sea and later when she falls off a mountain precipice. They endeavour to suppress their illicit though fervent passion. When Theodora's husband discovers the truth he decides to sacrifice himself on a dangerous North African expedition, where he is obligingly assassinated by bandits. As he dies he tenderly joins the hands of Theodora and Bracondale.

Some of the elaborations of the film script were too much even for Madame Glyn, who told journalists in 1929, "I was so disgusted with the changes made to the picture that I went back to Europe ... I will never make another picture with somebody else's ideas disrupting the clarity of my characters. I object to comic opera being put where it does not belong. It is up to the director to get over the psychology of the characters and not place a totally false interpretation on them."

Paramount advertised the picture as "an enthralling procession of stirring incidents, marvellous gowns and startling settings". Reviewers of the time were not kind; Photoplay dismissed it as "garish ... a glynish tale of true love, baronial halls, and the treacherous Alps". It was reported that audiences laughed and jeered when Valentino saved Gloria's life just once too often, on the pasteboard Alps. The New York Times was severe: "If the leading characters do little else but wear clothes, and if, also, much of the action takes place on apparently artificial mountains and before what seem to be painted backdrops, can the result be called an

interesting photoplay? Not by those who want a little character and a little truth in their entertainment, anyhow."

For all that, the rediscovered film proves remarkably watchable. What strikes a modern viewer most is that, tosh though it may be, Beyond the Rocks is played with skill and sincerity which actually compel respect for the story. Valentino is the great discovery, with a sensitive, restrained, and thoroughly modern acting style. Swanson is occasionally misled into silent diva excess ("We had faces then," said Norma Desmond), but at her best is a wonderfully expressive actress – and an incomparable clothes horse. The electricity between these attractive and charismatic young beauties is still real. And the rediscovered print brings a special bonus. As Gloria Swanson recalled, the love scenes were all shot twice – appropriately chaste for the American version, a good deal more voluptuous for continental distribution. The restored print is from the continental negative, so in 2005 we can congratulate ourselves that we have at last the less restrained – if not actually unrestrained – amorous encounter of the superstars.

Much of the excitement over the film's rediscovery is undoubtedly generated by the romance of buried treasure. In 2000 the Nederlands Filmmuseum inherited the collection of the 87-year-old Joop Van Loiempd, which turned out to consist of 2000 rusty cans of film. Few were labelled, and those that were, were generally wrongly identified. The process of identifying and cataloguing the cans was slow; but at an early stage researchers were intrigued to find one or two reels of the long-lost Beyond the Rocks. It was almost three years, however, before the rest – comprising almost the entire film – finally came to light, and the laborious and costly process of restoration – handsomely sponsored by the Amsterdam financiers ING – could begin.

The Nederlands Filmmuseum carried out an exemplary job of restoration on a film that was already showing signs of deterioration – one or two sequences are obscured by the scintillating fog of irretrievably decaying film emulsion. The film was copied both by the traditional method of making a duplicate 35mm film negative, and also by digital techniques, which permit the correction of image defects from dust or damage. Aiming to reach a wider audience through theatrical release, the Filmmuseum made another version, "stretch"-printed so that it could be projected at the now-conventional 24 frames per second instead of the 1922 standard of 16 or 18 frames per second. This made it possible to add a soundtrack with musical accompaniment by the Dutch composer Henny Vrienten, who has also introduced incidental sound effects - every footfall, slammed door, or rustling newspaper.

The conventional silent version was shown at Bologna's Cinema Ritrovato festival this past July. We have chosen to screen the "stretched" version, with Henny Vrienten's soundtrack, as a theme for discussion in a special session of the Collegium on "How to introduce silent films to a non-specialized audience". This was also the version chosen for the premiere of the restored film at the Pathé Tuschinski Theatre, Amsterdam, on 8 April 2005. – DAVID ROBINSON

Ritratti / Portraits

I'M KING KONG! (Photoplay Productions for Turner Entertainment Co., GB/US 2005)

Re./dir: Kevin Brownlow, Christopher Bird; *prod:* Patrick Stanbury; *prod. esec./exec. prod.:* George Feltenstein, Roger Mayer (Turner Entertainment Co.), Tom Brown (Turner Classic Movies); *supv. prod.* Melissa Roller (Turner Classic Movies); *f./ph:* Patrick Loungway, James Miller, Paul Casio; *mont./ed:* Christopher Bird; *mus:* Carl Davis; *orchestrazioni/orchestrations:* Carl Davis, David Matthews, Nic Raine; *esecuzione / mus. perf:* City of Prague Philharmonic Orchestra; *rostrum camera:* Ken Morse; *fonico/sd:* Paul Cote, Daniel Gamburg, Stuart Nats; *prod. asst:* Lynne Wake; *interviste con/interviewees:* Craig Barron, Rudy Behlmer, Ray Bradbury, Bob Burns, Harry Carey, Jr., Ted Curtis, James D'Arc, Ray Harryhausen, General David "Tex" Hill, Paul Jensen, James Karen, James Mansfield, Terry Moore, Daniel Selznick, David Strohmaier, Mark Vaz, Fay Wray; *narr:* Alec Baldwin; *Beta SP, 57', Photoplay Productions.*

Commento e dialoghi in inglese / English narration & dialogue.

Quando nel 2003 le Giornate organizzarono la retrospettiva Cooper & Schoedsack, probabilmente a molti il nome Merian C. Cooper diceva poco o niente, a parte King Kong. Eppure, come osserva James D'Arc in questo documentario, Cooper era stato il vero Indiana Jones. Durante la prima guerra mondiale si era arruolato come pilota; era stato abbattuto e il suo aereo era precipitato in fiamme; nel 1919 si era unito a Herbert Hoover per portare soccorso in Polonia a chi moriva di fame; nel 1920 aveva formato la squadriglia Kościuszko per combattere i bolscevichi; nel 1921, l'anno della carestia, era stato nuovamente abbattuto e fatto prigioniero. Dopo essere fuggito ed aver rifiutato l'offerta di un appezzamento di terra da parte del riconoscente governo polacco, divenne un esploratore e insieme con il cameraman Ernest B. Schoedsack realizzò due classici del cinema documentaristico, *Grass* (1925) e *Chang* (1927). Il suo periodo di gloria a Hollywood iniziò alla RKO, quando produsse e diresse *King Kong*, fece arrivare da Broadway Katharine Hepburn, formò la coppia Ginger Rogers-Fred Astaire e fu un paladino del Technicolor. Scoppiata la seconda guerra mondiale, egli riprese servizio nell'aviazione diventando capo di stato maggiore del generale Claire Chennault, in Cina. Dopo la guerra, rinnovò il suo sodalizio con John Ford, producendo alcuni grandissimi film, dalla trilogia della Cavalleria a *The Searchers* (*Sentieri selvaggi*). Contribuì anche ad avviare la carriera di Ray Harryhausen, con *Mighty Joe Young* (*Il re dell'Africa*). La sua attività giunse all'apice con l'avvento del Cinerama.

Il documentario comprende interviste audio con Cooper e Schoedsack registrate negli anni 1967-1970 ed ha come titolo una frase pronunciata durante una di queste interviste dallo stesso, straordinario, Merian C. Cooper. — KEVIN BROWNLOW

When the Giornate staged a Cooper-Schoedsack retrospective in Sacile in 2003, it would be fair to say that beyond King Kong the name Merian C. Cooper probably meant little or nothing to most people. Yet, as James D'Arc says in this film, He was the true Indiana Jones. He fought as a pilot in World War I, was shot down in flames, joined Herbert Hoover in feeding the starving in Poland in 1919, formed the Kościuszko Squadron to fight the Bolsheviks in 1920, was shot down again and imprisoned during the year of the famine, 1921. He escaped, and, turning down offers of land from a grateful Polish government, became an explorer, joining forces with cameraman Ernest B. Schoedsack to make the classic documentaries *Grass* (1925) and *Chang* (1927). His years of glory in Hollywood began at RKO when he produced and directed *King Kong*, brought Katharine Hepburn from Broadway, teamed Ginger Rogers with Fred Astaire, and championed Technicolor. He went back to flying in World War II, becoming Chief of Staff to General Claire Chennault in China. After the war, he rejoined John Ford and produced some of the greatest of all pictures, from the cavalry trilogy to *The Searchers*. He helped start the career of Ray Harryhausen with *Mighty Joe Young*. His career reached its zenith with *Cinerama*.

The documentary includes audio interviews with Cooper and Schoedsack recorded in 1967-1970. Its exclamatory title comes from the remarkable Merian C. Cooper himself, in one of these interviews. — KEVIN BROWNLOW

WHEN SILENCE SINGS (Magic Hour Creations/Transit Film GmbH, DE 2005)

Re./dir, scen: Irina Goldstein; *f./ph:* Gerardo Milsztein; *mont./ed:* Rainer Schamel, Irina Goldstein; *cast:* Aljoscha Zimmermann, Sabrina Zimmermann, Markus Steiner, Giora Feidmann; *DVD, 94', Irina Goldstein.*

Dialoghi in tedesco, con sottotitoli in inglese / German dialogue, English subtitles.

When *Silence Sings* è un film particolare su un artista particolare. E non solo "su", ma anche "con" e "di". Un documentario, aperto però alla finzione e all'invenzione, che si ispira a un soggetto il quale si muta continuamente in finzione ed esperimento.

Aljoscha Zimmermann, nato a Riga nel 1944, pianista e compositore, si trasferì in Germania nel 1973 con la moglie e due figlie, all'inizio a Berlino e poi a Monaco, dove riuscì ad assumere al Filmmuseum come pianista e compositore. La sua musica — a volte interpretazione fedele di partiture altrui, più spesso variazioni di queste, soprattutto composizioni libere, sempre in accordo con lo spirito del film — è diventata parte essenziale delle nostre acquisizioni e ricostruzioni di film muti. Ha scritto musiche e si è esibito con piccole orchestre (la più piccola: il padre Aljoscha e la figlia Sabrina Zimmermann in

Hausmann), composizioni e registrazioni per la televisione e su DVD, e non solo a Monaco.

Che il cinema non sia fatto solo di immagini ma anche di interpretazione è una caratteristica che Aljoscha Zimmermann esprime bene con la sua musica. Che sua figlia Irina in Goldstein, anche lei pianista, abbia scelto di fare un film, non è un puro caso. Altrettanto logico che lo abbia fatto su suo padre. Il ritratto di un artista, il suo autoritratto, un ritratto di famiglia, un autoritratto di famiglia, chi viene ritratto e chi ritrae – autoriflessione del cinema. – ENNO PATALAS

When Silence Sings is an exceptional film about an exceptional artist. Not just “about”, but “with” and also “by”. A documentary, but open to acting and invention, inspired by its subject, always involved in fiction and experiment.

Aljoscha Zimmermann, born in Riga in 1944, pianist and composer, arrived in Germany with his wife and daughters in 1973, living first in Berlin, then in Munich, where I was able to win him to the Filmmuseum as resident pianist and composer. His music – sometimes faithful interpretation of traditional scores, more often variations on them, mostly free compositions, always music deriving from the spirit of the films – was a fundamental part of our silent film acquisition and reconstruction. He has long since continued his work for cinema, with scores for many films besides the “Munich versions”, and also in composition and performance with small ensembles (the smallest, Father Aljoscha with daughter Sabrina, now Hausmann), and compositions and recordings for television and DVD.

With his music Aljoscha Zimmermann articulates cinema not only as a pictorial but also as a performing art. That his daughter Irina (now

Goldstein), herself a highly trained pianist, turned to film is not just happy accident. And it is likewise consistent that she has made him the subject of a film. It is not only the portrait of a performer, his self-portrait, but also a family portrait, family-self-portrait, and over the portrayed-portrayer, a self-reflection of the cinema. – ENNO PATALAS

Jerry the Tyke, 4

Gli estimatori dei cartoni animati di *Felix the Cat* prodotti dalla Paramount negli anni '20 saranno sicuramente deliziati dall'ormai quarto appuntamento annuale sacilese con quel cane birbone che è Jerry the Tyke.

Quando, quest'anno, dei quaranta *Jerry* conosciuti si saranno proiettati gli ultimi otto titoli restaurati, sarà evidente anche per coloro che vedono il nostro eroe per la prima volta, che la serie britannica deve parecchio al creatore di *Felix*, Otto Messmer. Eppure, molti di coloro che hanno scoperto di recente questo quadrupede d'Oltremanica riconosceranno la piacevolezza della serie in sé e l'ingegnosa abilità con cui vengono riprese idee e spunti dai cortometraggi del gatto *Felix* (e qualche volta anche dalla serie dei Fleischer, *Out of the Inkwell*), oltre a certe splendide gag.

L'ex-proiezionista Sid Griffiths, principale animatore dei corti della cinerivista *Pathé Pictorial* aventi per protagonista questo quadrupede irascibile, a volte addirittura malefico, non si pose certo il problema nei film (e neanche nelle sue rare dichiarazioni alla stampa) di mascherare il suo debito verso Messmer sia in termini di forma che di contenuto.

Stranamente, il fascino che Jerry esercita oggi non dipende dal suo riecheggiare *Felix*: sono il suo personaggio esuberante e la scatenata interazione tra Griffiths e la sua creatura – negli episodi che fondono scene dal vero ed animazione – a dare alla serie un taglio preciso ed originale (a prescindere dall'abilità tecnica). I conflitti presenti sullo schermo sottolineano la modernità intrinseca di Jerry, che, con la sua ricerca di una gratificazione immediata, potrebbe essere benissimo figlio dei nostri tempi.

La serie, che usa in modo proficuo anche eventi d'attualità e citazioni cinematografiche auto-referenziali, molto dovette al supporto del fotografo Bert Bilby e dell'animatore Brian White (che in precedenza aveva lavorato ad un'altra, e più nota, serie dedicata ad un quadrupede, *Bonzo*, 1924-1925). È logico quindi che la sola vignetta disegnata da Sid che siamo riusciti a rintracciare sia una caricatura di Brian White!

Il National Screen and Sound Archive del Galles che in questi ultimi quattro anni ha restaurato i film di Jerry in collaborazione con la British Pathé, è grato alle Giornate per il ruolo cruciale da esse svolto nell'attrarre l'attenzione degli storici sul precedentemente dimenticato Griffiths. Le recenti retrospettive tenutesi presso il Museum of Modern Art di New York e la Cinémathèque Française di Parigi attestano proprio il nuovo status di Jerry. Rimangono peraltro questioni irrisolte (a parte i problemi connessi alla datazione degli episodi, a causa delle esigue informazioni presenti sulla stampa britannica e della mancanza di adeguata documentazione negli archivi della Pathé): ad esempio, Griffiths e Bilby avevano uno studio per proprio conto, o lavoravano presso la Pathé inglese, o ancora i film venivano realizzati nel Galles, a Cardiff, dove la serie ebbe origine, come parrebbe di poter dedurre da certe circostanze? – DAVE BERRY

Aficionados of Paramount's 1920s Felix the Cat animation shorts may well have purred with delight and recognition during the annual visits to Sacile of that misfit canine Jerry the Tyke since 2002.

When the last eight restored movies of all the known 40 Jerrys are shown this year it will be obvious even to many of those seeing him for the first time that the British series owes much to Felix's creator Otto Messmer. Yet most people who've discovered the UK pooch in recent years will acknowledge the series' entertainment value per se, the skill and ingenuity of the genial riffs on ideas from the Felix shorts (and occasionally the Fleischers' Out of the Inkwell series), and some splendid gags.

Former projectionist Sid Griffiths, founder animator of the Pathé Pictorial shorts featuring the irascible and occasionally malign mutt, certainly made no effort within the films (or in his rare comments to the press) to disguise his debt to Messmer in both form and content.

Strangely, it's not the echoes of Felix which guarantee Jerry's appeal today. It's his feisty character and the tetchy interaction between Griffiths and his creature – in those episodes which blend live action with animation – that give the series its true originality and edge (quite apart from the technical acumen involved). The screen friction emphasizes the essential modernity of Jerry. With his demands for instant gratification, he might be a child of our day.

The series also makes fruitful use of topical events and self-reflexive movie references, and owed much to the work of photographer Bert Bilby and Griffiths' fellow animator Brian White (who formerly worked on that other, better-known, canine series, Bonzo, 1924/25). It's fitting that the only published print magazine cartoon we've discovered by Sid is a caricature of Brian White!

The last four years have seen the restoration of the films by the National Screen and Sound Archive of Wales, with British Pathé, and the archive acknowledges the Giornate's crucial role in bringing the hitherto neglected Griffiths to the notice of film historians. Recent retrospectives by the Museum of Modern Art, New York, and the Cinémathèque Française in Paris reflect Jerry's newly-acquired status. Unanswered questions remain (apart from the problems of dating episodes, faced with frugal UK trade press info and lack of adequate Pathé print records). Did Griffiths and Bilby have a studio of their own, or at Pathé in Britain, or were the films made in Cardiff – where the series originated – as circumstantial evidence might suggest? – DAVE BERRY

Serie/Series: **JERRY THE TROUBLESOME TYKE** (Pathé / United International Corporation, GB 1925-27)

Episodi della cinerivista *Pathé Pictorial / Episodes in Pathé Pictorial magazine*.

Re./dir: Sid Griffiths, Bert Bilby; *anim:* Sid Griffiths, Brian White; *f./ph:* Bert Bilby; 35mm (16 fps); National Screen and Sound Archive of Wales / British Pathe. Didascalie in inglese / English intertitles.

C.O.D. (GB 1926) 231 ft., 3'51".

Da non confondersi con un altro film di Jerry, *All Cod!* (1926), presentato a Sacile lo scorso anno. Un Jerry pieno di fame sembra per un po' destinato al peggio in seguito ad un equivoco, ma ribalta la situazione trionfando sui suoi inconsapevoli torturatori. / *Not to be confused with Jerry's All Cod! (1926), shown in Sacile last year. A hungry Jerry suffers short shrift after a misunderstanding, but turns the table on unwitting tormentors.* – DAVE BERRY

CURING A COLD (GB, c.1926) 233 ft., 3'53".

Tipica combinazione di riprese dal vero e animazione, con Sid che prescrive un (fatale) rimedio vacanziero ad un Jerry che non smette di starnutire. Il quadrupede finisce dritto in Egitto a vedersela con un cammello mascherato ed un indigeno bravissimo a maneggiare il coltello. / *A typical blend of live action and animation, with Sid prescribing a (fated) holiday antidote to a sneezing Jerry. The mutt promptly tangles in Egypt with a camouflaged camel and a knife-wielding local.* – DAVE BERRY

JERRY'S TEST TRIAL (GB 1926) 252 ft., 4'12".

I patiti del cricket potranno non apprezzare la poco ortodossa bravura sportiva di Jerry, ma i fan inglesi con qualche anno in più riconosceranno l'allusione scherzosa a 'obbs (J.B. Hobbs, il battitore della nazionale inglese negli anni '10 e '20). / *Cricket buffs may not appreciate Jerry's unorthodox sporting prowess, but older English fans will recognize the in-joke reference to 'obbs (J.B. Hobbs, England's opening batsman of the 1910s and 20s).* – DAVE BERRY

TEN LITTLE NIGGER BOYS (GB, c.1926) 299 ft., 4'59".

Purtroppo incompleto, questo episodio politicamente scorretto

presenta uno svariato numero di Jerry (ricordi di *A Sticky Business*, 1926, visto alle Giornate 2002), numero che si viene riducendo a causa di molteplici disavventure: uno dei Jerry in questione si mette contro legge per aver ecceduto in effusioni (se non peggio) sotto un parasole. / *Sadly incomplete, this non-PC episode features multiple Jerrys (shades of A Sticky Business, 1926). Numbers dwindle through numerous mishaps – one falls foul of the law after canoodling (or worse) under a parasol.* – DAVE BERRY

THERE'S MANY A SLIP (GB 1926) 304 ft., 5'04".

Quest'episodio richiama *Shown Up* (1926), presentato alle Giornate 2003, con l'egoista quadrupede che, gareggiando una volta di più per un premio, si mette in maschera, salvo finire con le pive nel sacco. / *This episode recalls Shown Up (1926), with the egotistical canine again competing for prize glory. He dons fancy dress, but winds up feeling the heat.* – DAVE BERRY

WEATHER OR NOT (GB 1926) 244 ft., 4'04".

Portato fuori strada dal suo appetito, il nostro si trova alle prese con una potenziale tempesta marina. Un episodio decisamente bizzarro, con uno sviluppo narrativo alquanto discontinuo. [Gioco di parole nel titolo: "weather" indica il tempo atmosferico, mentre l'espressione idiomatica "whether or not" significa "in ogni caso".] / *The mutt's appetite leads him astray, this time into a potential storm at sea. A distinctly odd episode, with the narrative decidedly choppy.* – DAVE BERRY

WEIGHT AND SEE (GB 1926) 281 ft., 4'41".

Un altro gioco di parole nel titolo (wait and see = aspetta e vedi; weight = peso), con un elefante ammaestrato che richiama Jerry alla realtà. / *Another title play on words, as a stage elephant brings Jerry down to earth.* – DAVE BERRY

WHEN JERRY PAPERED THE PARLOUR (GB 1926) 223 ft., 3'23".

Tipico caos slapstick, quando i lavori di tappezzeria si rivelano troppo ardui per il nostro quadrupede. / *Slapstick mayhem, as a decorating job proves too much for our canine.* – DAVE BERRY

Muti del XXI secolo / 21st Century Silents

THE DANCER (Wisconsin Bioscope, US 2004)

Re./dir: David Olson; prod: Dan Fuller; scen, f./ph.: Jennifer Hart; cast: Megan Mullins; 35mm, 70 ft., 1'10" (16 fps), Communication Arts Department, University of Wisconsin-Madison.
Didascalie in inglese / English intertitles.

Grazie alla doppia esposizione e a due "maschere", questo film a trucchi permette a Megan Mullins di interpretare sia l'esitante studentessa di danza sulla sinistra sia la più dotata danzatrice che si vede nello specchio sulla destra. Jennifer Hart, che ha scritto e filmato *The Dancer*, ha anche guidato due studenti nello sforzo eroico di colorarlo a mano: per soli 28 secondi di pellicola ci sono volute ben 12 ore. I quindici membri della Wisconsin Bioscope sono orgogliosi di aver affrontato tutte le fasi essenziali della lavorazione cinematografica, non solo scrivendo, dirigendo, recitando, riprendendo e montando i loro film, ma anche sviluppandoli, stampandoli e virandoli a mano. Dopo tutto, il cinema è un'arte, non un'industria. – DAN FULLER

The Dancer is a trick film using double exposure and two masks allowing Megan Mullins to play both the hesitant dancing student on the left and the more accomplished dancer in the mirror on the right. Jennifer Hart, who wrote and photographed The Dancer, also led the heroic effort to color it by hand, in which two students spent 12 hours coloring just 28 seconds of film. The fifteen members of Wisconsin Bioscope are proud to accomplish all phases of film-making in the most elemental way possible, not only by writing, directing, acting, filming, and editing their films, but also by developing, printing, and toning them by hand. After all, cinema is a craft, not an industry. – DAN FULLER

A LOVE STORY (Maria Ellingsen, US 2005)

Re./dir, prod, scen, f./ph., mont./ed: Maria Ellingsen; mus: Donald Sosin; cast: Serenity Stone, Senya Hawkins, Matt Rector, Brett Anderson; DVD, 7', Maria Ellingsen.
Didascale in inglese / English intertitles.

Una fiaba del XX secolo ambientata nell'America provinciale degli anni Trenta, ispirata alle leggende di Cupido e di Narciso. Il film nasce come prodotto finale di un corso in produzione video tenutosi alla Maharishi University of Management: come spiega la regista, la norvegese Maria Ellingsen, "L'amore è un tema senza tempo, ma il tempo non sempre è quello giusto." – DAVID ROBINSON

A 20th-century fable, set in 1930s small-town America and somewhat conflating the tales of Cupid and Narcissus. The film was the outcome of a class in video production at the Maharishi University of Management: its Norwegian director, Maria Ellingsen, explains that "Love is a timeless theme – but the timing isn't always right." – DAVID ROBINSON

In occasione della presentazione del film alle Giornate 2005, l'autore della colonna sonora, Donald Sosin, eseguirà il suo accompagnamento dal vivo. / *The film has a synchronized soundtrack, recorded by the composer Donald Sosin, but for the Giornate performance Mr. Sosin will perform the accompaniment live.*

THE STARVING ARTIST (Wisconsin Bioscope, US 2004)

Re./dir: David Olson; prod., scen: Dan Fuller; f./ph: Evan Foster; cast: Peter Marinucci, Travis Bird, Katie Weber, Megan Mullins; 35mm, 250 ft., 4'10" (16 fps), Communication Arts Department, University of Wisconsin-Madison.

