

## Sommario / Contents

- 3 Presentazione / *Introduction*
- 7 Premio Jean Mitry / *The Jean Mitry Award*
- 8 In ricordo di Jonathan Dennis  
*The Jonathan Dennis Memorial Lecture*
- 10 Collegium 2010
- 12 The 2010 Pordenone Masterclasses
- 15 Eventi speciali / *Special Events*
- 29 Tre maestri della Shochiku / *Three Shochiku Masters*
- 45 Cinema sovietico: le alterne fortune di Room, Kalatozov e Push  
*Shifting Fortunes: Three Soviet Careers*
- 63 Comici francesi / *French Clowns 1907-1914, A-Z*
- 85 Gli archivi dei film di Londra e New York - 75  
*75 Years of Film Archives*
- 93 Il canone rivisitato / *The Canon Revisited*
- 105 Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*
- 125 Cinema delle origini / *Early Cinema*
- 139 Making Of...
- 149 Ritratti / *Portraits*
- 159 Indice dei titoli / *Film Title Index*



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

Richard Abel	Ron Magliozzi
Gyongyi Balogh	Fereidoun Mahboubi
Lenny Borger	Alain Marchand
Eileen Bowser	Annette Melville
Neil Brand	Russell Merritt
Kevin Brownlow	Silvia Moras
Günter A. Buchwald	Maud Nelissen
Paolo Cherchi Usai	Johan Nordström
Ian Christie	Irela Nuñez
Paul Cuff	Jan Olsson
Béatrice de Pastre	Sunniva O'Flynn
Carlos Roberto de Souza	Touve R. Ratovondrahety
Nino Dzandzava	David Robinson
Michael Eaton	Antonio Rodrigues
Sami van Ingen	Kristin Thompson
Livio Jacob	Simone Venturini
Alexander Jacoby	Jon Wengström
Anton Kaes	Linda Williams
Sergei Kapterev	Tami M. Williams
Eric Le Roy	Caroline Yeager
Leslie Anne Lewis	Laura Minici Zotti

## Redazione / *Edited by*

Catherine A. Surowiec

## Traduzioni / *Translations by*

Lenny Borger; Paolo Cherchi Usai, Aurora De Leonibus, Sonia Dose, Andrea Filippi, Marina Mottin, Piera Patat, David Robinson, Catherine A. Surowiec; Key Congressi, Trieste.

Copertina/Cover: *Daigaku no wakadanna*, Hiroshi Shimizu, 1933. (National Film Center, Tokyo)

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

## Presentazione / Introduction

Le Giornate del Cinema Muto – come quasi tutte le istituzioni e le manifestazioni culturali del mondo occidentale – sono state duramente colpite dall'attuale crisi economica. Gli enti pubblici non sono più in grado di assicurare lo stesso sostegno dato in passato e i nostri ospiti già conoscono gli effetti pratici di questa situazione: abbiamo dovuto aumentare la quota di accredito (che rimane tuttavia bassa rispetto a quella di gran parte degli altri festival internazionali e al numero di film e iniziative in programma), siamo stati costretti a ridurre i giorni di ospitalità e a rinunciare ancora a Film Fair. Inoltre quest'anno tutte le proiezioni avranno luogo in un'unica sede, la sala principale del Verdi. Ciò comporta degli svantaggi, ma anche degli aspetti positivi perché non ci saranno film presentati in contemporanea e volendo (se si ha l'energia fisica sufficiente) si potrà vedere tutto, senza dover compiere scelte laceranti.

Possiamo però affermare con grande soddisfazione che le ristrettezze economiche non hanno minimamente inciso sulla qualità del programma e anche se sappiamo di fare ogni anno la stessa considerazione, siamo veramente convinti che quello del 2010 sia uno dei migliori di tutta la storia delle Giornate, a cominciare dal folto numero di eventi speciali. Laura Minici Zotti, che da trent'anni è una delle figure di spicco nel campo delle lanterne magiche, ha deciso di ritirarsi dalle scene per dedicarsi completamente al suo splendido Museo del Precinema di Padova ed ha scelto proprio il nostro festival per tenervi lo spettacolo d'addio. La IX Jonathan Dennis Memorial Lecture sarà tenuta da Sir Jeremy Isaacs che, nella sua veste di ideatore e primo direttore di Channel Four Television, è stato l'artefice di quell'età dell'oro della televisione britannica in cui ha visto la luce la serie *Hollywood* di Kevin Brownlow e David Gill. Tutti gli appassionati di cinema muto del XXI secolo hanno quindi un debito di riconoscenza nei confronti di Sir Jeremy. Jean Darling, con le sue canzoni e con i suoi ricordi di prima mano dell'epoca del muto, è ormai una presenza irrinunciabile. Uno dei nostri ospiti più fedeli, Richard Williams, plurivincitore di premi Oscar, ci ha regalato la nuova sigla, realizzata con l'animazione tradizionale – un disegno per ogni fotogramma. In tal modo Pordenone, unico fra tutti i festival mondiali, può vantare due sigle create da animatori entrambi premiati con l'Oscar (John Canemaker ci ha fatto dono della sua nel 2008).

Un secondo regalo di Richard Williams è la proiezione in prima mondiale del suo ultimo film, *Circus Drawings*, la cui eccezionale vicenda produttiva è descritta nelle pagine di questo stesso catalogo. Le Giornate si fregiano di altre due prime mondiali. *Palace of Silents* di Iain Kennedy ricostruisce l'inquietante storia del Silent Movie Theatre di Los Angeles facendo una celebrazione del cinema muto che darà i brividi a tutti gli habitués del festival. *Première Passion* di Philippe Baron cambia radicalmente le nostre idee sui primordi del cinema ricostruendo le intrepide avventure di Sidney Olcott e dalla Kalem Company durante la realizzazione in Medio Oriente, nel 1911, di *From the Manger to the Cross*. Siamo inoltre orgogliosi di presentare sei stimolanti riscoperte. *A Thief Catcher* (1914), ignorato per quasi un secolo, ci offre una breve ma già efficace interpretazione di Charles Chaplin nelle sue prime settimane di attività agli studi Keystone. *Upstream* (1927), commedia di John Ford ambientata nel mondo dello spettacolo, scoperta in Nuova Zelanda, riportata negli Stati Uniti e presentata un mese fa in anteprima all'Academy of Motion Picture Arts and Sciences, ha ora la sua seconda proiezione a Pordenone. *Die Waffen der Jugend*, primo film di Robert Wiene, il regista di *Caligari*, è stato scoperto di recente in una vecchia casa di Rotterdam, restaurato dall'EYE Film Institute di Amsterdam, e proiettato per la prima volta nel quadro della Biennale EYE 2010. *The Tonic*, la terza comica di Elsa Lanchester, ritenuta perduta per ottant'anni, è stato ritrovata dalla Deutsche Kinematek in una collezione di film amatoriali. *Those Jersey Cowpunchers* (1911), scoperto tra le collezioni della Archive Film Agency, è un esempio frammentario ma unico nel suo genere di commento satirico d'epoca sulla migrazione dell'industria cinematografica in California. L'unico rullo superstite del perduto *Marizza* di F.W. Murnau, recuperato negli anni Settanta e depositato presso la Cineteca Nazionale di Roma nel 2008, è stato restaurato giusto in tempo per Pordenone 2010.

Nonostante l'austerità, le Giornate propongono anche alcuni notevoli eventi musicali dal vivo. In apertura, *The Navigator* di Buster Keaton, accompagnato dalle improvvisazioni degli European Silent Screen Virtuosi. Lo spettacolare film della serata finale, scelto anche per celebrare il centenario del campo di volo pordenonese La Comina, è *Wings* di William Wellman, con la partitura di Carl Davis eseguita dall'Orchestra Mitteleuropea diretta da Mark Fitz-Gerald. Maud Nelissen ha curato gli accompagnamenti per pianoforte e archi di *Rien que les heures* di Cavalcanti e di *La Folie des vaillants*, rarità di Germaine Dulac. Touve Ratovondrahety eseguirà la trascrizione per pianoforte della splendida partitura originale composta da Henri Rabaud per *Le Miracle des loups* di Raymond Bernard. Domenica pomeriggio gli studenti di Sacile e Pordenone suoneranno per un sestetto di antiche farse della Pathé e per *There It Is* di Charley Bowers. Due musicisti brasiliani, Angela Nagai e Gustavo Barbosa Lima, accompagneranno *No Rastro do Eldorado* (Sulle tracce dell'Eldorado), un eccezionale documentario muto sulla foresta amazzonica.

Per quanto riguarda le rassegne vere e proprie, le due principali ci offriranno film muti dimenticati provenienti dal Giappone e dall'Unione Sovietica. Il programma giapponese, per il quale ringraziamo il National Film Center di Tokyo e la casa di produzione Shochiku, è dedicato a tre

maestri assai differenti tra loro che lavorarono per la Shochiku: Yasujiro Shimazu, Hiroshi Shimizu e Kiyohiko Ushihara. Quest'ultimo, attivo per breve tempo nello studio di Charlie Chaplin, si considerò anche in seguito un allievo dello stesso Chaplin. Gli spettatori potranno vedere tutti i film muti superstiti di ciascuno dei tre registi: segnaliamo che ognuna delle tre "personali" comprende un epico film di tre-quattro ore di lunghezza. Il programma sovietico riguarda anch'esso tre registi, le cui carriere testimoniano degli svariati rischi che insidiavano il talento nell'impero staliniano. Abram Room è un nome ben noto: un brillante regista di film muti la cui carriera si spense nella mediocrità dopo l'avvento del sonoro. Una parabola opposta è quella compiuta da Mikhail Kalatozov, balzato a fama mondiale nel 1958 con *Quando volano le cicogne*; sarebbe stato però necessario attendere ancora quasi trent'anni per vedere per vedere emergere dall'oscurità, cui li aveva condannati la censura sovietica, gli splendidi film muti giovanili da lui girati in Georgia e che noi proietteremo al Verdi. Un altro georgiano, Lev Push, con cui Kalatozov instaurò una creativa collaborazione cinematografica, iniziò la carriera registica nel migliore dei modi ma non realizzò alcun lungometraggio dopo il 1930 terminando il suo percorso professionale nell'oscurità girando cinegiornali in Siberia. Il programma è integrato dall'ottimo nuovo documentario di Patrick Cazals *Duragan Kalatozov*.

A inizio settimana, vengono proposti anche altri due film sovietici. Dopo il successo riscosso l'anno scorso da *La casa sulla Trubnaja* di Boris Barnet, abbiamo ora un'altra graditissima sorpresa: *La febbre degli scacchi*, in cui Pudovkin utilizza abilmente il montaggio e l'effetto Kulesov per trasformare il torneo internazionale di scacchi di Mosca e i campioni che vi partecipano in una commedia. Con l'insuperata *Corazzata Potëmkin* di Eisenstein festeggiamo invece i 75 anni della londinese National Film Library, ora BFI National Archive. Con il *Robin Hood* di Douglas Fairbanks, in una copia con i colori originali, ricordiamo invece un'altra istituzione settantacinquenne, il Dipartimento Film del Museum of Modern Art di New York. Per una felice coincidenza storica, nei primi mesi del 1926 proprio questi due film si disputavano accanitamente il primo posto nella classifica degli incassi ai botteghini di Mosca.

La seconda edizione del "Canone rivisitato" persegue ancora l'obiettivo di esplorare con freschezza di sguardo "film a lungo acclamati dai pionieri della disciplina e ulteriormente promossi da coloro che ne hanno seguito le tracce", offrendo a questi stessi film "un'altra possibilità di far sentire la propria voce - nella forma il più possibile fedele a quella che li ha visti nascere - prima che essi entrino definitivamente a far parte della sterminata galassia digitale che ci circonda".

Les Archives françaises du film du CNC ci presentano, traendolo dalle proprie collezioni, un "dall'A alla Z" dei comici francesi attivi negli anni precedenti la Grande Guerra; una serie di "Making of" ci consente invece di esplorare dall'interno, con vivido realismo, la lavorazione di alcuni dei maggiori film francesi degli anni Venti, tra cui *La Roue*, *Napoléon* e *La Fin du monde* di Abel Gance. La sezione "Cinema delle origini" comprende ulteriori tesori provenienti dall'apparentemente inesauribile collezione della famiglia Corrick; vedute del Madagascar realizzate nel 1898 dal pittore francese Louis Tinayre e appena riscoperte; e una serie di film medici girati dallo psichiatra Vincenzo Neri tra il 1908 e il 1928. E c'è ancora dell'altro in un programma che è davvero di alto livello: lo diciamo senza imbarazzo e senza presunzione, poiché il merito va non ai programmatori delle Giornate, ma ai nostri amici e indispensabili sostenitori, gli archivi cinematografici internazionali e i collezionisti privati, che ci hanno messo a disposizione i film e ci hanno donato il loro tempo e i frutti delle loro ricerche rendendo possibile questo festival.

I nostri pianisti "ufficiali" saranno quasi tutti in buca come al solito e ogni giorno lavoreranno anche con i tre dotati "allievi" delle Pordenone Masterclasses, sempre più apprezzate per la loro capacità di aprire nuovi orizzonti all'interpretazione filmica. Il Collegium porterà in città dodici nuovi giovani studiosi e appassionati di cinema muto, mentre uno dei *collegians* dell'anno scorso verrà scelto per l'annuale premio della Banca Popolare FriulAdria al miglior Collegium Paper. Quella che vi aspetta è dunque una settimana intensa e noi siamo lieti di darvi il benvenuto!

LIVIO JACOB, DAVID ROBINSON

*We cannot pretend that the Giornate - along with almost every cultural event or institution in the Western world - has not been severely hit by the current international economic crisis. Our public funders find themselves unable to support us at previous levels, while our operating costs cannot be reduced. Our guests are already aware of this situation in very practical terms: we have had to raise the accreditation fee (though it remains very low in comparison with most other international festivals and in relation to the number of shows we offer) and we are obliged to be less generous in inviting guests. Once again there will be no Film Fair. In terms of the festival itself the shows this year must be confined to a single venue, the main Verdi theatre. This is a mixed blessing: the days' programmes will be long and demanding; but everyone (with stamina enough) will be able to see everything: there are no competing films in different theatres, no teasing choices to be made. Our great satisfaction is that the economies have in no single respect been allowed to impair the programmes. Indeed, though we find ourselves saying the same every year, we believe that this year's programme is one of our strongest ever. It is marked, for a start, by a number of notable*

*special events. Laura Minici Zotti, one of the most prominent figures in the international magic lantern world for the past 30 years, has decided to retire from performance, in order to concentrate on her exquisite museum of pre-cinema in Padua. She has honoured the Giornate by choosing the festival as the venue for this historic Farewell Performance. This year's Jonathan Dennis lecturer is Sir Jeremy Isaacs, who, as the first head and architect of Channel Four Television was personally responsible for the golden age of British television – which made possible Brownlow and Gill's Hollywood and all that followed. Every 21st-century enthusiast of silent films is thus a debtor to Sir Jeremy. Jean Darling, with her songs and unique first-hand memories of silent days, is now an indispensable presence. One of the Giornate's most faithful guests, the multi-Oscar-winning animator Richard Williams, has created a personal gift to the Giornate in the form of a new logo-trailer, with traditional animation, every frame an individual drawing. This makes Pordenone unique among the world's festivals in boasting two trailers, both by Oscar-honoured animators (John Canemaker donated his trailer in 2008).*

*A second gift from Richard Williams is the world premiere of his newest film Circus Drawings, whose exceptional production history is described elsewhere in this catalogue. The festival boasts two other world premieres. Iain Kennedy's Palace of Silents, relating the haunting story of the Los Angeles Silent Movie theatre, is elevated to a celebration of silent film that must thrill any Pordenone habitué. Philippe Baron's Première Passion transforms our ideas of early film-making in recreating Sidney Olcott and the Kalem Company's intrepid adventures to film From the Manger to the Cross in the Middle East of 1911. As "re-premieres" we are proud to present six exciting rediscoveries. A Thief Catcher (1914), unseen and unknown for almost a century, features a brief but already assertive performance by Charles Chaplin in his first weeks in the Keystone studios. Upstream (1927), a backstage comedy by John Ford, was discovered in New Zealand and repatriated to the United States, where it had its national re-premiere in September 2010 at the Academy of Motion Picture Arts and Sciences. Die Waffen der Jugend, the first film of Robert Wiene, director of Caligari, was found recently in an old Rotterdam house, restored by EYE Film Institute Netherlands, and first shown in the 2010 EYE Biennale. The Tonic, the third of the Elsa Lanchester comedy shorts, for 80 years thought lost, was found by the Deutsche Kinematek in a collection of home movies. Those Jersey Cowpunchers (1911), discovered in the Archive Film Agency's collections, is a fragmentary but unique contemporary comment on the movies' migration to California. A single surviving reel of F.W. Murnau's lost Marizza has been restored by the Cineteca Nazionale after lying forgotten in another museum for 30 years.*

*Despite austerities the Giornate still offers some notable live musical events. The opening feature is Buster Keaton's The Navigator, with accompaniment by the improvisational European Silent Screen Virtuosi. The spectacular final night event is William Wellman's Wings, with Carl Davis's score performed by Mark Fitz-Gerald and the Orchestra Mitteleuropa. This performance is in part designed to commemorate the centenary of Pordenone's local airport, at Comina. Maud Nelissen creates a trio accompaniment for a double-bill of Cavalcanti's Rien que les heures and Germaine Dulac's little-seen La Folie des vaillants. Touve Ratovondrahety will perform the piano transcription of Henri Rabaud's superb original score for Raymond Bernard's Le Miracle des loups. For the fourth time school-children musicians of Sacile and Pordenone will accompany a Sunday afternoon programme of comedies, this year Charley Bowers' There It Is and a sextet of early Path  farces. Two Brazilian musicians, Angela Nagai and Gustavo Barbosa Lima, will accompany No Rastro do Eldorado (In the wake of Eldorado), one of two remarkable programmes of silent documentaries on the Amazon.*

*Turning to the programme proper, the two main presentations offer little-known silent films from Japan and the Soviet Union. The Japanese programme, which we owe to the generosity of the National Film Center, Tokyo and the Shochiku Company, is devoted to three very different masters who worked for Shochiku – Yasujiro Shimazu, Hiroshi Shimizu, and Kiyohiko Ushihara, who had worked briefly in the Chaplin studio, and ever afterwards regarded himself as Chaplin's disciple. In each case guests will see the director's entire surviving silent films: each oeuvre, we should mention, includes one epic production of three to four hour's length. The Soviet programme also features three directors, whose careers illustrate the various hazards that lay in wait for talent in Stalin's empire. Abram Room is a well-known name – a silent director of brilliance whose career faded into mediocrity in the sound era. In a reversal of this trajectory, Mikhail Kalatozov leapt to world-wide acclaim with The Cranes Are Flying in 1958, though it was to be almost three more decades before the brilliant silent films of his youth in Georgia, which we are now showing, were permitted to emerge from the obscurity of Soviet censorship and disapproval. A fellow-Georgian, Lev Push, with whom Kalatozov collaborated creatively as cinematographer, started his directorial career with brilliance, but made no features after 1930, and ended his career obscurely in the Siberian newsreel studios. The programme is complemented by Patrick Cazals' fine new documentary Hurricane Kalatozov.*

*Two more Soviet films figure in the festival. Following the success last year of Barnet's The House on Trubnaya, we have another unexpected treat, Chess Fever, in which Pudovkin skilfully uses montage and the Kuleshov Effect to transform the international Moscow chess championship*

*and its stars into the stuff of comedy. Eisenstein's unsurpassed Battleship Potemkin is shown as part of a special tribute to the 75th anniversary of the founding of the National Film Library (now the BFI National Archive). The contemporaneous 75th anniversary of the Museum of Modern Art Film Department is celebrated with a showing of a newly tinted print of Douglas Fairbanks' Robin Hood. By a nice historical coincidence, these two films were head to head as the hits of the Moscow box office in early 1926.*

*The second edition of "The Canon Revisited" pursues its aim of taking a fresh look at "films, hailed as cornerstones by the pioneers of our field and further promoted by their successors", giving these films "another opportunity to speak to us, in a form as close as possible to the way in which they were originally created, before they enter the digital domain once and for all". Les Archives françaises du film du CNC are presenting from their own collections an "A to Z" of French comedians of the years before the First World War. A series of "Making of..." films gives vivid insights into the making of several major French productions of the 1920s, including Gance's La Roue, Napoléon, and La Fin du monde. The "Early Cinema" section of the festival brings two further programmes from the seemingly inexhaustible riches of the Corrick family collection; the newly discovered 1898 Madagascan views by the French painter Louis Tinayre; and a collection of medical films shot by the psychiatrist Vincenzo Neri between 1908 and 1928. And more...*

*It is a remarkable programme – and we can say this without embarrassment or boasting, because the credit is due not to the Giornate programme team, but primarily to our friends and essential supporters the international film archives, as well as private collectors, who have generously given their time, research, and films to make the festival possible.*

*Most of our resident musicians will be in place as usual, and will work daily with three gifted guest pianists in the Pordenone Masterclasses, recommended as one of the best shows in town and a remarkable insight into film interpretation. The Collegium will bring to Pordenone twelve new young scholars and enthusiasts of silent film; and one of last year's collegians will be selected for the annual Award presented by the Banca Popolare FriulAdria, for the year's best Collegium Paper. Welcome to a busy week! – 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 2010 sono/*This year's recipients are*

**ANDRÉ GAUDREULT & RICCARDO REDI**

### **Vincitori delle edizioni precedenti/*Previous winners***

2009 Maud Linder & Les Amis de Georges Méliès

2008 Laura Minici Zotti & AFRHC

2007 John Canemaker & Madeline Fitzgerald Matz

2006 Roland Cosandey & Laurent Mannoni

2005 Henri Bousquet & Yuri Tsivian

2004 Marguerite Engberg & Tom Gunning

2003 Elaine Burrows & Renée Lichtig

2002 Hiroshi Komatsu & Donata Pesenti Campagnoni

2001 Pearl Bowser & Martin Sopocy

2000 Gian Piero Brunetta & Rachael Low

1999 Gösta Werner & Arte

1998 Tatjana Derevjanko & Ib Monty

1997 John & William Barnes & Lobster Films

1996 Charles Musser & L'Immagine Ritrovata

1995 Robert Gitt & Einar Lauritzen

1994 David Francis & Naum Kleiman

1993 Jonathan Dennis & David Shepard

1992 Aldo Bernardini & Vittorio Martinelli

1991 Richard Koszarski & Nederlands Filmmuseum

1990 Enno Patalas & Jerzy Toeplitz

1989 Eileen Bowser & Maria Adriana Prolo

1988 Raymond Borde & George C. Pratt

1987 Harold Brown & William K. Everson

1986 Kevin Brownlow & David Gill

# 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 una conferenza a lui dedicata, chiamando a parlare personalità il cui lavoro contribuisce allo studio e alla valorizzazione del cinema muto.

Jonathan Dennis era un archivist esemplare, un paladino della cultura del suo paese, la Nuova Zelanda – con una profonda consapevolezza del ruolo del popolo indigeno dei Maori, e soprattutto era una persona di eccezionali dote umane.

*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 2010

La conferenza in ricordo di Jonathan Dennis viene tenuta quest'anno da **Sir Jeremy Isaacs**. Fra le grandi personalità pubbliche, egli è colui che ha dato una spinta determinante al movimento che ha riportato in vita il cinema muto, originando fenomeni come le stesse Giornate.

Solo il suo entusiasmo e la sua energia hanno reso possibile un programma rivelatore come *Hollywood* di Kevin Brownlow e David Gill, che a sua volta ha portato alla storica proiezione di *Napoléon* all'Empire Theatre di Londra, dove per la prima volta dagli anni '20 un film muto veniva proposto con un grande accompagnamento orchestrale. Quest'anno segna il trentesimo anniversario di quell'evento chiave nella riscoperta e rinascita dei *silents*.

Il contributo dato da Sir Jeremy al cinema muto non è che una piccola parte di quanto egli fa da sempre per la cultura britannica. In mezzo secolo di televisione – dalla Granada degli anni '50 alla CNN di Turner fino a Sky di Murdoch – egli non ha mai rinnegato la sua convinzione (affatto convenzionale) che la televisione possa essere intelligente, possa svolgere un servizio pubblico e possa credere nel proprio pubblico e rispettarlo. Gli anni che lo hanno visto alla guida di Channel 4 da lui fondata (1981-1987) sono ora considerati l'epoca d'oro della televisione britannica. La Gran Bretagna sarebbe stata diversa se nel 1987 la BBC non avesse perso l'opportunità di nominarlo direttore generale: egli andò invece a dirigere la Royal Opera House di Covent Garden, dove rimase fino al 1996.

Kevin Brownlow rievoca qui di seguito la sua esperienza di lavoro con Sir Jeremy.

Essendo il classico filmmaker pieno di pregiudizi nei confronti della televisione, nei primi anni '70, quando iniziò *The World at War*, non possedevo nemmeno un apparecchio televisivo. Mia moglie ed io fummo costretti ad approfittare degli amici per vedere ogni episodio – 26 in tutto. Così, quando la serie venne replicata, comperai un piccolo portatile in modo da poterla rivedere. Rimasi ancor più colpito e scrissi una lettera a colui che aveva ideato e prodotto la serie, Jeremy Isaacs. Egli, che era intanto diventato responsabile della programmazione della Thames TV, mi invitò nel suo ufficio. Venne fuori che al momento di accommiatarsi dai membri della troupe, aveva regalato loro una copia del mio libro *The Parade's Gone By...* “Secondo me, lì dentro c'è una bella serie”, mi disse. Non fa per me, pensai. Ma mia moglie mi persuase ad accettare quell'incredibile opportunità.

Jeremy aveva in mente una storia di Hollywood dagli esordi fino al presente, ma aveva fatto i conti senza la Fox, che in California, qualche settimana dopo annunciò una serie analoga. Allora si decise di puntare sul muto. Mi fu chiesto se volevo produrre la serie, e non sapendo nulla di televisione, e ancor meno di produzione, risposi di no. Come partner mi venne dato David Gill, e fu una scelta ispirata. Era il nipote del grande artista, scultore e tipografo Eric Gill. Inoltre, a scuola, durante la guerra, David era stato incaricato di proiettare film muti e di scegliere la musica con cui accompagnarli. Un perfetto addestramento per *Hollywood*.

David ed io convincemmo Jeremy a farci da consulente creativo, così ogni mese veniva in sala montaggio a ispezionare i nostri montaggi provvisori. Senza le sue visite credo che saremmo ancora a rimontare. Era talmente entusiasta! Alzava il morale a tutti noi. Ed era anche deciso. “Quello non vi serve, quella sequenza è impagabile, pensavate veramente che avrebbe funzionato?” Jeremy strappò la prima stesura del mio commento e mi insegnò il valore della brevità. Da allora ogni volta che scrivo un testo, sento una voce scozzese che protesta: “No, no, no, veramente troppo lungo! Taglia, taglia, taglia.”

Egli incaricò di lavorare con noi uno degli elementi più preziosi di *The World at War*, l'autore dell'indimenticabile tema musicale, Carl Davis. Che gioia quando Carl abbassò la bacchetta e una grande orchestra si lanciò nell'esecuzione del suo tema per *Ben-Hur*.

Quando *Hollywood* fu completato, David e Carl pensarono che fosse una buona idea riportare in sala i film muti, con accompagnamento orchestrale dal vivo. Il primo titolo suggerito fu *Broken Blossoms* (1919), ma il produttore della Thames lo bollò come “sentimentale”. Il secondo *Napoléon* (1927), fu presentato,



nell'ambito del London Film Festival, all'Empire di Leicester Square con l'emozionante trittico proiettato su tre schermi. Mentre usciva dalla sala affollata, Jeremy disse: "Se questo film non andrà su Channel 4, non ci sarà un Channel 4."

David Gill ed io continuammo la nostra collaborazione e i nostri documentari sui film muti fino al 1990, quando la Thames chiuse e noi fondammo con Patrick Stanbury la Photoplay Productions. Jeremy ci sostenne commissionandoci lavori per Channel 4. David purtroppo è morto nel 1997 – ma la sua società continua nella stessa tradizione. La tradizione di Jeremy Isaacs. Ecco, ora sento un'autorevole voce scozzese che mi dice brontolando: "Taglia taglia taglia!"