Didascalie in inglese / English intertitles.

È dal 1999 che gli studenti della University of Wisconsin realizzano film muti sotto l'egida della Wisconsin Bioscope Company, uno studio cinematografico fittizio simile a quelli dell'epoca antecedente la prima guerra mondiale. I risultati conseguiti sono già stati presentati alle Giornate 2000 e 2004. *The Starving Artist* si ispira direttamente alla foto di una produzione Vitagraph del 1907 riprodotta in *The Parade's Gone By* di Kevin Brownlow. Il film è stato girato in esterni nel settembre del 2004 con una macchina da presa Universal a manovella fabbricata a Chicago nel 1924 ed è stato illuminato con luce solare riflessa. Durante le riprese il regista David Olson ha guidato gli attori sviluppando il racconto e suggerendo le battute, mentre in sottofondo una registrazione di "What Can You Mach? Sis America" (1929) eseguita dalla Alexander Oishanetsky Orchestra assicurava ritmo ed atmosfera. – DAN FULLER

Since 1999, University of Wisconsin students have made silent films as the Wisconsin Bioscope Company, a fictitious film studio from before the First World War, whose productions have been screened at the Giornate in 2000 and 2004. The Starving Artist was directly inspired by a photograph of a 1907 Vitagraph production reproduced in Kevin Brownlow's The Parade's Gone By. The film was shot outdoors in September 2004 with a hand-cranked Universal camera made in Chicago in 1924 and was lit by reflected sunlight. David Olson, the director, guided the actors with narration and cues during the performance, while in the background a recording of the Alexander Oishanetsky Orchestra's "What Can You Mach? Sis America" (1929) played to provide rhythm and atmosphere. – DAN FULLER

THE UNUSUAL INVENTIONS OF HENRY CAVENDISH

(RTE/Filmbase/Restoration Film, IE 2005)

Re./dir, f./ph: Andrew Legge; prod: Katie Lincoln; scen: Isaac Cavendish, Herbert Carlson; mont./ed: Conor McMahon; scg./des: Ger Clancy; cost: Cathy Young; mus: Jürgen Simpson; cast: Fiona O'Shaughnessy

(Catherine Palmerston), Hugh O'Connor (Henry Cavendish), Frank Kelly (Thomas Palmerston), Shaun Boylan (Salacious Sommerfeld Smythe); 35mm, 1440 ft., 16' (25 fps), Andrew Legge.
Didascalia in inglese / English intertitles.

La coraggiosa incursione di Andrew Legge nel mondo del cinema muto offre un'esperienza singolarmente ricca ed intensa. Si tratta della storia, tutta irlandese, di un giovane inventore della Dublino vittoriana che, grazie alla sua macchina del tempo, smaschera il cattivo che gli ha sottratto la donna amata (il tipo d'uomo che appende l'Union Jack nel suo studio): una storia che sfiora con leggerezza un'ampia gamma di riferimenti visivi e letterari – Verne, Keaton, *Il ladro di Bagdad*, Feuillade, *Frankenstein*, H.G. Wells. Notevoli sono soprattutto l'integrità e la bellezza delle immagini: le scene di Dublino girate dagli operatori dei Lumière nel 1897 e le fotografie della stessa epoca sono perfettamente fuse con il nuovo materiale drammatico grazie a discrete soluzioni digitali. Incredibilmente, il film è stato in buona parte originariamente girato con una cinepresa “Krasnogorsk” russa a 16mm ed è stato sviluppato in parte in casa dallo stesso Legge ed ingrandito digitalmente a 35mm. Gli attori, soprattutto Hugh O'Connor, con la sua malinconia alla Buster, e la graziosa Fiona O'Shaughnessy, si esprimono con l'autentico linguaggio delle interpretazioni del muto. Per guidarli ed assisterli, Legge ha voluto sul

set il compositore Jürgen Simpson per accompagnare al pianoforte le riprese. – DAVID ROBINSON

Andrew Legge's intrepid incursion into the world of silent film affords an extraordinarily rich and concentrated experience. An Irish tale of a young inventor in Victorian Dublin, who, thanks to his time machine, undoes the villainies of the cad who has stolen the woman he loves (the kind of man who hangs a Union Jack in his drawing room), it lightly brushes a range of visual and literary references – Verne, Keaton, The Thief of Bagdad, Feuillade, Frankenstein, H.G. Wells. Most striking is the film's visual integrity and beauty: scenes of Dublin shot by Lumière cameramen in 1897 and still photographs from the same era are, by discreet digital means, seamlessly combined with the new dramatic material. Remarkably, most of the film was originally shot on a clockwork 16mm Russian "Krasnogorsk" camera, partly home-processed by Legge himself, and blown up on a digital intermediate to 35mm. The actors – notably Hugh O'Connor, with his Buster melancholy, and the graceful Fiona O'Shaughnessy – achieve an authentic language of silent performance. To guide and assist them Legge had the composer Jürgen Simpson on set, accompanying the shooting on piano. – DAVID ROBINSON

Alle Giornate la partitura per pianoforte di Jürgen Simpson sarà eseguita dal vivo da Mauro Colombis. / For the Giornate performance Jürgen Simpson's piano score will be performed live by Mauro Colombis.

Fuori quadro / Out of Frame

ENTUZIAZM: SIMFONIA DONBASSA [ENTUSIASMO: LA SINFONIA DEL DONBASS / ENTHUSIASM: SYMPHONY OF THE DONBASS] (VUFKU [Comitato panucraino per il cinema e la fotografia/All-Ukrainian Photo and Film Administration], USSR 1930)

Re./dir: Dziga Vertov; aiuto regista/asst. dir: Elizaveta Svilova; f./ph: Boris Tseytin; mus: Nikolai Timofeev (& Dziga Vertov); suono/sd: Petr Shtro, Nikolai Timartsev, K. Chibisov, Kharitonov; amministratore di prod./prod. admin: Nemirovskii; 35mm, 1849 m., 67' (24 fps), Österreichisches Filmmuseum.

Didascalie e sottotitoli in russo e ucraino / Russian and Ukrainian dialogue & subtitles.

La fondamentale retrospettiva Vertov delle Giornate 2004 ha dato agli spettatori un'opportunità che non s'era mai avuta prima: quella di vedere – e di rifletterci sopra – la produzione muta di Dziga Vertov nel suo evolversi su su fino alla versione di *Tri pesni o lenine* (Tre canti su Lenin) predisposta (1935) per le sale non attrezzate per il sonoro. L'uscita su DVD dell'edizione di *Entuziazm: Sinfonia Donbass* (1930) nel restauro del 1972 di Peter Kubelka, ci permette ora una rivisitazione dell'opera di Vertov alla luce dei suoi pionieristici esperimenti nel documentario sonoro.

Entuziazm, il primo film sonoro di Dziga Vertov, il suo maggior peana al primo piano quinquennale sovietico per lo sviluppo economico (1928-1932), è un'opera che ti soggioga e (secondo molti) disoriento a tal punto che qualche "guida all'interpretazione" potrebbe rivelarsi utile, specie a chi vi si avvicina per la prima volta. Nel complesso, il film ha una struttura tripartita o "a tre movimenti", come lo stesso Vertov aveva suggerito in diverse interviste ed articoli dell'epoca. Dall'ouverture iniziale (primo e secondo rullo) sull'eliminazione delle vestigia del passato – religione, alcolismo e residui zaristi vari – che ostacolano la completa realizzazione del socialismo, si passa ad una lunga sezione centrale (dal terzo al quinto rullo) che, dall'appello all'industrializzazione, descrive i processi produttivi dell'industria pesante – dall'estrazione del minerale, alla sua fusione e trasformazione in prodotto –, per culminare (rullo 6) nel movimento finale, dove i prodotti dell'industrializzazione rifuluiscono in URSS (in particolare nelle campagne) e vengono celebrati.

Fin qui tutto chiaro; eppure da una prospettiva storica il rapporto tra questa forma base e ciò che Vertov effettivamente voleva – e persino ciò che forse riuscì a filmare ed a montare – rimane oggetto di controversie. Il piano quinquennale cominciò ad essere seriamente applicato verso la fine del 1929, con campagne antireligiose, pro-industrializzazione e pro-collettivismo condotte contemporaneamente nella regione del Donbass, nell'Ucraina orientale (dove fu girata gran parte del film). Queste campagne, e la resistenza che ne seguì, portarono al caos nel Donbass ed altreve-

con conseguenze anche su *Entuziazm*. Gli enormi problemi legati al trasporto delle attrezzature, al piano di lavorazione ed alle massicce perdite di materiale girato e registrato spinsero Vertov a definire *Entuziazm* "un film mutilato in battaglia. Fatto a pezzi. Diventato rauco. Coperto di ferite."

A quanto pare, certe di quelle ferite peggiorarono in studio: come risulta dai documenti, Vertov, amareggiato si lamentò con gli amministratori dello studio di Kiev per la tardiva preparazione delle copie, per il furto di immagini allo scopo di riciclarle in altri film e, quel che più conta, per la sincronizzazione scadente. Le cose vennero ulteriormente complicate dal fatto che, dopo certe aspre critiche mosse al film in seguito alla proiezione – a Kiev nel novembre del 1930 – del montaggio preliminare, Vertov stesso, pare, ridusse la pellicola (secondo una delle fonti) da 3100 a 1800 metri: un taglio decisamente drastico.

Ma soprattutto le difficoltà incontrate durante le riprese sembrano aver significativamente influito sulla struttura stessa del film. Come si capisce chiaramente dagli itinerari programmati per la primavera del 1930, il regista voleva che *Entuziazm* comprendesse materiale ben più differenziato – comprese immagini di scuole, asili, sanatori, attività di centri culturali – rispetto a quanto possiamo vedere nel film montato. Un'intera sezione aggiuntiva avrebbe dovuto essere dedicata al tempo libero degli operai, con un lavoratore-tipo del Donbass ("Io, un operaio del Donbass") che sale uno scalone di marmo fino al suo nuovo palazzo della cultura, dove potrà divertirsi giocando a scacchi, ascoltando la radio, suonando, cantando, recitando, e così via (si pensi, per un'analogia, alla sequenza del "circolo operaio" in *Celovek s kinoapparatom* [L'uomo con la macchina da presa]). Sembra che Vertov non riuscisse a decidere se questa celebrazione del tempo libero dovesse occupare la prima o l'ultima sezione di *Entuziazm*, ma di certo era centrale per la sua concezione del film, che si concludeva mostrando, per così dire, "solo lavoro e niente divertimento o quasi".

Allo stesso tempo, *Entuziazm* non è una vittima degli eccessi del piano quinquennale, ma vi partecipa a pieno titolo "attuandolo pienamente sul fronte del cinema sonoro". Il film è un'opera di svolta, un progetto in cui, sin dall'inizio, era esplicita una certa tensione, una deliberata volontà di spingersi oltre (deliberata al punto che a metà delle riprese Vertov e i suoi collaboratori si proclamarono ufficialmente, sulle pagine della *Pravda*, "lavoratori d'assalto"). Per i cineasti sovietici, il principale obiettivo da raggiungere nel 1929-1930 era il cinema sonoro in quanto tale; inutile dire che le convinzioni relative al *cine-occhio* proprie di Vertov lo spinsero oltre, verso l'impresa davvero "impossibile" di registrare suoni e immagini della realtà, con tanto di suono dal vivo sincronizzato.

Il documentario sonoro era stato ampiamente liquidato come una

fantasia, in particolare dal critico Ippolit Sokolov, che nel 1929 aveva affermato che "il suono naturale non era fonogenico" e che le registrazioni sonore fuori studio avrebbero prodotto solo "miagolii". Con tali parole Sokolov lanciò una sfida che Vertov fu ben felice di raccogliere. Dopo tutto, si era occupato di montaggio sonoro ben prima di passare al cinema (nel suo "laboratorio dell'uditio" del 1916, ancora incompreso, dove si dice avesse registrato il rumore dell'acqua, delle segherie ed altri suoni, probabilmente con uno strumento simile ad un dittafono). Mentre preparava la banda sonora di *Entuziazm*, Vertov elaborò e registrò un'opera di *musique-concrète* (paragonabile per aspirazioni al contemporaneo Week-End di Walter Ruttmann) chiamata "marcia sonora", che includeva (tra l'altro) brani di una partitura originale composta da Vertov con Nikolai Timofeev e rappresentava la transizione dal Vecchio (le campane della chiesa, il berciare degli ubriachi) al Nuovo (i suoni industriali, le marce proletarie) in termini puramente acustici. Il brano fu presentato al pubblico nell'aprile del 1930: un critico presente all'evento ebbe a notare che i suoni delle autentiche bestemmie degli ubriachi toglievano qualunque dubbio sul "carattere documentaristico della registrazione".

Perché mai, potremmo chiederci, il documentario sonoro era così importante per Vertov? Perché respinse drasticamente tutti i suggerimenti (tra gli altri, quelli offertigli da Alexander Shorin, che aveva inventato il sistema sonoro impiegato in *Entuziazm*) secondo cui le simulazioni in studio del suono industriale sarebbero state altrettanto efficaci (se non di più) delle registrazioni sul posto, e ben più semplici da ottenere? Le considerazioni fatte sulla stampa e nel corso di discussioni sembrano suggerire che in *Entuziazm* Vertov mirasse a rendere l'esperienza vissuta degli operai – che in qualche modo poteva essere colta, secondo lui, tramite registrazioni meccaniche – manifesta e comprensibile ad un pubblico di non-operai. Così, nessuna "simulazione" dei suoni relativi alla manodopera industriale poteva bastare ai suoi scopi. Almeno in un'occasione insistette che il film non conteneva alcun "rumore", bensì suoni con una logica ed un significato (finora) sconosciuti a gran parte di noi. Vertov sembrava credere che una nuova esistenza collettiva richiedesse un'educazione sensoriale di tutti i membri della società, in modo che il "rumore", gli altri mondi percettivi, incompresi e disonorati, potessero essere gradualmente capiti ed incorporati nell'immaginazione creativa del cittadino sovietico. Quest'aspirazione spiega, in parte, l'incredibile confusione e sovrapposizione di suoni musicali e non in *Entuziazm*: ciò che conosciamo (il suono musicale) viene usato per farci familiarizzare con ciò che non conosciamo (il suono non-musicale, industriale) attraverso la capacità di registrazione, confronto, sintesi e proiezione del cinema.

Allo stesso tempo, non tutte le "tonalità" sociali sono incorporate alla sinfonia di Vertov: il film inizia, come abbiamo detto, con l'esclusione in via preventiva dell'ortodossia russa dalla sfera sociale. Le strane, disturbanti sequenze "di campagna" nel rullo 6 possono

servire a rammentarci che la tradizionale cultura contadina (all'epoca, la cultura della maggioranza della popolazione russa) non poteva trovar posto, se non un posto estetizzato, nella nuova cultura introdotta dal piano. Nell'autunno del 1931 il film ebbe una certa circolazione in Germania (fino alla messa al bando imposta dal governo il 6 ottobre) ed i critici tedeschi si sentirono più liberi dei loro colleghi sovietici di riflettere sulle implicazioni socio-storiche di *Entuziazm* come film "del piano quinquennale". Hermann Sinsheimer, colpito dalla realizzazione di Vertov, si chiese se il sovraccarico sensoriale del film tradisse in parte l'eccessivo fardello imposto ai cittadini sovietici dal "piano"; al contempo, il recensore della *Rote Fahne* (che un paio d'anni prima si era occupato di *Celovek s kinoapparatom*) trovò l'intensità di *Entuziazm* semplicemente sublime, oltre che fonte d'ispirazione: "ein Reichtum, nicht ein Zuviel" ("un'abbondanza, non un eccesso"). Le reazioni contrastanti della critica ci stimolano e ci aiutano, credo, a focalizzare importanti aspetti dell'accoglienza che viene riservata a questo film tuttora controverso.

Un'osservazione finale sul/sui titolo/i. Sia *Entuziazm* (*Entusiasmo*) che *Sinfonija Donbassa* (*Sinfonia del Donbass*) risalgono alle primissime fasi di preparazione e produzione del film. *Sinfonija Donbassa* è stato il titolo sovietico originario, accompagnato spesso da *Entuziazm* come sottotitolo aggiunto di frequente; ma tale gerarchia è stata ribaltata in qualunque altro posto il film sia stato presentato. Il titolo preferito da Vertov sembra fosse stato *Entuziazm* (*Entusiasmo*) – una delle parole d'ordine del periodo del primo piano quinquennale, insieme con "lavoro d'assalto", "costruzione socialista" e così via, ma *Sinfonija* pare aver prevalso in URSS per via del riferimento più esplicito al contesto regionale d'origine del film. Dopo tutto, *Entuziazm* è un film ucraino ed era importante dichiararne il pedigree regional-nazionale sin dal titolo, anche perché (come attesta l'archivio Vertov) il fatto che un "non ucraino" dirigesse il primo film sonoro ucraino aveva creato dei malumori. – JOHN MACKAY

Il restauro

Nel 1972 Peter Kubelka, filmmaker d'avanguardia e co-fondatore dell'*Österreichisches Filmmuseum*, intraprese il restauro di *Entuziazm* di Dziga Vertov. Quella che negli anni è diventata nota come la "versione Kubelka" del film, in realtà non è altro che una sia pur notevole "ri-sincronizzazione" suono/immagine.

Sin da quando aveva visto il film per la prima volta, Kubelka si era interrogato sul rapporto apparentemente arbitrario fra gli eventi sonori e le immagini, specie nella lunga sezione centrale che descrive il lavoro degli operai negli stabilimenti siderurgici. Dopo aver separato immagine e suono e averli riaccoppiati in moviola, si rese conto che potevano essere ricombinati con effetti straordinari: la registrazione in sincrono voluta da Vertov (e considerata impraticabile o concettualmente dubbia quando aveva iniziato le riprese del film) diventa una realtà tangibile in questa rielaborazione del rapporto fra sonoro e visivo.

Durante il restauro, non è stato eliminato dalla copia originale del Gosfilmofond neanche un fotogramma. Il set di 2 DVD pubblicato dal Filmmuseum di Vienna permette allo spettatore di vedere sia la vecchia copia che la nuova e include – per la prima volta su video – una dettagliata spiegazione da parte dello stesso Kubelka del restauro da lui condotto. A oltre trent'anni dalla conclusione del suo lavoro sul film, egli torna con l'archivista del Filmmuseum nella sala di montaggio per discutere e illustrare il primo impiego del cinema sonoro fatto da Vertov. Come extra, sono inclusi nel secondo disco vari documenti della collezione Vertov conservata dal Filmmuseum e finora mai apparsi in DVD. – MICHAEL LOEBENSTEIN

Last year's landmark Dziga Vertov retrospective at the Giornate gave spectators an unprecedented opportunity to see and think about the Vertov silents, all the way up to the silent version of *Three Songs About Lenin* (1935). This year's DVD release by the Österreichisches Filmmuseum of Peter Kubelka's 1972 restoration of *Enthusiasm: Symphony of the Donbass* (1930) offers us the chance to revisit Vertov's work in light of his pioneering experiments in documentary sound cinema. *Enthusiasm*, Vertov's greatest paean to the Soviet First Five-Year Plan for economic development (1928–32), is such an overwhelming and (for many) disorienting work that a few guides to interpretation might prove useful, especially for those encountering the film for the first time. As a whole, the film has a tripartite or "three-movement" form, as Vertov himself indicated in various talks and articles from the period. Beginning with an overture (Reels 1 and 2) on the elimination of all the old detritus impeding full socialist construction (specifically religion, alcoholism, and various tsarist residues), the film moves into a long middle section (Reels 3 through 5) that passes through many of the stages of heavy industrial production, from the initial call to industrialize, through mining, smelting, and the emergence of iron itself, culminating (in Reel 6) in a final movement, where the products of industrialization flow back to the USSR (most notably to the countryside) and are celebrated.

This much is fairly clear; yet from a historical perspective, the relation between this basic form and what Vertov actually intended – and even what he perhaps managed to film and to edit – remains a point of controversy. The Five-Year Plan began to be actualized in earnest in late 1929, with anti-religious, industrialization, and collectivization campaigns breaking upon the Donbass region in Eastern Ukraine (where most of the film was shot) simultaneously. These campaigns, and the resistance to them, generated large-scale chaos in the Donbass and elsewhere, and did not leave *Enthusiasm* unmarked. Enormous problems involving transport of equipment, scheduling, and massive loss of shot and recorded material led Vertov to call *Enthusiasm* "a film somewhat maimed in battle. Torn apart. Grown hoarse. Covered with wounds."

Apparently, some of the wounds were made worse later on in the studio; documents reveal Vertov complaining bitterly to administrators at the Kiev studio about late preparation of prints, lifting of stills for use in other films, and (most importantly) poor synchronization. Matters are further complicated by the fact that, after some harsh criticism offered after a

screening of a rough cut in Kiev in November 1930, Vertov himself apparently cut the film from (according to one source) 3100 to 1800 metres – a very drastic abbreviation indeed.

Most crucially, perhaps, the difficulties encountered during shooting seem to have affected the very structure of the film in fundamental ways. The planned itineraries for spring 1930 make it clear that Vertov intended *Enthusiasm* to encompass far more diverse material – including footage of schools, nurseries, sanatoria, the activities of cultural centers – than we see in the finished film. A whole additional section of the film was to be dedicated to workers' leisure, with a representative worker of the Donbass ("I, a worker of the Donbass") ascending a marble staircase to his new palace of culture, where he would enjoy playing chess, listening to the radio, making music, singing, poetry, and so on (we might turn to the "workers' club" sequence in *Man with a Movie Camera* for an analogue). It seems that Vertov couldn't decide if this celebration of leisure would occupy the first or the last section of *Enthusiasm*, but it was certainly central to his conception of the film, which ended up showing all work and no (or almost no) play, so to speak.

At the same time, *Enthusiasm* is no mere casualty of the excesses of the Plan period, but fully participates in it by (to use the rhetoric of the day) "fulfilling and overfulfilling the Plan on the sound-cinema front". *Enthusiasm* is a breakthrough work, and a quality of strain, of deliberate overreaching, was virtually explicit in the project from the start. (And was entirely deliberate: Vertov and his co-workers officially declared themselves "shock workers" [on the pages of *Pravda*] midway through the production.) For Soviet filmmakers the main target to be reached in 1929–30 was sound film as such; needless to say, Vertov's own kino-eye convictions led him beyond this goal toward the truly "impossible" feat of documentary sound/image recording, including live sync sound.

Documentary sound film had widely been dismissed as a fantasy, most famously by critic Ippolit Sokolov, who claimed in 1929 that "natural sound was not phonogenic" and that sound recording outside the studio would yield only "caterwauling". With these words, Sokolov threw down a gauntlet that Vertov was only too eager to pick up. After all, Vertov had been engaged in sound montage (in his still poorly understood "laboratory of hearing" of 1916, where he reportedly recorded water, sawmills, and other sounds, probably with a dictaphone-type device) even before he started making films. While conceiving the sound plan for *Enthusiasm*, he drafted and recorded a *musique-concrète* work (comparable in its aspirations to Walter Ruttmann's contemporaneous *Week-End*) called the "sound march", which incorporated (among other material) parts of an original score composed by Vertov and Nikolai Timofeev, and represented the transition from Old (church bells, alcoholic bellowing) to New (industrial sound, proletarian marches) in purely sonic terms. The piece was presented to a movie-theatre audience in April 1930; one reviewer present at that unique event noted that the sounds of authentic drunken profanity removed any doubts he might have had as to the "documentary character of the recording".

But why, we might ask, was documentary sound so important to Vertov; why did he so categorically reject all suggestions (offered by, among

others, Alexander Shorin, who invented the sound system used in *Enthusiasm*) that studio-generated simulations of industrial sound would be equally (or more) effective than on-site recordings, and far easier to realize? Comments offered in articles and discussions suggest that Vertov in *Enthusiasm* was intent upon making the lived experience of workers – experience that could in some way be captured, he believed, by mechanical registrations – manifest and comprehensible to a non-worker audience. Thus, no “simulation” of the sounds of industrial labor could suffice for Vertov’s purposes. On at least one occasion, he insisted that the film contained no “noise”, but did contain sounds whose logic and meaning were (as yet) unfamiliar to most of us. A new collective existence, Vertov seemed to believe, requires an education in the sensory environments of all the members of the society, in order that the “noise”, the misunderstood and dishonored perceptual worlds of others, might gradually be comprehended and incorporated into the creative imaginations of Soviet citizens as a group. This aspiration explains, in part, *Enthusiasm*’s extraordinary blurrings and overlappings of musical and non-musical sound: what we know (musical sound) is used to acquaint us with what we don’t know (non-musical, industrial sound) through cinema’s powers of registration, comparison, synthesis, and projection.

At the same time, not all of society’s “tonalities” are incorporated into Vertov’s *Symphony*: the film begins, as we have noted, with the preliminary exclusion of Russian Orthodoxy from the social sphere. Still more poignantly, the strange and disturbing “countryside” sequences in Reel 6 may serve to remind us that traditional peasant culture (the culture of the majority of Russia’s population at the time) could find no place, except for an aestheticized place, in the new culture ushered in by the Plan. The film was fairly widely exhibited in Germany in the autumn of 1931 (until being banned by the government on 5 October), and German critics felt freer than their Soviet counterparts to reflect on the social-historical implications of *Enthusiasm* as a “Plan”-film. Hermann Sinsheimer, stunned and astonished by Vertov’s achievement, wondered whether the film’s sensory overload betrayed something of the excessive burden being placed on Soviet citizens by the Plan; meanwhile, the reviewer for the *Rote Fahne* (who had panned *Man with a Movie Camera* a couple of years earlier) found *Enthusiasm*’s intensity purely sublime and an inspiration: “ein Reichtum, nicht ein Zuviel” (“an abundance, not an excess”). The critics’ contrasting responses remain provocative, I think, and help to focus important aspects of the ongoing reception of this ever-controversial film.

A final note on the title(s). Both *Enthusiasm* and *Symphony* of the Donbass were attached to the film from the earliest stages of preparation and production. *Symphony of the Donbass* has been the primary Soviet title, with *Enthusiasm* as a frequently-added subtitle; that hierarchy has generally been reversed everywhere else the film has been exhibited. Apparently, Vertov’s own preferred title was *Enthusiasm* – a watchword of the First Five-Year Plan period, along with “shock work”, “socialist construction”, and so on – but *Symphony of the Donbass* seems to have won out in the USSR because of its more overt reference to the actual regional context out of which the film emerged. *Enthusiasm*

is a Ukrainian film, after all, and it would have been important directly to indicate that regional-national pedigree in the title – especially considering that (as Vertov’s archive indicates) mutterings had been heard about a “non-Ukrainian” directing the first Ukrainian sound film. – JOHN MACKAY

The Restoration

In 1972 Peter Kubelka, avant-garde filmmaker and co-founder of the Österreichisches Filmmuseum, began work on a restoration of Dziga Vertov’s *Entuziazm*. What has over the years become known as the “Kubelka version” of the film actually is a straightforward though striking “re-synchronization” of image and sound.

Since his initial exposure to *Entuziazm*, Kubelka had always been puzzled by the seemingly arbitrary relation of sound events to images, especially in the long middle section depicting industrial work in the steel mills. After separating image and sound, and recombining them on the editing table, he found out that both could be re-combined to tremendous effect: Vertov’s quest for sync sound (considered either impossible to achieve or dubious in concept when he started shooting the film) becomes tangible reality in this reworking of the relation between hearing and seeing.

No frames of the original Gosfilmofond print were edited out during the restoration. The new 2-DVD set published by the Österreichisches Filmmuseum allows the viewer to see both the old print and the restoration in a new transfer. It additionally includes – for the first time on video – a detailed demonstration by Peter Kubelka on his restoration. More than 30 years after the initial work was completed, he and the Filmmuseum’s archivist revisit the editing room to discuss and to demonstrate Vertov’s first deployment of sound cinema. As an extra, the second disc includes various documents from the Filmmuseum’s Vertov collection previously unpublished on DVD. – MICHAEL LOEBENSTEIN

IL PADRONE DELLE FERRIERE (Itala Film, IT 1919)

Re./dir: Eugenio Perego; scen: Giuseppe Maria Viti, dal romanzo di/from the novel by Georges Ohnet, *Le maître des forges* (1882); f./ph: Antonio Cufaro; cast: Pina Menichelli (Clara de Beaulieu), Amleto Novelli (Filippo Derblay), Luigi Serventi (Duca di Bligny), Lina Millefleur (Athenaide Moulinet), Maria Caserini-Gasperini (Marchesa di Beaulieu), Myriam De Gaudi (Signora Derblay); ppp/rel: 25.2.1919 (Roma); lg. or./orig. I: 1670 m.; 35mm, c. 1383 m., 68' (18 fps), imbibito e virato/tinted & toned, Cineteca di Bologna, Museo Nazionale del Cinema di Torino.
Didascalie in italiano / Italian intertitles.

Secondo autore di feuilleton, Georges Ohnet è – tra Otto e Novecento – uno degli scrittori maggiormente apprezzati presso gli strati più popolari di lettori: con uno stile di scrittura semplice ed elementare, nei suoi romanzi narra vicende romantiche e passionali, unendole a temi sociali fortemente ancorati ad una realtà in rapido cambiamento come quella che vede la progressiva decadenza

dell'aristocrazia e l'ascesa sempre più irresistibile della borghesia industriale.

Pubblicato nel 1882, *Le maître des forges* conosce una rapida fortuna (tanto da divenire l'opera di maggior successo del suo autore), e già due anni lo stesso Ohnet ne appronta una versione teatrale. La definitiva consacrazione del soggetto avviene però grazie al cinema: dal 1914 (anno di *The Iron Master*, diretto da Travers Vale) al 1958 (con *Il padrone delle ferriere* di Anton Giulio Majano) sono almeno cinque i film che si rifanno direttamente al romanzo dello scrittore francese, sfruttando la semplice e lineare costruzione drammatica del contrasto tra due classi sociali e delle peripezie che nel finale le porteranno a conciliarsi.

Anche la Itala Film e Eugenio Perego sembrano scegliere il soggetto di *Il padrone delle ferriere* per cercare un successo che, alimentato da un testo noto e amato dal pubblico, trova in Pina Menichelli il suo elemento di maggiore attrazione commerciale. Perego, che inizia la sua carriera cinematografica come sceneggiatore e occasionalmente attore per poi esordire alla regia nel 1915 presso la Milano Film, aveva già diretto la diva in *Il giardino incantato* (1918) della Rinascimento. L'investimento che la Itala Film operò per lanciare *Il padrone delle ferriere* fu notevole: la campagna pubblicitaria sulle riviste specializzate iniziò ben un anno prima dell'uscita del film, creando presto una spasmatica attesa tanto tra coloro che avevano apprezzato il romanzo, tanto tra coloro che non attendevano altro che di leggere il nome della Menichelli per riempire le sale: d'altronde, come nota nel 1919 Tito Alacci in *Le nostre attrici cinematografiche studiate sullo schermo*, non si andavano a vedere i film della Menichelli per assistere a un dramma o a una commedia, ma "per sentirsi deliziare i sensi dalle sue pose procaci, per inebriare gli occhi e lo spirito di visioni... peccaminose". E se nelle critiche coeve al film Amleto Novelli è l'attore più ammirato per la sobrietà e la misurata eleganza con cui ha saputo costruire il personaggio del padrone delle ferriere Filippo Derblay, il pubblico – come rileva *La vita cinematografica* del 15 febbraio 1920 – "attratto dal fatidico nome del dramma conosciutissimo, non ha guardato tanto per il sottile. Ha vissuto sullo schermo le scene del teatro e della lettura, e si è commosso, ha ammirato il fascino della Menichelli, ed in tal modo, il film, discreto, è passato nelle conversazioni e nei racconti come cosa perfetta!"

Sebbene accolto da un notevole successo di pubblico, la reazione della critica a *Il padrone delle ferriere* non fu unanime. Tralasciando i giudizi più entusiasti, che magnificano le capacità attoriali e la sensualità della diva de *Il fuoco* e di *Tigre reale*, le recensioni positive sottolineano l'omogeneità e l'organicità dell'insieme del film: viene apprezzato il sobrio lavoro di adattamento messa in scena, la recitazione sempre calibrata sulla tipologia dei personaggi interpretati e, "per la sua tecnica perfetta e per un senso d'arte non comune", si loda particolarmente il lavoro dell'operatore Antonio Cufaro.

La semplicità dell'intreccio, spesso percepita come un valore positivo, è il primo aspetto sul quale le critiche dell'epoca pongono

l'accento. Sostanzialmente negativo è il giudizio di *La vita cinematografica* del 22 settembre 1919: la rivista torinese, sebbene sottolinei come "della letteratura drammatica e popolare, *Il Padrone delle Ferriere* di Giorgio Ohnet è uno dei meno ingratii esemplari e dei più divulgati volumi", rileva tuttavia come la riduzione operata da Giuseppe Maria Viti sia "troppo schematica e succinta, scarsa di episodi e di particolari, e per contro abbondante di didascalie". Il secondo punto su cui si focalizzano i giudizi negativi è la recitazione. L'accusa più comune che viene mossa agli attori è di aver creato personaggi vuoti, che non corrispondono nei caratteri fondamentali e nelle sfumature a quelli del romanzo, già per sé fortemente schematici e contraddistinti da una psicologia elementare. Anche alla diva protagonista non si risparmiano critiche: sempre *La vita cinematografica* scrive che «il film non ha niente di straordinario, se ne togli l'interpretazione di Pina Menichelli, la quale interpretazione è poi, pur troppo, un pessimo luogo comune».

In questo senso, anche *Il padrone delle ferriere* – a prima vista – può sembrare un "luogo comune": il soggetto non offre molti spunti, i personaggi mancano di complessità e si definiscono semplicemente nei loro tratti emotivi più manifesti; i valori di critica sociale, con l'opposizione di una borghesia operosa ed illuminata a un'aristocrazia feudale ormai priva di scrupoli e moralità, sono un puro pretesto per creare un contrasto drammatico che faccia smuovere una vicenda in realtà priva di tensione.

Ma dietro la sua relativa semplicità il film di Perego è in realtà un'opera importante per almeno due motivi: il primo, di tipo strutturale, riguarda il tentativo di messa in scena di un modello drammatico capace di abbandonare l'azione, gli eventi e di concentrarsi unicamente sui personaggi; il secondo, direttamente influenzato dal primo, è relativo alla convivenza di tipologie di recitazione diverse e divergenti. Così l'esile trama così spesso criticata diviene il punto di partenza per la creazione di un film che, ancor prima di personaggi, è di attori: ciò che realmente conta è la presenza magnetica della Menichelli, garante di un erotismo diffuso e legato intensamente al carattere orgoglioso e sprezzante di Clara de Beaulieu e, in ruolo di opposizione, la recitazione "sottotono" di Novelli, capace di riequilibrare ogni eccesso della partner, sfruttando al meglio il contrasto apparentemente insanabile tra i due protagonisti. – FABIO PEZZETTI

Il restauro

Il restauro de *Il padrone delle ferriere* è stato realizzato dal Museo Nazionale del Cinema di Torino, e dalla Cineteca del Comune Bologna a partire due copie su supporto nitroato conservate presso la Cineteca del Comune di Bologna, Lobster Films e da un frammento proveniente dal Filmmuseum di Amsterdam. Le didascalie italiane mancanti sono state ricostruite sulla base dei documenti di produzione del film conservati presso il Museo Nazionale del Cinema. Il restauro è stato eseguito presso il laboratorio l'Immagine Ritrovata nel 2005. – DAVIDE POZZI

At the turn of the 19th and 20th century Georges Ohnet, a prolific writer of feuilletons, was one of the most highly regarded authors of the more popular strata of literature: his novels, written in a style that was simple and elementary, recounted romantic and passionate events, strongly linking them to a reality in rapid change, like the phenomenon of the progressive decadence of the aristocracy and the ever more irresistible rise of the industrial bourgeoisie.

Published in 1882, *Le maître des forges* enjoyed immediate popularity, making it the author's major success; two years later Ohnet himself adapted it for the theatre. The definitive consecration of the subject came, however, thanks to the cinema: between Travers Vale's 1914 American version, *The Iron Master*, and Anton Giulio Majano's *Il padrone delle ferriere*, in 1958, there were at least five film adaptations, exploiting the novel's simple and linear dramatic construction of the contrast between two social classes and the vicissitudes which at the end bring them to a reconciliation.

Itala Film and Eugenio Perego also saw the potential for success in *Il padrone delle ferriere*, which, along with the advantage of a book known and loved by the public, could rely on Pina Menichelli as its element of major commercial appeal. Perego, who began his cinema career as a writer and occasional actor before emerging as a director at *Milano Films* in 1915, had just directed the diva in *Il giardino incantato* (*The Enchanted Garden*; 1918), produced by *Rinascimento Films* but distributed by *Itala*. *Itala Film*'s investment in launching *Il padrone delle ferriere* was notable: the publicity campaign in cinema journals began a good year before the release of the film, quickly creating a spasmodic anticipation as much among appreciative readers of the original book as among those who needed only to read the name "Menichelli" to pack the theatres. On the other hand, as Tito Alacci noted in 1919 in *Le nostre attrici cinematografiche studiate sullo schermo* (*Our Cinematograph Actresses Studied on the Screen*), they went to see Menichelli's films not to experience a drama or a comedy, but "to feel their senses delighted by her provocative poses, to intoxicate the eyes and the spirit of ... sinful visions". And if contemporary critics of the film principally admired Amleto Novelli for the sobriety and measured elegance with which he created the character of the iron-master Filippo Derblay, the public – as *La Vita Cinematografica* noted in its issue of 15 February 1920 – "attracted by the fateful name of the famous drama, has not looked for subtlety. They have seen on the screen the scenes of the stage and the book, and are moved; have admired the fascination of La Menichelli; and in this way, the film has discreetly passed into conversation and reputation as perfection!"

Although the film was greeted with notable public success, the reaction of the critics to *Il padrone delle ferriere* was not unanimous. Leaving aside the most enthusiastic opinions, which extolled the acting capacity and the sensuality of the diva of *Il fuoco* and *Tigre reale*, the positive reviews underline the homogeneity and organic structure of the film as a whole: the appreciated virtues are the sober work of adaptation and mise-en-scène, and acting always calibrated on the typology of the characters interpreted. The work of cinematographer Antonio Cufaro was

also particularly praised, "for its perfect technique and an exceptional sense of art".

The simplicity of the plot, often perceived as a positive value, was the first aspect emphasized by contemporary critics. The view of the Turin journal *La Vita Cinematografica* (22 September 1919) was substantially negative: although it stresses that "among dramatic and popular literature, Georges Ohnet's *Il padrone delle ferriere* is one of the least unrewarding and most popular works", it notes that the adaptation by Giuseppe Maria Viti is "too schematic and scanty, lacking in episodes and details, and on the other hand abounding with intertitles".

The second point on which negative criticism focused was the acting. The most common charge against the actors is that they create empty figures, who do not correspond in fundamental character and shading to those of the novel, in themselves already very schematic and marked by elementary psychology. Even the protagonist diva was not spared by the critics. Again, *La Vita Cinematografica*: "the film has nothing extraordinary, if we take from it the performance of Pina Menichelli, which is then a worse commonplace." In this sense, even *Il padrone delle ferriere* – at first sight – might appear a "commonplace". The story offers few original notions; the characters lack complexity, and are defined simply in their most manifest emotive traits; and the socially critical elements, with the opposition of an industrious and enlightened bourgeoisie and a feudal aristocracy now without scruples and morality, are purely a pretext to create a dramatic contrast which motivates events which are in reality without tension.

Yet behind its relative simplicity, Perego's film is in reality an important work, for at least two reasons. The first, of a structural nature, concerns the attempt at mise-en-scène of a dramatic model capable of abandoning action and events, and concentrating uniquely on the characters. The second, directly influenced by the first, relates to the co-existence of different and divergent styles of acting. Thus the slight plot, which is so often criticized, becomes a point of departure for the creation of a film which is less about characters than actors. What really counts is the magnetic presence of Menichelli, guarantee of a diffuse eroticism, and intensely tied to the proud and disdainful character of Clara de Beaulieu; and, in opposition, the "underplayed" acting of Novelli, able to redress every excess of his partner, exploiting to the full the apparently irreconcilable contrast between the two antagonists. – FABIO PEZZETTI

The Restoration

The restoration of *Il padrone delle ferriere* has been undertaken by the Museo Nazionale del Cinema of Turin and the Cineteca del Comune di Bologna, from two nitrate prints, conserved at the Cineteca del Comune di Bologna and at Lobster Films, plus a fragment held by the Filmmuseum of Amsterdam. The missing Italian intertitles have been reconstructed from production documents relating to the film preserved at the Museo Nazionale del Cinema. The restoration was carried out in the Immagine Ritrovata laboratory in Bologna in 2005. – DAVIDE POZZI

PROGETTO ARCHIVE FILM AGENCY / LA CINETECA DEL FRIULI / LA CINETECA DI BOLOGNA

I restauri del 2005

La Cineteca del Friuli e quella di Bologna hanno avviato nel 2004 un progetto pluriennale per il restauro di una ventina di film italiani delle origini, la maggior parte dei quali erano considerati perduti oppure si conoscevano in copie molto frammentarie. I nitrati originali sono tutti conservati presso la collezione privata inglese Archive Film Agency di Bob Geoghegan e il lavoro di preservazione viene effettuato nel laboratorio L'Immagine Ritrovata della Cineteca di Bologna. Il 2005 ha visto la presentazione a luglio, durante il Cinema Ritrovato, di *Il vezzo di perle perduto* (Cines, 1910), *Un sogno di gloria di Tontolini* (Cines, 1911) e *La caduta di Troia* (Itala Film, 1911). Oltre a quest'ultimo, le Giornate propongono altri due film appena usciti dal laboratorio bolognese: *Giovanna di Braganza* (Itala, 1911) e *Tontolini non vuol farsi derubare* (Cines, 1911). – LIVIO JACOB

Films Restored in 2005

In 2004 the Cineteca del Friuli and the Cineteca di Bologna launched a multi-year project to restore some twenty films from early Italian cinema, most of which have until now been considered lost or have been known only in fragmentary prints. The original nitrates are all preserved in a private British collection, Bob Geoghegan's Archive Film Agency, and the work of preservation is being carried out in the Immagine Ritrovata laboratory of the Cineteca di Bologna. From the restoration programme for 2005 the Cinema Ritrovato was able to present in Bologna *Un sogno di gloria di Tontolini* (Cines, 1911) and *Il vezzo di perle perduto* (Cines, 1910). Also shown at the Cinema Ritrovato was *La caduta di Troia* (Itala Film, 1911). Along with *La caduta di Troia*, two further films from the project will now be presented at the 24th Giornate del Cinema Muto: these are *Giovanna di Braganza* (Itala Film, 1911) and *Tontolini non vuol farsi derubare* (Cines, 1911). – LIVIO JACOB

LA CADUTA DI TROIA (The Fall of Troy) (Itala Film, Torino, IT 1911)

Re./dir: Giovanni Pastrone, Romano Luigi Borgnetto; scen: Oreste Metastasi; f./ph: Giovanni Tomatis; scg./des: Luigi Borgogni; cost: Luigi Zamperoni; cast: Signora Davesnes (Elena), Giulio Vinà, Giovanni Casaleggio; lg. or./orig. l: 600 m.; 35mm, 600 m., 33' (16 fps), Cineteca del Friuli, Museo Nazionale del Cinema di Torino, Cineteca di Bologna.

Didascalie in italiano / Italian intertitles.

Il restauro è stato eseguito dal laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna a partire dalle copie nitrato conservative presso la Cineteca di Bologna, il Nederlands Filmmuseum di Amsterdam, la Cineteca Italiana di Milano e l'Archive Film Agency di Londra. Indicazioni utili al restauro sono state fornite anche dalle copie conservative presso il

National Film and Television Archive di Londra e il Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale. Le didascalie italiane mancanti sono state ricostituite sulla base del visto di censura conservato presso il Museo Nazionale del Cinema. *The restoration has been carried out by the Immagine Ritrovata laboratory of Bologna, from nitrate prints preserved by the Cineteca del Comune di Bologna, the Nederlands Filmmuseum, the Cineteca Italiana, and the Archive Film Agency. Further information was derived from copies in the National Film and Television Archive and the Centro Sperimentale di Cinematografia-Cineteca Nazionale. The missing Italian intertitles have been reconstructed thanks to the censorship documents preserved by the Museo Nazionale del Cinema.* – DAVIDE POZZI

“Per dire degnamente di questa pellicola occorrerebbe un volume. Bisogna vederla per convincersi del lungo amore, della cura meticolosa e dell'arte somma che l'Itala Film vi ha profuso. I particolari sono esattissimi, l'architettura è quella del tempo: non dei teloni pitturati alla diavola; ma dei veri e propri materiali di adatte sostanze, si da dare l'assoluta illusione del vero. Esattissimi pure i costumi. Gli attori eccellenti tutti, e con quell'sobrio agire, quel naturale incesso, quell decoroso insieme, di cui hanno lasciato descrizioni mirabili Pausania, Plutarco, Erodoto, Tucidide, ecc. Caldi di quel soave fuoco, che è proprio degli amori intensi, ne appaiono Elena e Paride: figure, d'altra parte, fisicamente bellissime. I vari assalti e le non poche mischie sono di un'efficacia assoluta. Una soprattutto impressiona: sono parecchie centinaia di uomini validi che veramente combattono; al tal proposito, anzi, gli attori presero la loro parte sul serio che i colpi, ne vien detto, non furono da burla, ma fecero correre sangue, e ci vollero i medici. Insomma questa elaborata pellicola, che anche dal punto di vista della tecnica fotografica s'impone, può dirsi un bel trionfo dell'odierna cinematografia.” (Gualtiero I. Fabbri, *La Cinematografia italiana ed estera*, Torino, 15/20 febbraio 1911)

“A truly magnificent film, of fine quality; the acting is all that could be desired, and the settings and costumes are wonderfully effective, and true to the period. The battle between the Grecians and the Trojans at Troy is also a spectacle unsurpassed in any film, and probably unequalled in any stage production; entire armies with all the old-time engines of war, are employed, the whole of the gigantic cast taking their parts with animation and zeal, thereby giving the historical and classical episodes such realism the film might have been taken at the actual battle, waged over 3000 years ago. Some of the pictures are intensely beautiful, the scene of Paris and Helen – favoured by the Goddess Venus – being wafted away a gem of artistic beauty and skilful staging. The climax is a fitting finale to an exciting and realistic production, of which no words can be too high in praise.” (The Bioscope, London, 23 February 1911)

“È proprio dall'estero che *La caduta di Troia* rende celebre l'Itala Film. Nessuno, prima di allora, aveva dato alle scenografie quello

spessore atmosferico, quell'evidenza misteriosa e incombente che domina le inquadrature del cavallo di legno all'orizzonte, le scene di battaglia, l'uso cromatico dei profili architettonici. Chi mai aveva saputo concentrare il senso dell'azione ritagliando sui contorni di un portale, in un miracoloso viraggio rosso fuoco, le figure dei protagonisti che piangono di fronte allo scempio della loro città? Chi, infine, era mai riuscito a ricavare una tale profondità di campo da poche sagome disegnate? Le colonne d'Ilio, evidentemente false, erano pure vere nel loro inquadrare il movimento degli attori in uno spazio che conquistava, lentamente, la terza dimensione. L'intensità del senso prospettico in *La caduta di Troia* non ha cedimenti. La sua consistenza è palpabile tanto negli spazi della reggia, ornati da leoni e zampilli d'acqua, quanto nelle immagini mitiche degli amori divini, consumati in una conchiglia dal profilo allusivo, che fluttua nell'etere in mezzo a una ghirlanda di putti danzanti." (Paolo Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone*, Firenze, La Nuova Italia, 1985)

"The Fall of Troy brought world-wide fame to Itala Film. No one before had brought to the design of a film this atmospheric richness, this mysterious and brooding atmosphere which dominates the framing of the wooden horse on the horizon, the battle scenes, the chromatic use of the architectonic profiles. Who had ever succeeded in concentrating the significance of the action, silhouetting in the contours of a portal, in a miraculous fire-red tinting, the figures of the protagonists who weep before the destruction of their city? Who finally had ever succeeded in creating such a depth of field from a few painted profiles? The columns of Ilium, clearly false, were nevertheless true in their framing of the movement of the actors in a space, which conquered, gradually, the third dimension. The intensity of the perspective space in The Fall of Troy has not lost its impressiveness. Its consistency is palpable as much in the space of the palace, decorated with lions and fountains, as in the mythical images of the divine lovers, consumed in a shell of allusive form, which floats in the ether in the midst of a garland of dancing putti." (Paolo Cherchi Usai, *Giovanni Pastrone*, Florence: La Nuova Italia, 1985)

GIOVANNA DI BRAGANZA (Joanna of Braganza) (Itala Film, Torino, IT 1911)

Re./dir: ?; cast: ?; lg. or./orig. I: 283 m.; 35mm, 131 m., 14' (16 fps), Cineteca del Friuli, Cineteca di Bologna, Cinemateca Portuguesa - Museo do Cinema.