*This year's Jonathan Dennis lecturer is **Sir Jeremy Isaacs**, probably the single most important public figure in giving the first possibility and impetus to the movement to bring silent cinema back to life, which has resulted in phenomena like the Giornate itself.*

*Only his enthusiasm and energy made possible Kevin Brownlow and David Gill's revelatory Hollywood series, which in turn led to the historic performance of Napoléon at London's Empire Theatre, the first great orchestral performance of a silent film since the 1920s. This year marks the 30th anniversary of that key event in the rediscovery and resurrection of silent cinema.*

*Sir Jeremy's contribution to silent cinema represents only one small facet of his life-long contribution to British culture. Throughout half a century in television – from 1950s Granada to Turner's CNN and Murdoch's Sky – he has never compromised his (far from conventional) view that television can be intelligent, can fulfil public service, and may trust and respect its audiences. His years as founding chief executive of Channel 4 (1981-1987) are now seen as British television's golden age. Britain would have been a different place if the BBC had not missed its chance to make him Director General in 1987: instead he became General Director of the Royal Opera House, Covent Garden, a post he held until 1996.*

*Kevin Brownlow recalls the experience of working with Sir Jeremy:*

*Having the usual prejudice of the film-maker against television, I didn't even own a TV set in the early 1970s when The World at War began. My wife and I had to impose on friends in order to see each episode – 26 of them. So when the series was repeated, I invested in a small portable. A second viewing left me even more impressed, and I wrote a letter to the man who had conceived and produced the series, Jeremy Isaacs. He was now Director of Programmes at Thames TV and invited me to his office. It turned out that as a farewell gesture, he had given members of the crew a copy of my book The Parade's Gone By... "And I think there is a series in it," he said. No chance, I thought. My wife persuaded me that this was an incredible opportunity.*

*Jeremy had in mind a history of Hollywood from the beginning to the present, but he reckoned without Fox, in California, who announced an identical series a few weeks later. The emphasis then fell upon the silent era. I was asked if I wanted to produce the series, and knowing nothing about television, and even less about producing, I said no. As my partner I was given David Gill, an inspired choice. He was the nephew of the great artist, sculptor, and typographer Eric Gill. Furthermore, at his school during the war, David had had the job of projecting and selecting the music for the silent films that were regularly shown. Perfect training for Hollywood.*

*David and I persuaded Jeremy to act as our creative consultant, and every month he came in to the cutting room to inspect our rough cuts. Without these visits, I think we'd still be recutting them. He was so enthusiastic! He raised the morale of everyone working on the project. And he was so decisive. "You don't need that – that sequence is priceless – did you really think that would work?" Jeremy tore through my first attempt at a commentary and taught me the value of brevity. For every commentary I have written since, I have heard a Scottish voice protesting: "No, no, no, far too long! Cut, cut, cut."*

*Jeremy had assigned to us one of the jewels of The World at War – the man who had written its unforgettable theme, Carl Davis. Among the most exciting moments of our production was when Carl lowered his baton and a large orchestra burst into his theme for Ben-Hur (1925).*

*When Hollywood was complete, David and Carl thought it would be a fine idea to put silent films back into the theatre, accompanied by live orchestra. Their first choice was Broken Blossoms (1919), but the producer at Thames dismissed it as "corny". Their next suggestion was Napoléon (1927). This was presented with its three-screen climax as part of the London Film Festival at the Empire Leicester Square. As he emerged from the crowded auditorium, I remember Jeremy saying, "If this film isn't on Channel 4, there won't be a Channel 4."*

*David Gill and I continued our partnership and our documentaries on silent films until 1990, when Thames went out of business and we started Photoplay Productions with Patrick Stanbury. Jeremy kept the company going with commissions for Channel 4. Alas, David died in 1997 – but his company continues in the same tradition. The Jeremy Isaacs tradition.*

*I now hear an authoritative Scottish voice growling "Cut cut cut!"*

**Precedenti relatori/Previous Lecturers:** Neil Brand (2002), Richard Williams (2003), Peter Lord (2004), Donald Richie (2005), Michael Eaton (2006), John Canemaker (2007), Eileen Bowser (2008), Edith Kramer (2009).

# Collegium 2010

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

Per focalizzare la propria ricerca, i membri del Collegium collaborano alla produzione di una serie di testi su temi emersi o innescati dall'esperienza della settimana. Ognuno dei partecipanti si impegna a scrivere un saggio la cui fonte principale dev'essere costituita dal programma delle Giornate o da interviste e conversazioni con gli studiosi e gli esperti presenti al festival. Deve insomma trattarsi di un elaborato che non si sarebbe potuto redigere senza partecipare alle Giornate.

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

*To focus their inquiry, the members of the Collegium collaborate on the production of a collection of papers on themes emerging from or inspired by the experience of the week. Each collegian is required to contribute an essay, and the criterion is that the principal source must be the Giornate programme, or conversation and interviews with the scholars and experts to whom the week facilitates access. It has to be, in short, a work that could not have been produced without the Giornate experience.*

Il programma dei dialoghi 2010 è il seguente / *The programme for the 2010 Collegium Dialogues is:*

## **Sabato/Saturday 2**

17:30 - Sessione speciale per i soli collegiali / *Special session open only to Collegians* – Introduzione al Collegium: le “regole del gioco” / *Introduction to the Collegium: The Rules of the Game*

## **Domenica/Sunday 3**

I tre maestri della Shochiku / *The Three Masters of Shochiku*

<b>Lunedì / Monday 4</b>	Percezione o suggestione? Contributi a un mini-dizionario del restauro cinematografico: 1. Grana fotografica e pixel <i>Perception or Suggestion? Towards a Concise Dictionary of Film Preservation: 1. Grains and Pixels</i>
<b>Martedì / Tuesday 5</b>	Le prime commedie francesi: fra personaggi e maschere comiche / <i>Early French Comedies: Clowns and Characters</i>
<b>Mercoledì / Wednesday 6</b>	Contare i fotogrammi: le velocità di proiezione dei film muti / <i>Counting Frames: Running Speed for Silents</i>
<b>Giovedì / Thursday 7</b>	I film non sono mai stati muti: come cambia la sfida dell'accompagnamento musicale <i>Films Were Never Silent: The Changing Musical Challenge</i>
<b>Venerdì / Friday 8</b>	Carriere stroncate: Kalatozov e Push / <i>Suppressed Careers: Kalatozov and Push</i>
<b>Sabato / Saturday 9</b>	Sessione speciale per i soli collegiali / <i>Special session open only to Collegians</i> Uno sguardo retrospettivo su Pordenone, sessione conclusiva del collegium: per un piano d'azione. <i>Pordenone Retrospect and Collegium Wrap-Up Session: An Action Plan.</i>

I DIALOGHI SI TENGONO OGNI GIORNO DALLA DOMENICA AL VENERDÌ, ALLE ORE 13:00, NELLA SALETTA INCONTRI CONVENTO DI SAN FRANCESCO. TUTTI GLI OSPITI DEL FESTIVAL POSSONO PRENDERVI PARTE. / *THE DIALOGUES WILL BE HELD DAILY AT 13:00, FROM SUNDAY TO FRIDAY, AND ARE OPEN TO ALL FESTIVAL GUESTS. ALL SESSIONS WILL TAKE PLACE IN THE SALETTA INCONTRI CONVENTO DI SAN FRANCESCO.*

# The 2010 Pordenone Masterclasses

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

Il primo obiettivo delle Masterclasses è quello di raffinare e sviluppare la tecnica dei giovani artisti che vogliono cimentarsi con il cinema muto e per questo siamo alla costante ricerca di candidati idonei.

I musicisti invitati quest'anno sono l'irlandese **Elaine Brennan**, dotata accompagnatrice e improvvisatrice, che si è però avvicinata al cinema solo in quest'ultimo anno; **Judith Rosenberg**, ammirata accompagnatrice di musica da danza e con una lunga esperienza nel campo del cinema muto, eppure desiderosa di condividere e sviluppare la propria tecnica in un contesto come le Masterclasses; **Yvo Verschoor**, la cui attività nella natia Olanda poggia su una vasta conoscenza del cinema, della musica per film e della preistoria cinematografica.

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

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

*The first aim of the masterclasses is to refine and develop the technique of young artists embarking on film accompaniment, and we are always in search of likely candidates.*

*This year's Masterclass guests are **Elaine Brennan**, from Ireland, a gifted accompanist and improviser who has nevertheless only turned to film accompaniment in the past year; **Judith Rosenberg**, one of America's most admired dance accompanists and with long experience in film accompaniment, who nevertheless wishes to share and develop her technique in the masterclass situation; and **Yvo Verschoor**, whose work in his native Holland is underpinned by scholarship in film, film music, and cinema prehistory.*

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

NEIL BRAND, DAVID ROBINSON

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



*Daigaku no wakadanna*, Hiroshi Shimizu, 1933. (National Film Center, Tokyo)



Buster Keaton in *The Navigator*, 1924.

## Eventi speciali / *Special Events*

Serata inaugurale/*Opening Night*

Prima mondiale / *World Premiere*

**CIRCUS DRAWINGS** (Richard Williams, GB 2010)

*Regia/dir., anim:* Richard Williams; *prod:* Imogen Sutton; *mont./ed:* Don Fairservice; *f./ph:* Charles Pithers, Graham Orrin; *anim. camera:* John Leatherbarrow; *mus:* Richard Rodney Bennett, diretta dal/*conducted by* John Carewe; 35mm, 796 ft., 8'51" (24 fps); fonte copia/*print source:* Richard Williams.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Accompagnamento/*Musical accompaniment:* Maude Nelissen (piano).

Uno dei nostri ospiti più fedeli e prestigiosi, Richard Williams, plurivincitore di premi Oscar per il cinema di animazione, d'intesa con la sua produttrice Imogen Sutton, ha concesso alle Giornate 2010 l'onore della prima proiezione mondiale dell'ultimo film da lui completato.

Egli ha sempre affermato che il cinema muto esercita una profonda influenza sul lavoro dell'animatore ed è confortante pensare che l'esperienza delle Giornate possa averlo in qualche modo stimolato a riprendere in mano *Circus Drawings*.

È questo un film che ha un'insolita storia produttiva, per questo sono ricorso qui sopra alla definizione di "ultimo film da lui completato".

Si legge nelle didascalie iniziali:

"Nel 1953 ero un giovane artista ventenne, vivevo in Spagna nei pressi del circo di un paese e ne disegnavo gli acrobati, i clown e gli spettatori.

Dodici anni più tardi filmai i miei disegni con un accompagnamento musicale originale, ma non portai a termine il lavoro.

Ora, a 77 anni, ho completato il film animando i miei disegni originali."

Il risultato è una straordinaria avventura nel tempo. L'artista incontra un se stesso giovane e avventuroso; gli artisti del circo di oltre mezzo secolo fa – dove saranno ora? – ritornano in vita atletici o assurdi, luminosi.

Il film comincia con un montaggio dei disegni del 1953, da cui emerge come la qualità del disegno che distingue Williams dagli altri animatori fosse presente fin dall'inizio. Una cinepresa non potrebbe leggere in questi occhi stranieri con l'efficacia dei disegni, che hanno la semplicità senza tempo degli antichi maestri. A metà pellicola il film passa al colore e a questo punto l'artista, invecchiato, prende la guida, recando con sé l'esperienza di parecchi decenni e il retaggio della collaborazione con i maestri della Disney. Questi brevi scorci di scenette animate – un uccello che prende il volo, acrobati, atleti e clown, un equilibrista che vacilla per un attimo sulla fune, pantaloni che cascano, l'abbraccio a un bambino,

lo sfilarsi di un vestito – sono un esempio di tradizionale animazione manuale, quale forse non vedremo mai più; ma chi è sensibile alla poesia e alla magia non può chiedere di meglio.

*Circus Drawings* verrà distribuito in versione sonora, con la partitura composta da Richard Rodney Bennett nel 1965. Solo per quest'occasione, tuttavia, Richard Williams ha voluto che fosse proiettato come un "film muto" e ha chiesto a Maud Nelissen di accompagnarlo al pianoforte dal vivo. – DAVID ROBINSON

*One of our most faithful and distinguished regular guests, the multi-Oscar-winning animator Richard Williams, with his producer Imogen Sutton, has honoured this year's Giornate by giving us the world premiere screening of his most recently completed film.*

*He has always insisted that the silent cinema is a profound influence on the animator's work, and it is gratifying to think that the Giornate experience may in some small degree have stirred his decision to return to Circus Drawings.*

*Circus Drawings has an unusual production history – hence the phrase "most recently completed film". As the opening intertitles explain:*

*"In 1953 I was a young artist of twenty, living in Spain near a village circus, where I drew the acrobats, clowns and onlookers.*

*"Twelve years later I filmed my drawings to an original score but didn't complete the film.*

*"Now that I'm 77, I've finished the film by animating my original drawings."*

*The result is an extraordinary adventure in time. The artist encounters his young, adventuring self. The circus artists of more than half a century ago – where can they be now? – are brought back to life, athletic or absurd, luminous.*

*The film begins with a montage of the 1953 drawings, revealing that the quality of draughtmanship that distinguishes Williams from other animators was already intact from the beginning. A camera could not read these strangers' eyes as the drawings do, as timeless and unpretentious as Old Masters.*

*Halfway, the film turns to colour, and now the older artist takes over, bringing decades' seniority of experience, and the legacy of working with the Disney masters. These glimpses, the sketches animated – a bird taking flight, acrobats, athletes, and clowns, a rope-walker momentarily faltering, trousers falling, a baby embraced, a dress pulled over the shoulders – represent traditional, hand-crafted animation the like of which we may not see again. For those with an eye for poetry and magic, this is it.*

*On release, the film will be shown with sound, with Richard Rodney Bennett's 1965 score. However, uniquely for this performance, Richard Williams wishes to screen the film as a "silent", with live piano accompaniment by Maud Nelissen. – DAVID ROBINSON*

## Serata inaugurale / *Opening Night*

### Evento musicale / *Musical Event*

**THE NAVIGATOR** (Metro Pictures Corp./Buster Keaton Productions, US 1924)

*Regia/dir.*: Buster Keaton, Donald Crisp; *prod.*: Joseph M. Schenck; *scen.*: Clyde Bruckman, Joseph Mitchell, Jean Havez; *f./ph.*: Byron Houck, Elgin Lessley; *dir. tecn./tech. dir.*: Fred Gabourie; *elettricista/electrician*: Denver Harmon; *cast.*: Buster Keaton (Rollo Treadway), Kathryn McGuire (Betsy O'Brien), Frederick Vroom (John O'Brien), Clarence Burton, H.N. Clugston (*spie/spies*), Noble Johnson (capo cannibale/*Cannibal Chief*); *riprese/filmed*: SS Buford (Avalon Bay), Lake Tahoe; *data uscita/released*: 13.10.1924; *lg. or./orig. l.*: 5,600 ft.; DigiBeta, 60'; Park Circus, Glasgow.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

#### Accompagnamento musicale / *Live musical accompaniment*:

European Silent Screen Virtuosi (Günter A. Buchwald: direttore/*leader*, piano, violino, voce/*vocal*; Frank Bockius: batteria/*drums*; Lee Mottram: clarinetto/*clarinet*; Richard Williams: cornetta/*cornet*; Romano Todesco: contrabbasso/*double-bass*).

Il secondo film girato da Keaton nel 1924, *The Navigator*, trovò ispirazione in un unico oggetto, anche se di grandi dimensioni. Mentre stava cercando vecchie golette a quattro alberi per *The Sea Hawk* di Frank Lloyd, il prodigioso tecnico di Keaton, Fred Gabourie, si imbatté in una nave passeggeri di 500 piedi pronta per la rottamazione, che venne affittata a 25.000 dollari. “Beh, cominciamo bene. Con un colpo di fortuna...” Il piroscafo *Buford* aveva un passato sinistro: era stato utilizzato nel 1919 per deportare Emma Goldman e altri 250 residenti stranieri in uno dei più famigerati “raid Palmer” contro i “rossi”. Ma di quest’oscuro passato non c’è traccia nel soggetto di Jean Havez. Due giovani ricchi, che non hanno mai dovuto imparare a badare alle proprie necessità, si ritrovano insieme alla deriva su una nave passeggeri deserta, dove le normali difficoltà dell’esistenza sono accentuate dal fatto che i servizi non sono intesi per uso individuale, bensì per provvedere a cinquecento persone. Il giovane milionario incarnato da Buster (“Rollo Treadway – erede del patrimonio dei Treadway – prova vivente che ogni albero genealogico ha la sua linfa\*”) è una variazione dei personaggi di Bertie in *The Saphead* e Alfred Butler in *Battling Butler*. Laddove Bertie appartiene alla tradizione dell’idiota comico che alla fine la spunta per fortuna e per miracolo, comunque, sia Rollo sia Alfred sono ampliati dalle circostanze in cui la storia li colloca. Partono effeminati, incapaci e totalmente dipendenti dai servitori (Rollo addirittura prende la macchina e l’autista quando vuol attraversare la strada), ma trovano in se stessi risorse d’energia ed ingegnosità. I miracoli hanno solo un ruolo minore.

L’intera gamma comica di Keaton viene sfruttata. La battaglia con i cannibali contiene alcune delle sue più belle cadute. Le gag sono così fitte e così strettamente intrecciate che è spesso difficile tenere il

passo o ricordarne la sequenza. Allo stesso tempo, è tutto organizzato con abilità drammatica totale e il personaggio di Rollo è sviluppato in modo logico e completo.

A livello tecnico e meccanico, *The Navigator* è una delle pellicole di Keaton più elaborate. In *The Parade’s Gone By* di Kevin Brownlow, egli descrive la difficoltà di realizzare le scene subacquee, girate sul lago Tahoe dopo che era stata distrutta una piscina e che il mare dell’isola di Catalina era risultato nebbioso per via dell’accoppiamento dei pesci. Mentre recitava, Keaton doveva anche maneggiare il contenitore della macchina da presa per due persone che stava sott’acqua e che veniva raffreddato all’interno con del ghiaccio per impedire l’appannamento dei vetri. “Potevo stare là sotto solo per una trentina di minuti perché l’acqua fredda ti entra nelle reni. Dopo mezz’ora cominci a intirizzirti e ti viene voglia di risalire e uscire da lì. Ci ho messo un mese a girare quella scena.”

Lo scafandro da palombaro si rivelò un accessorio di eccezionale convenienza. Mai per un momento si dubita su chi si muove lì dentro, su gambette corte e scattanti e rigide braccia che sporgono a fare mille cose. Christopher Bishop ha messo in evidenza la straordinaria capacità che ha Keaton di farci vedere lo scafandro di Rollo – che pure già conosciamo – con lo stesso stupore dei cannibali.

Di tutte le eroine di Keaton, Kathryn McGuire in *The Navigator* e Marion Mack in *The General* hanno i ruoli più positivi. L’intreccio richiede loro una maggior partecipazione, visto che si trovano sole con il protagonista, e in ogni caso le due ragazze sono insolitamente affascinanti e divertenti. Kathryn McGuire ha lo stesso dolce stordimento di Marion Mack: quando i naufraghi vogliono attirare l’attenzione di una nave di passaggio, lei alza la bandiera più carina che riesce a vedere e che risulta essere il segnale per la quarantena.

L’accompagnamento musicale è a cura degli European Silent Screen Virtuosi, un gruppo di improvvisatori che si sono messi insieme per la prima volta al Bristol Slapstick Festival del 2010. – DAVID ROBINSON  
\*Gioco di parole basato sul doppio significato di *sap*: “linfa” ma anche “imbecille”.

**La musica** A volte – non molto spesso – il film offre un indizio di quale scelta musicale fosse nelle intenzioni del regista. Per esempio, in *Blind Husbands* di Stroheim si individua una piccola scritta su un folcloristico pannello di legno, “Auf der Alm do gibts koa Sünd” (“Non esiste peccato su nell’alpeggio”), che è – mia madre lo sapeva a memoria – uno vecchio canto popolare alpino. A volte si può leggere l’etichetta di un disco suonato con il grammofono (sullo schermo). *The Navigator* ci offre un momento simile, quando dopo aver letto sul disco le parole “Asleep in the Deep” (Addormentati sul fondo), su vedono Buster e la sua ragazza sprofondati nelle loro sedie a sdraio. E questo motivo offre il punto di partenza per riflessioni musicali e costituirà il tema musicale principale. Lo ascolterete certamente in molte varianti: nella ouverture, prima del film; con richiami a un’aria operistica in stile veneziano; o anche in stile Dixieland. Non ci sono limitazioni musicali per esprimere lo stato d’animo appropriato.



A proposito degli European Silent Screen Virtuosi, nati quest'anno al Bristol Slapstick Festival: si tratta di un consorzio musicale unico. Riunisce un pianista esperto del cinema muto e violinista (il sottoscritto) e due amici inglesi i cui curricula non potrebbero essere più diversi: uno è un clarinetista molto giovane che ci ha incantati l'anno scorso con la sua virtuosa interpretazione del *Golem*, e che, ne sono certo, è destinato a ricevere in futuro molti premi: Lee Mottram. Il secondo ha già vinto premi che non occorre qui citare. Ma quello che dovete sapere è che non è un maestro solo nel campo del cinema di animazione ma anche alla tromba – e precisamente nello stile che Buster Keaton richiede. Questo trombettista è Richard Williams. Per la base di tutte le melodie, prendete uno squisito bassista (e fisarmonicista), il cui orecchio musicale è in grado di seguire e anticipare azione e armonie: Romano Todesco. *Last but not least*, Frank Bockius, che ha suonato con me per 15 anni, si è esibito più volte alle Giornate, ed è decisamente uno dei migliori percussionisti al mondo per l'accompagnamento musicale dei film muti. Asleep in the Deep, svegli e pimpanti in buca. – GÜNTER A. BUCHWALD

*Keaton's second 1924 film, The Navigator, was inspired by a single prop – though a large one. While looking for old four-masted schooners for Frank Lloyd's The Sea Hawk, Keaton's technical wizard Fred Gabourie came across a 500-foot passenger liner, due for scrapping. It was leased for \$25,000. "Well, we got our start. Our start was a pip..." The S.S. Buford had a sinister recent history: it was used in 1919 to deport Emma Goldman and some 250 other resident aliens in one of the most notorious incidents of the anti-leftist "Palmer Raids".*

*Jean Havez's story reflects none of this dark past. A rich young couple, who have never had to learn to look after their own needs, find themselves adrift together on a deserted liner, where the ordinary difficulties of existence are magnified by the fact that all the amenities are intended not for individual use, but to cater for five hundred people. Buster's character of the young millionaire ("Rollo Treadway – heir to the Treadway fortune – a living proof that every family tree must have its sap") is a variation of the characters of Bertie in The Saphead and Alfred Butler in Battling Butler. While Bertie belongs in the tradition of the comic idiot who wins through in the end by luck and miracle, however, both Rollo and Alfred are extended by the circumstances into which the story puts them. From being effete, ineffectual, and totally reliant on servants (Rollo even takes his car and chauffeur when he wants to cross the road), they develop out of themselves resources of energy and ingenuity. Miracles only play a minor role.*

*The whole range of Keaton's talents is on display. The battle with the cannibals contains some of his finest comic falls. The gags are so densely packed and so tightly interwoven that it is often hard to keep up with them or to recall their sequence. At the same time it is all organized with total dramatic skill, and the character of Rollo is developed with logic and integrity.*

*At the technical and mechanical level The Navigator is one of Keaton's most elaborate films. He describes, in Kevin Brownlow's The Parade's Gone By, the difficulties of filming the underwater scenes, shot in Lake Tahoe after a swimming pool had been destroyed and the sea at Catalina proved to be fogged on account of the fishes' mating habits. At the same time as he was performing, Keaton himself had to manipulate the sunken two-man camera-box, cooled inside with ice to prevent the windows fogging. "I could only stay down there about thirty minutes because the cold water goes through into your kidneys. After about a half hour you begin to go numb. You want to get up and get out of there. I was one month shooting that scene."*

*The diving-suit proved an exceptionally fruitful prop. There is never a moment's doubt as to who it is moving about in it, on short, jerky little legs and with stiff, busy arms sticking out slightly at an angle. Christopher Bishop has pointed out Keaton's remarkable power of visualization in making us – even though we are already familiar with Rollo's diving-suit – see it with the same fresh shock that the primitive tribesmen experience.*

*Of all Keaton's heroines, Kathryn McGuire in The Navigator and Marion Mack in The General have the most positive roles. The stories demand from them a greater participation, in that hero and heroine are thrown together in isolation; and in any case the two girls are unusually charming and funny. Kathryn McGuire has the same sweet dizziness as Marion Mack: when the castaways want to attract the attention of a passing ship, she runs up the prettiest flag she can see, which happens to be the quarantine signal.*

*The musical accompaniment is by the European Silent Screen Virtuosi, an improvisational group which first came together at the 2010 Bristol Slapstick Festival. – DAVID ROBINSON*

**The music** *Sometimes – not very often – the film offers a clue to what musical choice the film director may have intended. For example, in Stroheim's Blind Husbands you spot a little inscription on a folkloric wooden panel, "Auf der Alm do gibt's koa Sünd" ("There is no sin on the mountain pasture"), which is – my mother knew it by heart – an old folksong from the Alps. Sometimes you can read the label on a record played on the (onscreen) gramophone turntable. The Navigator offers us such a moment, where the action follows the words on the record: "Asleep in the Deep"... Buster and his girlfriend are sunk into their deck chairs. And this tune offers the starting point for musical reflections, and will be the main musical theme. You will certainly hear it in many variations: as an overture, before the film; with reminders of an opera aria in the Venetian style; in Dixieland style – there are no musical limitations on expressing the appropriate mood.*

*A little about the European Silent Screen Virtuosi, born this year at the Bristol Slapstick Festival. It is a musical consortium which is unique: bringing together an experienced silent film pianist and violinist (myself) and two British friends whose curricula vitae could*

*not be more different: one is a very young clarinet player who enchanted us last year with his virtuoso interpretation of The Golem, and who, I know, will make his way to many awards in future musical competitions: Lee Mottram. The second is already honoured with awards we do not need to mention. But you should know that it is not only in the field of film animation that he is a master, but also on the trumpet – and precisely in the style that Buster Keaton demands. This trumpet player is Richard Williams. For the base of all melodies, take an exquisite bass player (and accordionist) whose ears can follow and anticipate action and harmonies: Romano Todesco. Last but not least, Frank Bockius, who has played with me for 15 years, has performed several times at the Giornate, and is definitely one of the world's best percussionists for the musical accompaniment of silent films. Asleep in the Deep – fresh and alive in the pit. – GÜNTER A. BUCHWALD*

★★★★★

### **A colpi di note/Striking a New Note 2010**

“A colpi di note” è uno speciale laboratorio che mira a valorizzare l’indissolubile legame tra musica e cinema attraverso il recupero storico delle origini del cinema. Un obiettivo audace che ha richiesto una parte teorica di avvicinamento al cinema del passato e ai principali fondamenti dell’accompagnamento; è poi seguita una fase pratica, durante la quale è stata fatta un’analisi visiva delle due opere da musicare. Sono così state elaborate due partiture che impiegano tutti gli strumenti suonati dai ragazzi e nel contempo evidenziano le suggestioni provenienti dai film stessi. Siamo giunti ormai alla quarta edizione: nuove leve sono gli studenti della Scuola Media “Balliana-Nievo” di Sacile coordinati dai professori Ermanno Giacomel, Gianni Della Libera, Lucia Pizzutel, Mario Zanette, Giuliano Pavan e in collaborazione con Jean Pierre Zanette; veri e propri veterani sono invece i ragazzi della Scuola Media Centro Storico di Pordenone, seguiti dalla prof. Maria Luisa Sogaro, prima ispiratrice di questo originalissimo laboratorio.

I primi danno “voce” ai materiali di “Pathé di risate”, una serie di comiche di inizio Novecento della celebre casa di produzione francese. “Dovendo rimusicare un film composto da sei sketch diversi si è cercato di differenziare le scelte musicali riferite ai singoli episodi e allo stesso tempo di creare un fil-rouge che li collegasse. Abbiamo quindi affidato *Lo sbadiglio* alle sonorità morbide dell’ensemble di chitarre e sottolineato le sofferenze della *Pauvre jaquette* con un brano pieno di dissonanze. Un carattere lezioso distingue l’accompagnamento di *Le trophée de Rigadin*, in accordo con i modi quasi effeminati del protagonista e un più tradizionale ragtime ci è sembrata la scelta migliore da accostare ai due ubriaconi di *Je vais chercher du pain*. Molto ritmo e qualche suono onomatopoeico per scandire *La corsa degli agenti dell’ordine* e infine, il tema che apre la proiezione e che si ripresenta ogni volta variato per accompagnare le schermate di testo che precedono i vari

episodi, sarà il motivo principale di *The Diabolic Itching*” (Ermanno Giacomel).

La scuola media Centro Storico si cimenta invece nella musicazione di *There It Is* di Charles R. Bowers (1928), una curiosa comica che mescola sapientemente scene reali e personaggi realizzati in animazione mossi con la tecnica della stopmotion.

“Repetita iuvant, ma pure stufant! amava ripetere la mia insegnante di latino. Ecco perché ho deciso di ‘tradire’ l’amato Buster Keaton con l’ineffabile Charles Bowers. La scelta, in verità, mi è stata suggerita dall’amico Gabriel Thibaudeau che, l’anno scorso, ascoltando le mie perplessità nella scelta del nuovo film da musicare ha esclamato: ‘Dopo tanti anni, Bowers riesce sempre a divertirmi.’ E, allora, ho pensato: ok! Abbiamo scelto *There It Is* perché ha entusiasmato i ragazzi. E le musiche? Ho pensato di intrecciare due melodie popolari scozzesi con altri temi tratti dallo splendido *Album per la gioventù* del mio compositore prediletto Robert Schumann” (Maria Luisa Sogaro). – SILVIA MORAS

*“Striking a New Note” is a special laboratory which aims to develop the indissoluble links between music and cinema through the historical rediscovery of the origins of cinema. A bold objective which demands a theoretical stage of approaching the cinema of the past and the fundamental principles of accompaniment; and then a successive practical phase, of visual analysis of two works to set to music. In this way two scores have been created which employ all the instruments played by the children and at the same time highlight suggestions coming from the film itself. We have arrived at the fourth edition: we have new blood with the students of the Scuola Media “Balliana-Nievo” of Sacile, co-ordinated by Professors Ermanno Giacomel, Gianni Della Libera, Lucia Pizzutel, Mario Zanette, Giuliano Pavan, and, in collaboration, Jean Pierre Zanette; on the other side are the tried and true veterans of Pordenone’s Scuola Media Centro Storico, disciples of Professor Maria Luisa Sogaro, the first inspiration of this very original laboratory.*

*The Sacile pupils give “voice” to “Pathé for Laughs”, a series of comic films from the beginning of the 20th century, issued by the famous French production company. “Having to make music for a film composed of six different sketches, the aim was to differentiate the musical choices for each separate episode and at the same time to create a common thread to link the whole. So we entrusted the gentle sound of the guitar ensemble to The Yawner and underlined the suffering of The Poor Coat with a piece full of dissonances. An affected style characterizes the accompaniment of Whiffles Wins a Beauty Prize, to suit the almost effeminate manner of the protagonist, and a more traditional ragtime seemed the better choice to suit the two inebriates of I Fetch the Bread. Strong rhythm and some onomatopoeic sounds accompany The Policemen’s Little Run; and finally, the theme which opens the show and which recurs, always with variations, to accompany the titles which introduce the various episodes will provide the principal motif for The Diabolic Itching.” (Ermanno Giacomel)*

The Scuola Media Centro Storico for their part have taken on the “musicalization” of *There It Is* (1928), made by Charles R. Bowers, a curious comedian who ingeniously mixed real scenes with animated characters created by stop-motion.

“My Latin teacher liked to say, ‘Repetition is gratifying, but also boring!’ That is why I have decided to ‘cheat on’ the adored Buster Keaton with the ineffable Charles Bowers. The choice, in truth, was suggested to me last year by my friend Gabriel Thibaudeau, who, on hearing my perplexity about the choice of a new film to which to make music, exclaimed, “After all these years, Bowers always makes me laugh”. So I thought: OK! We chose *There It Is* because it excited the children. And the music? I thought of interweaving two popular Scottish melodies with other themes taken from the splendid *Album für die Jugend* by my favourite composer, Robert Schumann.” (Maria Luisa Sogaro) – SILVIA MORAS

**Prog. 1: Pathé di risate / Pathé for Laughs**

**LE BÂILLEUR (Lo sbadiglio / The Yawner)** (Pathé, FR 1907)

*Regia/dir:* Segundo de Chomón; 3'

**PAUVRE JAQUETTE (The Poor Coat)** (Pathé, FR 1907)

*Regia/dir:* ?; 2'

**LE TROPHÉE DE RIGADIN (Whiffles Wins a Beauty Prize)** (Pathé, FR 1915)

*Regia/dir:* ?; 5'

**JE VAIS CHERCHER DU PAIN (I Fetch the Bread)** (Pathé, FR 1906)

*Regia/dir:* ?; 4'

**LA COURSE DES SERGENTS DE VILLE (La corsa degli agenti dell'ordine / The Policemen's Little Run)** (Pathé, FR 1907)

*Regia/dir:* Ferdinand Zecca; 3'

**THE DIABOLIC ITCHING** (Pathé, FR 1908)

*Regia/dir:* ?; 5'

DVD (dal/from 16mm); fonte copia/source: La Cineteca del Friuli, Gemona.

Accompagnamento musicale/Musical accompaniment:

Orchestra della Scuola Media “Balliana-Nievo” di Sacile  
Insegnanti/Teachers: Ermanno Giacomel, Gianni Della Libera, Lucia Pizzutel, Mario Zanette, Giuliano Pavan, in collaborazione con/in collaboration with Jean Pierre Zanette

Flauti/Flutes: Mariano Biasotto, Eleonora Buosi, Samuele Cadel, Ronaldo Elmazi, Giulia Gallo, Elena Marazzato, Laura Nieddu, Margherita Pegolo, Luca Sanson, Marianna Tomasella, Giorgia Zanette, Mariachiara Zanuttini

Clarineti/Clarinetts: Massimo Ortolan, Simona Paccone

Saxofoni/Saxophones: Bruno Cadelli, Moro Samuele

Violini/Violins: Sairis Benzant, Coral Da Ros, Erica Kalefi, Giulia Salvador, Shengjie Shi

Pianoforte/Piano: Sabrina Anzil, Christian Berardi, Noah Da Ros, Federica Falzarano, Teresa Margarita, Riccardo Pasqual, Giovanni Romor, Elena Santin, Martina Villani

**Prog. 2: Charley Bowers**

**THERE IT IS** (Bowers Comedies/Educational Pictures, US 1928)

*Regia/dir., f./ph:* H. L. Muller; cast: Charley Bowers, Kathryn McGuire, Melbourne MacDowell, Buster Brodie, Edgar Blue; DVD, 20'; fonte copia/source: Cinemazero, Pordenone.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Accompagnamento musicale/Musical accompaniment

Orchestra della Scuola Media Centro Storico di Pordenone

Insegnanti/Teachers: Maria Luisa Sogaro

Clarineti e flauti/Clarinetts and flutes: Alessio Mazzeo

Flauti soprani, contralti e tenori/Piccolos, alto and tenor flutes: Beatrice Bove, Chiara D'Onofrio, Matteo Magris, Flavio Todesco

Glockenspiel: Eugenio Spuria

Xilofoni/Xylophones: Augusto Del Zotto, Ali Lezgin Karinca

Fisarmonica/Accordion: Antonina Oliynyk

Violoncello: Alice Calabretto

Pianoforte: Andrea Del Zotto

Rumoristi/Sound effects: Emanuela Arapi, Deborah Castoro, Maria Grazia Castoro, Teresa Mutuale, Ludovica Tajariol, Emylia Pasychnyk

★★★★★

**Il canone rivisitato / The Canon Revisited**

**LE MIRACLE DES LOUPS (Il miracolo dei lupi / Miracle of the Wolves)** (Société des Films Historiques, FR 1924)

*Regia/dir:* Raymond Bernard; scen: André-Paul Antoine, dal romanzo di/from the novel by Henri Dupuy-Mazuel; cast: Vanni Marcoux (Charles le Téméraire [Charles the Bold]), Charles Dullin (Louis XI), Romuald Joubé (Robert Cottereau), Yvonne Sergyl (Jeanne Fouquet), Gaston Modot (Comte du Lau); 35mm, 3017 m., 131' (20 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: Archives françaises du film (CNC), Bois d'Arcy.

Didascalie in francese / French intertitles.

Partitura originale/Original score: Henri Rabaud; trascrizione per pianoforte/piano transcription: Noël Gallon; esegue/performed by: Touve R. Ratovondrahety.

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

La composizione originale è per orchestra e coro maschile, ma la trascrizione per piano di Noël Gallon, il maestro di musica dei figli di Henri Rabaud (1873-1949), non sminuisce affatto la potenza espressiva prevista dal compositore. La partitura, di impronta wagneriana, si basa sullo sviluppo dei leitmotiv, 4 dei quali sono esposti già nelle prime 19 battute. Il tema successivo che accompagna i cacciatori è anche il tema principale dell'intera composizione, quello più facilmente orecchiabile che si fischietta uscendo dalla proiezione.

Questa musica in puro stile francese del XX secolo resta rigorosamente elegante pur osando spingere all'estremo il cromatismo, la scala tonale, con quinte diminuite e accordi aumentati e la politonalità. Una modernità che a tratti viene deliberatamente spezzata da alcune sequenze schiettamente medievali. Nondimeno, il tema finale, già introdotto discretamente nella prima pagina, completa sontuosamente questo monumento in uno stile corale stranamente protestante. – TOUVE R. RATOVONDRAHETY

*The original of this work is for orchestra and male voice choir, yet this piano transcription by Noël Gallon, who was music teacher to Henri Rabaud's children, does not in any way diminish the force of the composer's intentions.*

*Following the Wagnerian school, it functions through the development of leitmotifs, four of which are already stated in the first 19 bars. The subsequent theme which accompanies the hunters is a principal theme of the work, so easily remembered that you are still whistling it when you leave the film.*

*This music in the pure French 20th century style remains rigorously elegant, while at the same time pushing to extremes chromatism, extended tonality, series of diminished fifths and augmented chords, and polytonality. A modernism which is at moments deliberately broken by sequences which are purely medieval. Moreover, the final theme, already discreetly presented in the first page of the score, regally ends this monument in a choral style that is strangely Protestant. – TOUVE R. RATOVONDRAHETY*

★★★★★

**SHAKHMATNAYA GORYACHKA** [La febbre degli scacchi / Chess Fever] (Mezhrabpom-Rus, USSR, 1925)

*Regia/dir:* Vsevolod Pudovkin, Nikolai Shpikovskiy; *scen:* Nikolai Shpikovskiy; *f./ph:* Anatoli Golovnya; *mont./ed:* Vsevolod Pudovkin; *cast:* Boris Barnet (ladro/thief), José Raúl Capablanca (campione del mondo/ *The World Champion*), Vladimir Fogel (eroe/*The Hero*), Anna Zemtsova (eroina/*The Heroine*), Sergei Komarov (nonno/*Grandfather*), Ivan Koval-Samborsky (poliziotto/*policeman*), Anatoli Ktorov (passeggero/*tram passenger*), Yakov Protazanov (farmacista/*chemist*), Yuli Raisman (assistente/*chemist's assistant*), Mikhail Zarov (imbianchino/*house painter*), Fedor Otsep (spettatore/*game spectator*), Natalya Glan, Zakhar Darevsky, Konstantin Eggert, F. Ivanov; e i veri scacchisti / *and the real-life chess stars*, Ernst Grünfeld, Frank Marshall, Richard Reti, Rudolph Spielmann, Carlos Torre, F.D. Yates; 35mm, 545 m., 26' (18 fps); fonte copia/print source: Film-museum im Münchner Stadtmuseum.

Didascalie in russo / *Russian intertitles.*

Accompagnamento musicale di/Music score by Günter A. Buchwald, eseguito da/performed by Günter A. Buchwald (piano, violino), Frank Bockius (batteria/drums), Romano Todesco (contrabbasso/double-bass).

Durante una pausa nelle riprese de *La meccanica del cervello* a Pudovkin fu chiesto di girare una commedia di attualità sul torneo internazionale di scacchi che si svolgeva nel novembre 1925 all'Hôtel Metropol di Mosca. Il guaio era che non si poteva chiedere ai contendenti e men che meno a José Capablanca di recitare in una commedia. Allora un operatore, col pretesto di riprendere una cineattualità, girò delle inquadrature di Capablanca; in moviola, unendole ad inquadrature di mani di attori e di altri oggetti, secondo il metodo di Kulesciov, si creò un personaggio secondario che avrebbe assai sorpreso Capablanca se mai l'avesse visto, cosa improbabile poiché il film non circolò fuori dell'Unione Sovietica e fu portato all'estero solo quando la cineteca del Museum of Modern Art lo acquistò a Mosca nel 1937.

Il film è spiritoso e bonariamente satirico. L'estrema concentrazione del protagonista sugli scacchi e la crescente esasperazione dell'eroina (interpretata dalla moglie di Pudovkin, Anna Zemtsova) non possono essere immaginate scisse dall'ingegnoso metodo di montaggio di Kulesciov. Sebbene fosse il primo film di Pudovkin (co-regia di Nikolaj Scpikovskij) che veniva distribuito, nulla distingue *La febbre degli scacchi* da *études* e film di Kulesciov: è il sorridente congedo di Pudovkin dal suo maestro. – JAY LEYDA, *Storia del cinema russo e sovietico* (1964)

**La musica** La prima esecuzione pubblica dello score di Günter A. Buchwald per *Šachmatnaja gorjačka* – una partitura per orchestra d'archi, tromba percussioni e trombone – è avvenuta il mese scorso al festival del cinema muto di Tromsø, in Norvegia. Scrive il musicista: "Un'impressione molto personale: in un giardino pubblico di Friburgo, un quindicenne guardava ammirato i giocatori di scacchi manovrare pezzi della grandezza di un bambino su una enorme scacchiera di 4 iarde per 4. Quando poi giocò la sua prima partita con il padrone dell'unica gelateria italiana di Friburgo, ebbe uno schock udendo il kibitzer seduto lì vicino gridare parola "scaccomatto" dopo appena 6 mosse. Ma la mossa era mia. Così, nella mia testa cominciai a muovere ogni pezzo... e dopo un bel po' di tempo trovai la mossa vincente. Quando lo raccontai a mio zio, lui fece tanto d'occhi e mi raccontò che negli anni '30 aveva giocato una partita amichevole con Efim Bogoljubof in occasione di un torneo mondiale di scacchi. E Bogoljubof ci porta direttamente a *Šachmatnaja gorjačka*, dato che fu lui il vincitore del torneo moscovita del 1925.

A posteriori, sappiamo che quel torneo ebbe un valore storico in quanto stabilì la lunga supremazia russa (sovietica) negli scacchi. Il campione del mondo José Raúl Capablanca (1921-27) si piazzò al terzo posto, dietro al precedente detentore del titolo, il tedesco Emanuel Lasker (1894-1921). Capablanca doveva avere una spiccata vocazione turistica, dato che – in concomitanza con il torneo di Mosca – trovò il modo di giocare anche nei tornei che si tennero in altre città. Il che significa che giocò tra le 50 e le 100 partite anche con avversari dilettanti. Nel 1925, egli era un'importante, esotica vedette. Basta guardarlo in questo film. Non è forse un simpatico,

avvenente, brillante, esperto playboy? Non certo un bravo attore, ma il montaggio ci dà l'illusione che la sua recitazione sia geniale. Ma è interessante anche ciò che *non* si vede: Efim Bogoljubov, il vero vincitore del torneo, non appare mai nel nostro film. Che fosse già una vittima della censura, visto che abbandonò la Russia subito dopo il 1925, per stabilirsi a Berlino e diventare il campione (non ufficiale) del mondo? Nondimeno, gli scacchi, che possono suscitare la febbre al pari del calcio, divennero parte integrante del programma sovietico che si proponeva di innalzare il livello intellettuale del popolo russo.”

*During a pause in the filming of Mechanics of the Brain, Pudovkin was asked to make a topical comedy on the International Chess Tournament being held during November 1925, at Moscow's Hotel Metropol. The catch was that one could not ask the competitors, least of all José Capablanca, to act in a comedy. Shots of Capablanca, taken by a cameraman pretending to be taking newsreel shots, were brought to the cutting-table with shots of other actors' hands and of objects, and a minor role was thus created by the Kuleshov method that must have surprised Capablanca exceedingly if he ever saw it – which is unlikely as the film was never shown abroad until the Museum of Modern Art Film Library acquired it from Moscow in 1937.*

*The film has a fund of simple satire and movie wit. The hero's extreme preoccupation with chess and the growing exasperation of the heroine (played by Pudovkin's wife, Anna Zemtsova) cannot be imagined apart from Kuleshov's ingenious cutting method. Although it was the first film by Pudovkin (co-directed with Nikolai Shpikovskiy) to be released, there is nothing to distinguish Chess Fever from the Kuleshov études and films; this is Pudovkin's smiling farewell, a salute to his master. – JAY LEYDA, Kino (1960)*

**The Music** *Günter A. Buchwald's Chess Fever score for string orchestra, trumpet, drums, and trombone was premiered last month at the Tromsø Silent Film Festival, Norway. He writes:*

*“A very personal impression: In a Freiburg Public Garden, a 15-year-old boy admired all the chess players handling the child-sized pieces on a huge 4x4-yard chess field. When he started to play his first game against the owner of the only Italian ice cream shop in Freiburg, he was shocked to hear the word “Checkmate” after just 6 moves, called out by the kibitzer sitting around the square. But it was my move. So, in my head I started to move every piece... and after a long while I found the winning move. Relating this to my uncle, his eyes grew large as he told me how in the 1930s he played a draw against Efim Bogoljubov during a simultaneous chess event. And Bogoljubov is a link to our Chess Fever, since he was the winner of that 1925 Moscow chess tournament. In retrospect, we know that this tournament had historical dimensions in cementing the long Russian (Soviet) dominance in chess.*

*“World champion José Raúl Capablanca (1921-27) came in in third*

*place, just behind his championship predecessor Emanuel Lasker (1894-1921) from Germany. Capablanca seemed to have a touristic attitude, as he played – during the tournament – simultaneous matches in other towns. This meant that he played between 50 and 100 matches against chess amateurs at the same time.*

*“In 1925 Capablanca was a major exotic public attraction. You only need to watch this film. Isn't he a nice, good-looking, smart, handsome playboy? Not a good actor, but the montage which gives us the illusion that he is acting is just genius, a typical Russian skill.*

*“Interesting what you do not see: Efim Bogoljubov, the real winner of the tournament, never appears in our film. Was he already a victim of censorship, since he was to leave Russia after the 1925 event, to settle in Berlin and become (unofficial) world champion? But chess, which can evoke fever just like soccer, became part of a national soviet educational programme aimed to raise the intellectual level of the whole Russian population.”*

★★★★★

### Incontro con / An Audience with Jean Darling

Stanno diventando una piacevole tradizione delle Giornate questi incontri annuali con Jean Darling nel corso dei quali lei rievoca la sua infanzia negli ultimi giorni del cinema muto e nella fase di passaggio al sonoro, e anche, una volta cresciuta, la sua attività a Broadway quale interprete di Carrie nel *Carousel* allestito da Rouben Mamoulian, nonché la sua vita attuale in Irlanda, dove è impegnata a scrivere, a fare trasmissioni radiofoniche e a cantare.

Quest'anno Ron Magliozzi del Museum of Modern Art ha trovato alcune nuove canzoni per il suo repertorio: tra queste, lei ha scelto di eseguire “Sono stanca di essere sullo schermo” (1924), “Voglio essere amata come le ragazze del cinema” (1915), “Vanno tutti al cinema” (1915) e “Voglio un uomo delle caverne” (1919).

Se sarà in vena di sfide, potrebbe anche riproporre “La Regina del Picture Palace”, un difficilissimo numero del musical del 1914 *The Star Cinema*. – DAVID ROBINSON

*One of the pleasant recently established traditions of the Giornate is the annual audience with Jean Darling, in which she recalls further memories of her life as a child in the last days of silent cinema and the changeover to sound; later, as an adult on Broadway, as Carrie in Rouben Mamoulian's first production of *Carousel*; and her life today in Ireland, writing, broadcasting, and still singing.*

*This year Ron Magliozzi of the Museum of Modern Art has found some new songs for her repertoire, and from these she plans to sing “I'm Tired Of Being On The Screen” (1924), “I Want To Be Loved Liked The Girls On The Film” (1915), “They're All Going To The Movies” (1915), and “I Want A Cave Man” (1919).*

*If challenged, she may also do a reprise of the supremely difficult number from the 1914 stage musical *The Cinema Star*, “The Picture Palace Queen”. – DAVID ROBINSON*

## **RIEN QUE LES HEURES** (Néo-Films, FR 1926)

*Regia/dir., mont./ed:* Alberto Cavalcanti; *prod:* Pierre Braunberger; *scen:* Alberto Cavalcanti, André Cerf; *f./ph:* James Rogers; *scg./des:* Mirowitch; *aiuto regia/asst. dir:* André Cerf; *cast:* Blanche Bernis, Nina Chouvalowa, Philippe Hériat, Clifford McLagen, André Cerf; *riprese/filmed:* estate/Summer 1926; *data uscita/released:* 22.10.1926 (Studio des Ursulines, Paris); 35mm, 957 m., 46' (18 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam.  
Didascalie in olandese / *Dutch intertitles.*

Partitura originale di /*Original score* by Yves de la Casinière eseguita dal vivo da/performed live by Lucio Degani (violino), Francesco Ferrarini (violoncello), Maud Nelissen (piano).

Appartenente alla categoria che diventerà tanto di moda delle "sinfonie metropolitane", realizzato prima di *Berlin, die Symphonie einer Grosstadt* di Ruttmann e di *Moskva* di Mikhail Kaufman, questo film è stato, secondo Cavalcanti, "il primo a dare una prospettiva sociologica al documentario. Fino a quel momento, si giravano documentari sui tramonti nel Pacifico. Non era mai venuta l'idea di mostrare ciò che accadeva intorno a noi. *Rien que les heures* è stato il primo a farlo". È questo il film più "sperimentale" e "d'avanguardia" di tutti i film di Cavalcanti e, tra quelli girati in questo periodo, il titolo che ha meglio resistito al tempo, senza dubbio per lo humour che lo pervade e per una certa sua modestia, non presentandosi come il capolavoro del secolo. Quest'opera sullo spazio, su una città precisa, Parigi, con i suoi monumenti, i suoi vicoli, la sua gente comune, le sue avventure, è anche un bel film sul tempo, sulla coscienza del tempo che passa. Come indica lo stesso titolo, il soggetto principale è proprio il tempo: nient'altro che le ore. – ANTONIO RODRIGUES, ALAIN MARCHAND (Giornate del Cinema Muto, catalogo 1997)

**La musica** A quanto mi risulta, esistono relativamente poche partiture originali per film muto e trio per pianoforte (violino, violoncello, piano). La musica di Yves de la Casinière per *Rien que les heures* ne è un riuscito esempio. Mélange di stili diversi che "appartengono" alle diverse ore del giorno e della notte, è un lavoro che arricchisce e completa il film. – MAUD NELISSEN

*Belonging to the category of city symphonies, which would have a great vogue, and made before Ruttmann's Berlin, die Symphonie einer Grosstadt and Mikhail Kaufman's Moscow, his film was, according to Cavalcanti himself, "the first to give a sociological perspective to documentary. Until then, all documentaries were about sunsets in the Pacific. No one had had the idea of showing what happens around us. Rien que les heures was the first to do so." It is the most "experimental" and the most "avant-gardist" of all his films, and one of the films from this period which has best survived the test of time, no doubt because of the humour which runs through it and also a*

*certain modesty, because it is a film which does not pretend to be the masterpiece of the century. This film about a place, about a particular city, Paris, with its monuments, its lanes, its "little people", its adventures, is also a remarkable film about time, about the sense of the passage of time. As its title indicates, the central subject of this film is time itself: nothing but the hours. – ANTONIO RODRIGUES, ALAIN MARCHAND (Giornate del Cinema Muto catalogue 1997)*

**The music** *As far as I know relatively few original music scores exist for silent film and piano trio (violin/cello/piano). The music for Cavalcanti's Rien que les heures by Yves de la Casinière is a charming example of good and effective film music. A mixture of different styles which "belong" to the different hours of day and night in the city, it warmly enriches Rien que les heures and makes the film complete.*

MAUD NELISSEN

## **LA FOLIE DES VAILLANTS** (Cinégraphistes Français, FR 1926)

*Regia/dir., scen:* Germaine Dulac; *dal racconto/based on the short story* "Makar Tchoudra" di/by Maxim Gorki; *f./ph:* Paul Parguel, Maurice Forster; *cast:* Raphaël Liévin (Loïko Sodar), Lia Loo (Radda), Castelluci (Lenka); *riprese/filmed:* autunno/Autumn 1925; *presentazione alla stampa/press screening:* 17.12.1925; *première:* 2.4.1926 (Théâtre du Colisée, Paris); *dist. orig:* Mappemonde Film; *lg. or./orig. l:* 1250 m.; *incompleto/incomplete,* 35mm, 844 m., 41' (18 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* Archives françaises du film du CNC, Bois d'Arcy.  
Didascalie in francese / *French intertitles.*

Film restaurato in 1989 dagli Archives françaises du film (CNC) nell'ambito del piano del Ministero della Cultura francese per la salvaguardia del patrimonio cinematografico. / *Restored in 1989 by the Archives françaises du film (CNC), under the auspices of the Ministry of Culture's film preservation plan.*

Accompagnamento musicale di / *Musical accompaniment* by Maud Nelissen, eseguito dal vivo da / *performed live* by Lucio Degani (violino), Francesco Ferrarini (violoncello/cello), Maud Nelissen (piano).

Quest'accattivante ritratto simbolista di un amore appassionato tra due zingari è uno dei più singolari e trascurati capolavori della pioniera del cinema d'avanguardia francese degli anni '20 Germaine Dulac (1882-1942), femminista e socialista. Nel corso della sua carriera (1915-1942) la Dulac ha diretto più di trenta film di finzione (1915-1930), molti dei quali hanno contrassegnato nuove tendenze cinematografiche, dall'impressionista all'astratto. La nostra conoscenza dell'opera della Dulac è stata a lungo circoscritta a due o tre di questi film, nella fattispecie *La Fête espagnole* (1919), *La Souriante Madame Beudet* (1923) e *La Coquille et le Clergyman* (1928), considerati rispettivamente il primo film impressionista,

femminista e surrealista. Grazie al restauro di tante delle sue pellicole, specie a cura degli Archives françaises du film, oltre ad un proliferare di retrospettive internazionali, la ricca e varia filmografia della Dulac – di cui *La Folie des vaillants* è una gemma abbagliante – gode ora di una legittima riscoperta.

Secondo la sua compagna di una vita, Marie-Anne Malleville, la Dulac considerava *La Folie des vaillants* come il suo *film roi* (“film re”). Per la Dulac, che si iscrisse ufficialmente all’S.F.I.O. (Partito Socialista Francese) nel 1925, l’anno in cui girò questo film – e per la quale l’uguaglianza sociale era sempre stata fondamentale – il racconto di Gorkij su due zingari (socialisti idealisti, ribelli, quindi naturalmente radicali ed anticapitalisti) offriva una cornice adeguata entro cui considerare una costruzione alternativa dei ruoli di genere.

Ribalutando i termini delle relazioni contemporanee, in cui era il marito ad avere il potere, *La Folie des vaillants* avrebbe avuto un richiamo speciale per chi aveva ideali femministi nella Francia di metà anni ’20. Nel 1925 le femministe avevano lanciato una proposta per rivedere il Codice Napoleonico, che limitava severamente l’accesso delle donne ai loro stessi patrimoni, istituzionalizzava la disuguaglianza tra coniugi e restringeva l’autorità genitoriale. Il film della Dulac mise in netto rilievo l’ingiustizia di quei provvedimenti così limitativi della libertà femminile. Nonostante il budget ridotto del film, una clausola del contratto concedeva alla Dulac “completa libertà artistica”. Nondimeno, fu costretta a negoziare sul tema del conservatorismo morale e del “gusto pubblico” per motivi connessi alla distribuzione commerciale. Con l’abituale audacia artistica e abilità commerciale, preparò diversi finali, questo, più radicale, ed un altro, più commerciale, che i proprietari delle sale potevano ordinare su richiesta.