Didascalie in portoghese / Portuguese intertitles.

Il restauro è stato eseguito partendo da una copia nitrato con didascalie d'epoca Itala Film portoghesi conservata presso la Cinemateca Portuguesa di Lisbona e da una copia nitrato incompleta con didascalie d'epoca inglesi conservata presso l'Archive Film Agency. / The restoration has been made from two original period nitrate prints, one with contemporary Portuguese intertitles preserved at the Cinemateca Portuguesa, Lisbon, and the other, with contemporary English intertitles, preserved by the Archive Film Agency, London. – DAVIDE POZZI

"In Spagna, don José parte per il servizio militare, lasciando l'amante con il figlioletto che ha avuto da lei; ma non torna più. Vent'anni dopo il figlio di don José è diventato un giovanotto e si è fidanzato con Giovanna, figlia del comandante portoghese don Michele di Braganza, e parte con quest'ultimo per difendere Lisbona dagli spagnoli. Ma l'esercito portoghese è sconfitto, gli spagnoli si impadroniscono della città; negli scontri don Michele rimane ucciso e il figlio don José deve portare la tragica notizia della sua morte alla fidanzata. I due giovani entrano a far parte di un complotto che un gruppo di portoghesi ordisce per uccidere il nuovo viceré spagnolo: il compito di colpirlo con il pugnale tocca proprio al giovanotto; solo all'ultimo momento sua madre riconosce nel viceré il proprio antico amante e cerca di impedire il parricidio. Don José si salva, ma l'attentatore finisce in prigione e attende di venire giustiziato. Sua madre si reca allora da don José, per svelargli l'accaduto e per indurlo a salvare il figlio; ma Giovanna di Braganza, scoperta a sua volta la verità, rifiuta il proprio amore al figlio di colui che le ha ucciso il padre e che opprime la sua patria: con la morte nel cuore si ritira in convento." (Lux, Napoli, n. 80, 15 gennaio 1911)

"In Spain, Don José goes off to his military service, leaving behind his lover and their little son, but he does not return. Twenty years later Don José's son has grown to a young man, and is engaged to Giovanna, the daughter of the Portuguese Commandant Don Michele di Braganza. He leaves with Don Michele to defend Lisbon from the Spanish. But the Portuguese army is defeated, and the Spaniards take possession of the city. In the conflict Don Michele is mortally wounded and Don José's son takes the tragic news of his death to his fiancée. The young couple enter into a plot with a group of Portuguese to murder the new Spanish viceroy. The job of stabbing him with a dagger falls to the young man, but at the last moment his mother recognizes in the viceroy her old lover, and attempts to prevent the parricide. Don José is saved, but the attempted assassin is thrown into prison to await judgement. His mother then goes to Don José to reveal to him what has happened and to persuade him to save their son, but Giovanna di Braganza, in her turn discovering the truth, refuses her love to the son of the man who killed her father and who oppresses her country: with death in her heart she enters a convent." (Lux, Naples, no. 80, 15 January 1911)

"Dramma storico di pregio, con una realistica scena di battaglia." / "An historical drama of merit, with a realistic battle scene." (The Bioscope, London, 26 January 1911)

TONTOLINI NON VUOL FARSI DERUBARE (Cines, Roma, IT 1911)

Re./dir: ?; cast: Ferdinand Guillaume (Tontolini), Lea Giunchi (Lea), Giuseppe Gambardella; lg. or./orig. I: 146 m.; 35mm, 86 m., 5' (16 fps), Cineteca del Friuli, Cineteca di Bologna.

Senza didascalie / No intertitles.

"Ferdinand Guillaume (1887-1977) fu uno degli interpreti /realizzatori di maggior spicco del cinema muto italiano. Proveniente da una delle più illustri famiglie circensi d'Europa, venne assunto nel 1910 dalla Cines con tutta la famiglia su invito del conte Antamoro, che dall'8 novembre 1909 curava il settore comico della Casa romana). Antamoro lo lanciò nella serie comica di Tontolini – la prima avviata dalla Cines – inizialmente come interprete (spesso in combinazione con il personaggio di Lea), poi promuovendolo anche come metteur-en-scène. La serie di Tontolini, per qualità e quantità, rivaleggiava direttamente con quella, più prestigiosa, già avviata da un anno e mezzo all'Itala Film da André Deed con Cretinetti, e assicurò all'interprete e al suo personaggio un posto di primo piano nel cinema italiano ed europeo ed una larga popolarità. Probabilmente allettato da condizioni economiche più vantaggiose, dopo il successo del suo primo lungometraggio diretto da Antamoro (*Pinocchio*), l'attore lasciò la Cines nell'autunno del 1911, accettando un primo provvisorio contratto con la Pasquali, per la quale avrebbe dato vita alla nuova serie di Polidor." (Aldo Bernardini, "I comici del muto italiano", *Griffithiana*, n. 24-25, 1985)

"Ferdinand Guillaume (1887-1977) was one of the outstanding director/players of the Italian silent cinema. Belonging to one of the most famous European circus dynasties, he was engaged in 1910 by Cines, along with his entire family, at the invitation of Count Antamoro, who from 8 November 1909 was in charge of comic production at the Roman firm. Antamoro launched him in the Tontolini comedy series – Cines' first attempt of its kind – at first as actor (often in combination with the personage of Lea), then promoting him as director also. The Tontolini series, by its quality and quality, directly rivaled the more prestigious films already launched by Itala Film, with André Deed as Cretinetti, and assured the actor and his character a prime place in Italian and European cinema, and a huge popularity. Probably attracted by more favourable economic conditions, after the success of his first feature-length film, Pinocchio, directed by Antamoro, the actor left Cines in the autumn of 1911, accepting an initial provisional contract with Pasquali, for whom he created a new series in the character of Polidor." (Aldo Bernardini, "I comici del muto italiano", Griffithiana, no. 24-25, 1985)

HINDOOS AND HAZARDS (Ridolini e gli indiani) (Vitagraph, US 1918)

Re./dir: Lawrence (Larry) Semon; scen: Lawrence (Larry) Semon; cast: Larry Semon (Larry), Frank Alexander (il ladro della collana/necklace thief), James Donnelly (Gran sacerdote indù/Chief Hindu Priest), Madge Kirby (la ragazza nel parco/girl in park); 35mm, 218 m., 9'23" (20 fps), Ripley's Film.

Didascalie in italiano/*Italian intertitles*.

Il furto di una collana che ornava la statua della dea Visnù in un tempio indiano è all'origine di tutti i guai. A rubare il monile è un turista che riesce a sfuggire ai sacerdoti indù. Costoro giurano

vendetta e alla fine lo rintracciano. Ma dopo un'accanita lotta, il mariuolo riesce a seminarli e passando davanti a Ridolini gli affida la collana dicendogli che vale 5-6 milioni. Il Gran Sacerdote ne chiede la restituzione, ma il nostro rifiuta di separarsene. Comincia così un movimentato inseguimento con gli indiani che sbucano da ogni parte. Quando ormai non sembra esserci più scampo per Ridolini, una dissolvenza ci rivela che era solo un sogno.

Considerato per lungo tempo un film perduto, *Hindoos and Hazards* è uno degli ultimi one-reeler realizzati da Larry Semon per la Vitagraph prima di ottenere, nel 1918, l'autorizzazione a passare ai due rulli. Si tratta di una sua tipica comica, con un umorismo basato su inseguimenti e acrobazie, il tutto infarcito di gag. Oggi Larry Semon è pressoché dimenticato, ma nei primi anni Venti era ritenuto un serio contendente di Chaplin e Lloyd. *Hindoos and Hazards* è un film assai divertente e la sua riscoperta è stata a lungo attesa. — SIMON MYERS

A little necklace, stolen from the neck of a statue of Vishnu in a temple in India, starts all the trouble. A tourist steals the necklace from the idol, and evades the Indian priests, who have sworn vengeance. They manage to trace the tourist, but after a fierce struggle he gets away from them. Passing Larry, he hands him the necklace, saying it is worth 5 or 6 million dollars. The Chief Priest asks Larry to return the necklace, but Larry refuses to part with it. A thrilling chase ensues, with the priests turning up everywhere Larry goes. Just as it looks as though Larry will be captured at last, the picture fades out, and we find that it was only a dream after all.

Long thought to be a lost film, Hindoos and Hazards was one of Larry Semon's last 1-reel comedies made for Vitagraph before he was given the go-ahead to expand to 2-reelers in 1918. This film is very much typical of a Semon comedy, as his humour was based on chases and stunts, strung together in a hodge-podge of gags, and he often wrote and directed as well as starred in his films. Today Semon is an all but forgotten silent comedian, but in the early 1920s he was considered a serious rival to Chaplin and Lloyd. This is a highly amusing film, and its rediscovery is long overdue. — SIMON MYERS

FRAMMENTI DI / FRAGMENTS OF KERTÉSZ

Dei circa 40 lungometraggi diretti in Ungheria da Mihály Kertész – il futuro Michael Curtiz – tra il 1912 e l'esilio per motivi politici nel 1919, si conoscono oggi solo quattro frammenti. Nella retrospettiva dedicata al cinema ungherese nel 1996, le Giornate avevano presentato uno spezzone di cinque minuti di *Tatárjárás* (L'invasione dei Tartari), adattamento del 1917 dell'operetta di Imre Kálmán e Károly Bakonyi, ed il trailer di propaganda rivoluzionaria *Jön az öcsem* (Arriva mio fratello). Grazie alla cineteca di Budapest ed alle fortunate scoperte di Nikolaus Wostry del Filmarchiv di Vienna possiamo ora aggiungere altri due reperti visivi del periodo di formazione registica di Curtiz.

La storia della scoperta del frammento di *Az utolsó hajnal* (L'ultima aurora) è particolarmente affascinante. Nikolaus Wostry lo aveva acquistato da ragazzo, ma non era mai riuscito a capire di cosa si trattasse. Un giorno, molti anni dopo, mentre si trovava nell'archivio di Budapest, notò su un poster appeso al muro il logo della Phönix e comprese così che il suo film era ungherese. L'identificazione venne presto fatta e nel 2004 questo nitroso amorevolmente custodito per tanti anni è stato messo a disposizione dell'archivio ungherese, che vi ha ricavato la copia a colori presentata alle Giornate 2005. Molto più di recente, Wostry ha anche rinvenuto il frammento di *A Skorpió* (Lo scorpione). Presumibilmente entrambi i frammenti, con le loro didascalie in tedesco, provenivano da copie di distribuzione austriache. — GYONGYI BALOGH, DAVID ROBINSON

Of approximately 40 feature films directed in Hungary by Mihály Kertész – the future Michael Curtiz – between 1912 and his politically enforced exile in 1919, only four fragments are now known. In its 1996 Hungarian retrospective, the Giornate showed a 5-minute section from the 1917 Tatárjárás (The Tartar Invasion), adapted from the operetta by Imre Kálmán and Károly Bakonyi; and the 1919 revolutionary propaganda trailer Jön az öcsem (My Brother Is Coming). Thanks to the Hungarian National Film Archive and remarkably fortunate discoveries by Nikolaus Wostry of Filmarchiv Austria, we are now able to add two further pieces of visual evidence of Curtiz's formative years.

The story of the discovery of the fragment of Az utolsó hajnal (The Last Dawn) has a special charm. Nikolaus Wostry bought it when he was a young boy, but could never discover what it was. One day, many years later, he was in the Budapest archive and spotted the Phönix logo on a poster hanging on the wall, which at once gave him the clue that his film was Hungarian. It was soon identified, and in 2004 Wostry made his long-treasured nitrate original available to the Hungarian Film Archive, who have made from it the present colour safety print. Wostry also found, much more recently, the fragment of A Skorpió (The Scorpion). Presumably both pieces, with their German-language intertitles, came from Austrian release prints. — GYONGYI BALOGH, DAVID ROBINSON

AZ UTOLSÓ HAJNAL (Der kritische Tag) [L'ULTIMA AURORA / THE LAST DAWN] (Phönix Film, HU 1917)

Re./dir: Mihály Kertész; scen: László Vajda, da un racconto di/a story by Alfred Deutsch-German; didascalie/intertitoli: Iván Siklósi; f./ph: József Bécsi; cast: Leopold Kramer (Harry Kernet), Erzsi B. Marton (Mary; la principessa/Princess Halasdane), Jenő Balassa (Lord Harding), Andor Kardos (il colonello/Colonel Douglas), Kláry Lotto (Hella, la figlia di Harding/Harding's daughter), Kálmán Ujj (Edward; Hyttara Sahib); dist: Projectograph; première: 1.10.1917 (Royal-Apolló, Budapest); lg. or./orig. l: 1804 m.; frammento sopravvissuto /surviving fragment: 35mm, 400 m., 18' (18 fps), imbibito/tinted, Magyar Nemzeti Filmarchivum / Hungarian National Film Archive.
Didascalie in tedesco / German intertitles.

Il soggetto è tratto da un originale non identificato del misterioso produttore-regista-sceneggiatore-drammaturgo Alfred Deutsch-German — un nome davvero strano. Come si evince dal riassunto pubblicato qui di seguito, la vicenda narrata da Deutsch-German (come rivela il riassunto completo qui sotto) è un inverosimile melodramma esotico, alquanto appesantito dalle didascalie. Nonostante ciò, Kertész mostra già un vero senso dello stile nella *mise-en-scène* ed utilizza con particolare abilità i suoi interpreti nelle scene di conversazione.

Riassunto: Harry Kernet viene salvato dal suicidio, all'alba, dal provvidenziale arrivo di un gruppo di festaioli. Invitato a casa di Lord Harding, Harry incontra Edward, un suo vecchio amico di Oxford, e gli confida la sua disperazione di ultimo dei Kernet, famiglia preoccupata soltanto di vivere bene e morire meglio. Harry diventa il segretario di Lord Harding. Quando Harding va in bancarotta, l'unica soluzione sembra esser quella di far sposare la figlia Hella al ricco colonnello Douglas, ma Harry si oppone, perché sa che Edward e Hella sono innamorati. Harding spiega di aver dilapidato il patrimonio della figlia adottiva Mary, che però va rimesso insieme entro l'anno, prima che la ragazza, divenuta maggiorenne, ritorni dal suo viaggio intorno al mondo. Harry propone a Harding una soluzione: se assicura la vita di Harry per 100.000 dollari, lui morirà entro un anno, il 15 settembre. Harding, sia pur riluttante, accetta.

A questo punto ha inizio il frammento conservatosi: Harry va in India alla ricerca dei piaceri dell'Oriente e si ritrova attratto dalla bellezza di un'indiana misteriosa, che in seguito vede a bordo di un battello sul Gange. La incontra di nuovo a Madras e la importuna nella sua stanza. Quando scopre che si tratta della principessa Halasdane, Harry la lascia, ma il giorno dopo riceve un invito a recarsi sullo yacht di lei. La principessa gli presenta un medico indiano, Hyttara Sahib, che si dimostra geloso ed ostile finché Harry non gli svela che deve morire presto. I due divengono amici.

Il frammento termina qui. La conclusione originale della storia era la seguente: All'alba del giorno previsto per la sua morte, Harry si trova all'Eccentric Club di Parigi. Arriva Hyttara Sahib con il veleno che – gli promette – gli farà raggiungere in modo indolore il Nirvana. Il giorno dopo arriva a Parigi anche Harding, che, cercando di evitare la morte di Harry, rintraccia la figlia adottiva, cui confessa la propria prodigalità ed il sacrificio del segretario. Mary, per tutta risposta, scosta una tenda mostrando Harry e Hyttara Sahib, il quale rassicura Harding: a Harry ha dato solo una pillola per dormire. Il giovane si sveglia; Hyttara Sahib si leva la barba rivelando di essere Edward; anche Mary e la principessa Halasdane sono la stessa persona. — GYONGHI BALOGH, DAVID ROBINSON

The story of the film is taken from an unidentified original by the elusive and oddly named producer-director-scenarist-playwright Alfred Deutsch-German. Deutsch-German's story (as the complete synopsis below reveals) is a far-fetched exotic melodrama, somewhat weighed down by subtitles and dialogue. Even so, Kertész already shows a real sense of style

in the mise-en-scène, and particularly in the skilful deployment of his players in conversational scenes.

Synopsis: Harry Kernet is deterred from a dawn suicide by the opportune arrival of some merrymakers. Invited to the home of Lord Harding, Harry meets Edward, an old friend from Oxford, and confides his despair as the last of the Kernetts, whose only talents have been living well and dying beautifully. Harry becomes Lord Harding's secretary.

When Harding becomes bankrupt, his only solution seems to be to marry his daughter Hella to the rich Colonel Douglas. Harry opposes this, knowing that Edward and Hella are in love. Harding explains that he has squandered the fortune of his foster-daughter, Mary, and must retrieve it within the year, before she comes of age and returns from her world travels. Harry offers Harding a solution: if Harding insures Harry's life for £100,000, he will die in one year, on 15 September. Harding reluctantly accepts.

It is at this point that the surviving fragment begins: Harry goes to India to pursue the pleasure of the East. He is captivated by the beauty of a mysterious Indian woman, whom he later sees on a boat on the Ganges. He meets her again in Madras, and importunes her in her hotel room. When he learns that she is Princess Halasane, Harry leaves her, but the following day receives an invitation to her yacht. The Princess introduces him to an Indian doctor, Hyttara Sahib, who is jealous and hostile until Harry reveals to him his need to die. After this the two become friends.

Here the fragment ends. The original conclusion of the story was as follows: At dawn on the date appointed for his death, Harry is at the Eccentric Club in Paris. Hyttara Sahib arrives with poison which he promises will take him painlessly to Nirvana. The next day Harding arrives in Paris, seeking to prevent Harry's death. He seeks out his foster-daughter and confesses his extravagance and Harry's sacrifice. Mary, however, pulls back a curtain to reveal Harry and Hyttara Sahib, who reassures Harding that he has only given Harry a sleeping-pill. Harry wakes; Hyttara Sahib takes off his beard to reveal that he is Edward; while Mary and Princess Halasane are recognized as one and the same. — GYONGHI BALOGH, DAVID ROBINSON

A SKORPIO I-II (Der Skorpion I-II./Gewissenlose Bestien)

[LO SCORPIONE / THE SCORPION] (Phönix, HU 1918)

Re./dir: Mihály Kertész; scen: Iván Siklósi; f./ph: József Bécsi; cast: Mihály Várkonyi, Jenő Balassa, Kláry Lotto, Lajos Réthy, Margit T. Halmi, Zoltán Szerémy, Viktor Costa, Oly Spolarits; dist: Projectograph; ppp/rel: 11.11.1918 & 15.11.1918 (Royal-Apolló, Budapest), 3.1.1919 & 10.1.1919 (Vienna); lg. or./orig. l: 1700 m.; frammento sopravvissuto /surviving fragment: 35mm, 100 m., 4'20" (20 fps), Magyar Nemzeti Filmarchivum / Hungarian National Film Archive.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

Protagonista di A skorpió (uscito in origine in due episodi) era il giovane Mihály Várkonyi (1891-1976), che, come lo stesso Kertész, emigrò dopo il crollo della Repubblica Ungherese del 1919 per

rifarsi una carriera a Hollywood con il nuovo nome di Victor Varconi. Várkonyi interpreta Jean Morell, un vagabondo che trova rifugio in quel che sembra un castello abbandonato. Benché il posto sembri deserto, vi è un fuoco che brucia e la tavola è apparecchiata. Sul pavimento c'è un morto. Il vagabondo cerca di fuggire, ma scopre che le porte sono ora chiuse a chiave. Mentre raccoglie il coltello insanguinato abbandonato accanto al cadavere, arriva la polizia che lo arresta. Accusato dell'omicidio del conte d'Orville, egli viene incarcерato.

Nella cella accanto alla sua è detenuto il valletto del conte, Pierre, complice del vero assassino — il cugino del defunto. Pierre aveva approfittato della situazione per rubare il tesoro del conte e per questo era finito in prigione. Jean e Pierre cercano di fuggire insieme, ma Pierre viene ucciso. Jean, invece, riesce a recuperare il tesoro rubato e se ne torna al castello per vendicarsi del vero omicida. Spacciandosi per l'erede legittimo, si trasferisce così nella dimora. Una notte, il cugino del conte entra nella stanza dove aveva avuto luogo l'assassinio e spara a Jean, l'unico a conoscenza della sua colpevolezza. Curato dalla figlia dell'intendente, Jean si riprende dalle ferite e trova il testamento del conte, riuscendo a dimostrare che, per via della sua condotta dissoluta, il cugino era stato diseredato a favore del suo stesso figlio, da tempo scomparso.

Dopo la guarigione di Jean, viene data in suo onore una festa in giardino. L'assassino segue il giovane nella sua stanza e cerca di ucciderlo. Nella colluttazione, il cattivo scorge un amuleto a forma di scorpione al collo di Jean e comprende che si tratta di suo figlio. Tornato dal rimorso per averlo mandato in prigione e per avere ora tentato di ucciderlo, fugge dal castello nel mezzo di una violenta bufera e viene ucciso da un fulmine.

Il frammento superstite consiste di due scene del rullo finale: (1) la festa in onore di Jean; (2) la fuga dal castello del cattivo pieno di rimorsi e la sua morte. — GYONGHI BALOGH, DAVID ROBINSON

A skorpió (originally released in two episodes) starred the young Mihály Várkonyi (1891-1976), who, like Kertész himself, emigrated after the collapse of the Hungarian Republic of Councils in 1919, and eventually made his career in Hollywood, under the new name of Victor Varconi.

Várkonyi plays Jean Morell, a wanderer who seeks shelter in what appears to be an abandoned castle. Though the place seems deserted, a fire is burning and the table is set. On the floor he sees a dead man. He tries to flee, but finds the doors now locked. As he is picking up the bloody knife beside the body, police rush in and apprehend him. He is convicted of the murder of the Count d'Orville.

In the next cell is imprisoned the Count's valet, Pierre, the accomplice of the real killer, the cousin of the count: Pierre himself had taken the opportunity to steal the count's treasure, which has resulted in his imprisonment. Jean and Pierre attempt to escape together, but Pierre is shot. Jean, however, retrieves the stolen treasure, and returns to the castle to seek revenge on the real murderer. Posing as the legal heir, he moves into the castle. One night the count's cousin enters the room where the

murder took place, and shoots Jean – the only one who knows his guilt. Jean, however, recovers from his wounds, thanks to the nursing of the steward's daughter, and finds the Count's will, showing that he had disinherited his cousin because of his dissolute life, in favour of the cousin's vanished son.

After Jean's recovery a garden party is organized in his honour. Following the party, the Count's cousin and murderer follows Jean to his room and tries to kill him. As they struggle, the villain notices an amulet in the form of a scorpion on Jean's neck. He realizes that Jean is his son. In remorse for having sent his own son to prison and now attempting to kill him, he rushes from the castle, into a ferocious storm. He is killed by a bolt of lightning.