Soprattutto, la Dulac vide in questo film un’opportunità senza precedenti per attuare il suo concetto di cinema come “sinfonia visiva”, fatto di “vita”, “movimento” e “ritmo”. Massimizzando l’associazione ritmica tra le immagini e minimizzando l’importanza della recitazione, della fotografia, della trama e delle scenografie, secondo la Dulac e il suo “cinema della suggestione” femminista, *La Folie des vaillants* fu “un passo verso l’assuefazione del pubblico alla sinfonia visiva, dove la cosiddetta azione ‘teatrale’ non sarebbe stata nulla e la sensibilità... sarebbe stata tutto.” – TAMI M. WILLIAMS

**La musica** *La Folie des vaillants* è uno dei film meno noti di Germaine Dulac, ma è in sé un vero “gioiello” artistico. La pellicola rivela la grande maestria e musicalità della regista. Trattandosi di una “sinfonia visiva”, ho provato ad ascoltare, e ad ascoltare solo con gli occhi (“On entend avec les yeux...”, Germaine Dulac). La musica è ispirata a – e in parte basata su – un tema del compositore spagnolo Federico Mompou ed è questa la prima volta che viene eseguita per trio di pianoforte. – MAUD NELISSEN

*This captivating symbolist portrait of a passionate love between two gypsies is one of the most unique and overlooked masterworks of feminist, socialist, and 1920s French avant-garde film pioneer*

*Germaine Dulac (1882-1942). Throughout her film career (1915-1942), Dulac directed more than 30 fiction films (1915-1930), many marking new cinematic tendencies, from impressionist to abstract. Our knowledge of Dulac’s oeuvre was long limited to two or three of these, notably La Fête espagnole (1919), La Souriante Madame Beudet (1923), and La Coquille et le Clergyman (1928), respectively considered the first impressionist, feminist, and surrealist films. Thanks to the restoration of so many of her films by the AFF in particular, as well as a proliferation of international retrospectives, Dulac’s rich and diverse filmography – of which La Folie des vaillants is a dazzling gem – is now benefitting from a legitimate rediscovery. According to her longtime companion Marie-Anne Malleville, Dulac considered La Folie des vaillants to be her film roi (“king film”). For Dulac, who officially joined the S.F.I.O. (French Socialist Party) in 1925, the year she made this film – and for whom social equality had always been fundamental – Gorki’s tale of two gypsies (ideal socialists, rebellious, hence naturally radical and anti-capitalist) provided an apt framework in which to consider an alternative construction of gender roles.*

*By reversing the terms of contemporary marital power relationships, La Folie des vaillants would have had special resonance for those with feminist ideals in France of the mid-1920s. In 1925, feminists had launched a proposal to revise the Napoleonic Code, which severely curbed women’s access to their own finances, institutionalized spousal inequality, and restricted parental authority. Dulac’s film cast into sharp relief the injustice of those provisions which so constrained women’s freedoms.*

*Despite the film’s shoestring budget, a contract clause granted Dulac “complete artistic freedom.” Still, she was forced to negotiate the issue of moral conservatism and “public taste” for the sake of commercial distribution. With customary artistic audacity and commercial prowess, she prepared multiple endings, the more radical ending here, and another, more commercial one which theater owners could order on demand.*

*Above all, Dulac saw in this film an unprecedented opportunity to realize her conception of cinema as a “visual symphony,” made of “life,” “movement,” and “rhythm.” By maximizing the rhythmic association between the images and by minimizing the importance of acting, photography, plot, and décor, for Dulac and her feminist “cinema of suggestion,” La Folie des vaillants was “one step towards habituating the public to the visual symphony, where so-called ‘theatrical’ action would be nothing, and sensibility... everything.”*

TAMI M. WILLIAMS

**The music (premiere for piano trio)** *La Folie des vaillants is one of Germaine Dulac’s lesser-known films, but it’s a true artistic “jewel” in itself. The film reveals the director’s great artistry and musicality. Being a “visual symphony”, I tried to listen, and listen only with my eyes (“On entend avec les yeux...” – Germaine Dulac). The music is inspired by, and partly based upon, a theme of the Spanish composer Federico Mompou. – MAUD NELISSEN*

**Laura Minici Zotti: Spettacolo d'addio/Farewell Show  
LA GRANDE ARTE DELLA LUCE E DELL'OMBRA: RAPPRESENTAZIONE CON LANTERNA MAGICA / THE GREAT ART OF LIGHT AND SHADOW: MAGIC LANTERN SHOW**

Lanternista/Lanternist: Laura Minici Zotti

Voce recitante/Reciter: Paolo Caporello

Musica/Music: Günter A. Buchwald

Effetti speciali/Special effects: Frank Bockius

Ho visto lo spettacolo con lanterna magica di Laura Minici Zotti per la prima volta 25 anni fa. Fu nell'agosto 1985, alla 42a Mostra Internazionale del Cinema della Biennale di Venezia. Fu questa l'unica volta in cui il festival più antico del mondo rendeva omaggio alla lanterna magica, la progenitrice più antica ed illustre del cinema. Da allora, Laura ha passato molto tempo nella sua vita portando la lanterna in luoghi dove non era mai stata prima, dal Quirinale al Louvre.

In occasione di quel memorabile spettacolo veneziano, incalliti festivalieri erano incantati come bambini dalle immagini di un altro tempo. Anche per noi aficionados della lanterna stava accadendo qualcosa di nuovo. A quel tempo nel mondo i lanternisti erano abbastanza pochi. In Italia, per quanto ne sapessimo, nessuno. Ma ecco apparire sulla scena non solo un italiano, ma (a mia conoscenza) l'unica lanternista donna al mondo. E il suo spettacolo aveva già quella speciale caratteristica propria di Laura personalmente e di tutto ciò in cui lei si impegna, dalle esibizioni in pubblico al suo raffinato Museo di Padova: il dono della suprema eleganza.

Diventammo subito amici, naturalmente, e appresi come aveva cominciato. Un giorno, nella soffitta della casa di famiglia a Venezia, aveva scoperto la lanterna e una ricca collezione di vetri – alcuni dei quali sono rimasti nello spettacolo da allora e saranno rivisti, per l'ultima volta, nel corso di questa rappresentazione. Si era divertita con questo giocattolo così intrigante... poi aveva dato alcuni spettacoli privati per i suoi amici... insomma fu una progressione inarrestabile. Da allora ci siamo incontrati regolarmente in occasione di eventi con lanterna in tutto il mondo e alle aste dove lei, con il suo occhio esperto, ha raramente mancato di arricchire la propria collezione e il proprio spettacolo.

Spettacolo che ha sempre rinnovato, aprendo nuove vie, raccontando nuove storie. In quella soffitta incantata c'era anche una speciale collezione di vetri destinati, diciamo così, a circoli per gentiluomini. Meglio dimenticarli? Ma Laura è una storica, una ricercatrice e una studiosa e ogni tanto si sentiva obbligata a mostrarli. Era un omaggio straordinario a quella qualità unica di eleganza e di stile far sì che pure queste immagini ambigue fossero elevate a poesia e fascino toccante.

L'idea di una rappresentazione di addio evoca naturalmente nostalgia e rammarico, ma non nel caso di Laura. Il suo posto nella storia della lanterna magica è importante e assicurato. Nel Museo continuerà la

sua missione di svelare ai nostri occhi la ricchezza di immagini dei vari precursori del cinema. E, di certo, questo spettacolo finale rimarrà impresso vividamente nella memoria di quanti avranno il privilegio di assistervi, proprio come il ricordo della rappresentazione alla Mostra di Venezia del 1985 è ancora vivo in me. Magia è la parola esatta, e l'unica. – DAVID ROBINSON

*I first saw the Magic Lantern show of Laura Minici Zotti 25 years ago. It was in August 1985, at the 42nd Mostra del Cinema of the Venice Biennale. This was the only time in its history that the world's oldest film festival had paid tribute to the magic lantern, the most ancient and distinguished progenitor of cinema; since then Laura has spent a lot of her life taking the lantern to other places it has never been before, be it the Quirinale or the Louvre.*

*At that momentous Venice show, hardened festival-goers were enchanted, like children, by images from another time. Even for us aficionados of the lantern, here was something different. Across the world there were at that time few enough lanternists. In Italy, so far as we had known, none. But here was not only an Italian, but (to the best of my knowledge) the world's only solo woman lanternist. And the show itself already had that special quality which characterizes her in person and in everything she undertakes, whether the performances or her exquisite Museum in Padua – the gift of supreme elegance.*

*We were instant friends, of course; and I learned how it had all come about. One day in the attic of the family house in Venice she had discovered the lantern and a rich collection of slides – some of which have remained in the show ever since, and will be seen again, for the last time, at this performance. She had amused herself with this intriguing toy ... then given little private shows for her friends ... and the trajectory was unstoppable. Since then we have met regularly at lantern events across the world, and at auctions, where Laura, with her connoisseur's eye, has rarely failed to enrich the collection and the show.*

*Laura was always renewing the show, breaking new ground, telling new stories. In that enchanted attic there was also a special collection of slides intended for, let us say, gentlemen's smoking concerts. Best forgotten? But Laura is a historian and researcher and scholar, and from time to time felt obliged to show them. It was an extraordinary tribute to that unique quality of elegance and style that these shady images too were elevated to poetry and touching charm.*

*The idea of a Farewell Performance naturally evokes nostalgia and regret – but not in Laura's case. Her personal place in the history of the magic lantern is important and secure. In the Museum, her mission to open our eyes to the rich imagery of the various precursors of cinema will continue. And for sure this final show will live vividly in the memories of everyone privileged to see it, just as the 1985 Venice show still stays with me. Magic is the exact and only word. – DAVID ROBINSON*



### A tutti i miei cari amici delle Giornate

Desidero comunicarvi che nella serata del 7 ottobre alle ore 20.30 al Teatro Verdi, concluderò il mio ruolo di “lanternista”, per dedicarmi esclusivamente al Museo.

Una decisione difficile, ma necessaria perché, oltre allo stress, inevitabile alla mia “veneranda età”, c’è il rischio di rottura dei fragili vetri, dovuta ai frequenti viaggi, e alle limitazioni dei trasporti aerei sempre più restrittive.

“L’addio alle scene” avverrà alla XXIX edizione delle Giornate del Cinema Muto, che sempre hanno appoggiato il mio entusiasmo, conferendomi il prestigioso riconoscimento del Premio Jean Mitry nell’edizione del 2008.

Per l’occasione ho scelto una rappresentazione con la Lanterna Magica e i vetri più belli della collezione, ispirata al programma di Charles Helleberg di Anversa. Nel 1884 il celebre lanternista mostrava “vetri astronomici in movimento, i capolavori dell’arte plastica, il giro del mondo e altri mirabili effetti”, affascinando il pubblico dell’epoca, cosa che farò anch’io nell’intento di emozionare gli spettatori di oggi.

In più di quarant’anni di carriera, ho girato buona parte del Mondo; mi hanno applaudita Capi di Stato, Ambasciatori, Direttori di Festival e Musei.

Partendo dal Quirinale a Roma, poi a Parigi dal Museo del Louvre al Museo d’Orsay per finire alla Cinémathèque Française, a Londra, a Madrid, alla Library of Congress di Washington, a Osaka, ma anche a Singapore; l’elenco sarebbe troppo lungo da riportare interamente.

Nella “mia” Venezia ho proiettato, in occasione del famoso Carnevale, *La Vita di Giacomo Casanova* al Teatro Goldoni e proprio di questa rappresentazione ho lasciato una testimonianza in DVD.

Già da qualche tempo, prevedevo di non mostrare più a lungo i preziosi vetri dipinti a mano del XVIII e XIX secolo, per dedicarmi esclusivamente alla gestione del Museo del PRECINEMA a Padova. A dodici anni dalla sua apertura, la mole di lavoro è notevolmente aumentata, donazioni, ricerche, studi e le mostre itineranti dedicate alla Stereoscopia, alle Silhouette e al Teatro d’Ombre dello Chat Noir, richiedono una costante dedizione.

Un giorno, che spero lontano, sarà mio figlio Alberto, a proseguire nello studio e nella diffusione per quanto riguarda il Precinema, essendo rimasto affascinato, fin da bambino, dall’interesse per la Lanterna Magica.

Ora mi resta il ricordo di un passato vissuto con entusiasmo, con la coscienza di essermi dedicata con passione, alla diffusione dello Spettacolo con la Lanterna Magica nel XX secolo, impiegando lanterna, vetri e programmi originali quando si ponevano le basi del moderno uomo visionario.

È a Laurent Mannoni che consegno idealmente l’incarico di continuare il percorso che avevo intrapreso oltre 40 anni fa, sicura, dopo aver visto il suo spettacolo con la Lanterna Magica, che ha le capacità adatte a diventare il “migliore lanternista di tutti i tempi”.

LAURA MINICI ZOTTI

### To all my dear friends of the Giornate

*I would like to inform you that on the evening of 7 October, at the Teatro Verdi, I shall end my role as “lanternista”, to dedicate myself exclusively to the Museum.*

*A difficult decision, but necessary because, apart from the personal stress, inevitable at my “venerable age”, there is the risk of breaking the fragile slides, through the frequent travels and the ever more restrictive limitations of air transport. “The Farewell Performance” will take place at the 29th edition of the Giornate del Cinema Muto, which has always supported my enthusiasm, conferring on me the prestigious recognition of the Jean Mitry Prize at the 2008 edition.*

*I have chosen for the occasion a performance with the magic lantern and the most beautiful slides of the collection, inspired by the programme of Charles Helleberg of Antwerp. In 1884 this famous lanternist showed “moving astronomical slides, masterpieces of plastic art, a tour of the world and other marvelous effects”, fascinating to the public of the time, as I also will endeavour to excite today’s spectators.*

*In a career of more than 40 years, I have travelled a good part of the world; I have been applauded by heads of state, ambassadors, directors of festivals and museums. From the Quirinale in Rome, to Paris – the Louvre, the Musée d’Orsay, and the Cinémathèque française – and then London, Madrid, the Library of Congress in Washington, Osaka, even Singapore; the list would be too long to recount in its entirety.*

*In “my” Venice, on the occasion of the famous Carnival, I projected The Life of Giacomo Casanova at the Teatro Goldoni; this performance is commemorated on DVD.*

*Already some time ago, I anticipated not showing the precious hand-painted slides from the 18th and 19th century any more, but to dedicate myself exclusively to running the Museum of PRECINEMA of Padua. Twelve years after its opening, the volume of work has markedly increased: donations, research, education, and the travelling exhibitions dedicated to the Stereoscope, the Silhouette, and the shadow theatre of the Chat Noir, all demand constant dedication.*

*One day, which I hope is still a long way off, it will be for my son Alberto to take over and continue the study and diffusion of everything that concerns Precinema, having remained fascinated, since he was a child, by the Magic Lantern.*

*Now there remains to me the memory of a past lived with enthusiasm, with the consciousness of having dedicated myself with passion to the diffusion of the Magic Lantern spectacle in the 20th century, employing lanterns, slides, and original programmes when they can inspire the modern visionary.*

*It is to Laurent Mannoni that I ideally pass on the task of continuing the journey which I undertook more than 40 years ago – certain, after having seen his spectacle with the magic lantern, that he has the skill capable of making him the “best lanternist of all time”.*

LAURA MINICI ZOTTI

## Serata finale / Closing Event

**WINGS** (Paramount Famous Lasky Corp., US 1927)

*Regia/dir:* William A. Wellman; *pres:* Adolph Zukor, Jesse Lasky; *prod:* Lucien Hubbard; *prod. assoc./assoc. prod:* B. P. Schulberg; *story:* John Monk Saunders; *scen:* Hope Loring, Louis D. Lighton; *consulente/story consultant:* Robert Nichols; *scen. editor:* E. Lloyd Sheldon; *mont./ed:* Merrill White, Tommy Scott; *didascalie/titles:* Julian Johnson; *f./ph:* Harry Perry; *effetti fotografici/ph. effects:* Paul Perry; *f. aggiuntiva/addl. ph:* Burton Steene, Horace D. Ashton, Cliff Blackston, Russell Harlan, Bert Baldrige, Frank Cotner, Faxon M. Dean, Ray Hubbard, Ray Olsen, L. Guy Wilky, Herman Schoop, Al Lane, William Clothier, Ernest Laszlo, Alfred Williams, L. B. Abbott, Eddie Adams, Al Myers, Gene O'Donnell; *aiuto regia/asst. dir:* Dick Johnson, Charles Barton; *dir. prod./prod. mgr:* Frank Blount; *effetti tecnici/engineering effects:* Roy Pomeroy (Magnascope & effetti sonori/sound effects); *gag man & anim:* Norman Z. McLeod; *cast:* Clara Bow (Mary Preston), Charles "Buddy" Rogers (Jack Powell), Richard Arlen (David Armstrong), Jobyna Ralston (Sylvia Lewis), Gary Cooper (cadetto/Cadet White), Arlette Marchal (Celeste), El Brendel (Patrick O'Brien), Gunboat Smith (sergente/The Sergeant), Richard Tucker (comandante/Air commander), Julia Swayne Gordon (Mrs. Armstrong), Henry B. Walthall (Mr. Armstrong), George Irving (Mr. Powell), Hedda Hopper (Mrs. Powell), Margery Chapin [Wellman] (contadina/Peasant mother), Gloria Wellman (contadinella/Peasant child), Charles Barton (soldato investito dall'ambulanza/Soldier hit by ambulance), William Wellman (fante morente nell'avanzata finale/Dying doughboy in final advance), Roscoe Karns (Lt. Cameron), Frank Clarke (il capitano/Kapitan Kellerman), Dick Grace, Rod Rogers, Bill Taylor, Paul Mantz, Hoyt Vandenburg, Hal George, Frank Andrews, Clarence Irvine, Earl E. Partridge, S.R. Stribling (piloti/pilots); *première:* 12.8.1927 (Criterion, New York City); 35mm, 12,493 ft., 139' (24 fps); *fonte copia/print source:* Photoplay Productions, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Partitura di/Score by Carl Davis; esegue/performed by Orchestra Mitteleuropea; dirige/conducted by Mark Fitz-Gerald.

Partitura commissionata da/Score commissioned by Photoplay Productions per/for Channel Four; esecuzione gentilmente autorizzata da/performed by arrangement with Faber Music London Ltd. per conto di/on behalf of Carl Davis.

Scritto da un pilota d'aereo e diretto da un altro pilota, *Wings* colse il momento culminante dell'ondata di entusiasmo popolare per l'aviazione: nel maggio 1927 Lindbergh aveva compiuto la sua trasvolata atlantica. Wellman riuscì a infondere alle scene di aerei in volo un afflato di grandezza epica; rifiutò di girarle nel sicuro ambiente dello studio, e spedì gli attori in aria, affidandoli a piloti esperti. (Richard Arlen aveva volato con il Royal Canadian Flying Corps, ma Buddy Rogers non sapeva assolutamente nulla di aeroplani.) Al

momento opportuno i piloti sparivano dalla vista e gli attori azionavano cineprese comandate a distanza: come ricordò poi Buddy Rogers, "ero il regista, l'operatore, facevo tutto io... per poco più di cento metri, naturalmente."

Harry Perry, il direttore della fotografia, aveva ai propri ordini una folta squadra di operatori. Le riprese dall'alto delle scene di battaglia vennero girate dalla cima di una torre di oltre trenta metri, mentre in basso il terreno era sconvolto dal fuoco dell'artiglieria; la Seconda Divisione dell'esercito degli Stati Uniti, che aveva partecipato alle originali azioni di guerra, fu utilizzata per le riprese della grande offensiva, girate in esterni presso San Antonio, in Texas. Parecchi dei piloti che presero parte al film sarebbero poi diventati generali nel corso della Seconda Guerra Mondiale.

Un pilota rimase ucciso. "Pensavamo che questo avrebbe fermato definitivamente il film", ricorda Lucien Hubbard, "ma l'ufficiale incaricato di dirigere le operazioni si limitò a dire 'Per noi è normale. Qualcuno si ammazza sempre durante l'addestramento...'"

Wellman, l'unico regista della Paramount che avesse combattuto come pilota in guerra, si trovò a dover combattere con la produzione per assicurarsi effetti visivi indispensabili, come le nuvole nelle scene di battaglia aerea: "Se non c'è niente sullo sfondo, non c'è senso della velocità; per questo ci vogliono le nuvole; con il cielo azzurro gli aerei sembrano uno sciame di mosche!" Le settimane spese ad aspettare le nuvole costarono un patrimonio alla Paramount, ma il film fu un successo sensazionale.

"Quando il regista non lavorava al film", riferiva il *Motion Picture Magazine* del settembre 1927, "era impegnato, insieme al produttore, a superare le divergenze politiche dei militari, a placare le gelosie che opponevano le varie sezioni del servizio, a pacificare la truppa scalpitante con barili di birra e spettacoli cinematografici, a offrire cene e balli agli aviatori, a conciliarsi ufficiali furibondi con uno sfoggio di abilità diplomatica che sarebbe bastato a scongiurare la Grande Guerra." A completare il quadro, giunse in città la troupe che stava girando per la Paramount *The Rough Riders*, l'epico film di Victor Fleming, con ogni uomo che sperava in un appuntamento con Clara Bow.

*Wings* migliora invecchiando, e scene che in passato potevano apparire ingenui ed eccessivamente sentimentali ora sembrano parte integrante della loro epoca. Clara Bow interpreta Mary, la ragazza della porta accanto innamorata di Jack e dell'automobile che lui si è costruito in casa. Durante l'addestramento, Jack si scontra con Dick, che però diventerà in seguito il suo migliore amico (in una scena i due recitano insieme a Gary Cooper). Jack e Dick giungono in Francia; anche Mary, che si è arruolata volontaria, si trova al fronte come conducente di ambulanza. I due ragazzi, decorati, ottengono una licenza: Parigi, finalmente! Mary arriva a sua volta a Parigi, dove trova Jack, ubriaco, tra le braccia di un'altra ragazza; riesce a strapparla alla rivale, ma viene arrestata e spedita a casa dalla polizia militare. Giunge l'ordine di tornare alla base per la grande offensiva. Dick, abbattuto, viene preso prigioniero; fugge su aeroplano tedesco e Jack lo abbatte

nuovamente. Jack atterra di fronte a un cimitero militare e smonta dall'aereo davanti a una distesa di migliaia di croci bianche, senza sapere che il suo amico giace morente.

A parte questo tocco pacifista, le didascalie insistono piuttosto su concetti come “la strada verso la gloria” e “i più valorosi tra i valorosi”. Wellman fa giostrare la cinepresa nel vasto campo di battaglia con entusiasmante fluidità. Anche per gli standard odierni, le soluzioni sceniche da lui proposte sembrano particolarmente audaci; e la sovrimpressionazione della colonna di migliaia di uomini in marcia verso un orizzonte in cui viene raffigurato in split-screen il loro annientamento, è un momento degno del *J'accuse* di Abel Gance (1919).

A parte la normale imbibizione (riprodotta nella copia Photoplay seguendo le indicazioni di un copione d'epoca), nelle copie originali, quando gli aeroplani si incendiavano si vedevano fiamme scarlatte, e nelle scene clou lo schermo si allargava, grazie al Magnascope, all'intero proscenio. Nel 1928 la pellicola fu integrata con effetti sonori (il rombo dei motori degli aerei e le raffiche delle mitragliatrici) *Wings* vinse il primo Oscar per gli “eccezionali meriti produttivi”, ma ciò non impedì al ministero della Guerra di infuriarsi per l'enorme costo della cooperazione che aveva offerto. “Una bella guerra” dissero al ministero “sarebbe stata preferibile a un altro film.”

Il produttore Howard Hughes guardò ripetutamente *Wings* prima di realizzare il successivo film epico dedicato all'aviazione, *Hell's Angels* (1930). – KEVIN BROWNLOW

*Written by one pilot and directed by another, Wings caught the excitement over aviation at its peak – Lindbergh had flown the Atlantic in May 1927. Wellman gave the flying scenes an epic grandeur – he refused to stage them in the safety of the studio, and sent his actors up in charge of experienced pilots. (Richard Arlen had flown with the Royal Canadian Flying Corps, but Buddy Rogers knew nothing about planes.) When conditions were right, the pilots ducked out of sight, the actors triggered remote-control cameras, and, as Buddy Rogers put it, “I was director, cameraman – everything...for four hundred feet, that is.”*

*Harry Perry was director of photography, commanding a vast crew of cameramen. High angles for battle scenes were taken from a hundred-foot tower, and the ground was churned up by artillery fire. The U.S. Army's 2nd Division, which had taken part in the original drive, was used for the Big Push at the location outside San Antonio, Texas. Several of the pilots became generals in World War II.*

*One pilot was killed. “We thought that would stop the picture,” said Lucien Hubbard, “but the operation officer said, ‘We don't think anything of it. Guys are always killed in training...’”*

*Wellman, the only Paramount director who had fought as a pilot in the war, also fought the front office for such essential visual effects as clouds for the dogfights – “You get no sense of speed because there's*

*nothing that's parallel. The clouds give you that, but against a blue sky, it's like a lot of goddam flies!” The weeks he spent waiting for clouds cost Paramount a fortune. But the picture was a smash hit.*

*“When the director was not working on the picture,” reported Motion Picture Magazine (September 1927), “he and the producer were settling the differences that arose because of army politics, soothing over jealousies between different branches of the service, pacifying the impatient troops with barrels of beer and motion picture entertainments, giving the aviators dinners and dances and conciliating fuming officers with a diplomacy that would have avoided the World War.” On top of which, the crew making Victor Fleming's Paramount epic, The Rough Riders, hit town – every man hoping for a date with Clara Bow.*

*Wings gets better the older it becomes. Scenes that once seemed naive and overly sentimental now seem an integral part of their time. Clara Bow plays Mary, the girl next door who loves Jack and his home-made car. At training school, Jack fights with Dick, soon to be his closest comrade. (They play in a scene with Gary Cooper.) They go to France. Mary has volunteered and is also at the front as an ambulance driver. The two boys are decorated and are given leave. At last – Paris! Mary, also in Paris, finds Jack, intoxicated, in the arms of another girl. She wins him back, only to be arrested and sent home by the military police. Orders come to return to base. The Big Push. Dick is shot down and captured. He escapes in a German plane and Jack shoots him down. Jack lands in front of a military cemetery and steps out of his plane in front of thousands of white crosses, unaware that his closest friend lies dying.*

*Apart from this pacifist touch, it is “the road to glory” and “the bravest of the brave” that figure in the titles. Wellman hurls his camera around the vast battlefield with exhilarating abandon. Even by today's standards, his setups seem remarkably bold. His epic handling of the Battle of St.-Mihiel is overwhelming, and the superimposition of thousands of men marching into a horizon where their destruction is pictured in split-screen, is a moment worthy of Abel Gance's *J'accuse* (1919).*

*Apart from regular tinting (which we reproduced in our new copy in accordance with a surviving continuity), in original prints when planes caught fire, you saw red flames, and for the big scenes the screen expanded to the full size of the proscenium, thanks to Magnascope. In 1928, the film was equipped with the sound effects of airplane motors and machine-gun fire.*

*Wings may have won the the Academy's first award for “outstanding production” (pre-dating the “Best Picture” category), but the War Department was furious at how much their co-operation had cost. “A good brisk war,” they said, “would be preferable to another movie.” Producer Howard Hughes watched *Wings* continually before making the next aviation epic, *Hell's Angels* (1930). – KEVIN BROWNLOW*



*Reijin*, Yasujiro Shimazu, 1930. (National Film Center, Tokyo)



*Ginga*, Hiroshi Shimizu, 1931. (National Film Center, Tokyo)

## Tre maestri della Shochiku / *Three Shochiku Masters* Yasujiro Shimazu, Hiroshi Shimizu, Kiyohiko Ushihara

La retrospettiva che quest'anno, per la terza volta nella storia delle Giornate, Pordenone dedica al cinema muto giapponese concentra la sua attenzione su tre eminenti cineasti che nell'epoca del muto operarono presso una delle più prestigiose case di produzione del Giappone, la Shochiku: Yasujiro Shimazu, Hiroshi Shimizu e Kiyohiko Ushihara. Shimizu ha acquisito una certa notorietà all'estero grazie ai film per bambini da lui girati nell'epoca del sonoro – e in Occidente gli sono state dedicate anche alcune retrospettive – ma la maggior parte dei suoi film muti è ancora pressoché ignota al di fuori del Giappone. Shimazu e Ushihara, benché abbiano svolto un ruolo essenziale nella definizione dello stile della Shochiku e dell'intero cinema giapponese, sono ancor oggi nomi praticamente sconosciuti per quasi tutti gli spettatori occidentali. L'odierna retrospettiva ci offre l'opportunità di individuare i film muti ancora esistenti di questi tre registi e di esplorare lo stile Shochiku nel suo complesso.

Fondata nel 1895 come compagnia teatrale *kabuki*, la Shochiku esordisce nella produzione cinematografica nel 1920, prefiggendosi di realizzare film di stile moderno, tenendo presenti le tecniche del cinema occidentale. Un tipico esempio di questa tendenza è la notevole pellicola di Minoru Murata *Rojo no reikon* (Anime sulla strada; 1921), ispirato alla prosa di Maxim Gorky e al cinema di D.W. Griffith. Il contributo più vitale offerto dalla Shochiku al cinema giapponese sta però in un'originalissima fusione di influenze occidentali e tradizioni locali. Il grande terremoto di Kanto del 1923, che riduce Tokyo in rovine, provoca un momentaneo esodo di talenti verso Kyoto, ove ha sede l'altro studio della Shochiku, il quale presto si specializza in film in costume. Alla fine degli anni Venti, tuttavia, gli studi Shochiku di Tokyo, siti nel sobborgo di Kamata, hanno già sviluppato un proprio stile ben definito. Il cosiddetto "modernismo di Kamata" unisce una descrizione spesso realistica della vita urbana giapponese dell'epoca a moduli narrativi melodrammatici e a un elaborato stile visivo influenzato da modelli sia hollywoodiani che europei. Grazie a tale intreccio, le produzioni di Kamata espongono con vivacità drammatica tensioni e contraddizioni di un paese lacerato dal contrasto fra tradizione e modernità, fra usi locali e influenze straniere.

I film proiettati in questa retrospettiva risalgono in gran parte ai primi anni Trenta, cioè a un'epoca in cui, in quasi tutto il mondo occidentale, il cinema muto aveva ceduto il passo al sonoro. Quindi, oltre a costituire la preziosa testimonianza superstite di un cinema nazionale i cui archivi prebellici sono stati tragicamente devastati dalla guerra, dalle calamità naturali e dalla mera indifferenza degli uomini, queste opere ci offrono un'opportunità praticamente senza uguali di esplorare il persistente potenziale espressivo dell'arte del cinema muto, quando nel resto del mondo essa era già scomparsa. Questa retrospettiva è stata organizzata in collaborazione con il National Film Center, The National Museum of Modern Art, Tokyo, e con la Shochiku Co., Ltd. Al National Film Center ringraziamo nella maniera più sentita Hisashi Okajima, Akira Tochigi e Fumiaki Itakura; alla Shochiku, Kiwamu Sato, Junko Kawaguchi, Atsushi Naruge e Kan Odagiri. Un grazie anche a Kae Ishihara della Film Preservation Society di Tokyo. Per i dati forniti e le traduzioni dal giapponese siamo grati a Hiroshi Komatsu e Keiko Sumiyoshi. Desideriamo esprimere la nostra riconoscenza alla Shochiku Co. Ltd., proprietaria dei master originali, per la generosità dimostrata nell'autorizzare questa retrospettiva e per l'assistenza che ci ha prestato. – ALEXANDER JACOBY, JOHAN NORDSTRÖM

*This year's retrospective of Japanese silent cinema, the third at Pordenone, focuses on three outstanding filmmakers active at one of Japan's most distinguished studios, Shochiku, during the silent era: Yasujiro Shimazu, Hiroshi Shimizu, and Kiyohiko Ushihara. While Shimizu has achieved some notice abroad for his children's films of the sound era, and has enjoyed retrospectives in the West, the bulk of his silent films are still barely known outside Japan. Shimazu and Ushihara, despite their vital role in establishing the Shochiku style and that of the Japanese cinema as a whole, still remain practically unknown quantities to most Western viewers. This retrospective offers us the opportunity to chart the surviving silent films of each of the three directors, and to explore the Shochiku style as a whole.*

*Originally a kabuki production company, established in 1895, Shochiku entered film production in 1920, aiming to realize films in a modern mode influenced by the techniques of Western cinema. This aim was typified by Minoru Murata's remarkable *Souls on the Road* (*Rojo no reikon*, 1921), which was inspired by the prose of Maxim Gorky and the cinema of D.W. Griffith. But Shochiku's vital contribution to the Japanese cinema would lie in a unique fusion of Western influences with indigenous traditions. The Great Kanto Earthquake of 1923, which left Tokyo in ruins, triggered a temporary exodus of talent to Shochiku's other studio in Kyoto, which soon came to specialize in period films. By the late 1920s, however, a distinctive style had emerged at Shochiku's Tokyo studios, based in the suburb of Kamata. The so-called "Kamata modernism" combined an often realistic record of Japanese urban life at this period with melodramatic narratives and florid visuals influenced by both Hollywood and European models. Through this combination, the Kamata films dramatized the tensions and contradictions of a country torn between tradition and modernity, the native and the foreign.*

*The bulk of the films shown in this retrospective date from the early 1930s, when silent cinema had given way to sound in most of the Western world.*

*Thus, in addition to being precious survivors of a national cinema of which the pre-war archive has been tragically depleted by war, natural disasters, and plain indifference, they provide a near-unique insight into the continuing expressive potential of the art of the silent film after its disappearance elsewhere. This retrospective has been organized with the support of the National Film Center, The National Museum of Modern Art, Tokyo, and of Shochiku Co., Ltd. At the National Film Center, we would like to express our profound gratitude to Hisashi Okajima, Akira Tochigi, and Fumiaki Itakura. At Shochiku, we must thank Kiwamu Sato, Junko Kawaguchi, Atsushi Naruge, and Kan Odagiri. We also thank Kae Ishihara at the Film Preservation Society, Tokyo. For assistance with factual content and transliteration from Japanese, we would like to thank Hiroshi Komatsu and Keiko Sumiyoshi. We would like to acknowledge the generosity of Shochiku Co. Ltd., the owner of the original master materials, in granting permission for and assisting with this retrospective. – ALEXANDER JACOBY, JOHAN NORDSTRÖM*

### **Yasujiro Shimazu (1897-1945)**

Nato il 3 giugno 1897 a Kanda, un distretto di Tokyo, Yasujiro Shimazu compie gli studi presso una scuola di lingua inglese della zona. Dopo il diploma, lavora nella ditta paterna per poi fare ingresso alla Shochiku, dove è l'assistente di Minoru Murata nel pionieristico *Rojo no reikon* (Anime sulla strada; 1921). Il suo esordio registico personale, *Sabishiki hitobito* (Persone sole; 1921), risale allo stesso anno, ma non ha diffusione; la notorietà gli arride però con *Yama no senroban* (Il guardiano errante delle montagne; 1923), versione naturalistica di un lavoro teatrale di Gerhart Hauptmann. Dopo il grande terremoto di Kanto, che il 1° settembre 1923 rade al suolo Tokyo e Yokohama, molti registi della Shochiku si trasferiscono a Kyoto, ma Shimazu rimane nella capitale presso lo studio di Kamata dove, incoraggiato dal capo dello studio, Shiro Kido, inizia a realizzare alcune commedie leggere di ambientazione contemporanea tra cui *Chichi* (Padre; 1923) e *Nichiyobi* (Domenica; 1924). Questi film anticipano lo *shomin-geki*, il genere dedicato alla vita delle classi sociali medio-basse, destinato in seguito a diventare la specialità della Shochiku. Alla fine degli anni Venti Shimazu è ormai uno dei più importanti registi della Shochiku, e sembra quindi logico affidare a lui la direzione di un film di grande impegno spettacolare e finanziario come *Ai yo jinrui to tomo ni are* (L'amore sia con gli uomini; 1931), che segna il ritorno in Giappone della star hollywoodiana Sojin Kamiyama. Nel medesimo anno, Shimazu firma una notevole pellicola di ambientazione proletaria, *Seikatsusen ABC* (Fune di salvataggio ABC); nel 1932 dirige il suo primo film sonoro *Joriku Daiippo* (I primi passi sulla riva), rifacimento di un classico muto di Josef von Sternberg, *The Docks of New York* (1928).

I più riusciti film sonori di Shimazu hanno una raffinatezza drammatica e un'attenzione per il dettaglio naturalistico che ben esemplificano – insieme alle opere di Yasujiro Ozu e Hiroshi Shimizu – lo stile Shochiku della seconda metà degli anni Trenta. Probabilmente tra i suoi più brillanti risultati di questo periodo possiamo annoverare *Tonari no Yae-chan* (La nostra vicina, la signorina Yae; 1934) e *Ani to sono imoto* (Fratello maggiore e sorella minore; 1939), due commoventi schizzi di vita familiare, ricchi di dimessa umanità. Egli è anche autore del melodrammatico film in costume *Okoto to Sasuke* (Okoto e Sasuke; 1935), tratto dal romanzo di Junichiro Tanizaki, oltre che di una serie di film commerciali più convenzionali, interpretati dai principali attori della Shochiku. Nel 1939 lascia la Shochiku per la Toho, ove ottiene un grande successo con *Shirasagi* (L'airone bianco;

1941), interpretato da Takako Irie. Il suo ultimo film è *Nichijo no tatakai* (La battaglia quotidiana; 1944). Muore per un tumore allo stomaco un mese dopo la fine della guerra, il 18 settembre 1945. Alcuni degli ultimi film di Shimazu risentono degli inevitabili orpelli propagandistici, ma le opere migliori da lui firmate negli anni Trenta destano ancor oggi ammirazione. Anche la sua influenza è stata vastissima: futuri registi di vaglia come Heinosuke Gosho, Yuzo Kawashima, Keisuke Kinoshita, Senkichi Taniguchi, Shiro Toyoda e Kozaburo Yoshimura lavorano tutti come suoi assistenti, ed egli si può considerare una figura chiave nello sviluppo di una delle più caratteristiche tradizioni dell'arte cinematografica giapponese.

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM  
*Yasujiro Shimazu was born on 3 June 1897 in Tokyo's Kanda district, and studied at an English-language school in that neighbourhood. On graduation, he worked in his father's business before entering Shochiku, where he worked as an assistant on Minoru Murata's seminal Souls on the Road (Rojo no reikon, 1921). His own directorial debut, Lonely People (Sabishiki hitobito, 1921), was made the same year. He went on to achieve notice with The Crossing Watchman of the Mountains (Yama no senroban, 1923), a naturalistic version of a Gerhart Hauptmann play. After the Great Kanto Earthquake, which levelled Tokyo and Yokohama on 1 September 1923, many of Shochiku's directors relocated to Kyoto, but Shimazu remained in the capital and at the Kamata studio, where, encouraged by studio head Shiro Kido, he began to realize light comedies with contemporary settings, among them Father (Chichi, 1923) and Sunday (Nichiyobi, 1924). These films prefigured the shomin-geki, the drama of the lower middle classes, which was to become Shochiku's speciality. By the late 1920s, Shimazu was one of Shochiku's leading directors, and a logical choice to handle the big-budget epic Love, Be with Humanity (Ai yo jinrui to tomo ni are, 1931), which marked the homecoming to Japan of the Hollywood star Sojin Kamiyama. That same year, Shimazu directed the notable proletarian film, Lifeline ABC (Seikatsusen ABC). In 1932, he made his first talkie, First Steps Ashore (Joriku Daiippo), a reworking of Josef von Sternberg's classic silent The Docks of New York (1928). Shimazu's best sound films achieved a dramatic subtlety and naturalistic detail that, along with the work of Yasujiro Ozu and Hiroshi Shimizu, exemplifies the Shochiku style of the mid- to late-1930s. Arguably his finest achievements during this period were Our*

Neighbour, Miss Yae (Tonari no Yae-chan, 1934) and An Older Brother and His Younger Sister (Ani to sono imoto, 1939), both understated, humane, and touching studies of family life. He also made the period melodrama Okoto and Sasuke (Okoto to Sasuke, 1935), based on a Junichiro Tanizaki novel, and a number of more conventional commercial films starring leading Shochiku performers. In 1939, he left Shochiku for Toho, where he achieved a hit with The White Egret (Shirasagi, 1941), starring Takako Irie. His last film was The Daily Battle (Nichijo no tatakai, 1944); he died of stomach cancer just a month after the end of the war, on 18 September 1945. Some of Shimazu's later films were inevitably marred by their propagandistic elements, but his best work of the 1930s remains admirable. His influence has also been enormous: such distinguished future directors as Heinosuke Gosho, Yuzo Kawashima, Keisuke Kinoshita, Senkichi Taniguchi, Shiro Toyoda, and Kozaburo Yoshimura all served as his assistants, and he was a key figure in the development of one of the most characteristic traditions of Japanese film art.

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM

**ASHITA TENKI NI NAARE** [Domani sarà un bel giorno / May Tomorrow Be Fine] (Shochiku, JP 1929)

*Regia/dir:* Yasujiro Shimazu, Yoshio Nishio; *scen:* Tatsuo Imai; *f./ph:* Shinichi Nagai; *cast:* Shoichi Kofujita (Yoshikazu-kun), Jun Arai (suo padre/his father), Choko Iida (sua madre/his mother), Hidemaru Handa (Katsuhiko-kun), Mitsuko Takao (la sorella maggiore/his older sister), Reikichi Kawamura (suo padre/his father), Chitose Hayashi (sua madre/his mother), Yoko Kozakura (la signorina/the young miss), Kenichi Miyajima (il padre di lei/her father), Mitsuko Yoshikawa (la madre di lei/her mother), Ryuji Nishiyama (domestico/the houseboy); 35mm, 1261 m., 61' (18 fps); fonte copia/print source: National Film Center, Tokyo.

Didascalie in inglese / English intertitles.

*Ashita tenki ni naare* ottenne il primo premio in un concorso per sceneggiature cinematografiche educative patrocinato dal dipartimento dell'istruzione della città di Tokyo. Il film narra la vicenda di due ragazzi, Katsuhiko e Yoshikazu, che trovano due cuccioli abbandonati subito dopo la nascita. La famiglia di Katsuhiko, figlio di un facoltoso accademico, accoglie e alleva amorosamente il cagnolino, che viene chiamato Jack. Il padre di Yoshikazu, che è un falegname, è al contrario preoccupato per il denaro che occorrerà spendere per allevare l'altro cane, ma Yoshikazu accetta di usare la propria paghetta per prendersi cura del cucciolo, che chiama Oro. Ma la madre di Jack e Oro è di proprietà di una bambina. Il padre di quest'ultima si è liberato dei cuccioli non appena nati e adesso la triste ragazzina vorrebbe riaverli. Questa sentimentale vicenda si colloca entro una lunga tradizione di racconti giapponesi dedicati al rapporto tra esseri umani e cani: l'esempio più famoso è quello di Hachiko, il Greyfriars Bobby del Giappone, cui è stata eretta una statua davanti alla stazione Shibuya a Tokyo e la cui storia è stata portata sullo schermo sia in Giappone sia a Hollywood nel film del 2009 con Richard Gere *Hachi: A Dog's Story*, ovvero *Hachiko: il tuo migliore amico*. Nell'ambito del cinema

giapponese, la tradizione delle storie canine si è protratta nel ventunesimo secolo grazie a film come *Sayonara Kuro* di Joji Matsuoka (2003) e *Quill* di Yoichi Sai (2004).

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM  
*Ashita tenki ni naare* received first prize in a competition for educational film scenarios sponsored by the education department of Tokyo city. The story concerns two boys, Katsuhiko and Yoshikazu, who find two newborn puppies that have been abandoned. The family of Katsuhiko, who is the son of a wealthy academic, take to the dog and treat it kindly, naming it Jack. By contrast, Yoshikazu's father, a carpenter, is worried about the money it will cost to take care of the other dog, but Yoshikazu agrees to use his own pocket money to look after it. He names it Oro. However, Jack and Oro are actually the puppies of a dog owned by a young girl. They had been thrown out by her father after their birth, but the sad girl wants them back. This sentimental story is in a long tradition of Japanese stories about the relationship between human beings and dogs, typified most famously by the tale of Hachiko, the Greyfriars Bobby of Japan, whose statue stands outside Shibuya Station in Tokyo, and whose story has been retold on film both in Japan and in a recent Hollywood version starring Richard Gere (*Hachi: A Dog's Story*, 2009). Within the Japanese cinema, the tradition of stories about dogs has continued into the 21st century, including films such as Joji Matsuoka's *Sayonara Kuro* (2003) and Yoichi Sai's *Quill* (2004).

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM

(Questo film era stato originariamente commissionato dal Ministero dell'Istruzione che conservò per decenni i materiali sopravvissuti, affidandoli poi al National Film Center, ex ente statale./This film was originally commissioned by the Ministry of Education, which kept the only surviving element for decades, and then entrusted its ownership to the previously state-run National Film Center.)

**REIJIN** [La bella / The Belle] (Shochiku, JP 1930)

*Regia/dir:* Yasujiro Shimazu; *scen:* Tokusaburo Murakami, *f./ph:* Takashi Kuwabara; *scg./des:* Yoneichi Wakita; *cast:* Sumiko Kurishima (Tomoko Mizuhara), Yukichi Iwata (Shichiro Mizuhara, suo fratello maggiore/Tomoko's elder brother), Kaoru Futaba (Osaki), Hideko Takamine (Iwao, figlio di Tomoko/Tomoko's child), Shinyo Nara (Masaki Asano), Hikaru Yamauchi (Kosaka), Hideo Fujino (Senzo Kurotsu), Utako Suzuki (Shihoko, madre di Yuriko/Yuriko's mother), Emiko Yagumo (Yuriko), Kikuko Hanaoka (Momoko, la sorella maggiore/ Yuriko's younger sister), Ayako Okamura (Torako Hayashi), Eiko Higashi (Otama, la domestica/the maid), Kenichi Miyajima (Matsubara), Tokuji Kobayashi (Satomi), Jun Arai (insegnante/the teacher); 35mm, 3242 m., 158' (18 fps); fonte copia/print source: National Film Center, Tokyo.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Tratto da un libro di Koroku Sato, *Reijin* è ispirato a un episodio accaduto realmente nel villaggio di Irima, nella prefettura di Saitama. Il film, girato in esterni in quel medesimo villaggio, racconta la vita di una

liceale, Tomoko, sedotta e abbandonata dal fidanzato di una sua compagna di classe di estrazione borghese; rimasta incinta, ella tronca gli studi e dopo aver lasciato il suo bambino in campagna col fratello, va a lavorare in un locale notturno, ove incontra nuovamente il suo seduttore. Questi, divenuto presidente di una grande impresa, intende acquistare dei terreni proprio nel villaggio dove vive il fratello di Tomoko con il piccolo...

Realizzato nello stesso anno di *Nani ga kanojo o so saseta ka* (Cosa l'ha indotta a fare questo?; 1930) di Shigeyoshi Suzuki, *Reijin* è uno dei molti esempi del genere dei "film di tendenza" (*keiko-eiga*), politicamente orientati a sinistra, e come questi critica il sistema sociale descrivendo le ingiustizie patite da una donna. Tadao Sato osserva che "in questo film i capitalisti, causa di tutti i mali, vengono dipinti come individui meschini e spregevoli, contrapposti alla gente comune, gente mite e onesta la cui ira è giustificata". L'eroina è interpretata dalla grande attrice Sumiko Kurishima, che compare anche in *Yogoto no yume* (Sogni di una notte] 1933) di Mikio Naruse. Il critico di *Kinema Junpo*, Hisao Murakami, giudicò disuguale la regia di Shimazu e criticò la sceneggiatura di Tokusaburo Murakami la cui eccessiva fedeltà al libro di Sato aveva portato a didascalie troppo complesse; elogiò invece il lavoro dell'operatore Takashi Kuwabara e la notevole scena notturna nella fabbrica, che era "autentico cinema, e non una copia carbone del libro". *Reijin*, a suo parere, era "un film che avrebbe fatto parlare di sé".

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM

*Based on a book by Koroku Sato, Reijin was inspired by a true incident which took place in the village of Irima in Saitama Prefecture. The film was shot on location in the same village. It tells the life story of a high-school girl, Tomoko, who is seduced and then abandoned by her bourgeois classmate's fiancé. Pregnant, she leaves school, and after leaving her child in the country with her brother, goes to work in a nightclub. There, she meets the man who seduced her, now a company president seeking to buy land in the village where Tomoko's brother lives with her child...*

*Made in the same year as Shigeyoshi Suzuki's What Made Her Do It? (Nani ga kanojo o so saseta ka, 1930), Reijin is another example of the left-leaning keiko-eiga, or "tendency-film" genre, and similarly advances social criticism through the unjust experiences of a woman. Tadao Sato comments that "in this film the capitalists, the root of all evil, are portrayed as despicable, mean people, juxtaposed against good, honest common folk, whose anger is justified". The heroine was played by the outstanding actress Sumiko Kurishima, who also appeared in Mikio Naruse's Nightly Dreams (Yogoto no yume, 1933). The Kinema Junpo reviewer, Hisao Murakami, found Shimazu's direction uneven, and criticized Tokusaburo Murakami's screenplay for staying too close to Sato's book, resulting in excessively complex intertitles, but praised Takashi Kuwabara's camerawork and the remarkable night scene at the factory, which was "cinematic, not a carbon copy of the book". Reijin, he predicted, was "a film that will be talked about".* – ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM

**AI YO JINRUI TO TOMO NI ARE** [L'amore sia con gli uomini / Love, Be with Humanity] (Shochiku, JP 1931)

*Regia/dir:* Yasujiro Shimazu; *aiuto regia/asst. dir:* Shiro Toyoda, Fumio Suzuki, Katsuji Arai, Kozaburo Yoshimura, Katsuji Kuroyanagi; *scen:* Tokusaburo Murakami; *f./ph:* Takashi Kuwabara, Shinichi Nagai; *scg./des:* Yoneichi Wakita, Takashi Kono; *cast:* Sojin Kamiyama (Kokichi Yamaguchi), Tokihiko Okada (Osamu, il figlio maggiore/*his eldest son*), Kimiko Hikari (Fujiko, sua moglie/*his wife*), Reikichi Kawamura (Yoichi Matsuyama), Mitsuko Yoshikawa (Misao, *Kokichi's elder daughter and Matsuyama's wife*), Hideko Takamine (Yasuo, figlio di Matsuyama/ *Matsuyama's son*), Shinyo Nara (Kentaro Sekitani), Shizue Tatsuta (la moglie/*the wife Sakura, Kokichi's younger daughter*), Kinuyo Tanaka (Mayumi, *Yu's mistress*), Denmei Suzuki (Yu, il figlio più piccolo/*the younger son*), Hideo Fujino (Okada, il direttore della fabbrica/*factory manager*); 35mm, 4990 m., 241' (18 fps); fonte copia/print source: National Film Center, Tokyo. Didascalie in inglese / *English intertitles.*

*Ai yo jinrui to tomo ni are* venne realizzato dalla Shochiku per celebrare il ritorno in Giappone di Sojin Kamiyama, attore che, col nome d'arte di Sojin, aveva mietuto notevole successo nella sua carriera a Hollywood, ove aveva recitato in film quali *The Thief of Bagdad* (1924), *The Sea Beast* (adattamento del 1926 di *Moby Dick*) e *The Chinese Parrot* di Paul Leni (1927), in cui interpretava Charlie Chan. Ed in effetti le riprese del film di Shimazu subirono un ritardo quando Kamiyama dovette rientrare per un breve periodo negli Stati Uniti per completare un ultimo film alla Universal; in quest'intervallo Shimazu girò altri due film. La realizzazione di *Ai you jinrui to tomo ni are* si protrasse dall'ottobre 1930 all'aprile 1931 e richiese i servizi di tutti gli attori, tecnici e maestranze che la Shochiku riuscì a mobilitare. La lavorazione di questo film ad alto budget fu un'impresa veramente epica: vennero utilizzati più di sessanta differenti set e le riprese in esterni furono effettuate a Nikko, Akita, Aomori e nella zona del monte Fuji. Secondo i calcoli fatti all'epoca, le distanze percorse in totale per passare da una location all'altra equivalevano al giro del mondo. Il film fu proiettato nei cinema giapponesi per un mese intero, e la fama di cui Kamiyama godeva all'estero fece sperare in una distribuzione internazionale, ma non si sa con precisione se il film sia mai uscito all'estero.

La vicenda narrata è quella di quattro ragazzi, figli dello stesso padre ma di madri diverse; il più giovane – interpretato da Denmei Suzuki – è una testa calda che si ribella all'autorità paterna. La sceneggiatura originale si deve a Tokusaburo Murakami, uno dei più importanti sceneggiatori operanti a Kamata, ed è stata paragonata a *Re Lear*, anche se in realtà l'influenza più diretta è probabilmente quella del pionieristico film giapponese del 1921 *Rojo no reikon* (Anime sulla strada) di Minoru Murata (anche in quest'opera Denmei Suzuki interpretava il ruolo di un figlio in contrasto con il padre). Murakami si sarebbe poi unito a Suzuki quando quest'ultimo abbandonò la Shochiku per iniziare un'attività indipendente.

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM



Ai yo jinrui to tomo ni are was made by Shochiku to celebrate the return to Japan of Sojin Kamiyama, an actor who had enjoyed a successful career in Hollywood under the name of Sojin, appearing in films such as *The Thief of Bagdad* (1924), the 1926 *Moby Dick* adaptation *The Sea Beast*, and *Paul Leni's The Chinese Parrot* (1927), in which he played *Charlie Chan*. Indeed, the shooting of Shimazu's film was delayed when Kamiyama had to go back briefly to America to complete one more film at Universal, during which time Shimazu himself realized two other movies. The shooting of *Ai yo jinrui to tomo ni are* itself stretched from October 1930 to April 1931, and drew on the services of all the actors, technicians, and staff that Shochiku's Kamata studios could muster.

This big-budget film was a truly epic undertaking, using more than 60 sets and also incorporating location shooting in Nikko, Akita, Aomori, and the area around Mount Fuji. It was said that if all the distances travelled to shoot the film were totalled, they would be equivalent to a trip around the world. The film enjoyed a month-long run in Japanese cinemas. Doubtless because of Kamiyama's fame abroad, it was hoped that it would be shown internationally, although it is unclear if this was ever achieved.

The film tells the story of four children who share the same father but have different mothers; the youngest son, played by Denmei Suzuki, is a troublemaker, who revolts against his father's authority. The original script was written by Tokusaburo Murakami, a leading scriptwriter at Kamata, and has elicited comparisons with *King Lear*, although a more direct influence may have been Minoru Murata's seminal 1921 Japanese film *Souls on the Road* (*Rojo no reikon*), in which Denmei Suzuki again played a son at odds with his father. Murakami was later to join Suzuki when the latter left Shochiku to work independently. – ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM

### Hiroshi Shimizu (1903-1966)

Conosciuto a livello internazionale come il maestro del cinema giapponese per l'infanzia, Shimizu si cimentò in realtà con un ventaglio ben più ampio di generi e temi, come testimoniano i film muti proiettati in questa retrospettiva. Nato nella Prefettura di Shizuoka, nel Giappone centrale, il 28 marzo 1903 (nove mesi prima del suo coetaneo collega alla Shochiku, Yasujiro Ozu), fa il suo ingresso alla Shochiku come assistente ed esordisce alla regia con *Toge no kanata* (*Oltre il passo montano*; 1924), all'età di appena 21 anni. Nel corso degli anni Venti il suo lavoro agli studi Shochiku di Kamata è estremamente prolifico, e all'inizio degli anni Trenta Shimizu è ormai un riconosciuto specialista del genere melodrammatico, i cui film sono l'esempio più tipico dei toni e dello stile del "modernismo di Kamata". Tra le opere più rappresentative di questo stile – con al centro i ceti medi urbani occidentalizzati – si segnalano *Fue no shiratama* (*Un cuore eterno*; 1929), proiettato alle Giornate nel 2005, e i film che verranno presentati in questa retrospettiva, tra cui *Nanatsu no umi* (*Sette mari*; 1931-32), *Minato no Nihon musume* (*Ragazze giapponesi*

al porto; 1933), e *Kinkanshoku* (*Eclissi*; 1934). Questi film, ricchi della raffinatezza visiva e dell'energia tipiche dell'ultima fase del cinema muto, oggi costituiscono pure la notevole testimonianza di una cultura in bilico fra la tradizione locale e l'influenza dell'Occidente.

Shimizu gira il suo primo film parlato nel 1933, ma continua a dirigere film muti (dotati talvolta di una colonna sonora con musica ed effetti) fino al 1935. Nell'epoca del sonoro la sua opera si ingentilisce, benché *Koi mo wasurete* (*Dimentica l'amore per ora*; 1937) mostri ancora la vena melodrammatica dei suoi film muti e sia ambientato a Yokohama come *Minato no Nihon musume* (*Ragazze giapponesi al porto*). In generale Shimizu tende verso un dimesso realismo, con una predilezione per le riprese in esterni, un tranquillo andamento narrativo e un accattivante intreccio di umorismo e malinconia. *Arigato-san* (*Il signor "grazie"*; 1936), picaresco racconto di un viaggio in corriera attraverso i paesaggi rurali della penisola di Izu, è l'archetipo di questo stile, sviluppato ulteriormente nelle agrodolci storie d'amore di *Anna to onna* (*I massaggiatori e la donna*; 1938) e *Kanzashi* (*La forcina ornamentale*; 1941). Shimizu deve però la sua fama soprattutto ai film sui bambini, come per esempio *Kaze no naka no kodomo* (*Bambini nel vento*; 1937) e *Kodomo no shiki* (*Quattro stagioni di bambini*; 1939).