The surviving fragment consists of two scenes from the final reel:(1) the garden party in Jean's honour, and (2) the remorseful villain's flight from the castle and death. – GYONGHI BALOGH, DAVID ROBINSON

THE STEINHOFF PROJECT

DER MANN, DER SICH VERKAUFT (*Il patto assurdo / L'uomo che vendé se stesso / The Man Who Sold Himself*)
(Terra-Film, DE 1925)

Re./dir: Hans Steinhoff; scen: Max Glass, Hans Steinhoff, dal romanzo di/*from the novel* by Hans Schulze pubblicato a puntate su/serialized in the Berliner Morgenpost; f./ph: Alfred Hansen; des: Robert Neppach; dir. prod./prod. mgr: Hans Hofmann; cast: Olaf Fjord (Achim v. Wehrstädt), Hans Mierendorff (Jan Bracca), Nora Gregor (Daisy, sua moglie/his wife), Helga Molander (Eva, la sua amica/her friend), Bruno Kastner (il conte/Count Harden), Vivian Gibson (Marion de l'Orme, l'attrice/an actress), Erich Kaiser-Titz (giudice/Judge Korn), Harry Lamberts-Paulsen (Placzeck, l'autista di Wehrstädt/Wehrstädt's chauffeur), Robert Garrison direttore del teatro/theatre manager), Hermann Picha (Scribe); premiere: 23.10.1925, Ufa-Theater Friedrichstraße, Berlin (mus: Alexander Schirmann); lg. or./orig. l: 2202 m.; 35mm, 1865 m., c. 68' (24 fps), Bundesarchiv-Filmarchiv.

Didascalia in tedesco / German intertitles.

Nella Germania degli anni Venti fra le produzioni cinematografiche più redditizie ci furono quelle della Terra-Film. Il segreto del successo della casa stava nel conclamato interesse dei suoi registi per il cinema commerciale. Sottolineando ripetutamente che il loro obiettivo non era l'arte, bensì i soldi, essi si concentrarono su pellicole abilmente concegnate per il consumo quotidiano. Così, con il passaggio alla Terra e la collaborazione, per la prima volta, con il suo direttore artistico Max Glass (autore in prima persona dei soggetti di gran parte dei film della compagnia), *Der Mann, der sich verkauft* segna l'esordio di Steinhoff nella produzione di *Mittelfilm*, cioè lungometraggi di qualunque genere con un budget medio e soggetti alla moda. Girato in concomitanza con la pubblicazione a puntate su un quotidiano berlinese della vicenda narrata nel film, questo giallo melodrammatico è un esempio di joint-venture

multimediale tra una famosa casa editrice ed un'affermata casa cinematografica. Esso esemplifica inoltre il tipico film di cassetta che costituiva la dieta di base del pubblico dell'epoca.

La versione ricostruita si basa su una copia nitroato con didascalie in inglese conservata al National Film and Television Archive del BFI. L'edizione distribuita nel Regno Unito dalla Stoll Picture Productions con il titolo di *The Man Who Sold Himself*, è più corta di circa il 15 per cento rispetto all'originale tedesco. La decisione della compagnia britannica di velocizzare l'azione comportò anche un piccolo lavoro di ri-montaggio. Ecco sulla base della scheda della censura tedesca quali sono le principali omissioni narrative: fine del rullo 2 (Wehrstädt riferisce a Bracca i progressi fatti per mettersi in contatto con sua moglie, Daisy); inizio del rullo 3 (il tentativo del conte Harden di dichiarare il suo amore ad Eva, l'amica di Daisy, è stato accorciato); inizio del rullo 4 (dopo aver vinto una fortuna durante la nottata, Wehrstädt viene arrestato per omicidio quando ritorna a casa di Bracca a restituire il denaro anticipatogli); metà del rullo 5 (la frustrazione del direttore del teatro nel dover cancellare la prima dello spettacolo di Marion). Vi sono inoltre chiare indicazioni che la sequenza della corsa dei cavalli, all'inizio del film, e la sequenza della sala da gioco, nel rullo 4, sono state ridotte. La ricostruzione mirava a ricollocare al loro posto tutte le didascalie tedesche originali; non sono state tuttavia inserite quelle per le quali non sono sopravvissuti elementi visivi. – HORST CLAUS

*Terra-Film was one of the most profitable German film companies of the 1920s. The secret of its success was its directors' unashamed commitment to commercial cinema. Stressing time and again that they were not interested in art, but only in making money, they concentrated on solidly crafted films for everyday consumption. Thus, joining Terra and collaborating for the first time with its artistic director Max Glass (who scripted most of the company's films himself), *Der Mann, der sich verkauft* marks Steinhoff's entry into *Mittelfilm*-production, i.e., features made with a medium-size budget about fashionable subjects of any genre. Produced in conjunction with the serialisation of its story in a Berlin daily newspaper, this melodramatic murder mystery is an example of a commercial joint multi-media venture between a renowned publishing house and an established film company. It also represents the kind of financially successful entertainment that formed the staple diet of cinema audiences of the time.*

*The reconstructed version is based on a nitrate print with English titles held by the BFI's National Film and Television Archive. The English release version, distributed in the UK by Stoll Picture Productions as *The Man Who Sold Himself*, is approximately 15% shorter than the German original. The British company's decision to speed up the action also resulted in minor re-editing. A comparison with the German censorship card indicates the following major narrative omissions: end of Reel 2 (Wehrstädt reports back to Bracca about his progress in making contact with Bracca's wife Daisy); beginning of Reel 3 (Count Harden's attempt to declare his love for Daisy's friend Eva has been shortened); beginning of*

Reel 4 (after winning a fortune during the night, Wehrstädt is arrested for murder when he returns to Bracca's house to give back the money advanced to him); middle of Reel 5 (the theatre manager's frustration at having to cancel the opening night of Marion's show). Furthermore, there are clear indications that the horse racing sequence at the beginning of the film and the gambling sequence in Reel 4 have been shortened. The reconstruction aimed to restore all the German titles to their original position. However, in order to preserve the atmosphere and character of the original commercial film, titles for which no visual material has survived have not been included in this restored version. – HORST CLAUS

TRE FILM SERBI / THREE FILMS FROM BELGRADE

JEDNA SEOSKA SRPSKA SVADBA [NOZZE RURALI IN SERBIA / A SERBIAN COUNTRY WEDDING] (Svetozar Botoric, SE 1911)

Re./dir: ?; f./ph: Louis de Beery; 35mm, 470 m., 26' (16 fps), Jugoslovenska Kinoteka. Restaurato in collaborazione con/Restored in collaboration with Filmarchiv Austria.

Didascalie in serbo e inglese / Serbian & English intertitles.

Nell'agosto del 1911 il produttore cinematografico Svetozar Botoric portò il suo cameraman Louis de Beery al villaggio di Majdevo, a circa 250 chilometri da Belgrado, per filmare il matrimonio della nipote di un amico di Botoric, Mihailo Minic, esponente parlamentare di lunga data del partito radicale. Il film, proiettato nel 1912 nel cinema "Paris" di Botoric a Belgrado insieme con un cinegiornale sull'affondamento del *Titanic*, rappresenta un esempio unico di reportage cinematografico del cinema serbo delle origini. Louis de Beery, cineasta straordinariamente dotato, filmò abilmente tutti gli eventi salienti della cerimonia: la sposa che lascia la casa paterna, la processione nuziale verso la chiesa, il ritorno a casa, il pranzo di nozze – per 300 invitati – davanti a casa, la celebrazione, con la danza folcloristica del *kolo*. Ciò che rende il film degno di nota sono le riprese in interni (rarissime all'epoca nel cinema serbo), oltre ai ritratti degli ospiti, un quadro della società serba del tempo: contadini, cittadini, intellettuali, scrittori, politici... Questo "primo film etnologico serbo" sembra essere il frutto cinematografico più complesso della collaborazione tra Svetozar Botoric e Louis de Beery. La nuova copia di sicurezza a 35mm è stata realizzata a partire dal negativo al nitroato originale, presente nella collezione Reinthalser conservata al Filmarchiv Austria. – ALEKSANDAR SASA ERDELJANOVIC

In August 1911, film producer Svetozar Botoric took his cameraman Louis de Beery to the village of Majdevo, some 250 kilometers from Belgrade. Their aim was to film the wedding of the niece of Botoric's friend Mihailo Minic, who was a longtime parliamentary representative of the Radical party. The film was screened in 1912 in Botoric's "Paris" cinema in Belgrade, together with a newsreel about the sinking of the Titanic, and it represents a unique example of film reportage in early Serbian cinema.

*Louis de Beery, an exceptionally talented cinematographer, skillfully filmed all the important events of the wedding – the bride exiting the house, the wedding procession on its way to the church, the return home, the wedding luncheon – for 300 guests – in front of the house, and the celebration, with the dancing of the *kolo*, a folk dance. What makes this film important are the interior shots (very rare in Serbian cinema at the time), as well as the portraits of the wedding guests, who represent Serbian society of the time: peasants, citizens, intellectuals, writers, politicians... This "first Serbian ethnological film" seems to be the most complex film product of the collaboration of Svetozar Botoric and Louis de Beery.*

The new 35mm safety copy was made from the original nitrate negative in the Reinthalser collection held by Filmarchiv Austria. – ALEKSANDAR SASA ERDELJANOVIC

KARADJORDJE; ILI ZIVOT I DELA BESMRTOV VOZDA KARADJORDJA [KARADJORDJE O LA VITA E LE GESTA DELL'IMMORTALE DUCA KARADJORDJE / KARADJORDJE; OR THE LIFE AND DEEDS OF THE IMMORTAL DUKE KARADJORDJE] (Svetozar Botoric, SE 1911)

Re./dir: Cica Ilija Stanojevic; scen: Cica Ilija Stanojevic, Cira Manok, Savkovic; dal dramma di Milos Cvetic Kara-Djordje [Giorgio il nero], dal poema popolare sulla prima insurrezione dei Serbi contro i Turchi e da testi storici e biografici su Karadjordje/from the play Kara-Djordje [Black George] by Milos Cvetic, the folk poem "Start of the Uprising Against the Turks", & historical and biographical writings on Karadjordje; f./ph: Louis de Beery; mus: Vladimir Pejkovic; cast: Milorad Petrovic, Cica Ilija Stanojevic, Sava Todorovic, Aleksandar Milojevic, Jevrem Bozovic, Dobrica Milutinovic; DVD, 63', Jugoslovenska Kinoteka. Restauro/Restored: 2004, in collaborazione con/in collaboration with Filmarchiv Austria.

Didascalie in serbo e inglese / Serbian & English intertitles.

"Il film è molto bello, con immagini nitide e stabili, ed il contenuto farà sensazione ovunque sarà presentato", scrisse il 23 ottobre 1911 *Vecernje novosti* a proposito della proiezione inaugurale del primo lungometraggio serbo, *Karadjordje*. Per anni quest'articolo, insieme con alcune critiche positive uscite sui giornali e sei immagini di scena, sembrò essere tutto quel che restava di *Karadjordje* e veniva citato in tutti gli studi sulle origini del cinema serbo e jugoslavo. Per fortuna, nell'estate del 2003, dopo 75 anni di oblio, il film fu rinvenuto a Vienna dal Filmarchiv Austria fra le pellicole del lascito di Ignatz Reinthalser, proprietario di sale cinematografiche originario di Osijek. Oltre a film austriaci, tedeschi e ungheresi, l'eccezionale collezione Reinthalser comprendeva ben 70 titoli ritenuti perduti e prodotti dai due pionieri serbi Svetozar Botoric e Djoka Bogdanovic.

Lungo più di un'ora (cosa assai insolita per l'epoca), *Karadjordje* presentava gli eventi salienti – dalla nascita alla tragica morte nel 1817 – della vita di Karadjordje Petrovic, colui che aveva liberato la Serbia dall'occupazione turca ed aveva creato il moderno stato

serbo. Considerato che il produttore Svetozar Botoric, proprietario della prima sala cinematografica aperta stabilmente in Serbia, era il rappresentante esclusivo della Pathé Frères per i Balcani, la pellicola fu montata e sviluppata nel loro laboratorio di Parigi. Sia nello stile che nella struttura (che consiste di frammenti drammatici, o tableaux), Karadjordje ricorda le produzioni storiche dell'epoca, come *La vie et la passion de Jésus-Christ* (1907) di Ferdinand Zecca e Lucien Nonguet, il cui influsso è scontato. Peraltro, le eccezionali capacità di sceneggiatore e regista di Ilija Stanojevic (che era anche un valido attore e regista teatrale), l'eccellente fotografia di Louis de Beery (il misterioso cameraman della Pathé) e, soprattutto, la recitazione sorprendentemente realistica di Milorad Petrovic, Sava Todorovic, Jevrem Bozovic ed altri primi attori del Teatro Nazionale Serbo (che spesso interpretano più ruoli) fanno di Karadjordje uno dei più interessanti lungometraggi storici realizzati all'epoca in Europa.

La pellicola è stata restaurata in base ad un progetto congiunto tra la Jugoslovenska Kinoteka ed il Filmarchiv Austria. Una nuova copia di sicurezza a 35mm è stata ricavata, nel laboratorio Studio Cine di Roma, a partire dal nitrato originale del Filmarchiv Austria/collezione Reinhäler, e poi trasferita su DVD, con l'aggiunta delle musiche composte da Vladimir Pejkovic. Il nuovo 35mm di Karadjordje è stato proiettato per la prima volta nel febbraio del 2004, in occasione del duecentesimo anniversario della prima insurrezione dei Serbi contro i Turchi, e quindi al Cinema di Ritrovato di Bologna nel luglio del 2005. – ALEKSANDAR SASA ERDELJANOVIC

"The picture looks very nice and clear, without any unsteadiness, and the contents itself will provoke a real sensation everywhere it will be presented," wrote Vecernje novosti on 23 October 1911, regarding the premiere of the first Serbian feature film, Karadjordje, or The Life and Deeds of the Immortal Duke Karadjordje. For years this article, together with a few positive newspaper reviews and six stills, was all that remained of Karadjordje, and it was quoted in every study of early Serbian and Yugoslav cinema history. Fortunately, in the summer of 2003, after 75 years of being considered lost, Karadjordje was found at the Filmarchiv Austria in Vienna, as part of the legacy of Ignatz Reinhäler, a cinema owner from Osijek. Besides numerous Austrian, German, and Hungarian films, Reinhäler's exceptional collection also contained as many as 70 missing films of the pioneer Serbian film producers Svetozar Botoric and Djoka Bogdanovic.

With its length of more than one hour (very unusual for the period), Karadjordje presented the most important events in the life of Karadjordje Petrovic, Serbia's liberator from the Turkish occupation, and the creator of the modern Serbian state, from his birth until his tragic death in 1817. As producer Svetozar Botoric, who owned the first permanent cinema theatre in Serbia, was an exclusive representative of Pathé Frères for the Balkans, the film was edited and developed at the Pathé Frères laboratory in Paris. In its style as well as its structure (it consists of dramatic fragments – tableaux), Karadjordje resembles Pathé's historical productions of the period; the influence of *La vie et la*

passion de Jésus-Christ (1907) by Ferdinand Zecca and Lucien Nonguet is obvious. However, the exceptional writing and directorial skills of Ilija Stanojevic (who was also a distinguished theatrical actor and director), the excellent photography of Louis de Beery (the mysterious Pathé cameraman), and, above all, the amazingly realistic acting of Milorad Petrovic, Sava Todorovic, Jevrem Bozovic, and other leading actors of the Serbian National Theatre (who often play several roles) – all make Karadjordje one of the most interesting European historical feature films of the period.

The film was restored as a co-operative project between the Jugoslovenska Kinoteka and Filmarchiv Austria. A new 35mm safety copy was made from Filmarchiv Austria's original 35mm nitrate print from the Reinhäler collection, at the Studio Cine laboratory in Rome, and then transferred onto DVD, with music composed by Vladimir Pejkovic. The newly restored Karadjordje was first shown in February 2004, on the 200th anniversary of the First Serbian Uprising, and was screened at the Cinema Ritrovato festival in Bologna in July 2005. – ALEKSANDAR SASA ERDELJANOVIC

LETENJE AVIJATICARA DJOVANIJA VIDMERA NA BANJICI 14. JULIA 1912. GODINE [IL VOLO DELL'AVIATORE GIOVANNI WIDMER A BANJICA, 14 LUGLIO 1912 / FLIGHT OF THE AVIATOR GIOVANNI WIDMER AT BANJICA ON 14 JULY 1912] (Svetozar Botoric, SE 1911)

Re./dir: ?; f.ph: Louis de Beery; 35mm, 200 m., 11' (16 fps), Jugoslovenska Kinoteka. Restaurato in collaborazione con / Restored in collaboration with Filmarchiv Austria.

Didascalie in serbo e inglese / Serbian & English intertitles.

Scriveva il quotidiano di Belgrado *Stampa* il 15 luglio 1912: "... ieri il signor Vidmer, l'aviatore di Trieste, ha organizzato un volo con il suo aeroplano ... dapprima l'ha portato su a 150 metri, ha fatto un volo in cerchio e poi è atterrato. ... nel secondo volo ha portato l'aeroplano fino a 500-600 metri. Alla fine ha volato tre volte in cerchio, a quell'altezza, ed è atterrato fra gli applausi degli spettatori." Diovani Vidmer (Giovanni Widmer/Ivan Vidmar, 1892-?), pioniere dell'aviazione slovena ed italiana, uscì dalla scuola di pilotaggio di Pordenone nel maggio del 1911 e nel luglio dello stesso anno sorvolò Trieste. Coraggioso ed intrepido, dopo molti successi in aviazione, nell'estate del 1912 iniziò un tour dei Balcani (Spalato, Lubiana, Zagabria, Belgrado, Mostar) con il suo aeroplano Blériot. Louis de Beery filmò il volo di Vidmer su Belgrado per conto del produttore Svetozar Botoric, realizzando così il primo film serbo di soggetto sportivo. A parte il volo in sé, la scena più memorabile del film è l'abbraccio tra Vidmer ed il ministro dell'Istruzione, Ljuba Jovanovic, circondati dagli abitanti di Belgrado.

La nuova copia di sicurezza a 35mm è stata realizzata a partire dal negativo al nitrato originale appartenente alla raccolta Reinhäler del Filmarchiv Austria. – ALEKSANDAR SASA ERDELJANOVIC

The Belgrade daily newspaper *Stampa* wrote on 15 July 1912:

“...yesterday Mr. Vidmer, the aviator from Trieste, organized a flight with his airplane ... at first he lifted the airplane up to 150 metres, made one circle, and then landed. ... in the second flight he lifted his airplane up to 500-600 metres. Finally, he made three circles at that height, and landed with loud cheering of the observers.” Djovani Vidmer (Giovanni Widmer/Ivan Vidmar, 1892-?) was a pioneer of Slovenian and Italian aviation. In May 1911 he completed flying school in Pordenone, and in July that year he flew over Trieste. This brave and fearless young man, after many achievements in aviation, started a tour of the Balkans (Split, Ljubljana, Zagreb, Belgrade, Mostar) in the summer of 1912, with his own Blériot airplane. Louis de Beery filmed Vidmer's flight over Belgrade for producer Svetozar Botoric. This was the first Serbian sports film. Besides the flight itself, the most memorable shot in the film is the embrace between Vidmer and the Minister of Education, Ljuba Jovanovic, surrounded by the people of Belgrade.

The new 35mm safety print was made from the original nitrate negative in the Reinthaler collection held by Filmarchiv Austria. – ALEKSANDAR SASA ERDELJANOVIC

HAGHEFILM/SELZNICK SCHOOL FELLOWSHIP 2005

La borsa di studio Haghefilm è assegnata ogni anno a un diplomato della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation che si è distinto nel corso annuale organizzato dal 1996 alla George Eastman House. Il vincitore è invitato presso i laboratori Haghefilm di Amsterdam durante il periodo estivo, e partecipa al restauro di un film da presentare alle Giornate del Cinema Muto.

Nel 2005 la borsa di studio è andata a Ullrich Ruedel, di Francoforte sul Meno, che dopo aver conseguito il dottorato in chimica presso l'università di Münster, ha lavorato come consulente freelance per la Intellectual Property Rights e si è rivelato uno dei migliori studenti della Selznick School. Alle Giornate presenterà le versioni restaurate di tre brevi pellicole, tutte ricavate da copie nitroate 35mm in vari stadi di decomposizione e rappresentative di diversi generi: attualità, animazione e fiction. – CAROLINE YEAGER

The Haghefilm Fellowship is awarded every year to a graduate student of the L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at George Eastman House who has distinguished him/herself at the course annually held in Rochester since 1996. The recipient of the Fellowship is invited to Amsterdam for a summer internship, during which the student restores a film to be presented at the Giornate.

The winner of the 2005 Haghefilm Fellowship is Ullrich Ruedel, of Frankfurt am Main, Germany. Mr. Ruedel has a Ph.D in Chemistry from the University of Münster, Germany, 1996, has been a freelance consultant for Intellectual Property Rights, and was an outstanding student of the Selznick School. He will present the restorations of three brief films, all from 35mm nitrate prints in various stages of decomposition, representing a variety of genres: actuality, animation, and fiction . – CAROLINE YEAGER

[UNVEILING THE ROCHAMBEAU STATUE, WASHINGTON D.C.] / [INAUGURAZIONE DELLA STATUA DI ROCHAMBEAU A WASHINGTON] (Edison Manufacturing Co., US 1902)
Re./dir: ?; Edison Cat. no. 5506 (nome in codice/code name: Unplucked); 35mm, 110 ft., 1'50" (16 fps), George Eastman House.
Senza didascalie / No intertitles.

Questo breve film d'attualità ci mostra la cerimonia nel corso della quale viene scoperto il monumento in memoria di Jean de Rochambeau (1725-1807), comandante dell'armata di spedizione francese (1780-82) durante la rivoluzione americana. È il presidente Theodore Roosevelt che dedica e scopre la statua. Presenziano tra gli altri i discendenti di Rochambeau e quelli del marchese de Lafayette. La copia reca impresso il logo della Warwick Trading Company, utilizzato probabilmente per la distribuzione in Inghilterra. Il film è stato preservato e stampato nel 2005. – CAROLINE YEAGER
This short actuality film captures the fanfare surrounding the unveiling of the monument dedicated to the memory of Jean de Rochambeau (1725-1807), commander of the French expeditionary army (1780-82) during the American Revolution. President Theodore Roosevelt dedicates and unveils the statue. Descendants of both Rochambeau and the Marquis de Lafayette are among the dignitaries in attendance. The print is embossed with the logo of the Warwick Trading Company, indicating that it was probably used for distribution in England. Preserved and printed 2005. – CAROLINE YEAGER

A RAMBLE ON SKATES WITH INKY DINK (? , US?, c.1916?)

Re./dir: ?; 35mm, 200 ft., 3'20" (16 fps), George Eastman House.
Didascalie in inglese / English intertitles.

La fonte originale, una copia nitrato, è giunta alla George Eastman House insieme agli altri film dei primordi americani ed inglesi costituenti la collezione Spoor, ma priva di documentazione. Dalla copia stessa si sono potute trarre solo esigue informazioni filmografiche. Non vi sono notizie sull'identità dell'autore né del paese d'origine o della data esatta di questo piccolo film d'animazione. Come *The Fall of Jerusalem*, presentato alle Giornate l'anno scorso ed in seguito identificato con il film tedesco *Jeremias*, anche *A Ramble on Skates with Inky Dink* resta per il momento un mistero. Lo staff della George Eastman House sarebbe grato per qualunque informazione in merito. Il film è stato preservato e stampato nel 2005. – CAROLINE YEAGER

*The original source, a nitrate print, came to George Eastman House as part of the Spoor Collection of early American and British films, but with no documentation, and only scanty filmographic information has been able to be extracted from the print itself. No identifying information as to the maker, country of origin, or even the exact date of this little animation film has been found. Like *The Fall of Jerusalem*, shown last year at the Giornate and later identified as the German film *Jeremias*, *A Ramble on Skates With Inky Dink* is something of a mystery. Any information about*

it would be welcomed by the George Eastman House staff. Preserved and printed 2005. – CAROLINE YEAGER

CHIQUITA, THE DANCER (American Film Manufacturing Co., US 1912)

(Titolo sulla copia/title on print: Chiewitter, the Dancer)

Re./dir: Gilbert P. Hamilton; *cast:* Geraldine Gill, Eugene Bonner, William Morse, Walter Irving; 35mm, frammento/fragment, 150 ft., 2'30" (16 fps), imbibizione/tinted, George Eastman House.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Secondo il *Moving Picture World*, questo “dramma della vita in miniera nel Sud-Ovest degli Stati Uniti, ha l’atmosfera dei film di questo tipo, ma al tempo stesso si distingue da essi per vari aspetti.” Il principale “aspetto” è la briosa Miss Gill, con la sua solare presenza sullo schermo. Peraltro, tutto quel che resta della sua apprezzata interpretazione è questo breve frammento, preservato e stampato nel 2005. – CAROLINE YEAGER

Described in Moving Picture World as a “drama of mining life in the Southwest, has the atmosphere of photoplays of this type, but is somewhat different from the usual run in several respects”. The main “respect” is the vivacious Miss Gill and her luminous screen presence. However, all that remains of her well received performance is this short fragment. Preserved and printed 2005. – CAROLINE YEAGER

UNSEEN CINEMA

EARLY AMERICAN AVANT-GARDE FILM 1894-1941

(Anthology Film Archives, US 2005)

Sette programmi di un’ora tratti da *Unseen Cinema*, serie di DVD sul cinema d'avanguardia americano dal 1894 al 1941. / Seven 1-hour programs of selections drawn from *Unseen Cinema's* DVD series exploring American avant-garde cinema from 1894-1941.