Dopo la guerra, il regista diviene un pioniere della produzione indipendente e con *Hachi no su no kodomotachi* (*I bambini dell'alveare*; 1948), storia di un soldato smobilitato che guida un gruppo di orfani attraverso le regioni del Giappone occidentale, realizza un capolavoro del neorealismo. I film da lui diretti negli anni Cinquanta sono in genere meno rilevanti delle sue opere mute e sonore d'anteguerra, ma egli firma ancora lavori toccanti e per nulla pretenziosi come *Bojo* (*Amore materno*; 1950) e *Jiro monogatari* (*La storia di Jiro*; 1955). Gira il suo ultimo film nel 1959 e si ritira poi a Kyoto, dove muore per un attacco cardiaco il 23 giugno 1966.

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM

*Known internationally as the master of the Japanese children's film, Shimizu's work actually spanned a broader range of genres and concerns, as the silent films screening in this retrospective confirm. Born in Shizuoka Prefecture in central Japan on 28 March 1903 (nine months before the birth of his Shochiku contemporary, Yasujiro Ozu), he entered Shochiku as an assistant and made his directorial debut, Beyond the Mountain Pass (Toge no kanata, 1924), at the young age of 21. During the 1920s he worked prolifically at Shochiku's Kamata studios, and by the early 1930s, he was known as a specialist in melodrama, whose films exemplified the tone and style of "Kamata modernism". This style, which concentrated on the Westernized urban middle class, was exemplified by Eternal Heart (Fue no shiratama, 1929), shown at the Giornate in 2005, and the films that will be screened in this retrospective, including Seven Seas (Nanatsu no umi, 1931-32), Japanese Girls at the Harbor (Minato no Nihon musume, 1933), and Eclipse (Kinkanshoku, 1934). These films, which display all the visual flair and energy typical of late silent cinema, now also serve as remarkable records of a culture poised between native tradition and the West.*

*Shimizu made his first talkie in 1933, but continued to direct silent films (sometimes with soundtracks containing music and effects) until 1935. In the sound era, his work grew gentler, though Forget Love for Now (Koi mo wasurete, 1937) still displays the melodramatic mood of his silent work, and revisits the Yokohama setting of Japanese Girls at the Harbor. In general, however, he gravitated towards an understated realism, with a penchant for location shooting, a relaxed mode of storytelling, and an engaging blend of humour and melancholy. Mr. Thank You (Arigato-san, 1936), a picaresque story of a bus journey through the rural Izu Peninsula, was the archetype of this style, which was also sustained in the bittersweet romances The Masseurs and a Woman (Anma to onna, 1938) and Ornamental Hairpin (Kanzashi, 1941). However, Shimizu was most fêted for his films about children, such as Children in the Wind (Kaze no naka no kodomo, 1937) and Four Seasons of Children (Kodomo no shiki, 1939).*

*After the war, Shimizu became a pioneer of independent production, and realized a masterpiece of Neo-realism in Children of the Beehive (Hachi no su no kodomotachi, 1948), the story of a demobilized soldier leading a group of orphan children across Western Japan. The director's films of the 1950s were in general less distinguished than his pre-war work, silent and sound, but he continued to produce touching and understated films such as A Mother's Love (Bojo, 1950) and The Tale of Jiro (Jiro monogatari, 1955). He made his last film in 1959, and retired to Kyoto, where he died of a heart attack on 23 June 1966. – ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM*

**GINGA** [La via lattea / The Milky Way] (Shochiku, JP 1931)

*Regia/dir:* Hiroshi Shimizu; *scen:* Tokusaburo Murakami; *f./ph:* Taro Sasaki; *cast:* Minoru Takada (Soichi Minegishi), Emiko Yagumo (Michiko, Terao's daughter), Teruo Mori (Takuya, Michiko's brother), Hideo Fujino (Kennosuke Terao, Michiko's father, a businessman), Mitsuko Yoshikawa (Yoriko, Terao's second wife), Hiroko Kawasaki (Terue, Soichi's sister), Shinyo Nara (Eisaku Nagashima, secretary), Shinichi Himori (Kensuke Seki, painter), Tatsuo Saito (Shigeru Sakai, man of letters), Naoyo Yamagata (Kimiko, a hostess), Ryokichi Ishida (Shinji Kuroda, Soichi's comrade); 35mm, 3868 m., 188' (18 fps); fonte copial/print source: National Film Center, Tokyo.

*Didascalie in inglese / English intertitles.*

Mai proiettato prima d'ora in Occidente, almeno per quanto ci è dato sapere, *Ginga* è l'adattamento di un romanzo del popolare scrittore Takeo Kato, originariamente pubblicato a puntate su un quotidiano. Narra la storia di Michiko, figlia dell'uomo d'affari Terao, amata da Eisaku Nagashima. Ella rimane incinta in seguito alla violenza subita da Soichi, figlio dell'antica balia di lei, e sposa Nagashima (che non ama) per sfuggire al biasimo sociale. Nagashima diviene proprietario delle acciaierie Asahi, dove Soichi, divenuto ora un leader sindacale, guida i lavoratori nella lotta contro la direzione dell'azienda. Egli incontra così nuovamente Michiko...

Questo film in 15 rulli, diviso in due parti, fu girato in 20 giorni appena; a quanto sembra, attori e maestranze furono talvolta

costretti a star su tutta la notte per portarlo a termine. Il critico Matsuo Kishi scrisse che "quando Shimizu lavora in fretta, vien fuori qualcosa di buono". Pare che altri due registi della Shochiku, Yasujiro Ozu e Mikio Naruse, abbiano collaborato alla sequenza della corsa con gli sci. Il fatto che il film sia tratto da un'opera di consumo spiega la caratteristica miscela di melodramma e coscienza proletaria, ricollegabile al genere dei "film di tendenza" (*keiko-eiga*), politicamente orientato a sinistra e assai in voga tra la fine degli anni Venti e l'inizio degli anni Trenta.

Shimizu, da parte sua, era assai più interessato al contenuto emotivo dell'opera. "Tralasciando per il momento la lotta di classe," commentò, "sono profondamente persuaso che coloro che si amano possono anche ferirsi a vicenda. Il cosiddetto 'amore' può facilmente trasformarsi in odio, poiché l'odio stesso è una forma d'amore ... Provare un odio intenso può essere un'emozione giustificabile se le circostanze non permettono al nostro amore di fluire naturalmente e liberamente. Ma anche così, che tragedia nel destino umano."

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM  
*Never to our knowledge previously screened in the West, Ginga is an adaptation of a novel, originally published as a newspaper serial, by the fashionable author Takeo Kato. It tells the story of Michiko, the daughter of a businessman, Terao, who is loved by Eisaku Nagashima. After Soichi, the son of her former wet nurse, forces himself upon her, she becomes pregnant, and marries Nagashima, whom she does not love, to avoid social disapproval. Nagashima takes over the Asahi steelworks, while Soichi, who has become a labour union organizer, leads the workers in their dispute with the Asahi management. Then, he meets Michiko again...*

*This 15-reel, two-part film was shot in a mere 20 days, with the cast and crew apparently sometimes staying up all night to complete it. Critic Matsuo Kishi wrote of Shimizu that "when he rushes his work, something good is made". Fellow Shochiku directors Yasujiro Ozu and Mikio Naruse apparently helped out with the skiing sequence. The film's basis in a mass-market novel accounts for its blend of melodrama and proletarian consciousness, which can be related to the left-leaning keiko-eiga ("tendency film") genre fashionable in the late 1920s and early 1930s.*

*Shimizu himself, however, was most concerned with the film's emotional content. "Putting class struggle aside for a while," he commented, "I keenly felt that people who love each other could also harm each other. So-called 'love' can easily turn into hatred, because hatred is a form of love. [...] Having deep hatred may be an excusable emotion if the situation doesn't permit our love to flow out naturally and straightforwardly. Yet even so, how tragic is the human fate."*

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM

**NANATSU NO UMI** [Sette mari / Seven Seas] (Shochiku, JP, 1931-32)

*Regia/dir:* Hiroshi Shimizu; *aiuto regia/ass. dir:* Takeshi Sato, Isao Numanami, Tai Ogiwara, Eijiro Nagatomi; *scen:* Kogo Noda; *f./ph:* Taro Sasaki; *cast:* Yukichi Iwata (Shingo Sone), Kinuko Wakamizu

(Miwako Sone), Hiroko Kawasaki (Yumie Sone), Hideko Takamine (Momoyo Sone), Haruo Takeda (Yunosuke Yagibashi), Utako Suzuki (Yoriko, sua moglie/*Yagibashi's wife*), Joji Oka (Takehiko Yagibashi, il fratello maggiore/*the elder brother*), Ureo Egawa (Yuzuru Yagibashi, il fratello minore/*the younger brother*), Hiroko Izumi (Hisako, la sorella maggiore/*the younger sister*), Kenichi Miyajima (Kurakichi Ohira), Eiko Takamatsu (Oetsu, sua moglie/*Ohira's wife*), Sachiko Murase (Ayako Kirihara), Jun Arai (Yamaman), Satoko Date (Yoko Takasugi); 35mm, 3475 m., 152' (in due parti/*two parts*, 71' + 81') (20 fps); fonte copia/print source: National Film Center, Tokyo.

Didascalie in inglese / *English intertitles*.

*Nanatsu no umi*, distribuito originariamente in due episodi nel dicembre 1931 e nel febbraio 1932, è uno dei primi film prodotti presso la Shochiku dopo l'esodo di talenti guidato da Denmei Suzuki, divo insoddisfatto precedentemente legato a Kiyohiko Ushihara. I suoi aspetti più notevoli sono la spiccatissima caratterizzazione dell'eroina, interpretata da Hiroko Kawasaki, e la tagliente critica sociale, estesa ai problemi dell'occidentalizzazione, della modernità e della lotta di classe. William M. Drew osserva che "la pellicola di Shimizu è ... strettamente legata ai film di 'tendenza sociale' di sinistra, tipici del cinema giapponese di questo periodo, tesi a denunciare le iniquità della rapida industrializzazione e dell'urbanizzazione imposte da un sistema capitalistico in cui i ricchi sfruttano il proletariato e il ceto medio in fermento."

Il film è tratto da un romanzo di Isuma Maki (pseudonimo di Kaitaro Hasegawa), popolare scrittore del primo periodo Showa, autore di opere ambientate nella Tokyo contemporanea ma anche (con l'altro pseudonimo di Fubo Hayashi) di racconti storici per i quali creò la figura dell'eroe popolare Sazen Tange. Il romanzo fu adattato per lo schermo da Kogo Noda, già saltuariamente autore di alcune sceneggiature per Yasujiro Ozu, di cui nel dopoguerra sarebbe divenuto l'abituale sceneggiatore. A differenza delle sue semplici sceneggiature per Ozu, quella di *Nanatsu no umi* è elaborata e melodrammatica. Racconta la storia di Yumie, fidanzata di Yuzuru Yagibashi, rampollo di una facoltosa famiglia. A un ricevimento offerto dalla famiglia Yagibashi, ella incontra il fratello di Yuzuru, Takehiko, che si invaghisce di lei e poi le usa violenza; il misfatto provoca la morte del padre di Yumie e la follia della sorella di lei. Yumie sposa il violentatore, nella speranza di vendicare l'onta subita.

Noda articola con straordinaria abilità una trama folta di personaggi e ricca di sviluppi inattesi. La sua sceneggiatura è brillantemente valorizzata dalla regia di Shimizu, il quale dà prova ancora una volta di tutta la raffinata intensità che aveva caratterizzato il suo lavoro nell'epoca del muto – e che del resto era propria in generale dello stile di Kamata. Gli attori offrono tutti interpretazioni eccellenti, sobrie e vitalissime insieme. Il critico di *Kinema Junpo*, Matsuo Kishi, sottolinea l'interesse con cui Shimizu tratteggia la figura della "ragazza moderna" interpretata da Sachiko Murase, ma gli appassionati del cinema sonoro giapponese saranno particolarmente lieti di ammirare una Hideko Takamine di sette anni di età – proprio

l'attrice che da adulta ci avrebbe regalato eccezionali interpretazioni nei film di Mikio Naruse e Keisuke Kinoshita.

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM  
*Nanatsu no umi, originally released in two episodes in December 1931 and February 1932, was one of the first films produced at Shochiku after the exodus of talent led by Kiyohiko Ushihara's discontented former star, Denmei Suzuki. It was notable for its remarkably strong characterization of the heroine, played by Hiroko Kawasaki, as well as its trenchant social critique incorporating concerns of Westernization, modernity, and class struggle. William M. Drew comments that "Shimizu's film is [...] closely related to the leftist Japanese 'social tendency' films of the time, denouncing the inequities of a rapidly industrializing, urbanized capitalist system in which the wealthy class exploited the struggling middle class and proletariat."*

*The film was based on a novel by Isuma Maki (real name Kaitaro Hasegawa), a popular novelist of the early Showa period who authored stories of modern Tokyo life under that pen name, and also wrote historical stories under the pseudonym Fubo Hayashi, creating the popular folk hero Sazen Tange. The novel was adapted for Kogo Noda, who was already occasionally writing scripts for Yasujiro Ozu, and would become his regular screenwriter in the post-war years. In contrast to his simple scenarios for Ozu, the script for Nanatsu no umi is elaborate and melodramatic, telling the story of a woman, Yumie, who is engaged to be married to Yuzuru Yagibashi, the son of a wealthy family. At a garden party hosted by the Yagibashi family, she meets Yuzuru's brother Takehiko, who falls for her and later rapes her – an action which precipitates the death of Yumie's father and the madness of her sister. Yumie marries her rapist, hoping to avenge her disgrace.*

*Noda displays an extraordinary skill in developing a narrative containing numerous characters and many unexpected developments. His script is brilliantly dramatized by Shimizu's direction, which displays the flair and intensity characteristic of his work during the silent era and of the Kamata style as a whole. The actors give excellent, full-blooded yet understated performances. The Kinema Junpo reviewer, Matsuo Kishi, pointed to Shimizu's interest in the "modern girl" figure played by Sachiko Murase, but devotees of Japanese sound film will be especially glad to see a 7-year-old Hideko Takamine, who would give outstanding performances for Mikio Naruse and Keisuke Kinoshita in adult life.*

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM

**DAIGAKU NO WAKADANNA** [Il giovane padrone all'università / Young Master at University] (Shochiku, JP 1933)

*Regia/dir:* Hiroshi Shimizu; *aiuto regia/asst. dir:* Takeshi Sato, Isao Numanami, Yasushi Sasaki, Masaru Kashiwabara; *scen:* Masao Arata; *f./ph:* Isamu Aoki, Taro Sasaki; *scg./des:* Yoneichi Wakita; *cast:* Mitsugu Fujii (Minoru Fujii), Haruo Takeda (Gohei, *his father*), Yoshiko Tsubouchi (Minako, *his younger sister*), Sumiko Mizukubo (Miyako, *his*

younger sister), Takeshi Sakamoto (Kimura, his uncle), Tatsuo Saito (Wakahara, Minako's husband), Shin Tokudaiji (Chuichi, the head clerk), Kyoko Mitsukawa (Hoshichiyo, apprentice geisha), Kinuko Wakamizu (Ofuna, geisha), Kenji Oyama (Horibe, cheering squad captain), Shinichi Himori (Miyake, rugby player), Isamu Yamaguchi (Ogawara, rugby player), Hideo Mitsui (Kitamura, rugby player and Fujii's kohai [junior at college]); 35mm, 2330 m., 85' (24 fps), sonoro/sound; fonte copia/print source: National Film Center, Tokyo. Didascalie in inglese / English intertitles.

Film muto con partitura d'epoca sincronizzata / Silent film with contemporary synchronized score.

*Daigaku no wakadanna* è il primo di una serie di popolari film di ambientazione universitaria girati da Shimizu e interpretati da Mitsugu Fujii; purtroppo, è anche l'unico che sia giunto fino a noi. Come si legge nella scheda del National Film Center, la pellicola "innesta sul personaggio del giovanotto sciocco tipico del *rakugo* [forma di intrattenimento comico giapponese] la figura del giocatore americano di rugby, creando così quel che si potrebbe definire 'un college film alla giapponese' ". Benché sia evidente l'influenza delle commedie americane ambientate nei college, come per esempio *The Freshman (Viva lo sport!)* di Harold Lloyd (1925), l'intreccio fra l'ambientazione universitaria e la vita tradizionale dello *shitamachi* (il quartiere più povero e antico della capitale) conferisce al film quel sapore di originalità che ha destato l'ammirazione del critico di *Kinema Junpo*, Shinbi Iida.

Protagonista del film è Fujii, capitano della squadra universitaria di rugby, il quale è costretto a ritirarsi dalla squadra stessa per aver invitato un'apprendista geisha, Hoshichiyo, a visitare il campo da gioco; egli inizia allora a disertare le lezioni, dandosi ai piaceri. Hoshichiyo, da parte sua, è innamorata di Chuichi, capoufficio della ditta del padre di Fujii, che però è fidanzato con Miyako, sorella di Fujii. Fujii, nel frattempo, si invaghisce della sorella di un compagno di studi più giovane, Kitamura. Riuscirà Fujii a risolvere tutti questi pasticci sentimentali prima della grande partita?

Benché per molti aspetti uno Shimizu atipico, si tratta di un lavoro notevole, che rivela una sorprendente intensità emotiva. Ebbe grande successo e ha esercitato una vasta influenza. Oltre ad aver dato origine alle succitate commedie universitarie, prefigura con il suo stile la serie *Wakadaisho*, creata negli anni Sessanta dalla Toho per l'attore Yuzo Kayama. — ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM

*Daigaku no wakadanna was the first in a popular series of college films directed by Shimizu and starring Mitsugu Fujii, of which this is regrettably the only example to survive. The National Film Center's note on the film comments that the film "blends the foolish young master character from the world of rakugo [Japanese comic storytelling] with the American rugby [sic] player to create something that might be called a 'Japanese-style college film' ". Although the influence of American college comedies such as Harold Lloyd's The Freshman (1925) is apparent, the combination of the university setting with the traditional life of the shitamachi (the poorer and*

*more traditional area of the capital) gave the film the original flavour that was praised by its Kinema Junpo reviewer, Shinbi Iida.*

*The film concerns Fujii, captain of the university rugby club, who is obliged to drop out of the team after he takes an apprentice geisha, Hoshichiyo, to see the rugby ground. He soon begins to cut classes and devotes himself to pleasure. Hoshichiyo is herself in love with Chuichi, the head clerk of Fujii's father's business, who is however betrothed to Fujii's sister Miyako. Meanwhile, Fujii himself falls for the sister of a younger fellow student, Kitamura. Will Fujii resolve these romantic complications in time for the big match?*

*Shimizu's film, though in many ways atypical for the director, is a remarkable work which displays a surprising emotional intensity. It was both popular and influential. In addition to the series of comedies that it initiated at the time, its style also prefigured Toho's Wakadaisho series, created for actor Yuzo Kayama in the 1960s.*

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM

**MINATO NO NIHON MUSUME** [Ragazze giapponesi al porto / Japanese Girls at the Harbor] (Shochiku, JP 1933)

*Regia/dir:* Hiroshi Shimizu; *aiuto regia/asst. dir:* Takeshi Sato, Isao Numanami, Tai Ogiwara, Yasushi Sasaki; *scen:* Mitsuru Suyama; *f./ph:* Taro Sasaki; *scg./des:* Takashi Kanasu; *cast:* Michiko Oikawa (Sunako Kurokawa), Yukiko Inoue (Dora Kennel), Ureo Egawa (Henry), Ranko Sawa (Yoko Sheridan), Yumeko Aizome (Masumi, a barwoman), Tatsuo Saito (Miura, a painter), Yasuo Nanjo (Harada, a gentleman); 35mm, 1956 m., 78' (22 fps); fonte copia/print source: National Film Center, Tokyo.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Non a caso il film più famoso della produzione muta di Shimizu, *Minato no Nihon musume*, con il suo fasto visivo e la creativa fusione di temi, stili e tecniche giapponesi e occidentali rappresenta uno dei capolavori dello stile Kamata della Shochiku. Il talento di Shimizu come regista di vitalità melodrammatica raggiunge il suo apice in questa vicenda di gelosia, violenza e trasgressione sessuale, in cui la potenza emotiva della trama di fondo è resa ancor più intensa dalla fantasia espressiva della regia. Il buon esito della costruzione drammatica dipende in larga misura dalla maestria con cui Shimizu padroneggia la composizione e il montaggio, oltre che dal suo notevole gusto per la sperimentazione formale; ma il film trae vantaggio anche dalle splendide interpretazioni di Michiko Oikawa, Yukiko Inoue e Ureo Egawa, nonché di Tatsuo Saito (uno degli attori preferiti di Ozu). Quando il film uscì, il critico Fuyuhiko Kitagawa scrisse che i ruoli interpretati da Oikawa e Saito (rispettivamente la signora della notte e il pittore) "dimostrano l'impareggiabile sensibilità di Shimizu".

Il film, tratto da un racconto di Toma Kitabayashi, si svolge in gran parte nel porto cosmopolita di Yokohama e si concentra sulla vita di due donne, Sunako e Dora. La prima è innamorata di Henry, ma questi si unisce a una banda di criminali e viene sedotto da Yoko Sheridan; Sunako, spinta dalla gelosia, spara alla rivale e deve fuggire da Yokohama, per darsi poi alla prostituzione. Henry intanto sposa

Dora e inizia una vita stabile e regolare. Ma quando Sunako ritorna a Yokohama, i destini delle due donne si incrociano nuovamente...

La lavorazione del film durò quattro mesi e mezzo, periodo di insolita lunghezza per Shimizu, che aveva fama di regista veloce. A causa di altri impegni di lavoro dell'attrice Michiko Oikawa, le riprese subirono un'interruzione durante la quale Shimizu realizzò il suo primo film sonoro, *Nakinureta haru no onna yo* (Donna che piange a primavera; 1933).

Mitsuyo Wada-Marciano ha scritto che il film "mette in scena i contrasti fra donne perdute e donne sposate, corpi giapponesi e corpi eurasiatici, spazi domestici e strade di Yokohama". Per ottenere una maggiore autenticità, Shimizu perlustrò il quartiere a luci rosse di Yokohama insieme all'autore Kitabayashi. Nelle riprese in studio come in quelle in esterni, egli ama sottolineare l'atmosfera di una città multiculturale con transatlantici, chiese cristiane, dipinti di gusto occidentale e personaggi di sangue misto. Yukiko Inoue, che interpreta Dora, era a metà olandese, mentre Ureo Egawa (Henry) era in parte di origine tedesca. Michiko Oikawa (Sunako), era cristiana. Tuttavia, come osserva William M. Drew, "nonostante la presenza di tanti elementi di derivazione occidentale, il film rimane profondamente giapponese sia per quanto riguarda la gran parte del suo poetico linguaggio figurativo sia nell'etica prevalente". Siamo di fronte a una delle opere più importanti della carriera di Shimizu e dell'intero cinema muto giapponese.

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM  
*Justifiably Shimizu's best-known silent film, Minato no Nihon musume is one of the masterpieces of Shochiku's Kamata style, with its visual flamboyance and creative fusion of Japanese and Western themes, styles, and techniques. Shimizu's talents as a director of full-blooded melodrama are seen at their height in this story of jealousy, violence, and sexual transgression, and the emotional power of the basic plotline is intensified by the director's expressive imagery. His mastery of composition and montage and his remarkable formal experimentation all contribute to the impact of the drama, and the film also benefits from superb performances by Michiko Oikawa, Yukiko Inoue, Ureo Egawa, and Ozu's regular actor Tatsuo Saito. Writing at the time of release, critic Fuyuhiko Kitagawa commented that Oikawa and Saito's roles as lady of the night and painter respectively "show Shimizu's unique sensibility".*

*The film, based on a story by Toma Kitabayashi, unfolds mainly in the cosmopolitan port of Yokohama, and focuses on the lives of two women, Sunako and Dora. The former is in love with Henry, but after he falls in with a group of gangsters, he is seduced by Yoko Sheridan, who is shot by the jealous Sunako. Sunako flees Yokohama and becomes a prostitute, while Henry marries Dora and settles down to a stable life. But after Sunako returns to Yokohama, the paths of the two women cross again...*

*The shoot took four and a half months, an unusually long time for Shimizu, who had achieved a reputation as a fast worker. Due to Michiko Oikawa's other acting commitments, filming was*

*interrupted for a time, during which Shimizu realized his first sound film, Crying Woman in Spring (Nakinureta haru no onna yo, 1933). Mitsuyo Wada-Marciano has written that the film "deploys the contrasts of fallen and married women, Japanese and Eurasian bodies, and Yokohama streets and domestic spaces". To achieve authenticity, Shimizu toured Yokohama's red-light district in the company of author Kitabayashi. Shooting both in the studio and on location, he revels in the atmosphere of a multicultural city characterized by ocean liners, Christian churches, Western-style painting, and mixed-race characters. Yukiko Inoue, who played Dora, was herself half-Dutch, and Ureo Egawa, playing Henry, was partly of German descent. Michiko Oikawa, the actress who plays Sunako, was a Christian. Nevertheless, as William M. Drew writes, "For all the film's incorporation of Westernized elements, it remains profoundly Japanese in much of its poetic imagery as well as its prevailing ethos." It is one of the outstanding works of Shimizu's career, and of the Japanese silent cinema as a whole.*

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM

#### KINKANSHOKU [Eclissi / Eclipse] (Shochiku, JP 1934)

*Regia/dir:* Hiroshi Shimizu; *aiuto regia/asst. dir.:* Isao Numanami, Tai Ogiwara, Minoru Matsui, Yasushi Sasaki; *scen.:* Masao Arata; *f./ph.:* Taro Sasaki; *scg./des.:* Yoneichi Wakita; *cast:* Mitsugu Fujii (Shukichi Osaki), Hiroko Kawasaki (Kinue Nishimura), Michiko Kuwano (Tomone Iwaki), Shiro Kanemitsu (Seiji Kanda), Isamu Yamaguchi (Matsumura, the chauffeur), Hideo Fujino (Keinosuke Iwaki, Tomone's father and a company president), Akio Nomura (Tomoto's younger brother), Yoshiko Tsubouchi (Kayo, the younger sister), Shigeru Ogura (Muraki), Ryoko Kuhara (Ofuji, Muraki's lover), Toshiaki Konoé (Yamashita), Shinyo Nara (Saida), Reikichi Kawamura (Osaki's father), Mitsuko Yoshikawa (Osaki's mother), Tokkan-kozo (Shigeru, Osaki's younger brother); 35mm, 2655 m., 97' (24 fps), sonoro/sound; fonte copia/print source: National Film Center, Tokyo.

*Didascalie in inglese / English intertitles.*

Film muto con partitura sincronizzata / *Silent film with synchronized score.*

Adattamento di un popolare romanzo di Masao Kume, il film doveva essere diretto da Hotei Nomura, uno dei principali registi di mélo della Shochiku. Quando questi morì prematuramente nell'agosto 1934, all'età di 53 anni, il progetto fu affidato a Shimizu, che nello studio era considerato un possibile erede di Nomura.

Il film narra la storia di due cugini, Shukichi Osaki e Kinue Nishimura. I due ragazzi si amano, ma per Kinue è previsto un matrimonio con l'avvocato Seiji Kanda. Shukichi parte per Tokyo dove diventa tutore di un rampollo della ricca famiglia Iwaki. Disperata, anche Kinue si reca nella capitale, dove trova lavoro come entraîneuse.

Masao Arata, autore dell'adattamento cinematografico, spiegò di non aver rispettato la trama originale, preferendo trascurare alcuni nodi particolarmente complessi dal punto di vista narrativo per creare piuttosto "un flusso armonioso limitato ai punti più importanti".

L'eleganza della trama è attribuita all'influenza dell'opera di Sadao Yamanaka, grande regista a Kyoto di film in costume, in cui "il ritmo era valorizzato al massimo".

Nel film abbondano le immagini care a Shimizu, come le passeggiate lungo il fiume, e situazioni tipiche come i viaggi in automobile, le lunghe camminate e il contrasto fra città e campagna; prevale l'intonazione tragica tipica dei suoi muti soprattutto verso la metà degli anni Trenta. Come osserva William M. Drew, "il titolo sembra alludere non solo al precipitare delle fortune del protagonista ma anche all'eclissi dei valori umani e spirituali del Giappone, oscurati da una nuova cultura dedita solo alla ricchezza e fin troppo disposta a sacrificare amore e rapporti personali sull'altare del prestigio sociale". Avendo Ureo Egawa ormai lasciato Kamata, il principale ruolo maschile fu affidato a Mitsugu Fujii. Ma in fatto di casting, il film è da ricordare soprattutto per l'esordio di Michiko Kuwano, che era stata notata mentre lavorava alla sala da ballo Florida. Figura di notevole modernità, ella avrebbe avuto il ruolo di protagonista in film di Shimizu come *Tokyo no eiyu* (Un eroe di Tokyo; 1935), pure incluso in questo programma, e nei sonori *Arigato-san* (Il signor Grazie; 1936) e *Koi mo wasurete* (Dimentica l'amore per ora; 1937). Morì prematuramente nel 1946, durante le riprese di *Josei no shori* (Vittoria di donne) di Kenji Mizoguchi.

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM

*This adaptation of a mass-market novel by Masao Kume was to have been directed by Hotei Nomura, one of the leading directors of melodrama at Shochiku. However, following his death at the relatively young age of 53, in August 1934, Shimizu, seen as Nomura's likely heir at the studio, took over the project.*

*The film concerns the experiences of two cousins, Shukichi Osaki and Kinue Nishimura. They are in love with each other, but Kinue is expected to marry the lawyer Seiji Kanda. In consequence, Shukichi leaves for Tokyo, where he becomes tutor to the son of the rich Iwaki family. The heartbroken Kinue also makes her way to the capital, where she becomes a bar hostess.*

*Masao Arata, who adapted the novel for the film, commented that he had not respected the original story, abandoning some of its narrative complexities to create "a harmonious flow of the most important points". The elegance of the film's plotting is thought have been influenced by the work of the great Kyoto-based period-film director, Sadao Yamanaka, who created films that "treasured rhythm".*

*The film is rich in Shimizu's characteristic imagery, such as people walking by the river, and typical motifs such as driving, hiking, and the contrast between the country and the city. In tone, the film displays the tragic leanings that were also typical of Shimizu's work in the silent era, especially by the mid-1930s. As William M. Drew comments, "The 'eclipse' in the film's title would seem to refer not only to the downturn in several of the protagonists' fortunes, but to the eclipse of Japanese spiritual and human values by a new culture of wealth all too willing to sacrifice love and personal relations to the pursuit of status."*

*Since Ureo Egawa had now left Kamata, the male lead was played by Mitsugu Fujii. But in terms of casting the film is most significant for the debut of Michiko Kuwano, who had been discovered while working at the "Florida" dance hall. Notable for her modern persona, she was to become Shimizu's leading actress in films such as A Hero of Tokyo (Tokyo no eiyu, 1935), also showing in this retrospective, and, in the sound era, Mr. Thank You (Arigato-san, 1936) and Forget Love for Now (Koi mo wasurete, 1937). She died prematurely in 1946, while shooting Kenji Mizoguchi's Victory of Women (Josei no shori). – ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM*

**TOKYO NO EIYU** [Un eroe di Tokyo / A Hero of Tokyo] (Shochiku, JP 1935)

*Regia/dir:* Hiroshi Shimizu; *aiuto regia/asst. dir:* Isao Numanami, Tai Ogiwara, Minoru Matsui, Hideo Oba; *scen:* Masao Arata; *f./ph:* Hiroshi Nomura; *scg./des:* Yoneichi Wakita; *cast:* Yukichi Iwata (Kaichi Nemoto), Mitsuko Yoshikawa (Haruko Nemoto), Mitsugu Fujii (Kanichi Nemoto), Michiko Kuwano (Kayoko Nemoto), Hideo Mitsui (Hideo Nemoto), Tokkan-kozo (Kanichi as a boy), Mitsuko Ichimura (Kayoko as a girl), Jun Yokoyama (Hideo as a boy); 35mm, 1750 m., 64' (24 fps), sonoro/sound; fonte copia/print source: National Film Center, Tokyo.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Film muto con partitura sincronizzata / *Silent film with synchronized score.*

Per sintesi narrativa e intensità di emozioni, questo tardo film di poco più di un'ora si può annoverare fra i gioielli dimenticati del cinema giapponese degli anni Trenta. La vicenda si impernia su Nemoto, vedovo e sedicente uomo d'affari, il cui unico figlio, Kanichi, è l'eroe del titolo. Nemoto si risposa; la nuova moglie è una vedova che ha già un figlio e una figlia. Si scopre però che gli affari di Nemoto sono null'altro che loschi imbrogli ed egli si dilegua, lasciando la moglie da sola con i tre bambini. Per mantenere la famiglia ella è costretta a lavorare come entraîneuse; cela ai ragazzi la disonorevole natura della sua occupazione, ma la verità emerge alcuni anni più tardi, quando la figlia viene respinta dalla famiglia del marito, che ha indagato sul suo passato.

Il film ci offre le vigorose prove di Mitsugu Fujii, che conclude con questo film la sua lunga e costante collaborazione con Shimizu, e Mitsuko Yoshikawa, specialista del genere *haha-mono* ("film sulle madri"). I critici coevi rilevarono la cupa atmosfera che contraddistingue i film di Shimizu di questo periodo: in effetti il regista descrive la famiglia giapponese con severità inesorabile, criticando in maniera sferzante i pregiudizi sociali che la assalgono dall'esterno e la minano dall'interno. Il film ha però un significato politico più ampio e William M. Drew ha richiamato l'attenzione sulla critica metaforica che esso rivolge all'imperialismo del governo militare dell'epoca. Per Drew, *Tokyo no eiyu* è "il film di Shimizu di maggior carica emotiva, spietato nella descrizione della tragedia umana e portatore di una visione che è probabilmente più fosca e disperata che in tutti gli altri".

Data la carica sovversiva della pellicola, forse sorprenderà sapere che essa riscosse un lusinghiero successo di critica e di pubblico.

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM

*This late silent film is little more than an hour long, and achieves a narrative concentration and emotional intensity which place it among the neglected gems of the Japanese cinema of the 1930s. The story focuses on the widower Nemoto, ostensibly a businessman, who has one son, Kanichi, the hero of the title. Nemoto remarries; his new wife is a widow with a son and daughter of her own. However, Nemoto's business turns out to be out a shady scam, and he disappears, leaving his wife to raise the three children alone. In order to support the family, she is obliged to become a bar hostess. She conceals this shameful employment from the children, but the truth comes out years later, after her daughter is rejected by her husband's family when they investigate her background.*

*The film contains powerful performances from Mitsugu Fujii, here making the last of his regular appearances for Shimizu, and Mitsuko Yoshikawa, a specialist in the haha-mono ("mother-film") genre. Contemporary critics commented on the darkness of Shimizu's work at this period, and indeed the director is unsparing in his depiction of the Japanese family, and trenchant in his criticism of the social assumptions that destroy it from outside and from within. Moreover, the film also has a broader political application: William M. Drew has drawn attention to the film's metaphorical critique of the imperialist activities of the military government of the time. He calls Tokyo no eiyu Shimizu's "most emotionally overwhelming film, unsparing in its depiction of human tragedy, with its vision probably the bleakest of all his works". Perhaps surprisingly given its subversive elements, the film was both a critical and a commercial success.*

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM

### Kiyohiko Ushihara (1897-1985)

Nato il 22 agosto 1897, nella prefettura di Kumamoto nel Giappone meridionale, Ushihara si laurea presso la facoltà di Lettere dell'Università di Tokyo nel 1920 e fa il suo ingresso alla Shochiku – che proprio in quell'anno aveva avviato la produzione cinematografica – come assistente di Kaoru Osanai e Zanmu Kako. Osanai e Ushihara lasciano presto gli studi Shochiku di Kamata per fondare lo Shochiku Kinema Kenkyujo (Istituto cinematografico Shochiku) presso il quale Ushihara scrive la sceneggiatura del primo capolavoro ancora esistente del cinema di stile occidentale del periodo Taisho, *Rojo no reikon* (Anime sulla strada; 1921). Questo film è diretto da Minoru Murata, con cui Ushihara collabora in seguito come codirettore dell'importante rivista tecnica *Eiga Kagaku Kenkyu* (Studio scientifico del cinema). Ushihara esordisce alla regia con la seconda produzione del Kenkyujo, *Yama kururu* (Le montagne si oscurano; 1921), ma l'istituto chiude i battenti dopo aver prodotto un solo altro film, e Ushihara fa ritorno a Kamata. Tra le pellicole più notevoli da lui firmate ricordiamo il primo episodio di *Aa Mujo* (Ah, spietato; 1923),

una versione dei *Miserabili* ambientata nell'antica Cina, con Masao Inoue nel ruolo di Jean Valjean.

L'interesse di Ushihara per l'Occidente culmina con il viaggio che egli compie a Hollywood tra il gennaio e il settembre del 1926, nel corso del quale ha l'opportunità di visitare gli studi di Charlie Chaplin durante la lavorazione di *The Circus* – esperienza che non dimenticherà mai e non permetterà a nessun altro di dimenticare. Tornato in Giappone, Ushihara coglie un enorme successo commerciale con il melodrammatico *Junange* (1926), tratto da un romanzo di Kan Kikuchi, prima di cimentarsi in una serie di film interpretati dall'attore ed ex atleta universitario Denmei Suzuki, che aveva diretto per la prima volta nel 1925 in *Koi no senshu* (L'atleta dell'amore). Questi film, ammirati per l'umorismo, il ritmo e l'abile assimilazione dei metodi hollywoodiani, rientrano tra le opere più popolari e rappresentative prodotte dagli studi Shochiku di Kamata, e fruttarono al regista il soprannome di "Ushihara il sentimentale". La giovane Kinuyo Tanaka, che sarebbe divenuta famosa in seguito per i film girati con Kenji Mizoguchi, fa coppia con Suzuki in una decina di queste pellicole, per quali Ushihara prese evidentemente a modello i film muti della Fox interpretati da Charles Farrell e Janet Gaynor. La Tanaka e Suzuki compaiono assieme in film giovanili, melodrammi e nell'epopea bellica *Shingun* (In marcia; 1930). Dopo *Wakamono yo naze naku ka* (Perché piangete, ragazzi?; 1930), sempre interpretato dalla succitata coppia, Ushihara lascia repentinamente la Shochiku, probabilmente a causa di uno scontro con il temibile capo dello studio, Shiro Kido, benché la ragione ufficiale sia un altro viaggio in Occidente, motivato dalla volontà di apprendere le tecniche del cinema sonoro. Ed in effetti, una volta andataosene dalla Shochiku, Ushihara visita Francia, Gran Bretagna e Stati Uniti.

Quando egli fa ritorno in patria nel 1933, il cinema sonoro ha ormai fatto grandi passi anche in Giappone. Ushihara lavora presso vari studi, ma i suoi film sonori non riescono a uguagliare la fama dei suoi muti, anche se *Kaibyō nazo no shamisen* (Il gatto fantasma e lo shamisen misterioso; 1938), definito da William M. Drew "un'esplorazione nel soprannaturale con qualche tocco surreale", gode di una certa considerazione in alcuni ambienti. Nel dopoguerra il suo interesse per l'Occidente è ancora evidente; con *Machi no ninkimono* (Un uomo popolare in città; 1946) realizza un rifacimento del film di Frank Capra *Meet John Doe* (1941) mentre *Itsu itsu made mo* (Fino all'eternità; 1952) è frutto della collaborazione col regista americano Paul Sloane. Lasciata l'attività registica, insegna all'Università Nippon e viene chiamato a far parte delle giurie di numerosi festival cinematografici esteri. Muore il 20 maggio 1985, una settimana dopo del suo divo preferito, Denmei Suzuki.

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM

*Born on 22 August 1897, in Kumamoto Prefecture in Southern Japan, Ushihara graduated from the Faculty of Literature at Tokyo University in 1920, and entered Shochiku, which had just begun to make films that year, serving as assistant to Kaoru Osanai and*

Zanmu Kako. Osanai and Ushihara soon left Shochiku's Kamata studios to establish the Shochiku Cinema Institute (Shochiku Kinema Kenkyujo), where Ushihara scripted the still-extant early masterpiece of Taisho Period Western-style cinema, *Souls on the Road* (Rojo no reikon, 1921). This film was directed by Minoru Murata, with whom Ushihara was later to work as co-editor on the important technical journal *Eiga Kagaku Kenkyu* [Scientific Study of Cinema]. Ushihara himself made his directorial debut with the Kenkyujo's second production, *The Mountains Grow Dark* (Yama kururu, 1921), but the unit closed down after producing one more film, and Ushihara returned to Kamata. Among his notable films there was the first episode of *Ah, Merciless* (Aa Mujo, 1923), a version of *Les Misérables*, relocated to Ancient China, with Masao Inoue as Jean Valjean.

Ushihara's interest in the West culminated in his trip to Hollywood between January and September 1926, where he had the opportunity to spend time in the Charlie Chaplin Studios during production of *The Circus* – an experience which he never forgot (nor allowed anyone else to forget). Returning to Japan, Ushihara achieved a huge commercial hit with the melodrama *Suffering Women* (Junange, 1926), based on a Kan Kikuchi novel, before embarking on a series of films starring actor and former college athlete Denmei Suzuki, whom he had first directed in 1925 in *Love's Athlete* (Koi no senshu). These films, which were admired for their wit, pacing, and skilled assimilation of Hollywood modes, were to prove among the most successful and representative films produced by Shochiku's Kamata studios, earning their director the nickname of "Sentimental Ushihara". The young Kinuyo Tanaka, later to achieve fame in her films for Kenji Mizoguchi, starred opposite Suzuki in some ten of these collaborations, which Ushihara apparently modelled on the Fox silents co-starring Charles Farrell and Janet Gaynor. Their pairings included youth films, melodramas, and the war epic *Marching On* (Shingun, 1930). After the final collaboration in the series, *Why Do You Cry, Youngsters?* (Wakamono yo naze naku ka, 1930), Ushihara abruptly left Shochiku, apparently as a result of a dispute with the formidable studio head, Shiro Kido, although the ostensible motive was another trip to the West in order to learn about sound film technique. After his departure from Shochiku, Ushihara did indeed visit France, Britain, and the United States.

By the time he returned to his own country in 1933, the sound film had made significant inroads in Japan too. In the sound era, Ushihara worked at various studios, but his sound films did not achieve the fame of his silents, although *The Ghost Cat* and the *Mysterious Shamisen* (Kaibyō nazo no shamisen, 1938), described by William M. Drew as "an exploration into the supernatural with surreal touches", enjoys a reputation in some quarters. In the post-war era, his interest in the West was still apparent; he directed a reworking of Frank Capra's *Meet John Doe* (1941) in *A Popular Man in Town* (Machi no ninkimono, 1946), and *Until Forever* (Itsu itsu made mo,

1952) was made in collaboration with an American director, Paul Sloane. After retiring from direction, he taught at Nippon University and served on juries at film festivals abroad. He died on 20 May 1985, just a week after his regular star, Denmei Suzuki.

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM

**KAIHIN NO JOO** [Una regina sulla spiaggia/Queen on the Shore] (Shochiku, JP 1927)

*Regia/dir:* Kiyohiko Ushihara; *scen:* Tadashi Kobayashi; *f./ph:* Bunjiro Mizutani; *cast:* Denmei Suzuki (Toshio Ishikawa), ? [punto di domanda sulla copia/actual credit on print] (Kinue Ishikawa), Haruo Takeda (Masayoshi Imada), Yoshie Kashiwa (Mihoko Imada), Atsushi Watanabe (Sangoro Yamaguchi), Dekao Yoko (il coraggioso/the brave Yokichi), Shoichi Kofujita (il ragazzo che sta per annegare/drowning boy); *frammento/fragment*, versione ridotta/condensed version, 35mm, 298 m., 14' (18 fps); *fonte copia/print source:* National Film Center, Tokyo.

*Didascalie in inglese / English intertitles.*

Questa riduzione è tutto ciò che ci rimane di quella che era una commedia di lungometraggio diretta da Ushihara. Ma è un frammento vivace e avvincente. Gli affascinanti esterni girati a Kamakura e dintorni rendono bene il Giappone degli anni Venti e il talento registico di Ushihara emerge nelle eleganti carrellate sulla spiaggia e nella città. Il film è degno di nota anche per la presenza di Denmei Suzuki travestito. Pur ritenendo che Ushihara sprecasse il suo talento dirigendo una commedia così leggera, Fuyuhiko Kitagawa, recensore di *Kinema Junpo*, riconosce che "come commedia d'azione, è indubbiamente gradevole".

*This condensation is all that remains of what was once a feature-length Ushihara comedy. The extant print is nevertheless fresh and engaging. Fascinating location shooting in and around Kamakura captures the look of 1920s Japan, and Ushihara's directorial talent is shown in the stylish tracking shots along the beach and through the city streets. The film is also notable for the appearance of Denmei Suzuki in drag. Although he felt that Ushihara's talent was somewhat wasted on directing so lightweight a film, Kinema Junpo reviewer Fuyuhiko Kitagawa declared that "as a comedy action picture, it is unquestionably entertaining".*

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM

(Il film è stato restaurato nel 2006 dalla Film Preservation Society di Tokyo, con il sostegno della Kamakura Arts Foundation, a partire dall'unico elemento sopravvissuto, una versione Shochiku Graph 16mm, ridotta e rimontata. Successivamente, l'internegativo 35mm è stato donato dalla Film Preservation Society al National Film Center. / *Queen on the Shore* was restored in 2006 from the only surviving element, a 16mm shortened and re-edited Shochiku Graph version, by the Film Preservation Society, Tokyo, with the support of the Kamakura Arts Foundation. The Film Preservation Society later donated the 35mm internegative to the National Film Center.)



**KANGEKI JIDAI** [L'età dell'emozione / Age of Emotion] (Shochiku, JP 1928)

*Regia/dir:* Kiyohiko Ushihara; *scen:* Hyakusuke Yoshida; *f./ph:* Bunjiro Mizutani; *cast:* Denmei Suzuki (Ishikura), Kinuyo Tanaka (Mihoko), Eiji Mita (Kashiwagi), Chieko Matsui (Junko), Dekao Yoko (studente A/Student A), Tokuji Kobayashi (studente B/Student B), Tatsuo Saito (insegnante/the teacher); 35mm (dal/from 9.5mm), 383 m., 19' (18 fps); fonte copia/print source: National Film Center, Tokyo.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Questo notevole film, che narra la storia di un giovane lacerato dal conflitto fra amore e amicizia, è ritenuto il miglior esempio delle pellicole di ambientazione universitaria girate da Ushihara dopo il suo ritorno dal soggiorno a Hollywood presso gli studi di Charlie Chaplin. Riproponendo l'abbinamento fra Denmei Suzuki e Kinuyo Tanaka, che avevano già recitato insieme in una precedente opera di Ushihara, *Kindai musha shugyo* (L'allenamento dei guerrieri moderni; 1928), esso contribuì a innalzare al rango di star Tanaka, attrice allora adolescente. Il film ottenne il vivo consenso della critica contemporanea: su *Kinema Junpo*, Juzaburo Suzuki lodò il trucco, la recitazione di Denmei Suzuki e la regia di Ushihara che, a suo avviso, collocava il film tra i migliori risultati fino ad allora conseguiti dal cinema giapponese. "Chi finora ha criticato il lavoro di Ushihara", scrisse, "ora metterà probabilmente da parte le sue riserve e vorrà stringergli la mano." Purtroppo, di quest'opera tanto importante sopravvive solo una copia frammentaria, che basta però a documentare la fresca vitalità della regia di Ushihara.

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM

*This significant film, about a young man torn between love and friendship, is thought have to been the finest of the college stories that Ushihara directed after returning from his time in Hollywood at the Chaplin Studio. It continued the pairing of Denmei Suzuki and Kinuyo Tanaka, who had already starred together in Ushihara's earlier film Modern Warriors' Training (Kindai musha shugyo, 1928), and helped to cement the stardom of the then teenaged actress Tanaka. The film was highly praised by contemporary critics: the Kinema Junpo reviewer, Juzaburo Suzuki, admired the makeup, Denmei Suzuki's acting, and Ushihara's direction, which, he asserted, placed the film among the finest achievements to date of Japanese cinema. "I think it likely," he wrote, "that people who have previously criticized Ushihara's work will cast their reservations aside and want to shake his hand." Sadly, only a fragmentary copy survives of this important work, but it still displays the freshness and vitality of Ushihara's direction.*

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM

(Il National Film Center ha restaurato questo film nel 1998 a partire dall'unico elemento rimasto, un Pathé-Baby 9.5 ridotto e rimontato e donato da un collezionista privato. / *The National Film Center restored this film in 1998 from the only extant element, a 9.5mm Pathé-Baby shortened and re-edited version donated by a private collector.*)

**SHINGUN** [In marcia / Marching On] (Shochiku, JP 1930)

*Regia/dir:* Kiyohiko Ushihara; *prod:* Shiro Kido, Tomojiro Tsutsumi, Osamu Rokusha; *aiuto regia/asst. dir:* Hiromasa Nomura, Kazuo Ishikawa, Tokiro Miyata, Akihiko Kitamura, Eijiro Nagatomi; *scen:* Koga Noda; *f./ph:* Bunjiro Mizutani; fotografia aerea/aerial cinematography: Kenji Ochi, Isamu Aoki, Iyokichi Takahashi, Kinya Ogura; consulente/aerial cinematography art advisor: Shigeyoshi Suzuki, Rin Masutani; *scg./des:* Yoneichi Wakita; *cast:* Denmei Suzuki (Koichi Shinohara), Hideo Fujino (Shosaku, *Koichi's father*), Utako Suzuki (Otoki, *Koichi's mother*), Kinuyo Tanaka (Toshiko Yamamoto), Haruo Takeda (Hiroyuki, *Toshiko's father*), Minoru Takada (Shiro, *Toshiko's brother*), Eiji Oshimoto (Owada, *the pilot*), Tokuji Kobayashi (Chui Kobayashi), Dekao Yoko (Kumakichi Kushiki), Mariko Aoyama (Oshima-chan), Eiran Kikawa (*chauffeur*), Shoichi Kofujita (*boy in the village*), Hisao Yoshitani (*postman*), Takeshi Sakamoto (*Soldier A*), Atsushi Watanabe (*Soldier B*); 35mm, 3253 m., 142' (20 fps); fonte copia/print source: National Film Center, Tokyo.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

*Shingun* è senza dubbio il film più prestigioso cui abbia posto mano Ushihara, oltre che il più famoso frutto della sua collaborazione con gli attori Denmei Suzuki e Kinuyo Tanaka. Girato per celebrare il decimo anniversario dell'esordio della Shochiku nella produzione cinematografica, quest'epico film di amore e guerra costò l'equivalente di parecchi miliardi di yen odierni, e per portarlo a termine fu necessario più di un anno.

La pellicola racconta la storia di Koichi Shinohara, il cui più grande desiderio è quello di diventare aviatore ed è innamorato di Toshiko, sorella del pilota militare Shiro. Ushihara intreccia con eleganza i travagli amorosi dell'eroe che cerca di conquistare la sua bella ai suoi sforzi per riuscire a padroneggiare l'arte aviatoria. Alla fine scoppia la guerra con un paese imprecisato, e Shiro, Koichi e il suo rivale in amore Kobayashi si dirigono tutti al fronte, ove l'azione del film giunge al suo culmine spettacolare.

Benché chiaramente ispirato a due classici del cinema di guerra hollywoodiano, *The Big Parade* (*La grande parata*; 1925) di King Vidor e *Wings* (*Ali*; 1927) di William Wellman, *Shingun* segna un nuovo punto di partenza per il cinema muto giapponese. Le ambiziose scene di battaglia su vasta scala della seconda parte del film non hanno, a quanto risulta, alcun precedente nella storia del cinema giapponese. Esse furono rese possibili grazie alla cooperazione dell'esercito imperiale giapponese, che mobilitò aerei e carri armati per consentire la realizzazione delle scene al fronte. La Shochiku sfruttò le competenze di tutti gli operatori dello studio di Kamata per produrre quella che è considerata la prima ripresa aerea del cinema giapponese. Benché il materiale dal vero sia stato interpolato con inquadrature effettuate con modellini, il film rappresenta comunque un importante contributo all'evoluzione tecnica del cinema giapponese. Shigechika Ikeda, critico di *Kinema Junpo*, nella sua recensione pubblicata il 1° aprile 1930 scrisse che "il contenuto, il colore, la tecnica, ecc., sono tratti unici connotanti il cinema di Ushihara."



*Shingun*, Kiyohiko Ushihara, 1930. (National Film Center, Tokyo)

*Shingun* anticipa i temi dei film di guerra girati negli anni del militarismo, e l'imprecisato paese nemico è normalmente inteso come la Cina. Tuttavia, il fatto che sia stato girato prima dell'incidente della Mancuria gli consente di dar voce a un'etica umanistica che in seguito sarebbe diventata insostenibile. Come osserva Peter High, *Shingun* "evita di conformarsi a quei modelli che si sarebbero rapidamente cristallizzati nei cliché della pletora di film militari sfornati all'epoca degli incidenti in Mancuria e poi in Cina". Nonostante la magniloquenza visiva delle scene di battaglia, questo film resta in ultima analisi un'opera cinematografica ricca di commovente umanità.

ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM

*Shingun, known variously in English as The March, Marching On, and The Army Advances, is unquestionably the most prestigious film on which Ushihara worked, as well as the most famous of his collaborations with the actors Denmei Suzuki and Kinuyo Tanaka. Made to commemorate the tenth anniversary of Shochiku's entry into film production, this epic war movie and romance took more than a year to film, and cost the equivalent of several billion yen in today's money.*

*The film tells the story of Koichi Shinohara, who has set his heart on becoming an aviator, and of his romance with Toshiko, whose brother Shiro is a military pilot. Ushihara elegantly dovetails the hero's romantic travails as he seeks to win his girl with his efforts to master the skills of aviation. Ultimately, war breaks out with an unnamed country, and Shiro, Koichi, and his romantic rival Kobayashi all head to the front for the film's spectacular action climax.*

*The inspiration of two classics of the Hollywood war film, King Vidor's *The Big Parade* (1925) and William Wellman's *Wings* (1927), is apparent, but the film marked a new departure for the Japanese silent cinema. The ambitious large-scale battlefield scenes of the film's second half seem to have been unprecedented in Japanese film history. They were made possible by the co-operation of the Imperial Japanese Army, which mobilized aircraft and tanks in order to allow the scenes at the front to be staged. Shochiku drew on the skills of all the cameramen of its Kamata studio, who created what is considered the first-ever aerial footage in Japanese film. Although this genuine footage was intercut with model shots, the film nevertheless made a significant contribution to the evolution of Japanese film technique. Kinema Junpo's critic Shigechika Ikeda, reviewing the film on 1 April 1930, wrote that "the content, the colour, the technique, etc., are unique traits typifying the style of Ushihara's cinema."*

*Shingun prefigures the subject matter of the war movies of the militarist years, and the unnamed enemy country is widely assumed to be China. But the film's production in the years before the Manchurian Incident allowed it to sustain a humanist ethos which would later become untenable. As Peter High writes, Shingun "fails to conform to the patterns that would quickly fossilize into clichés in the host of military features produced during the Manchurian and then the China Incidents". Despite the visual grandeur of its battle*

*scenes, it remains ultimately a humane and touching piece of cinema. – ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM*

(Il National Film Center ha restaurato questo film nel 1967, ottenendo un internegativo 35mm da una copia nitrato restituita al Giappone dalla Library of Congress di Washington. / *The National Film Center restored and made the 35mm internegative in 1967 from a nitrate print which had been returned to Japan from the Library of Congress in Washington, D.C.*)

**WAKAMONO YO NAZE NAKU KA** [Perché piangete, ragazzi? / Why Do You Cry, Youngsters?] (Shochiku, JP 1930)

*Regia/dir:* Kiyohiko Ushihara; *aiuto regia/asst. dir:* Kazuo Ishikawa, Eijiro Nagatomi, Tokiro Miyata; *scen:* Tokusaburo Murakami; *f./ph:* Bunjiro Mizutani; *cast:* Hideo Fujino (Kiichi Uesugi), Denmei Suzuki (Shigeru Uesugi), Yukiko Tsukuba (Futaba Uesugi), Kinuyo Tanaka (Kozue Uesugi), Mitsuko Yoshikawa (Utako Uesugi), Shoichi Nodera (Uesugi's servant), Ichiro Oguni (Uesugi's secretary), Kaoru Futaba (Osawa), Jun Arai (Juzo Yamakawa), Togo Yamamoto (Kiyoto Omiya), Tatsuko Tanizaki (Motoko Omiya), Kenichi Miyajima (Omiya's secretary), Kazuji Sakai (Omiya's chauffeur), Reikichi Kawamura (Karoku Ohara), Tokuji Kobayashi (Heikichi Ohara), Hiroko Kawasaki (Yumiko Ohara), Tokihiko Okada (Tosuke Kojima), Utako Suzuki (una madre/a mother), Hikaru Yamauchi (Shuzo Katori), Takeshi Sakamoto (Akazawa), Choko Iida (Keiko Tachibana), Sotaro Okada (Ichiro Kano), Haruo Takeda (avvocato/barrister), Atsushi Watanabe (merciaio/haberdasher); 35mm, 4416 m., 193' (20 fps); fonte copiale/print source: National Film Center, Tokyo.