Credits (DVD):

Film presentati da/Presented by Anthology Film Archives, in collaborazione con/in association with The British Film Institute, Cineric, Eastman Kodak Company, Film Preservation Associates, Deutsches Filmmuseum, George Eastman House, The Library of Congress & The Museum of Modern Art.

Curatore/Curator: Bruce Posner; prod: David Shepard; con la sponsorizzazione di/sponsored by Anthology Film Archives, New York, & Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main; progetto reso possibile anche da/made possible in part by Cineric, Inc., Eastman Kodak Company, Film Preservation Associates, Inc.; DVD dist: Image Entertainment; contenuti speciali del DVD/special contents of DVD edition © 2005 Anthology Film Archives.

Film preservati da/Films preserved by: The American Film Institute, Anthology Film Archives, Archives Françaises du Film (Centre

National de la Cinématographie), BFI National Film and Television Archive, Danish Film Institute, Film Preservation Associates, George Eastman House, Gosfilmofond of Russia, Harry Ransom Center University of Texas Austin, Instituto Valenciano de Cinematografía – La Filmoteca, Jugoslovenska Kinoteka, Larson-Casselton Collection, The Library of Congress, The Metropolitan Museum of Art, The Museum of Modern Art, National Archives, National Film Board of Canada, Nederlands Filmmuseum, New Mexico State Records Center and Archives, Northeast Historic Film, Orgone Archives, Paramount Pictures, Turner Entertainment Co., UCLA Film and Television Archive, University of South Carolina Newsfilm Archive, Warner Bros. Entertainment, Inc.

Unseen Cinema – set di sette DVD con 155 film per una durata complessiva di 1200 minuti (20 ore) – ci fa conoscere le opere finora ignorate di cineasti americani che hanno lavorato negli Stati Uniti e all'estero dall'invenzione del cinema alla seconda guerra mondiale e ci propone un diverso e spesso controverso approccio al cinema sperimentale, visto come il risultato sia collettivo sia individuale dell'attività – ad ogni livello della produzione cinematografica – di artisti d'avanguardia, registi professionisti, cineasti amatoriali. Molti di questi film non sono mai stati disponibili dopo la loro realizzazione, altri non sono mai stati proiettati in pubblico, quasi nessuno si poteva vedere così bene come adesso. Sessanta fra i maggiori archivi cinematografici mondiali hanno collaborato con l'Anthology Film Archives per restituire al pubblico moderno un periodo a lungo trascurato della storia del cinema. Per ulteriori informazioni, si veda il sito www.unseen-cinema.com.

Unseen Cinema, a set of 7 DVDs containing 155 films, totalling 1200 minutes (20 hours), reveals hitherto unknown accomplishments of American filmmakers working in the United States and abroad, from the invention of cinema until World War II, and offers an innovative and often controversial view of experimental film as a product of avant-garde artists, professional directors, and amateur movie-makers working collectively and as individuals at all levels of film production. Many of the films have not been available since their creation, some have never been screened in public, and almost all have been unavailable in copies as good as these until now. Sixty of the world's leading film archive collections have cooperated with Anthology Film Archives to bring this long-neglected period of film history back to life for modern audiences. For more information, see the website www.unseen-cinema.com.

Ogni programma è costituito da materiali su DVD in bianco e nero e a colori, muti e sonori, della durata di un’ora. / Each program: DVD, 60', b/w & tinted, silent & sound.

Legenda colonna sonora/soundtrack music: EB = Eric Beheim; RI = Robert Israel; DS = Donald Sosin; VR = registrazione d'epoca /vintage recording.

I.THE MECHANIZED EYE: Experiments in Technique and Form

5 film Edison sull'esposizione di Parigi del 1900 / *Paris Exposition of 1900 – 5 Edison films:*

EIFFEL TOWER FROM TROCADERO PALACE; PALACE OF ELECTRICITY; CHAMPS DE MARS; PANORAMA OF EIFFEL TOWER; SCENE FROM THE ELEVATOR ASCENDING EIFFEL TOWER (Edison, US 1900), prod. (+ f./ph.?): James H. White; mus: EB.

LA CARTOMANCIENNE [The Fortune Teller] (US 1932), re./dir., mus: Jerome Hill.

TRAVEL NOTES (US 1932), re./dir: Walker Evans; mus: EB.

OIL:A SYMPHONY IN MOTION (Artkino, US 1930-33), re./dir:

Jean D. Michelson, M.G. MacPherson; mus: EB.

POEM 8 (US 1932-33), Emlen Etting; mus: EB.

2.THE DEVIL'S PLAYTHING: American Surrealism

THE IMPOSSIBLE CONVICTS (Biograph, US 1905), f./ph: G.W. "Billy" Bitzer; mus: EB.

WHEN THE CLOUDS ROLL BY (Douglas Fairbanks Pictures Corp., US 1919) (estratto/excerpt), re./dir: Victor Fleming; mus: EB.

BEGGAR ON HORSEBACK (US 1925) (estratto/excerpt), re./dir: James Cruze; mus: DS.

TOMATOS ANOTHER DAY (US 1930/1933), J.S. Watson, Jr. & Alec Wilder.

"The Enigmatic World of Joseph Cornell":

UNREAL NEWS REELS (Weiss Artclass Comedies, US, c.1926) (estratto/excerpt), re./dir: ? ; mus: RI.

THE CHILDREN'S JURY (US, c.1938), [Joseph Cornell]; mus: EB.

THIMBLE THEATER (US, c.1938), Joseph Cornell; mus: VR.

CAROUSEL:ANIMAL OPERA (US, c.1938), Joseph Cornell; mus: VR, selezione di/selected by Cornell.

JACK'S DREAM (US, c.1938), Joseph Cornell; mus: VR, selezione di/selected by Cornell.

3. LIGHT RHYTHMS: Music and Abstraction

BALLET MÉCANIQUE (FR 1923-24), re./dir: Fernand Léger & Dudley Murphy, con partitura originale sincronizzata di/with original synchronized score by George Antheil, realizzata da/realized by Paul Lehrman.

LOONEY LENS:ANAMORPHIC PEOPLE (US 1927), Al Brick; mus: DS.

THE FURIES (US 1934), re./dir., mont./ed: Slavko Vorkapich; mus: VR (Beethoven), selezione di/selected by Vorkapich.

SO THIS IS PARIS (Warner Bros., US 1926) (estratto/excerpt), re./dir: Ernst Lubitsch; mus: EB.

SYNCHROMY NO. 2 (US 1936), Mary Ellen Bute & Ted Nemeth; mus: VR (Wagner), selezione di/selected by Bute.

GLEN FALLS SEQUENCE (US 1937-46), Douglass Crockwell; film progettato muto/intentionally silent.

ABSTRACT MOVIES (US 1937-47), George L.K. Morris; mus: Shane Ryan.

MOODS OF THE SEA (US 1940-42), Slavko Vorkapich & John Hoffman; mus: VR (Mendelssohn), selezione di/selected by Vorkapich & Hoffman.

4. INVERTED NARRATIVES: New Directions in Storytelling

MOONLAND (US, 1923-26), Neil McQuire & William A. O'Connor; mus: EB.

LITTLE GEEZER (US 1932), re./dir: Theodore Huff; mus: EB.

BLACK LEGION (Nykino, US 1936-7), re./dir: Ralph Steiner & Willard Van Dyke.

OBJECT LESSON (US 1941), Christopher Young.

"SREDNI VASHTAR" BY SAKI (US 1940-43), re./dir: David Bradley; mus: VR, selezione di/selected by Bradley.

5. PICTURING A METROPOLIS: New York City Unveiled

DEMOLISHING AND BUILDING THE STAR THEATRE (Biograph, US 1902), Frederick Armitage; mus: EB.

CONEY ISLAND AT NIGHT (Edison, US 1905), re./dir: Edwin S. Porter; mus: EB.

INTERIOR NEW YORK SUBWAY 14TH ST. TO 42ND ST. (Biograph, US 1905), f./ph: G.W."Billy" Bitzer; mus: EB.

SEEING NEW YORK BY YACHT (Biograph, US 1902), Frederick Armitage & A.E. Weed; mus: EB.

LOONEY LENS: SPLIT SKYSCRAPERS (US, c.1924), **TENTH AVENUE, NYC** (US, c.1924), Al Brick; mus: EB.

FORD EDUCATIONAL WEEKLY (US 1916-24), 4 scenes, re./dir: ?; mus: EB.

\$24 ISLAND (US 1926) (restaurato/restored), re./dir: Robert Flaherty; mus: DS.

MANHATTAN MEDLEY (US 1931), Bonney Powell; mus: Louis de Francesco (1931).

FOOTNOTE TO FACT (US 1933), re./dir: Lewis Jacobs; mus: Rodney Sauer.

SEEING THE WORLD, PART ONE:A VISIT TO NEW YORK, N.Y. (US 1937), re./dir: Rudy Burckhardt.

6. THE AMATEUR AS AUTEUR: Discovering Paradise in Pictures

WINDY LEDGE FARM (US, 1929-34), Elizabeth Woodman Wright; mus: RI.

A DAY IN SANTA FE (US 1931), Lynn Riggs & James Hughes; mus: Neal Kurz.

Dalla /From Joseph Cornell's "Children's Trilogy":

CHILDREN'S PARTY (US 1938), Joseph Cornell; film progettato senza musica/intentionally silent.

THE MIDNIGHT PARTY (US 1938), Joseph Cornell; film progettato senza musica / intentionally silent.

7. VIVA LA DANCE: The Beginnings of Cine-Dance

[ANNABELLE DANCES AND DANCES] (Edison, US, 1894-97), W.K.L. Dickson, William Heise, James H. White; compilation di/by Bruce Posner & David Shepard (2005); *mus:* Neal Kurz.
“Early Superimpositions” – 3 films di/by Frederick Armitage (Biograph, US 1900): **DAVY JONES LOCKER; NEPTUNE'S DAUGHTERS; A NYMPH OF THE WAVES;** *mus:* EB.
THE SOUL OF THE CYPRESS (US 1920), Dudley Murphy; *mus:* VR (Debussy).
MECHANICAL PRINCIPLES (US 1930), Ralph Steiner; *mus:* EB.

MISS TILLY LOSCH IN HER DANCE OF THE HANDS (US, c.1930-33), Norman Bel Geddes; *mus:* Rodney Sauer.

HANDS (US 1934), re./dir: Willard Van Dyke & Ralph Steiner; *mus:* EB.

AN OPTICAL POEM (US 1938), re./dir: Oskar Fischinger.

DANSE MACABRE (US 1922), re./dir: Dudley Murphy & Francis Bruguière; *mus:* VR (Saint-Saëns).

PEER GYNT (US 1941) (estratto/excerpt), re./dir: David Bradley; cast: Charlton Heston; *mus:* VR (Grieg), selezione di/selected by Bradley.

Collegium Sacilense 2005

È questa la settima edizione del Collegium, il cui successo è attestato sia dal sorgere nei festival di altri paesi di analoghe iniziative sia dal numero di ex partecipanti ora impegnati professionalmente come ricercatori o archivisti cinematografici. Quest'anno cambierà qualcosa nell'orientamento del Collegium, o meglio si tornerà a quello che era l'intendimento originario e che per motivi vari è stato di volta in volta rinviato, ovvero a una maggior specializzazione tematica. Ci saranno ancora i "dialoghi" collegati alle principali rassegne di quest'anno (Giappone, Antoine), ma nella scelta dei partecipanti e degli argomenti di discussione si è preferito puntare sui problemi teorici e pratici della conservazione e della metodologia archivistica in un momento storico cruciale, che vede tecnologia e pensiero filosofico soggetti a frequenti, radicali cambiamenti.

Per altri aspetti, lo scopo e lo stile del Collegium rimane immutato, avendo i suoi primi anni dimostrato la validità dell'approccio: si tratta di avvicinare una nuova generazione alla storia del cinema e alla salvaguardia del suo patrimonio e di far sì che le nuove leve possano diventare parte di quella comunità unica nel suo genere che si è venuta formando in 24 anni di Giornate e che va peraltro, inevitabilmente, invecchiando.

Come suggerito dal suo nome (ispirato a un importante seminario religioso-filosofico che si teneva in città nel medioevo), il Collegium è un progetto sperimentale di ricerca che trae profitto dalle condizioni uniche offerte da questo 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 tra i più qualificati esperti mondiali di storia del cinema – studiosi, storici, archivisti, collezionisti, critici, docenti universitari, appassionati.

Per sfruttare tali condizioni, abbiamo scartato il tradizionale approccio da "scuola estiva" con un programma di insegnamento formale, per ritornare invece ad un concetto fondamentalmente classico di studio, in cui l'impulso è dato dalla curiosità e dall'interesse degli studenti. Al posto di comunicazioni e tavole rotonde, le sessioni quotidiane sono concepite come "dialoghi" nel senso platonico del termine, con i giovani partecipanti che siedono accanto a gruppi di esperti in diversi settori d'indagine. I "dialoghi" non sono concepiti solo per stimolare lo scambio di informazioni e conoscenze, ma anche per favorire i contatti interpersonali, cosicché le "reclute" non abbiano paura di accostare gli ospiti abituali delle Giornate per ulteriori approfondimenti e discussioni.

Per focalizzare le loro ricerche, i membri del Collegium lavorano in vista di una pubblicazione, una breve raccolta di saggi dedicati ai temi emersi o ispirati dagli incontri avvenuti nel corso della settimana. Ognuno di essi dovrà produrre un articolo le cui principali fonti d'informazione devono essere il programma delle Giornate o le conversazioni intrattenute con gli studiosi presenti a Sacile. Insomma deve trattarsi di un lavoro irrealizzabile senza aver vissuto l'esperienza delle Giornate. I saggi raccolti nelle prime sei edizioni sono già stati pubblicati. La qualità dei pezzi è inevitabilmente discontinua, ma i migliori tra essi rivelano una freschezza muova nell'approccio storiografico, con l'esplorazione di nuove forme, senza il pigro sfoggio gergale e il ricorso alla pletora di citazioni che troppo spesso deformano gli scritti degli studenti. Certi contributi sono tutt'altro che meri esercizi scolastici e la loro lettura, oltre che piacevole, può portare a utili scoperte. - DAVID ROBINSON

Il programma dei dialoghi 2005 è il seguente:

Domenica 9 ottobre: Mercato o museo? "L'industria del sapere"

Lunedì 10 ottobre: Cinema muto giapponese (1)

Martedì 11 ottobre: Cinema muto e tecniche digitali

Mercoledì 12 ottobre: Mission Impossible: il resaturo di *A Daughter of Israel*

Giovedì 13 ottobre: *Beyond the Rocks*: come raggiungere il nuovo pubblico?

Venerdì 14 ottobre: André Antoine e il realismo francese

Sabato 15 ottobre: Cinema muto giapponese (2)

I "DIALOGHI", CHE SONO APERTI A TUTTI, SI TERRANNO OGNI GIORNO ALLE ORE 13:00 PRESSO L'HOTEL DUE LEONI, AD ECCEZIONE DI LUNEDÌ 10 (PALAZZO OVIO GOBBI) E DI MERCOLEDÌ 12 (TEATRO RUFFO).

The Collegium Sacilense arrives at its seventh annual session, and its evolution and success can be measured not only by the number of its former participants who are now professionally active in film archiving or research, but by the emulation of our distinctive study style by film events and festivals in other countries.

This year sees something of a change of direction – or rather a return to original intentions which for various reasons were deferred – in greater specialisation in the themes for inquiry. There will still be "Dialogues" related to the main presentations of the Giornate (Japan,

Antoine) but in the selection of collegians, participants, and subjects for dialogue there will be special emphasis on the problems and practice of film conservation and archiving at a crucial historical moment, when both technology and philosophies are in state of violent flux. In other respects the aim and style of the Collegium remain unchanged: its first years have demonstrated the validity of our approach. Underlying all is the determination to excite a new generation in the idea of cinema history and heritage, and to infiltrate these newcomers into the very special – but inevitably ageing – community that has evolved around the Giornate during its 24 years. The exotic (and knowingly pretentious) name is inspired by a historic medieval religio-philosophical seminar which took place in the city, and implies the Collegium's unconventional experiment in the technique of study. 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 different disciplines. The Dialogues are designed not just to elicit information and instruction, but to allow the collegians to make direct personal and social connection with the Giornate habitués and to discover them as peers whom they can readily approach, in the course of the week, for supplementary discussion.

To focus their inquiry, the members of the Collegium collaborate on the production of a collection of papers on themes emerging from or inspired by the experience of the week. Each collegian is required to contribute an essay, and the criterion is that the principal source must be the Giornate programme, or conversation and interviews with the scholars and experts to whom the week facilitates access. It has to be, in short, a work that could not have been produced without the Giornate experience. The first six collections of the Collegium Papers are already published. The quality of the individual essays is inevitably uneven, but the best of them reveal a fresh spirit in film history writing, exploring new forms and rejecting the lazy deployment of jargon and unreflecting citation that often disfigures student writing. The Collegium Papers at their best are far more than a student exercise, but fresh, useful and revealing reading. – DAVID ROBINSON

The programme for the 2005 Dialogues is:

Sunday 9 October: Market v. Museum? - "The Knowledge Industry"

Monday 10 October: Japanese Silent Cinema (1)

Tuesday 11 October: Silent Cinema and Digital Technologies

Wednesday 12 October: Mission Impossible: Restoring A Daughter of Israel

Thursday 13 October: Beyond the Rocks: Reaching New Audiences

Friday 14 October: André Antoine and French Realism

Saturday 15 October: Japanese Silent Cinema (2)

THE DIALOGUES WILL BE HELD DAILY AT 13:00 AND ARE OPEN TO EVERYONE. ALL SESSIONS WILL TAKE PLACE AT THE HOTEL DUE LEONI, EXCEPT FOR THOSE ON MONDAY 10 (PALAZZO OVIO GOBBI) AND WEDNESDAY 12 OCTOBER (TEATRO RUFFO).

2° Forum sulla musica per il cinema muto / The 2nd World Forum of Live Film Music

Come la prima edizione, tenutasi a Sacile l'anno scorso, questo Forum rappresenta un cosciente tentativo di coordinare e razionalizzare gli sforzi compiuti dal festival in oltre due decenni, per elevare gli standard della musica per il cinema muto e lo status dei musicisti che vi si dedicano. Soprattutto ci siamo battuti per rovesciare il vecchio cliché secondo un accompagnatore di film ha il compito di produrre musica al metro, coprire i colpi di tosse, il respiro pesante, i cellulari e – peggio ancora – il mortale silenzio del cinema muto. Ci siamo adoperati per dare ai nostri pianisti l'opportunità di trasformare ogni esibizione in un'autentica interpretazione, una mistica collaborazione fra musicista e gli artisti ormai scomparsi che hanno creato quelle immagini.

Pur con un nome così altisonante, il Forum è semplicemente un progetto che mira a consolidare e riaffermare questa volontà. Molte delle "normali" attività delle Giornate rientrano in tale progetto. Diciamo allora che vogliamo ricondurle ad un unico principio guida e alla volontà di fare del festival un centro di eccellenza per l'accompagnamento musicale dei film muti.

Quest'anno mancherà al Forum la SMI, ovvero la scuola di musica per le immagini: nonostante il successo dei due anni precedenti, non è stato possibile per quest'edizione trovare aspiranti adatti ai corsi. Ci auguriamo tuttavia che il prossimo anno la scuola possa riprendere l'attività a pieno ritmo. Intanto nel corso del festival potremo ammirare le esibizioni di ex allievi quali Maud Nelissen, John Davis, Mauro Colombis.

Il Forum prevede fra le sue iniziative uno speciale seminario, realizzato in collaborazione con il Collegium Sacilense, sul ruolo della musica nel futuro del cinema e sulle modalità di promozione del cinema muto nei festival, nelle sale d'essai, in televisione e tramite il DVD.

Ci sono poi le speciali esibizioni strumentali e orchestrali, quest'anno più numerose che mai. L'Octuor de France eseguirà ben tre partiture, due delle quali composte da pianisti "fissi" delle Giornate: Gabriel Thibaudeau (*Au bonheur des dames*) e Antonio Coppola (*Crainquebille*). La terza è invece firmata da Raymond Alessandrini (che vi ha incorporato alcuni temi di Maurice Jaubert) ed è stata eseguita per la prima volta nel 1984 quando fu presentata la ricostruzione dell'*Hirondelle et la Mésange* di Antoine. Jen Anderson e The Larrikins arrivano dall'Australia per accompagnare *The Sentimental Bloke* di Raymond Longford, magnificamente restaurato dopo la proiezione al Verdi del 1993. John Davis propone *Manhattan Madness*, con le musiche (tutte, tranne tre) del cue sheet originale. Ben tre sono gli eventi riguardanti il cinema giapponese: l'insigne musicista giapponese Kensaku Tanikawa accompagnerà *Zanjin zanbaken* (La spada assassina di uomini e di cavalli) di Daisuke Ito e *Yogoto no yume* (Sogni di una notte) di Mikio Naruse; mentre l'ensemble diretto da Günter Buchwald suonerà per il melodramma ferroviario *Tokkyu sanbyaku mairu* (300 miglia in treno espresso). Infine Neil Brand e Maud Nelissen hanno unito le forze per dare una brillante dimostrazione del ruolo della musica nel cinema comico muto qui esemplificato da due corti di Laurel e Hardy, *You're Darn Tootin'* e *Liberty*.

La donazione Otto Plaschkes

Otto Plaschkes, l'esimio produttore di origine austriaco arrivato in Inghilterra da bambino con un kindertransport, ha reso possibile la produzione di film quali *Georgy Girl* (*Georgy, svegliati*), *Hopscotch* (*Due sotto il divano*) e di *In Celebration* di Lindsay Anderson. È venuto alle Giornate una sola volta, ma si è sempre interessato all'attività del festival, specie per ciò che concerne la musica, sua grande passione. Alla sua morte, avvenuta improvvisamente lo scorso febbraio, sua moglie, Louise Stein, ha chiesto agli amici di commemorarlo facendo una donazione alla Scuola di Musica per le Immagini delle Giornate. Poiché quest'anno, come s'è detto, la SMI è saltata per mancanza di allievi idonei, la decisione su come utilizzare la donazione è rinviata al 2006. Ma intanto tutti noi delle Giornate desideriamo esprimere la nostra gratitudine a Louise e a Otto per il caloroso sostegno che egli ci ha sempre garantito. – DAVID ROBINSON

Like its first manifestation, held in Sacile last year, the Forum is a conscious attempt to co-ordinate and rationalize the Giornate's effort over more than 20 years to raise the standard and status of silent film music and musicians. Above all, we have striven to overturn the old notion that the accompanist is there to provide music by the metre, to drown the coughs, heavy breathing, cell-phones, and – worse – the deathly silence of silent cinema. We have striven, on the contrary, to give the pianist facilities, opportunity, and encouragement to make every single show a performance, a mystical collaboration between the musician and those long-gone artists who first created the screen vision.

The Forum, with its grandiose name, is simply a project to consolidate and to affirm this aim. Many of the related activities are already implicit in the Giornate: we just want to see them as contributing to a purposeful whole and to affirming the festival as the centre of excellence for film music. This year's Forum is somewhat curtailed, as – despite the extraordinary success of the School of Music and Image, inaugurated in 2003 – we were unable to find sufficient pianist aspirants equipped to take part in the masterclasses. We hope, however, that the SMI will be back at full strength next year. Previous year's aspirants – Maud Nelissen, John Davis, Mauro Colombis – are very much in evidence among this year's musicians.

The activities of the Forum already planned are:

“Making or Breaking Them – the Place of Music in the Future of Silent Film”: a special roundtable seminar on the successful promotion of silent film in festivals, art cinemas, TV, and DVD. Presented in collaboration with the Collegium Sacilense.

Special orchestral and instrumental performances. There will be more such performances than ever before. The Octuor de France will perform three scores, two of them created by resident Giornate musicians – Gabriel Thibaudeau (*Au bonheur des dames*) and Antonio Coppola (the opening-night presentation of Jacques Feyder's *Crainquebille*). For the closing gala the Octuor will perform Raymond Alessandrini's score (incorporating themes from Maurice Jaubert) for André Antoine's *L'Hirondelle et la Mésange*, originally performed in 1984 when the film, never completed by Antoine himself, was finally restored. Jen Anderson and The Larrikins come from Australia to accompany Raymond Longford's *The Sentimental Bloke*, handsomely restored since its last screening at the Giornate. John Davis has recreated the original cue-sheet score for *Manhattan Madness*, retrieving all but three of the – often extraordinarily elusive – original cues. Three musical events are linked to Japanese cinema: the distinguished Japanese musician Kensaku Tanikawa will accompany Daisuke Ito's *Slashing Swords* and Mikio Naruse's *Every Night's Dream*; while Günter Buchwald presents a chamber orchestra score for a melodrama set on the railroads, *Tokkyu Sanbyaku Mairu* (*Special Express: 300 Miles*). Finally, Neil Brand and Maud Nelissen join forces in a buoyant demonstration of the role of music in silent comedy, each undertaking, inter alia, a Laurel and Hardy short, respectively *You're Darn Tootin'* and *Liberty*.

The Otto Plaschkes Gift

Otto Plaschkes, the distinguished Austrian-born producer, who arrived in Britain as a kindertransport child, grew up to make possible such films as Georgy Girl, Hopscotch, and Lindsay Anderson's In Celebration. He came only once to the Giornate, but retained an enthusiastic interest in its work, particularly in the use of music, a subject of particular, passionate concern to him. At his death, his widow Louise Stein asked his friends to commemorate him by making any donations to the Giornate's School of Music and Image.

Since the School is suspended for this year, because of the lack of suitable candidates, the decision on precisely how the fund will be applied will be postponed until 2006. Meanwhile, however, all of us at the Giornate would like to express our gratitude to Louise, and to Otto, for the characteristically warm and enthusiastic support he always gave us. – DAVID ROBINSON

I musicisti delle Giornate 2005 / *Musicians at the Giornate 2005*

I magnifici sette / *The Resident Pianists*

NEIL BRAND Da oltre 20 anni accompagna film muti in Australia, Nuova Zelanda, Stati Uniti, Israele, Svezia, Germania, Francia, Lussemburgo e, in Italia, ai festival di Bergamo, Bologna, oltre che a Pordenone/Sacile. Formatosi come attore, ora lavora come autore, attore e compositore. Si esibisce nel suo show personale, "Through the Sound Barrier"; ha pubblicato un libro, *Dramatic Notes*, sulla composizione musicale per il teatro; e al momento sta preparando, in collaborazione con Michael Eaton, un DVD sui film tratti dai romanzi di Dickens. Prolifico autore radiofonico, sta adattando la sua pièce *Stan* (nomination al Tony Award) interpretata da Tom Courtenay per un film prodotto dalla BBC. È "visiting professor" al London Royal College of Music. nel 2002 ha tenuto, in omaggio a Jonathan Dennis, una esemplare conferenza imperniata sulla domanda "Da dove viene la musica". Fra i suoi lavori teatrali, ricordiamo il suo nuovo musical sull'avvento del cinema sonoro, *Talking with Mr. Warner*. Alle Giornate 2005 presenterà la partitura per *You're Darn Tootin'*, personalmente commissionatagli dal comico inglese Paul Merton. *I Has been accompanying silent films for more than 20 years, in the UK, Australia, New Zealand, USA, Israel, Sweden, Germany, France, and Luxembourg, and in Italy at the Bergamo, Bologna, and Pordenone festivals. Trained as an actor, he now works as writer-performer-composer. He has his own one-man show, "Through the Sound Barrier"; has published a book on musical composition for the drama in all forms of media, Dramatic Notes; and is currently preparing, in collaboration with Michael Eaton, a DVD on films from Dickens novels. A prolific radio playwright, he is adapting his Tony Award-nominated radio play Stan, starring Tom Courtenay, as a BBC television film. He is a visiting Professor at London's Royal College of Music. In 2002 he delivered the Giornate's first Jonathan Dennis Memorial Lecture, "Where does the music come from?", which he has subsequently frequently been invited to repeat in many countries. Among other works for the stage, he has composed a musical adaptation of E. Nesbit's The Phoenix and the Carpet and a new musical, Talking with Mr. Warner, about the coming of sound in 1927. At this year's Giornate he will present his original score for You're Darn Tootin', which has been personally commissioned by the British star comedian Paul Merton. Website: www.neilbrand.com*

GÜNTER A. BUCHWALD La facilità e la rapidità con cui passa dal pianoforte al violino (tanto che a volte sembra suonarli contemporaneamente) hanno fatto di Buchwald, in pochi anni, uno dei beniamini del pubblico delle Giornate. Musicista di grande esperienza, lavora con il cinema muto dal 1978 ed ha accompagnato almeno 1700 film. In veste di pianista, violinista, compositore, direttore, conferenziere e leader di band (la Silent Movie Music Company), si è esibito in tutto il mondo collaborando anche con solisti famosi come Giora Feldman e Philip Catherine, oltre che l'Arditti Quartet e le orchestre sinfoniche di Tokyo, Islanda e Romania. Nel maggio del 2005 ARTE ha proposto con la sua nuova partitura *La Vocation d'André Carel*, il film svizzero presentato alle Giornate 2002. *I With his phenomenal ability to shift from piano to violin with such dexterity that he appears to be playing both instruments at once, accompanying himself, Günter Buchwald has become a firm favourite at the Giornate in the years that he has been performing here. A widely experienced musician, he has been playing for silent films since 1978, and estimates that he has accompanied around 1,700 films. As pianist, violinist, composer, conductor, lecturer, and bandleader (The Silent Movie Music Company), he has appeared all over the world, and has worked with such celebrated soloists as Giora Feidmann and Philip Catherine, with the Arditti Quartet, and the symphony orchestras of Tokyo, Iceland, and Timisoara, Romania, and others. In May 2005 ARTE presented his new orchestral score for La Vocation d'André Carel, a Swiss film presented at the Giornate in 2002. Website: www.stummfilmmusiker.de*

PHILIP CARLI Musicologo, ha una conoscenza fenomenale della musica popolare tra la fine del 1800 e l'inizio del 1900. Il primo film muto lo accompagnò a soli 13 anni ed ora si esibisce con regolarità sia in America che in Europa. Per le Giornate ha preparato ed eseguito con un suo ensemble due apprezzate partiture: *Chang* nel 2003 e *Peter Pan* nel 1996. Quest'anno il festival ha affidato alla sua sensibilità musicale l'accompagnamento per pianoforte di *Broken Blossoms* (*Giglio infranto*), il poetico capolavoro di D.W. Griffith. *I A musicologist with a phenomenal knowledge of late 19th- and early 20th-century popular music, he performed his first silent film accompaniment at 13, when he played for a high school show of The Hunchback of Notre Dame. He now tours extensively as a film accompanist throughout North America and Europe. He is staff accompanist for the George Eastman House in Rochester, New York, and performs annually at several film festivals in the United States as well as at the Giornate. His orchestral score for Herbert Brenon's Peter Pan was a memorable presentation at the 1996 Giornate, as was his 2003 restoration and performance of the original cue-sheet orchestral accompaniment for Cooper and Schoedsack's Chang. This year, among his other contributions to the music of the festival, he brings his particular sensibilities to the accompaniment to D.W.Griffith's poetic masterwork, Broken Blossoms. Website: www.carlimusic.com*

ANTONIO COPPOLA Avvicinatosi giovanissimo alla musica, nel 1965 si iscrive al conservatorio di S. Cecilia di Roma dove studia pianoforte, composizione e direzione d'orchestra. Già dal 1973 lavora come pianista di scena per produzioni teatrali e come pianista accompagnatore per classi di danza contemporanea. Questa attività lo porta a sviluppare la tecnica dell'improvvisazione che troverà la sua massima espressione negli accompagnamenti per il cinema muto ai quali dal 1975 ha consacrato completamente la sua attività. Dal 1999 collabora intensamente con l'Octuor de France di Jean-Louis Sajot per il quale ha scritto le partiture per *Paris qui dort* di René Clair, *Seraphin ou les jambes nues* di Louis Feuillade e *Visages d'enfants* di Jacques Feyder, quest'ultima eseguita per la prima volta alle Giornate 2003. Nel 2005 apre di nuovo il festival a Sacile dirigendo la partitura da lui composta per un altro film di Feyder, *Crainquebille*, nella versione restaurata dalla Lobster. *I He began his music studies at a very early age, and in 1965 enrolled in the conservatory of Santa Cecilia in Roma, taking courses in piano performance, orchestral conducting, and composition. From 1973 he worked as accompanist for theatrical presentations and contemporary dance classes, which led him to develop a solid and sophisticated improvisational skill. This led to an invitation in 1975 from the Rome cine-club "L'Officina" to accompany a series of silent film retrospectives. He was so fascinated and inspired by this experience that he gave up all other musical activities to concentrate exclusively on providing music for silent films. From that time he has been regularly invited to perform at film festivals and retrospectives all over the world, and has acted as research consultant to a number of universities and film archives, advising on the restoration of original soundtracks. He has also lectured and given masterclasses on techniques of improvisation and composition for silent films. At the 2003 Giornate del Cinema Muto he conducted his own original orchestral score for Jacques Feyder's Visages d'enfants. This year, as the Giornate's opening-night show in Sacile, he will conduct the Octuor de France in his own new score for the restored version of Feyder's Crainquebille.*
Website: www.antoniocoppola.com

DONALD SOSIN Ha compiuto gli studi musicali alla University of Michigan e alla Columbia University, e oggi compone, adatta e dirige concerti. Alle Giornate suona sin dal 1993, esibendosi regolarmente al Lincoln Center, al MoMA, all' American Museum of the Moving Image, alla Brooklyn Academy of Music (BAM) e nei maggiori festival europei ed americani. Le sue composizioni corali e strumentali sono state eseguite dallo Chicago Symphony Chorus e dal St. Luke's Chamber Ensemble, oltre che alla radio e alla televisione. Con sua moglie, la cantante Joanna Seaton, compone ed interpreta canzoni per film muti, alcune delle quali inserite nei loro numerosi DVD. Nato il 14 ottobre, lo stesso giorno di Lillian Gish, non poteva che essere lui ad accompagnare al pianoforte *The Scarlet Letter* in programma proprio quel giorno. *I Composer/arranger/conductor, he has performed at the Giornate since 1993, and plays regularly at Lincoln Center, MoMA, the American Museum of the Moving Image, the Brooklyn Academy of Music (BAM), and major festivals around the US and Europe. His choral and instrumental works have been performed by the Chicago Symphony Chorus and St. Luke's Chamber Ensemble, and heard on network television and radio. He and his wife, singer Joanna Seaton, often write and perform original songs for silents, some of them featured on their numerous DVD releases. They live in Connecticut with their son Nick. Among his Giornate appearances this year will be a special piano accompaniment for the Lillian Gish birthday screening of The Scarlet Letter. Website: www.silent-film-music.com.*

JOHN SWEENEY Ha lavorato molto nella danza contemporanea, sia come pianista che come compositore (recente la sua collaborazione con Andreja Rauch), rilevando una certa affinità con le tecniche di accompagnamento di film. Nato in Nuova Zelanda, suona per il cinema muto da 18 anni, soprattutto in Gran Bretagna, al National Film Theatre e ai Riverside Studios. Questo è il suo sesto anno consecutivo alle Giornate. *I He has worked extensively in contemporary dance, both as a pianist and composer (recently with Andreja Rauch), and acknowledges the parallels with the techniques of playing for films. Born in New Zealand, he has been playing for films for the past 18 years, mainly in Britain at the National Film Theatre and the Riverside Studios. This is his sixth consecutive year at the Giornate.*

GABRIEL THIBAUDEAU Considerato lo specialista canadese per eccellenza nell'accompagnamento di film muti, ha al suo attivo la composizione di numerose partiture orchestrali. Nel 1998, la Quinzaine des réalisateurs del Festival di Cannes gli ha commissionato lo score per *The Man Who Laughs* (*L'uomo che ride*) di Paul Leni, che ha portato in tutto il mondo con l'Octuor de France. Nel 1999, il suo accompagnamento orchestrale per *Au Bonheur des Dames* (*Il tempio delle tentazioni*) di Julien Duvivier ha vinto il Prix Château-Pape-Clément, "Coup de cœur" al Pessac Festival, in Francia. Ed è proprio questo il film prescelto per la pre-inaugurazione al nuovo Verdi di Pordenone delle Giornate 2005. Ma la sua partitura più recente è quella per *Nanook* di Robert Flaherty, presentata in prima mondiale, il 16 settembre, al XXX Festival di Toronto, un lavoro che lo ha visto impegnato per anni e che integra musica contemporanea e canti tradizionali eschimesi. *I Composer and pianist by appointment to the Cinémathèque Québécoise since 1988, he is recognized as the leading Canadian specialist in music for silent film. Among other orchestral accompaniments, in 1998 he was commissioned by the Cannes Film Festival to compose a score for Paul Leni's The Man Who Laughs, which he has subsequently performed around the world with the Octuor*

de France. Other major film works include a score for symphonic orchestra for Rupert Julian's The Phantom of the Opera, music for a brass and percussion quintet for John Ford's Straight Shooting, a concerto for piano and chamber orchestra for Jean Epstein's La Chute de la Maison Usher, and a requiem for soprano and piano for Wallace Worsley's The Hunchback of Notre Dame. His symphonic orchestral score for a ballet based on Tchaikovsky's opera The Queen of Spades, performed by Les Grands Ballets Canadiens de Montréal since October 2001, has garnered great acclaim, notably in New York, Europe, Mexico, and Montréal. Several of his film scores and the ballet are available on compact disc and DVD. At this year's Giornate he will conduct his score for Julien Duvivier's Au bonheur des dames as a pre-festival event in the new Teatro Verdi in Pordenone.

Esibizioni speciali / Guest Musicians

RAYMOND ALESSANDRINI Compositore teatrale e cinematografico, concertista e pianista, arrangiatore e direttore d'orchestra, è l'autore delle colonne sonore di film francesi contemporanei diretti da Jean Yanne, Georges Lautner, Henri Colpi, Tony Gatlif e soprattutto Jean-Charles Tacchella, per cui ha musicato tutte le pellicole a partire dal 1985. Oltre a *L'Hirondelle et la Mésange* di Antoine, la cui prima mondiale si è tenuta nel 1984 alla Cinémathèque Française, gli è stata commissionata nel 1986, in occasione del cinquantenario della Cinémathèque stessa, la partitura per *Un chapeau de paille d'Italie* (1927) di René Clair. Tra gli altri accompagnamenti per film muti da lui preparati c'è quello del 2002 per *Greed* di Erich von Stroheim. */ Composer for stage and screen, concert and studio pianist, arranger and conductor, has written music for contemporary French motion pictures by Jean Yanne, Georges Lautner, Henri Colpi, Tony Gatlif, and especially Jean-Charles Tacchella, all of whose films he has scored since 1985. In addition to Antoine's L'Hirondelle et la Mésange, which had its world premiere in 1984 at the Cinémathèque Française, he has scored René Clair's Un Chapeau de paille d'Italie (An Italian Straw Hat, 1927), commissioned for the 50th anniversary celebrations of the Cinémathèque Française in 1986. His other original silent film scores include Erich von Stroheim's Greed, in 2000.*

JEN ANDERSON & THE LARRIKINS

Jen Anderson (violino, mandolino, zufolo di latta, voce), nota per il suo stile ammaliante al violino, si è esibita con molti noti artisti rock, folk e country, tra cui The Black Sorrows, Weddings Parties Anything, Tim Rogers, Archie Roach, The Waifs, Moby, Nick Cave and the Bad Seeds ed Elvis Costello. Negli ultimi anni si è dedicata soprattutto a sviluppare le sue abilità di compositrice, in particolare per il cinema e la televisione. Tra i suoi lavori, l'accompagnamento a *The Goddess* di Clara Law, del 1967, la miniserie televisiva australiana *Simone de Beauvoir's Babies*, il documentario *Einstein's Wife* ed i film muti *Pandora's Box* e *The Sentimental Bloke*. */ Known for her hauntingly beautiful violin playing, Jen (violin, mandolin, tin whistle, vocals), has performed with many well-known rock, folk, and country artists, including The Black Sorrows, Weddings Parties Anything, Tim Rogers, Archie Roach, The Waifs, Moby, Nick Cave and the Bad Seeds, and Elvis Costello. In recent years Jen has mainly concentrated on developing her skills as a composer, particularly for film and television. Her many credits include scores for Clara Law's The Goddess of 1967, the Australian TV mini-series Simone de Beauvoir's Babies, the documentary Einstein's Wife, and the silent films Pandora's Box and The Sentimental Bloke.*

Dave Evans (fisarmonica, piano, organo) ha studiato fisarmonica e piano a Victoria per iniziare ad esibirsi da professionista a Melbourne, più di 15 anni fa. Da allora ha suonato in molti gruppi diversi, con un'ampia varietà di stili musicali, dal folk australiano al cajun, al jazz ed al klezmer. È il co-fondatore del gruppo The Band Who Knew Too Much, creato nel 1989. */ He studied accordion and piano while growing up in northeast Victoria, and began performing professionally in Melbourne over 15 years ago. Since then he has played in many different groups, in a wide variety of styles of music, from Australian folk to Cajun, jazz, and klezmer. He co-founded The Band Who Knew Too Much in 1989.*

Dan Warner (chitarra, mandolino, voce), musicista professionista di Melbourne, si è esibito come cantante e chitarrista con i famosi gruppi australiani The Warner Brothers, Dan & Al ed Overnight Jones, ed è anche un autore dotato. Nel 1999 è entrato nel gruppo di Paul Hester, The Largest Living Things, lavorando a fianco del chitarrista americano Kevin Garant. Dan & Kev sono ora un noto numero itinerante del circuito nordamericano. Dan, che ha anche pubblicato poesie, ha pure lavorato nel campo giornalistico, radiofonico e discografico. */ A professional musician (guitar, mandolin, vocals)from Melbourne, has performed as a singer/guitarist in the successful Australian bands The Warner Brothers, Dan & Al, and Overnight Jones, and is also an accomplished songwriter. In 1999 he joined Paul Hester's band The Largest Living Things, working alongside American guitarist Kevin Garant. Dan & Kev are now a well-known touring act on the North American circuit. A published author and poet, Dan has also worked in journalism, radio, and record production.*

MAURO COLOMBIS Di formazione classica, ha cominciato ad accompagnare film muti dopo essere rientrato da Mosca dove ha frequentato il conservatorio Tchaikovsky dal 1998 al 2001. Nel 2003 ha partecipato alla prima edizione della SMI e nel 2004 le Giornate gli hanno chiesto di curare l'accompagnamento per il film ungherese del 1918, *Vorrei Morir* di Károly Lajthay. Insegna pianoforte a Pordenone, dove risiede, ma progetta di trasferirsi a Sydney. Alle Giornate 2005 eseguirà in particolare la partitura di Jürgen Simpson per *The Unusual Inventions of Henry Cavendish*, il nuovo cortometraggio muto di Andrew Legge. / A classically-trained musician with international concert experience, Mauro began to play the piano at the age of 6. In 1998 he enrolled at the Tchaikovsky Conservatoire in Moscow. Returning from Russia in 2001, he began to develop his own technique of improvisation, and accompanies films at events dedicated to silent cinema. In 2003 he took part in the first School of Music and Image organized by the Giornate del Cinema Muto. At present he lives in Pordenone, where he teaches piano, though he currently plans to move to Sydney. His assignments at this year's Giornate include performing Jürgen Simpson's piano score for Andrew Legge's new silent short *The Unusual Inventions of Henry Cavendish*.

JOHN M. DAVIS Si è diplomato alla Tisch School of the Arts della New York University, dove ha ricevuto la borsa di studio Willard T.C. Johnson destinata a chi si sia distinto in campo cinematografico. Dopo essersi occupato di sceneggiature e produzione, a Los Angeles, è ritornato a New York come responsabile di post-produzione per la Miramax Films, dove ha avuto l'opportunità di lavorare a stretto contatto con compositori come John Barry, Rolfe Kent, Joseph Vitarelli, Stephen Endelman e Alexandre Desplat, collaborando alle loro colonne sonore. Pianista e compositore da una vita, Davis è stato stimolato da tale esperienza a provare egli stesso a musicare film. Con il trombettista e compositore austriaco Franz Hackl, ha formato una compagnia di produzione musicale e cinematografica, la Dackl, Inc., per conto della quale ha musicato lungometraggi, documentari e spot pubblicitari. Una delle sue passioni è l'accompagnamento dei film muti: in particolare ha adattato la partitura di Louis Gottschalk per *Broken Blossoms* di D.W. Griffith e al festival musicale Outreach di Schwaz, in Austria, ha diretto accompagnamenti originali per *Metropolis* e corti di Buster Keatona. Nel 2004 ha partecipato alla SMI. Quest'anno eseguirà a Sacile la partitura da lui preparata per *Manhattan Madness*. Suoneranno con lui Franz Hackl (trumpet), John Mettam (drums, guitar, mandolin), Andy McKee (bass), Reiner Witzel (tenor saxophone), and Claudio Puntin (clarinet). / A graduate of New York University's Tisch School of the Arts, he received the Willard T.C. Johnson Fellowship for excellence in film production. After a stint in writing and production in Los Angeles, he returned to New York to work as a post-production executive at Miramax Films, where he worked closely with several prominent film composers and developed the ambition to score films on his own. He partnered with trumpet player Franz Hackl to found Dackl, Inc., for which he has scored many features, documentaries, and commercials. He also works as a music editor and a re-recording mixer. Live music for silent films is one of Davis' passions: he has twice performed his own adaptation of Louis Gottschalk's score for D.W. Griffith's *Broken Blossoms*, and led outdoor performances of original scores for *Metropolis* and three Buster Keaton shorts at the Outreach music festival in Schwaz, Austria. In 2004 he took part in the masterclasses of the School of Music and Image in Sacile. This year's Giornate he will perform his score for *Manhattan Madness* accompanied by Franz Hackl (trumpet), John Mettam (drums, guitar, mandolin), Andy McKee (bass), Reiner Witzel (tenor saxophone), and Claudio Puntin (clarinet). He currently lives in Brooklyn Heights with his wife and two children. Website: www.dackl.com

STEPHEN HORNE Fra i più noti pianisti inglesi specializzati nel cinema muto, ha partecipato per la prima volta alle Giornate nel 2004 dando prova del suo talento accompagnando *A Cottage on Dartmoor* di Anthony Asquith. Con lo stesso film ha ottenuto quest'anno un grande successo al festival di Telluride. Le Giornate 2005 gli hanno chiesto di preparare una speciale partitura per il film *Flesh and the Devil*, presentato come omaggio a Greta Garbo nel centenario della nascita. / He is one of the UK's leading silent film accompanists. Based at the National Film Theatre but working at venues around Britain (including the prestigious Nottingham Silent Weekend), he has recorded accompaniments for cable TV screenings and museum projections of silent films. As well as playing for several of the major London dance academies, he often collaborates with a small company specializing in the recreation of magic lantern shows. In his spare time he writes screenplays, and a short film from his script *Fatherspace* was screened at the London Film Festival and on British television on Channel 4. His improvisational accompaniments to Anthony Asquith's *A Cottage on Dartmoor*, which he performed at last year's Giornate, have been especially admired. This year he will be playing a special accompaniment for *Flesh and the Devil*, part of the Giornate's "Garbo 100" program.

MAUD NELISSEN & THE SPROCKETS

Maud Nelissen presenta con The Sprockets, nell'ambito del programma delle Giornate 2005 "The Music of Comedy", le sue partiture per *Onésime et le coeur du tzigane* (1913) e *Liberty* (1929). Dopo aver fatto brillanti studi al conservatorio di Utrecht, ha lavorato come concertista, insegnante e,

più recentemente soprattutto come arrangiatrice e compositrice. Fra le sue partiture orchestrali già note, ricordiamo almeno quella per *The Patsy* (King Vidor) e quella più recente *Rien que les heures* (Cavalcanti) commissionata agli da Arte-TV. Nel 1999 non si è lasciata sfuggire l'opportunità di partecipare a un corso di specializzazione con Eric James, il veterano accompagnatore di film muti che fu anche l'ultimo arrangiatore di Chaplin. Nel 2003 Maude ha seguito la SMI e quest'anno è stata invitata a suonare il piano dal Cinema Ritrovato di Bologna. / *With "The Sprockets", she presents her own scores for Onésime et le cœur du tzigane (1913), and Liberty (1929) as part of our show "The Music of Comedy". She studied at the Utrecht Conservatoire under Herman Uhlhorn as a cum laude student, and has worked as concert pianist, teacher, and, more recently, mainly as arranger and composer. Though wide-ranging in her genre interests, she is especially drawn to French music. In recent years she has acquired an international reputation for her accompaniments to silent films, both personal piano improvisations and orchestral scores, which have included The Overcoat (Kozintsev and Trauberg), The Patsy (King Vidor), and, forthcoming for Arte-TV, Rien que les heures (Cavalcanti). In 1999 Maud cherished the opportunity of working in a masterclass with Eric James, the veteran silent film accompanist and Chaplin's last arranger (James on his part called her "a fantastic pianist"). In 2003 she took part in the masterclasses of the first Giornate School of Music and Image. This summer she provided piano accompaniments at the Cinema Ritrovato festival in Bologna.*

The Sprockets sono cinque eccezionali musicisti che Maud Nelissen ha messo assieme e che con il loro entusiasmo e la loro bravura hanno conquistato in poco tempo il pubblico olandese. A Sacile si esibiranno Daphne Balvers (sax soprano), Frido ter Beek (sax alto e sax soprano), Jasper Somsen (contrabbasso), Marco Ludemann (banjo/mandolin), Tatiana Koleva (percussion). Maud Nelissen si unirà a loro suonando il piano. / *A group of five outstanding musicians whom Maud Nelissen has brought together and whose enthusiasm and virtuoso performances have captivated the public in recent seasons in Holland, in Sacile The Sprockets will be Daphne Balvers (soprano sax), Frido ter Beek (alto sax/soprano sax), Jasper Somsen (double bass), Marco Ludemann (banjo/mandolin), Tatiana Koleva (percussion), and Maud Nelissen (piano).*

OCTUOR DE FRANCE Ottetto fondato nel 1979 dal clarinettista Jean-Louis Sajot, l'Octuor de France ha sviluppato una strategia a doppio taglio: da una parte la promozione della musica da camera classica e contemporanea, dall'altra l'esecuzione di partiture appositamente scritte per il cinema muto, in particolare dai maestri Gabriel Thibaudéau e Antonio Coppola. Il repertorio cinematografico del gruppo comprende *The Man Who Laughs* (*L'uomo che ride*) di Paul Leni, *The Phantom of the Opera* (*Il fantasma dell'Opera*) di Rupert Julian, *Paris qui dort* di René Clair, *Romeo und Julia im Schnee* (*Giulietta e Romeo nella neve*) di Ernst Lubitsch, *Visages d'enfants* (*Le due madri*) di Jacques Feyder, *Poil de carotte* di Julien Duvivier e *The Kid Brother* (*Il fratellino*) di Harold Lloyd. Alle Giornate 2005 l'Octuor accompagnerà ben tre film, eseguendo le musiche musicali composte da Thibaudéau per *Au bonheur des dames* (*Il tempio delle tentazioni*) di Duvivier, da Coppola per *Crainquebille* di Feyder e da Raymond Alessandrini per *L'Hirondelle et la Mésange* di Antoine. / *An octet founded in 1979 by clarinetist Jean-Louis Sajot, the Octuor de France now conducts a double-edged strategy of promoting classical and contemporary chamber music and accompanying silent films with specially composed scores, notably by maestros Gabriel Thibaudéau and Antonio Coppola. Their film repertory includes Paul Leni's The Man Who Laughs, Rupert Julian's The Phantom of the Opera, René Clair's Paris qui dort, Ernst Lubitsch's Romeo und Julia im Schnee, Jacques Feyder's Visages d'enfants, Julien Duvivier's Poil de carotte, and Harold Lloyd's The Kid Brother. They will be performing three scores during this year's Giornate: Thibaudéau's for Duvivier's Au bonheur des dames, Coppola's for Feyder's Crainquebille, and Raymond Alessandrini's for Antoine's L'Hirondelle et la Mésange.*

SILENT MOVIE MUSIC COMPANY È uno dei gruppi che ha più esperienza al mondo nel campo della musica per film muti: in vent'anni di attività – festeggiati proprio quest'anno – ha accompagnato oltre duecento classici del cinema antecedente l'avvento del sonoro. L'organico è costituito da Günter A. Buchwald (pianoforte, violino e viola), Matthias Stich (sassofoni, clarinetto e clarinetto basso), Mike Schweizer (sassofoni) e Frank Bockius (percussioni e batteria). Tra questi quattro musicisti c'è una piena intesa e notevole è la loro varietà stilistica. Non c'è stile musicale, dalla musica trecentesca al barocco, alla musica classica, al samba, al jazz, al folk ed alla musica contemporanea, che non sia stato suonato da almeno un paio di questi artisti. Eppure, il loro credo per ciò che concerne il cinema muto è molto semplice: la musica non dev'essere più forte del film, bisogna rispettare il film, concedergli spazio e libertà ed assumersi la responsabilità di dare una risposta musicale adeguata alle sue specifiche esigenze. / *One the world's most experienced music groups specializing in silent film accompaniment. In 2005 they are celebrating their 20th season, having accompanied more than 200 silent classics. Its members are Günter A. Buchwald (piano, violin, viola), Matthias Stich (saxophones, clarinet, bass clarinet), Mike Schweizer (saxophones), and Frank Bockius (percussion & drums). There is an implicit understanding among these*

four musicians, and a huge stylistic variety. There is no musical style, from medieval music of the 14th century, baroque, and classical, to Brazilian samba, jazz, folk, and contemporary, which has not been played by at least one or two of the group's members. And still their credo for silent film music is simple: not to be louder than the film, to respect it and give it space and freedom, and to take musical responsibility for the unique demands of each individual film.

KENSAKU TANIKAWA Ha iniziato la sua carriera come pianista e compositore jazz, scrive musica per il cinema dalla metà degli anni '80. Apprezzato collaboratore del celebre regista Kon Ichikawa, ha composto le partiture di quasi tutti i film da lui diretti, a partire da *Rokumeikan* (1986) fino a *Eiga joyu* (*L'attrice*; 1987), *Yatsuhaka-mura* (1996) e *Doraheita* (2000). In Giappone egli è noto come autore delle sigle di popolari programmi televisivi, fra cui *Sono toki rekishi ga ugoita*. Oltre ad aver al suo attivo una ventina di dischi, dirige anche degli speciali ensemble musicali, con uno dei quali propone recite di suo padre, il famoso poeta Shuntaro Tanikawa. Molto interessato al cinema muto – che sta diventando per lui sempre più importante – accompagna regolarmente film muti, commedie in particolare. Alle Giornate 2005 eseguirà la sua musica al pianoforte affiancato da Toshiyuki Sakai (sassofono alto e flauto) Kota Miki (violoncello) e Kumiko Takara (percussioni). / *He began his musical career as a jazz pianist and composer, and became involved in composing for films in the mid-1980s. A valued collaborator of the celebrated film director Kon Ichikawa, he has composed the scores for most of his films since 1986, starting with Rokumeikan; other Ichikawa film scores include Eiga joyu (Actress; 1987), Yatsuhaka-mura (1996), and Doraheita (2000). Some other directors with whom he has worked are Jun Ichikawa and Tatsuya Yamamoto. Tanikawa is now particularly known in Japan as the composer of the signature themes of some very popular current television programs, such as Sono toki rekishi ga ugoita. In addition, he has released more than 20 discs of his own compositions and performances, and heads some unique musical ensembles, one of which features recitations by his father, the famous poet Shuntaro Tanikawa. He is very interested in silent cinema – a field that is becoming increasingly important to him – and regularly accompanies silent films, especially comedies. At this year's Giornate he will perform his original scores for Daisuke Ito's Zanjin Zanbaken and Mikio Naruse's Yogoto no yume at the piano, accompanied by Toshiyuki Saki (alto saxophone, flute), Kota Miki (cello), and Kumiko Takara (percussion).*

Indice dei titoli / Film Title Index

Per ogni titolo, oltre alla pagina, viene indicato, in corsivo, il giorno e il luogo di proiezione. / References are to page nos. and, in italics, day and place of screening.

Z = Teatro Zancanaro

R = Cinema Ruffo

300 MIGLIA IN TRENO ESPRESSO = TOKKYU SANBYAKU MAIRU
ALLEGRA FAVOLA DI BLACK BURKE, L' = MANHATTAN MADNESS
ANIME SULLA STRADA = ROJO NO REIKON
APART FROM YOU = KIMI TO WAKARETE
ARLESIENNE, L', 72; *14 Z*
ASAHI RISPLENDE, L' = ASAHI WA KAGAYAKU
ASAHI WA KAGAYAKU, 39; *10 Z*
ATRE, L', 73; *8 Z*
AU BONHEUR DES DAMES, 9, 79; *7 Verdi, 14 Z*
AU CREUX DES SILLONS = ATRE, L'
AU PAYS DES SINGES ET DES SERPENTS, 33; *11 R*
BABY NO ES UN ESTORBO = CLEAN UP, THE
BAGUDA-JO NO TOZOKU, 47; *13 Z*
BAKUDAN HANAYOME, 46; *12 Z*
BELLE NIVERNAISE, LA, 77; *9 Z*
BEURRE EN NORMANDIE, LE, 33; *11 R*
BEYOND THE ROCKS, 121; *12 Z*
BILL = CRAINQUEBILLE
BRIÈRE, LA, 79; *11 Z*
BROKEN BLOSSOMS, 104; *14 Z*
BUONE MANIERE IN PUBBLICO: VISITA TURISTICA A TOKYO, LE =
KOSHU SAHO TOKYO KENBUTSU
BURGLARS OF "BAGHDAD" CASTLE = BAGUDA-JO NO TOZOKU
BUTTER IN DER NORMANDIE, DIE = BEURRE EN NORMANDIE, LE
C.O.D., 126; *8 Z*
CADUTA DI TROIA, LA, 135; *10 R*
CARNE E IL DIAVOLO, LA = FLESH AND THE DEVIL
CEUX DE CHEZ NOUS, 56; *8 Z*
CHEMINEAU, LE, 60; *10 R, 15 R*
CHIKYODAI, 49; *13 Z*
CHIQUITA, THE DANCER, 144; *14 Z*
CIRCUS CLOWNS, 111; *12 R*
CLEAN UP, THE, 110; *15 R*
CORSICAN BROTHERS, THE = FRÈRES CORSES, LES
COUPABLE, LE, 61; *10 Z*
CRAINQUEBILLE, 10, 74; *8 Z*
CRAINQUEBILLE (materiali non montati/unedited material), 77; *8 Z*
CUORE ETERNO, UN = FUE NO SHIRATAMA
CURING A COLD, 126; *9 Z*
DANCER, THE, 127; *10 Z*
DANCING GIRL FROM IZU = IZU NO ODORIKO
DANS LE GOLFE DE SALERNE, 33; *11 R*
DANZATRICE DI IZU, LA = IZU NO ODORIKO
DONNA DI TOKYO, UNA = TOKYO NO ONNA

DOPPO LA NOSTRA SEPARAZIONE = KIMI TO WAKARETE
DOWNFALL OF OSEN, THE = ORIZURU OSEN
DYNAMITE BRIDE = BAKUDAN HANAYOME
ENTHUSIASM: SYMPHONY OF THE DONBASS = ENTUZIAZM:
SIMFONIIA DONBASSA
ENTUSIASMO: LA SINFONIA DEL DONBASS = ENTUZIAZM: SIMFONIIA
DONBASSA
ENTUZIAZM: SIMFONIIA DONBASSA, 129; *13 Z*
ETÀ DI AMARE, L' = BEYOND THE ROCKS
ETERNAL HEART = FUE NO SHIRATAMA
EVERY NIGHT'S DREAM = YOGOTO NO YUME
EXPLOITATION FORESTIERE EN AUSTRALIE, UNE, 34; *11 R*
FALL OF BABYLON, THE, 99; *13 R*
FALL OF TROY, THE = CADUTA DI TROIA, LA
FAMILY SECRET, THE, 116; *15 R*
FAREWELL TO YOU = KIMI TO WAKARETE
FESTA IN GIAPPONE, UNA, 34; *11 R*
FLESH AND THE DEVIL, 21; *16 Verdi*
FLIGHT OF THE AVIATOR GIOVANNI WIDMER AT BANJICA ON 14 JULY
1912 = LETENJE AVIJATICARA DJOVANIJA VIDMERA NA BANJICI 14.
JULA 1912. GODINE
FOSTER SISTERS = CHIKYODAI
FRÈRES CORSES, LES, 59; *9 Z*
FUE NO SHIRATAMA, 47; *13 Z*
FUNERAL OF TOMIJIRO KOBAYASHI, THE = KOBAYASHI TOMIJIRO SOGI
FUNERALE DI TOMIJIRO KOBAYASHI, IL = KOBAYASHI TOMIJIRO SOGI
GARBO, 21; *9 R, 15 R*
GÄSTE DER LUFTE, DIE = HÔTES DE L'AIR, LES
GAUMONT NEWS, VOL. XVI, NO. 2-L, 94; *12 Z*
GENITORI = OYA
GERMINAL, 56; *9 Z*
GIOVANNA DI BRAGANZA, 136; *10 R*
GLIMPSES OF BIRD LIFE = HÔTES DE L'AIR, LES
GOKETSU JIRAIYA, 38; *10 Z*
GOLDEN BULLET, THE = OGON NO DANGAN
GRANDS, LES, 64; *15 Z*
GRIDO DI TRIONFO = KACHIDOKI
GRIFFITH AT THE FRONT, 88; *10 Z*
HÁROM HÉT, 120; *12 Z*
HEARTS OF THE WORLD, 90; *10 Z*
HINDOOS AND HAZARDS, 137; *8 Z*
HIRONDELLE ET LA MESANGE, L', 20, 70; *15 Z*
HÔTES DE L'AIR, LES, 34; *11 R*
I'M KING KONG!, 123; *9 Z, 14 R*
IM GOLF SALERNO = DANS LE GOLFE DE SALERNE
IM LANDE DER AFFEN UND SCHLAFEN SCHLANGEN = AU PAYS DES
SINGES ET DES SERPENTS
INAUGURAZIONE DELLA STATUA DI ROCHAMBEAU A WASHINGTON
= UNVEILING THE ROCHAMBEAU STATUE, WASHINGTON, D.C.
INDUSTRIE DE L'ESCARGOT, L', 34; *11 R*
INTOLERANCE, 82; *8 Z*

INTOLERANCE (ABRIDGED), 87; /3 R
 ISRAEL, 66; /2 R, /3 R
 IZU DANCER = IZU NO ODORIKO
 IZU NO ODORIKO, 50; /4 Z
 JAPANESE FESTIVAL, 34; /1 R
 JEDNA SEOSKA SRPSKA SVADBA, 141; /2 R
 JERRY'S TEST TRIAL, 126; /0 Z
 JIRAIYA, THE NINJA = GOKETSU JIRAIYA
 JOANNA OF BRAGANZA = GIOVANNA DI BRAGANZA
 KACHIDOKI, 45; /2 Z
 KAGIRINAKI HODO, 42; /1 Z
 KARADJORDJE O LA VITA E LE GESTA DELL'IMMORTALE DUCA
 KARADJORDJE = KARADJORDJE; ILI ZIVOT I DELA BESMRTHOG
 VOZDA KARADJORDJA
 KARADJORDJE; ILI ZIVOT I DELA BESMRTHOG VOZDA KARADJORDJA,
 141; /2 R
 KARADJORDJE; OR THE LIFE AND DEEDS OF THE IMMORTAL DUKE
 KARADJORDJE = KARADJORDJE; ILI ZIVOT I DELA BESMRTHOG
 VOZDA KARADJORDJA
 KID REPORTER, THE, 112; /5 Z
 KIMI TO WAKARETE, 40; /0 Z
 KINDER-KARNO IN NIZZA, 34; /1 R
 KOBAYASHI TOMIJIRO SOGI, 42; /1 Z
 KOSHU SAHO TOKYO KENBUTSU, 51; /4 Z
 KRITISCHE TAG, DER = UTOLSÓ HAJNAL, AZ
 LADRI DEL CASTELLO DI BAGHDAD, I = BAGUDA-JO NO TOZOKU
 LAS PALMAS, 34; /1 R
 LAST DAWN, THE = UTOLSÓ HAJNAL, AZ
 LETENJE AVIJATICARA DJOVANIIJA VIDMERA NA BANJICI 14. JULIA 1912.
 GODINE, 142; /2 R
 LETTERA ROSSA, LA = SCARLET LETTER, THE
 LIBERTY, 11; 9 Z
 LOCATAIRE DIABOLIQUE, UN, 11; 9 Z
 LOVE STORY, A, 127; /2 R
 LOVES OF PHARAOH, THE = WEIB DES PHARAO, DAS
 MADEMOISELLE DE LA SEIGLIÈRE, 68; /3 Z
 MAN WHO SOLD HIMSELF, THE = MANN, DER SICH VERKAUFT, DER
 MANHATTAN MADNESS, 13, 87; /0 Z
 MANN, DER SICH VERKAUFT, DER, 140; /0 Z
 MAN-SLASHING, HORSE-PIERCING SWORD = ZANJIN ZANBAKEN
 MILES OF SMILES, 115; /2 R
 MIO PAPÀ, IL = FAMILY SECRET, THE
 MOGLIE DINAMITE, UNA = BAKUDAN HANAYOME
 MORNING SUN SHINES, THE = ASAHI WA KAGAYAKU
 MOTHER AND THE LAW, THE, 100; /3 R
 NANSENSU MONOGATARI DAIIPPEN: SARUGASHIMA, 52; /5 Z
 NASANU NAKA, 38; /0 Z
 NIGHTLY DREAMS = YOGOTO NO YUME
 NONSENSE STORY, VOL. I: MONKEY ISLAND = NANSENSU
 MONOGATARI DAIIPPEN: SARUGASHIMA
 NOT BLOOD RELATIONS = NASANU NAKA
 NOZZE RURALI IN SERBIA = JEDNA SEOSKA SRPSKA SVADBA
 OGON NO DANGAN, 46; /2 Z
 ONÉSIME ET LE COEUR DU TZIGANE, 11; 9 Z
 ORIZURU OSEN, 52; /5 Z
 OSEN DELLE CICOGNE DI CARTA = ORIZURU OSEN
 OSEN OF THE PAPER CRANES = ORIZURU OSEN
 OYA, 45; /2 Z
 PADRONE DELLE FERRIERE, IL, 132; /1 Z
 PARENTS = OYA
 PATTO ASSURDO, IL = MANN, DER SICH VERKAUFT, DER
 PÊCHE À LA DYNAMITE DANS LES ÎLES SALOMON, 34; /1 R
 PEGGY STROJVUDCEM = MILES OF SMILES
 PICTURESQUE ROUMANIA, 34; /1 R
 PINEAPPLE INDUSTRY = RÉCOLTE ET PRÉPARATION DES ANANAS
 PRODE JIRAIYA, IL = GOKETSU JIRAIYA
 PROIETTILE D'ORO, IL = OGON NO DANGAN
 PUBLIC MANNERS: TOKYO SIGHTSEEING = KOSHU SAHO TOKYO
 KENBUTSU
 QUATRE-VINGT-TREIZE, 58; /5 Z
 RAG MAN, THE, 117; /5 Z
 RAMBLE ON SKATES WITH INKY DINK, A, 143; /4 Z
 REBIRTH OF THE IMPERIAL CAPITAL = TEITO FUKKO
 RÉCOLTE ET PRÉPARATION DES ANANAS, 33; /1 R
 RIDOLINI E GLI INDIANI = HINDOOS AND HAZARDS
 RINASCITA DELLA CAPITALE = TEITO FUKKO
 ROJO NO REIKON, 44; /1 Z
 ROMANCE OF HAPPY VALLEY, A, 95; /2 Z
 ROMANZO DELLA VALLE FELICE, IL = ROMANCE OF HAPPY VALLEY, A
 RUMÄNISCHE LANDSCHAFT = PICTURESQUE ROUMANIA
 RUMÄNISCHE LANDSCHAFTSBILDER = PICTURESQUE ROUMANIA
 SCARLET LETTER, THE, 35; /4 Z
 SCHLUCHTEN DES ARDÈCHE, 33; /1 R
 SCORPION, THE = SKORPIÓ I-II, A
 SCORPIONE, LO = SKORPIÓ I-II, A
 SEELIGE DREI WOCHEN = HÁROM HÉT
 SENTIMENTAL BLOKE, THE, 17; /3 Z
 SENZA LEGAMI DI PARENTELA = NASANU NAKA
 SERBIAN COUNTRY WEDDING, A = JEDNA SEOSKA SRPSKA SVADBA
 SKORPIÓ I-II, A, 139; /0 Z
 SKORPION I-II, DER / GEWISSENLOSE BESTIEN = SKORPIÓ I-II, A
 SLASHING SWORDS = ZANJIN ZANBAKEN
 SOGNI DI UNA NOTTE = YOGOTO NO YUME
 SORELLE DI LATTE = CHIKYODAI
 SOULS ON THE ROAD = ROJO NO REIKON
 SPADA ASSASSINA DI UOMINI E DI CAVALLI, LA = ZANJIN ZANBAKEN
 SPECIAL EXPRESS: 300 MILES = TOKKYU SANBYAKU MAIRU
 STARVING ARTIST, THE, 127; /0 Z
 STORIA SENZA SENSO, UNA, I: L'ISOLA DELLE SCIMMIE = NANSENSU
 MONOGATARI DAIIPPEN: SARUGASHIMA
 STRACCETTO = RAG MAN, THE,
 STRADA SENZA FINE, LA = KAGIRINAKI HODO
 STREET WITHOUT END = KAGIRINAKI HODO
 SUEÑO DE BABY, EL, 111; /2 R
 SWEETIE, 114; /2 R
 TEITO FUKKO, 48; /3 Z
 TEN LITTLE NIGGER BOYS, 126; /1 Z
 TERRE, LA, 68; /4 Z

THEONIS, LA DONNA DEI FARAONI = WEIB DES PHARAO, DAS
THERE'S MANY A SLIP, 126; 12 Z
THIRD CLASS MALE, 110; 15 R
THREE WEEKS = HÁROM HÉT
TILLERS OF THE SOIL = ATRE, L'
TOKKYU SANBYAKU MAIRU, 16; 12 Z
TOKYO NO ONNA, 51; 14 Z
TONTOLINI NON VUOL FARSI DERUBARE, 136; 10 R
TRAVAILLEURS DE LA MER, LES, 62; 11 Z
TRE SETTIMANE = HÁROM HÉT
TRIUMPHANT SHOUT = KACHIDOKI
ULTIMA AURORA, L' = UTOLSÓ HAJNAL, AZ
UNRELATED, THE = NASANU NAKA
UNSEEN CINEMA: EARLY AMERICAN AVANT-GARDE FILM 1894-1941
(7 programmi / 7 selections), 144; 8 R, 9 R, 10 R, 12 R, 13 R, 14 R, 15 R
UNUSUAL INVENTIONS OF HENRY CAVENDISH, THE, 127; 10 Z

UNVEILING THE ROCHAMBEAU STATUE, WASHINGTON D.C. 143; 14 Z
UOMO CHE VENDÉ SE STESSO, L' = MANN, DER SICH VERKAUFT, DER
UTOLSÓ HAJNAL, AZ, 138; 10 Z
VOLO DELL'AVIATORE GIOVANNI WIDMER A BANJICA, 14 LUGLIO
1912, IL = LETENJE AVIJATICARA DJOVANIJA VIDMERA NA BANJICI
14. JULIA 1912. GODINE
WEATHER OR NOT, 126; 13 Z
WEIB DES PHARAO, DAS, 27; 9 Z
WEIGHT AND SEE, 126; 14 Z
WHEN JERRY PAPERED THE PARLOUR, 126; 15 Z
WHEN SILENCE SINGS, 124; 10 R, 15 R
WOMAN OF TOKYO = TOKYO NO ONNA
YOGOTO NO YUME, 15, 41; 11 Z
YOU'RE DARN TOOTIN', 12; 9 Z
ZANJIN ZANBAKEN, 15, 41; 11 Z