*Didascalie in inglese / English intertitles.*

*Wakamono yo naze naku ka* (Perché piangete, ragazzi?) è l'ultimo della popolare serie di film che vedono il regista Ushihara collaborare con la coppia di divi formata da Denmei Suzuki e Kinuyo Tanaka. Dopo aver portato a termine la pellicola nel settembre del 1930, Ushihara lascia la Shochiku per recarsi in Europa, ufficialmente allo scopo di studiare le nuove tecniche del cinema sonoro, anche se il motivo reale del divorzio sembra risiedere nel contrasto con il capo dello studio, Shiro Kido. Denmei Suzuki lascia a sua volta lo studio l'anno seguente e contribuisce alla fondazione di una casa di produzione indipendente, la Fuji, destinata a produrre film notevoli come *Eikan namida ari* (Lacrime dietro la vittoria; 1931) di Shigeyoshi Suzuki e *Kuma no deru kaikonchi* (La terra bonificata dove vivono gli orsi; 1932), entrambi proiettati alle Giornate nel 2001.

In quest'episodio finale, Suzuki e la Tanaka sono fratello e sorella, due dei tre figli del vedovo Kiichi Uesugi. Uesugi si risposa con l'arrogante "ragazza moderna" Utako, provocando contrasti in famiglia tra le sue due figlie: la maggiore, Futaba, è anche lei una "ragazza moderna" e simpatizza con la matrigna, mentre la minore e più tradizionalista Kozue, interpretata dalla Tanaka, la detesta. Il contegno egoistico di cui dà prova Utako quando Uesugi si ammala convince il figlio di lui, Shigeru (Suzuki), delle buone ragioni di Kozue; i due lasciano quindi la casa paterna per trasferirsi in un

distretto suburbano. La storia di questa famiglia si intreccia alle vicende di Katori – vecchio compagno di università di Shigeru –, un pusillanime che ha abbandonato gli studi per unirsi al gruppo di moderni di cui fa parte anche Utako.

*Wakamono yo nake naku ka* fa un affascinante uso di questi drammi personali per esplorare quelle che Mitsuyo Wada-Marciano ha definito “ansie e inquietudini della modernità nel Giappone tra le due guerre”. I personaggi incarnano i conflitti che oppongono modernità e tradizione, mentalità locale e influenze straniere, e fanno del film un’interessante testimonianza critica della società giapponese del 1930. A questo bisogna aggiungere le ottime interpretazioni di Suzuki, della Tanaka e dell’attore non protagonista Tokihiko Okada (nel ruolo del giornalista di sinistra Kojima), nonché l’inventiva messinscena di Ushihara. Il film si classificò al secondo posto nella sezione *gendai-geki* (film di ambientazione contemporanea) del sondaggio per i migliori film del 1930, organizzato tra i critici da *Kinema Junpo*. – ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM

*Wakamono yo naze naku ka* (Why Do You Cry, Youngsters?) was the last in the popular series of collaborations between director Ushihara and the star pairing of Denmei Suzuki and Kinuyo Tanaka. After completing the film in September 1930, Ushihara left Shochiku and went to Europe, ostensibly to study the new medium of sound film – although his departure seems really to have been motivated by conflict with studio head Shiro Kido. Denmei Suzuki too was to leave the studio the following year, and would help to found an independent production company, Fuji Film Productions, which was to produce such distinguished films as Shigeyoshi Suzuki’s Tears

Behind Victory (Eikan namida ari, 1931) and The Reclaimed Land Where Bears Live (Kuma no deru kaikonchi, 1932), both shown at the Giornate in 2001.

*In this final entry in the series, Suzuki and Tanaka play brother and sister, acting the parts of two of three children of the widowed Kiichi Uesugi. Uesugi’s remarriage, to the arrogant “modern girl” Utako, causes divisions in the family between his two daughters; the elder, Futaba, is herself a “modern girl” and sympathizes with her stepmother, while the traditional younger daughter Kozue, played by Tanaka, dislikes her. Utako’s selfish behaviour after Uesugi falls ill convinces his son, Shigeru (Suzuki), that Kozue is right, and the two siblings leave their father’s house to live in a suburban district. The story of this family is interwoven with the story of Shigeru’s old university friend Katori, a weak-spirited man who has abandoned his education and become associated with the modern set of which Utako is also a member.*

*Wakamono yo nake naku ka* fascinatingly uses these personal dramas to explore what Mitsuyo Wada-Marciano has termed “the anxieties and disturbances of modernity in interwar Japan”. The characters personify the conflicts between the modern and the traditional, the indigenous and the foreign, making the film fascinating as a record and a critique of Japanese society in 1930. In addition, it contains excellent performances from Suzuki, Tanaka, and supporting actor Tokihiko Okada (playing left-wing journalist Kojima), and is imaginatively staged throughout by Ushihara. The film took second place in the domestic *gendai-geki* (films set in the present day) section of the Kinema Junpo critics’ poll for 1930. – ALEXANDER JACOBY & JOHAN NORDSTRÖM

# Cinema sovietico: le alterne fortune di Room, Kalatozov e Push

## *Shifting Fortunes: Three Soviet Careers*

Il talento creativo non fu un atout privo di svantaggi nell'Unione Sovietica di Stalin. E le alterne fortune dell'ebreo lituano Abram Room e del georgiano Mikhail Kalatozishvili (meglio conosciuto come Kalatozov) ne rappresentano i due rovesci della medaglia.

Malgrado una produzione muta che si era distinta per originalità e forte impatto visivo, Kalatozov fu bersaglio costante di accuse politico ideologiche e di drastiche censure. La sua carriera s'interruppe, e il regista fu destinato ad impieghi amministrativi fino agli anni '40, quando le contingenze della seconda guerra mondiale gli offrirono l'opportunità di riprendere il suo lavoro creativo. Nel 1957, quasi a fine carriera, con *Letjat žuravli* (*Quando volano le cicogne*) vinse la Palma d'oro al Festival di Cannes, raggiungendo notorietà internazionale e accreditandosi come il principale ispiratore del nuovo corso cinematografico sovietico che si sarebbe sviluppato negli anni '60.

Neanche Room fu immune da censure ideologiche, anche se il corpus delle sue opere mute gli aveva assicurato una posizione di grande prestigio tra i cineasti sovietici dell'epoca. Un suo film sonoro del 1934, *Strogij junoša* (Un giovanotto severo), che pare mantenesse il vigore delle sue opere mute, fu però tolto definitivamente dalla circolazione; e il rimanente della sua lunga carriera si svolse all'insegna di un innocuo conformismo. Alla fine dei suoi giorni, vittima della depressione e della "malattia professionale" dell'alcolismo, si lamentava, pare, di non aver mai avuto una carriera.

La riscoperta di Kalatozov porta alla luce un altro talento georgiano il cui nome era stato praticamente cancellato dalla storia del cinema. Grazie alla nuova ricerca di Sergei Kapterev, oggi siamo in grado di conoscere alcuni dettagli certi sulla sua carriera. Lev Fedorovi Push nacque a San Pietroburgo nel 1892. Negli anni 1912-1914 proseguì i suoi studi a Nancy e nel biennio 1914-1916 fu richiamato alle armi – probabilmente nelle file dello sfortunato corpo di spedizione russo inviato sul fronte francese. Nel 1916 era già attivo a Tiflis/Tbilisi, dove lavorò fino al 1922 per una società privata di distribuzione (e produzione?). A partire dal 1925, fu montatore presso il Goskinprom, dove lavorò in due film della serie *Krasnye d'javoljata* (I diavoletti rossi) di Perestjani. (È interessante notare che i credits di *d'javoljata* riportano Fedor Push come scenografo, mentre nelle sue memorie Perestjani cita il suo capo-elettricista col nome di Alexander Push.)

Push debuttò nella regia con *Gjulli*, co-diretto con un altro esordiente, Nicoloz Shengelaya. Sia in *Gjulli* che nella sua prima regia individuale, *Boshuri siskhli*, la fotografia di Kalatozov fu di fondamentale importanza, anche se Push rivelava già una forte personalità come regista – e montatore. Dopo altri due lungometraggi, *Mzago da Gela* e *Gantsirulni* (Predestinati), realizzati entrambi nel 1930, anche se il primo dei due fu distribuito solo nel 1934, Push non avrebbe più girato un altro film di finzione. Nel 1931, lasciò il Goskinprom per il Belgoskino, gli studi bielorusi con sede a Leningrado. Nel 1941-42, fece occasionalmente ritorno negli studi di Tbilisi come attore e combatté nel secondo conflitto mondiale. Le ultime notizie certe di cui disponiamo lo vedono impegnato, nel 1947, come regista di documentari e filmati scientifici divulgativi presso uno studio di cinegiornali di Irkutsk. Sui motivi che confinarono la sua promettente carriera a quella modesta attività in Siberia si possono solo fare congetture. Forse, aveva giocato contro Push il suo passato da "straniero", o forse, l'infausto destino del corpo di spedizione russo dopo la Rivoluzione – il soggetto di *Gantsirulni* – si era rivelato un argomento troppo delicato e pericoloso. Sergei Kapterev pone l'accento sulle memorie di un veterano degli studi di Irkutsk, Edgar Briukhanenko, secondo il quale i cineasti della Russia europea confinati a Irkutsk perché "politicamente inaffidabili" contribuirono a trasformare gli studi in un centro dagli elevati standard qualitativi le cui attività coprivano il vasto territorio della Siberia orientale. Sicuramente Push fu uno dei principali artefici di tale trasformazione.

Questo programma è dedicato al centenario della nascita di Jay Leyda (1910-1988), cineasta d'avanguardia; insuperato storico del cinema russo e cinese; allievo, amico e traduttore di Sergej M. Ejzenštejn. – DAVID ROBINSON

*Creative talent was a very mixed blessing in Stalin's Soviet Union. The careers of Abram Room, a Lithuanian Jew, and the Georgian Mikhail Kalatozishvili (known as Kalatozov), represent converse trajectories.*

*Kalatozov's work in silent films, characterized by its originality and visual force, was persistently dogged by political and ideological disapproval and suppression. His career was interrupted and he was consigned to administrative jobs until the demands of the Second World War gave him the opportunity to resume creative work in the 1940s. Late in his career, however, *The Cranes Are Flying* (1957) won the Cannes Golden Palm and international acclaim, and is widely credited as a major inspiration for the new generation of Soviet directors who achieved renaissance in the 1960s.*

*The young Room did not escape ideological criticism, but a body of silent films established him securely as one of the outstanding Soviet film-makers of the era. One sound film, *Strogii Yunosha* (A Stern Youth, 1934) is said to have maintained the vigour of his silent work, but was definitively suppressed;*

and the rest of his long career seemed dedicated to safe, conformist themes. At the end of his life, a depressed victim of the occupational hazard of alcohol, he is said to have mourned that he had had no career.

The search for Kalatozov brings to light another Georgian talent, whose name has been virtually suppressed by history. Thanks to new research by Sergei Kapterev we are able to establish a few facts about his career. Lev Fedorovich Push was born in St. Petersburg in 1892. In 1912-1914 he was pursuing his education in Nancy, and went on to serve in the war from 1914-1916 – perhaps with the ill-fated Russian Expeditionary Corps in France. In 1916 he was already in Tiflis/Tbilisi, where he worked until 1922 for a private film distribution (and production?) company. By 1925 he was established at Goskinprom as an editor, and worked on two of Perestiani's Little Red Devils series. (It is intriguing that the designer of Little Red Devils was Fedor Push, while Perestiani's memoirs name his chief electrician as Alexander Push).

Push embarked on direction with Giuli, in partnership with another debutant director, Nikoloz Shengelaya. In this and in his first solo work, Gypsy Blood, the camerawork of Kalatozov makes a fundamental contribution, but there is no doubt of an individual directorial – and editorial – presence. After two more feature films, Mzago and Gela and Doomed (The Russians in France) – both made in 1930, though the former was not released until 1934 – Push was never to direct another fiction film. In 1931, he left Goskinprom for Belgoskino, the Belorussian Studios, based in Leningrad. In 1941-42 he returned briefly to the Tbilisi studios as an actor, and saw war service. The last that is known of him is that from 1947 he was working as a director at the Irkutsk Newsreel Studios, making documentary and popular science films. We can only speculate why this promising career ended so humbly in Siberia. Perhaps Push's "foreign" past was against him, or the fate of the Russian Expeditionary Corps after the Revolution – the subject of Doomed – had proved too delicate and dangerous a subject. Sergei Kapterev notes that Edgar Briukhanenko, an Irkutsk Studios veteran, recalls in his memoirs that film-makers sent from the European USSR to Irkutsk as "political unreliaables" helped to transform the Studios into a high-quality enterprise whose activities covered the huge territory of Eastern Siberia. No doubt Push was a major contributor to this transformation.

This programme is offered in homage to the centenary of Jay Leyda (1910-1988), avant-garde filmmaker; unsurpassed historian of Russian and Chinese cinema; student, friend, and translator of Sergei M. Eisenstein. – DAVID ROBINSON

## Abram Room

All'interno del gruppo di cineasti sovietici che conobbero una straordinaria fama internazionale nei tardi anni '20, Kuleshov, Eisenstein, Pudovkin, Vertov e Dovzhenko godono tuttora di una stima generalizzata. Ma all'epoca anche Abram Room figurava tra i 'cinque grandi' originali, addirittura al primo posto secondo un sondaggio indetto nel 1927 tra i lettori della rivista moscovita *Kino* (Cinema), dopo l'enorme successo popolare di *Tret'ja Meščanskaja* (Terza Meshchanskaya / Letto e divano / Un amore a tre). La sua ultima regia cinematografica è datata 1971, pertanto Room ebbe una carriera più longeva di quasi tutti i suoi contemporanei, pur se uno di loro, Leonid Trauberg, mi raccontò di come lui fosse solito lamentarsi spesso di "non aver mai avuto una carriera". Laddove avere una carriera, nel cinema sovietico, perfino una pesantemente condizionata dalla politica, comportava anche un riconoscimento in ambito extra nazionale, cosa che Room peraltro non ebbe mai.

Per quali motivi un regista del suo indubitabile talento e coraggio non è riuscito ad assicurarsi un posto permanente nel canone? Le origini e le tappe della sua carriera da regista furono simili a quelle dei suoi (oggi) più famosi contemporanei. Abram Matveevich Room, nato nel 1894 a Vilnius, capitale della Lituania (all'epoca, la polacca Wilno), intraprese studi di medicina, prima presso l'Istituto psico-neurologico di Bekhterev a Pietrogrado (1914-17), dove gli studenti ebrei erano bene accetti e dove studiò anche Vertov, e poi all'Università di Saratov. E proprio a Saratov, dopo aver prestato servizio medico durante la guerra civile, ebbe modo di sviluppare il suo primo interesse per il teatro diventando il direttore del Teatro della

Gioventù. Nel 1923, grazie all'interessamento personale dell'influente Anatoli Lunacharsky, Ministro della Cultura e difensore delle avanguardie, Room riuscì a trasferirsi a Mosca, dove entrò nell'organico del prestigioso Teatro della Rivoluzione di Meyerhold, che Eisenstein aveva appena lasciato.

Fu la montatrice Esther Shub a favorire l'esordio cinematografico di Room e di Eisenstein nel 1924, e Room diresse subito due cortometraggi di propaganda per la Goskino, *Chto govorit "Mos"*, *sey otgadayte vopros* (Indovinate cosa dice "Mos") e *Gonka za samogonkoy* (Caccia alla vodka clandestina), nessuno dei quali incontrò i favori dello studio. Ciò non impedì tuttavia a Room di girare il suo primo lungometraggio, *Buchta smerti* (La baia della morte), un dramma sulla guerra civile pieno d'azione, al quale poco dopo seguì *Predatel'* (Il traditore) la cui azione è divisa tra un "prima" e un "dopo" la Rivoluzione. Nessuno dei due lasciava però presagire l'audacia provocatoria del suo *Tret'ja Meščanskaja*, distribuito nella primavera del 1927 suscitando un vespaio di polemiche. Con *Potholes* (1928) Room proseguì nella stessa vena di realismo domestico, per poi passare alla stilizzata ambientazione latino-americana di *Prividenie, kotoroe ne vozvrščtsja* (Il fantasma che non ritorna) (1930), basato su un romanzo di Henri Barbusse. Dopo aver girato *Plan velikich rabot* (Il piano dei grandi lavori), uno dei primi film "dimostrativi" del sonoro, Room fu investito nuovamente dalle polemiche quando uscì un suo secondo studio sulla moralità contemporanea *Strogij junoša* (Un giovanotto severo), 1935, che fu bandito dalla censura con severe reprimende per i suoi realizzatori.

Fin dagli inizi della sua carriera, Room aveva sempre rifiutato sia

l'artificiosità teatrale che la 'grandeur' cinematografica allora di moda, battendosi invece per una 'economia estetica' i cui principi avrebbero trovato il sostegno di uno dei suoi primi collaboratori, Viktor Shklovsky. In una significativa frase del manifesto di Room su *Cinema e Teatro* (*Sovietskii ekran*, 19 maggio 1925) si legge: "il teatro è 'l'apparire', mentre il cinema è 'l'essere'". Sebbene agli inizi Room avesse goduto di maggior considerazione di Boris Barnet, condivise poi lo stesso destino di essere considerato 'naturalistico' o meramente convenzionale, laddove dai cineasti sovietici ci si aspettava un'impronta stilistica riconoscibile. Al pari del tuttora sottostimato Friedrich Ermler, Room non aveva affatto paura ad affrontare soggetti controversi con modalità formali geniali e spesso scioccanti. La sua carriera iniziale è emblematica del periodo della Nuova Politica Economica (NEP), risalente grossomodo agli anni 1923-28, quando gruppi di provenienza e di tradizioni diverse si mischiarono ecletticamente per produrre una vivace quanto precaria cultura sovietica. La scelta degli attori di Room rimane decisamente interessante, per quanto, forse, in definitiva fosse solo legata alla sfera del "bytopisatelstvo", ovvero alla descrizione della vita di ogni giorno, mentre la sua costante abilità nel gestire gli spazi naturali come quelli estremamente elaborati è davvero eccezionale. – IAN CHRISTIE

*Among the group of Soviet filmmakers who achieved extraordinary worldwide fame in the late 1920s, Kuleshov, Eisenstein, Pudovkin, Vertov, and Dovzhenko remain widely respected today. But Abram Room was also one of the original "big five", and even came top in a readers' poll conducted by the Moscow magazine Kino [Cinema] in 1927, after the huge popular impact of Tretya Meshchanskaya [Bed and Sofa]. With his last film appearing as late as 1971, Room outlasted almost all his contemporaries, although one of these, Leonid Trauberg, told me that he would often complain "he had no career". To have a career in Soviet cinema, even a politically blighted one, meant recognition both at home and abroad, which Room indeed lacked.*

*Why should such an obviously talented and courageous director have failed to secure a permanent place in the canon? Abram Matveevich Room's origins and route towards filmmaking were similar to those of his (now) more famous contemporaries. Born in 1894 in the Lithuanian capital Vilnius (then Polish, as Wilno), he set out to study medicine, first at Bekhterev's Psychoneurological Institute in Petrograd (1914-17), which welcomed Jews and where Vertov also was a student, and then at the University of Saratov. It was here, after medical service during the Civil War, that he was able to follow his early interest in theatre and become director of the Saratov Youth Theatre. In 1923, no less a figure than Anatoli Lunacharsky, Commissar for Culture and defender of the avant-garde, arranged for him to come to Moscow and join Meyerhold's prestigious Theatre of the Revolution, which Eisenstein had just left.*

*The editor Esther Shub helped both Room and Eisenstein enter filmmaking in 1924, and Room directed two propaganda shorts for the First Goskino Factory, Guess What MOS Says? and The Search for Home-Brew, neither of which found favour with the studio. But*

*Room survived to make his first full-length film, Death Bay, an action-packed Civil War drama, quickly followed by The Traitor, set immediately before and after the Revolution. Neither suggested that he would then produce the highly provocative Tretya Meshchanskaya, released in the Spring of 1927 amid a storm of controversy. Potholes (1928) continued in the same vein of domestic realism, before Room turned to a stylized Latin American setting for The Ghost That Never Returns (1930), based on a story by Henri Barbusse. After making one of the first sound "demonstration" films, Plan for Great Works (1930), controversy would strike Room a second time, when another searching study of contemporary morality, A Stern Youth (1934), was banned and its makers severely reprimanded.*

*At the beginning of his career, Room rejected false theatricality and the "grand scale" of filming then becoming fashionable, arguing instead for a principle of "aesthetic economy", which would have been encouraged by his early collaborator Viktor Shklovsky. In a pithy phrase from Room's 1925 manifesto "Cinema and Theatre" (*Sovietskii ekran*, 19 May 1925): "Theatre is 'seeming', whereas cinema is 'being'." Although initially more highly regarded than Boris Barnet, Room would suffer the same fate of being considered "naturalistic" or merely conventional, when Soviet filmmakers were expected to have a signature style. Like the still underestimated Friedrich Ermler, he was not afraid to tackle controversial subjects in imaginative and sometimes shocking ways. Above all, his early career is emblematic of the New Economic Policy (NEP) period, roughly between 1923-28, when different groups and traditions mingled eclectically to produce a vibrant if short-lived Soviet culture. Although perhaps ultimately concerned with bytopisatelstvo, or the portrayal of everyday life, Room's choice of actors is nonetheless consistently interesting, while his handling of both natural and highly constructed space is surely exceptional. – IAN CHRISTIE*

**BUKHTA SMERTI** [La baia della morte / Death Bay] (Goskino, USSR 1926)

*Regia/dir:* Abram Room; *scen:* Boris Leonidov, da un racconto di/based on a story by Alexei Novikov-Priboi; *didascalie/titles:* Viktor Shklovsky; *f./ph:* Yevgeni Slavinsky; *scg./des:* Vasili Rakhals, Dmitri Kolupayev; *aiuto regia/asst. dir:* Y. Kuzis; *cast:* Nikolai Salytkov (il ferroviere Surkov, il bolscevico/railroad worker Surkov, the Bolshevik), Leonid Yurenev (la fuochista Masloboev, la spia/fireman Masloboev, the spy), Nikolai Okhlopkov (il marinaio/the sailor), Andrei A. Fait (Alibekov, il capo di servizio del controspionaggio/head of the counter-espionage service), V. Yaroslavtsev, Y. Kartashchova, A. Ravitch, A. Matsevich, Vasya Liubinsky, A. Kharlamov, A. Ai-Artian, O. Golnieva, B. Zagorsky, Yura Zimin, A. Karpov; 35mm, 1860 m., 90' (18 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

*Didascalie in russo / Russian intertitles.*

Basato sul romanzo di Aleksei Novikov-Priboi, un popolare scrittore di storie di mare che era sopravvissuto a un naufragio durante la guerra russo-giapponese, il film che segnò il debutto di Room è una

avventurosa storia di propaganda ambientata in un porto sul Mar Nero durante la guerra civile. Il maggiore dei due figli di un apolitico ingegnere navale appartiene al gruppo dei “rossi” che si batte al fianco dei marinai della nave da guerra *Lebed* in rivolta contro le forze ‘bianche’ del porto. Impadronitisi della nave, i “bianchi” tengono in ostaggio l’ingegnere per coinvolgerlo nella loro impresa. Intanto, l’altro figlio viene incaricato di fare da staffetta coi rivoluzionari... la vicenda culminerà in un confronto risolutivo di singolare violenza. Le spettacolari riprese in esterni del film colpiscono favorevolmente la romanziera Bryher, che ne scrisse in un suo saggio del 1929 dal titolo *Film Problems of Soviet Russia* (dove *Room* è uno degli unici quattro registi cui venga dedicato un intero capitolo). L’eccellente cast rispecchia le lunghe frequentazioni teatrali di *Room*, ivi compreso il regista Nikolai Okhlopkov (qui in un magnifico cameo nelle vesti di un marinaio che gioca a carte), ma a colpire in modo particolare il recensore contemporaneo della rivista *Kino* fu la recitazione misurata, che indicava la coerenza di *Room* nel seguire con efficacia le proprie massime, pubblicate un anno prima su *Sovietskii ekran*: “Il cinema è preminentemente realismo, vita, quotidianità, comportamento adeguatamente motivato e gestualità razionale.”

La critica dell’epoca fu piuttosto unanime nel giudicare la recitazione e la mise en scène migliori dello script, malgrado il film si avvalessse delle vivaci didascalie di Viktor Shklovsky. L’ultimo volume delle memorie di Shklovsky uscì nello stesso anno e il suo titolo, *Third Factory*, fa riferimento a quello che era stato il suo lavoro più importante nella “film factory”. Shklovsky era stato anche un attivo sostenitore della “Fratellanza Serapion” un gruppo di scrittori realisti che condivideva la sua ammirazione per i libri d’avventura, e non è certo un mero esercizio di fantasia se in *Bukhta smerti* si scoprono tracce del loro amato Robert Louis Stevenson. Malgrado le molte qualità, il film ebbe la sfortuna di uscire dopo *Bronenosec Potëmkin* (*La corazzata Potëmkin*). “È un buon film,” scrisse P. Neznamov (*Kino* n. 7) “peccato però che la *Potëmkin* di Eisenstein abbia rubato la scena alla protagonista della storia, la nave, e stabilito uno standard di eccellenza insuperabile per poter competere in impatto spettacolare”. “Un buon film, ma non un grande film”, fece eco la Bryher, prima di chiedersi se lei non fosse stata ipercritica, “più che buono per molti aspetti, in particolare nella descrizione del paesaggio: la figura solitaria che guarda il mare, i fuggitivi sparpagliati attorno al muro del faro o l’effetto del tramonto nel giardino dell’ingegnere”. – IAN CHRISTIE

*Based on a novel by a popular writer of sea stories, Aleksei Novikov-Priboi, who had survived shipwreck during the Russo-Japanese war, Room's debut feature is a propagandist adventure story set in a Black Sea port during the Civil War. An apolitical ship's engineer has two sons, one of whom belongs to the Red group that is working with the sailors of the warship Lebed to overthrow the port's White forces. After the Whites take over the ship, they hold the engineer hostage to help with their assault, while his other son manages to bring news to the revolutionaries before the unusually violent climax. Location*

*shooting gave the film strong scenic values, which impressed the novelist Bryher, writing in Film Problems of Soviet Russia in 1929 (in which Room is one of only four directors given a separate chapter). An excellent cast reflected Room's extensive theatre contacts (including the director Nikolai Okhlopkov in a superb cameo as a card-playing sailor), but it was their restraint that impressed a contemporary Russian reviewer in Kino, indicating that Room had succeeded in following his own maxims, published a year earlier in Sovetskii ekran: "Cinema is pre-eminently realism, life, the everyday, properly motivated behaviour, rational gesture."*

*Contemporary critics generally considered the acting and staging better than the script, although the film benefited from Viktor Shklovsky's crisp titles. The final volume of Shklovsky's memoirs appeared in the same year, and its title, Third Factory, refers to what had become his main work in the "film factory". Shklovsky was also supporting the Serapion Brotherhood, a group of realist writers who shared his admiration for adventure narratives, and it does not seem fanciful to detect a hint of their beloved Robert Louis Stevenson in Death Bay. But for all these qualities, the film's misfortune was to appear shortly after Battleship Potemkin. "A good film," judged P. Neznamov (Kino no. 7), "but unlucky in that Eisenstein's Potemkin had upstaged its hero, the ship, and set an impossibly high standard in the struggle to make an impression." "A good film instead of being great," echoed Bryher, before wondering if she was being over-critical, "for much of it is excellent, particularly the treatment of the landscape, the lonely sheepskin figure watching the sea, the fugitives scattered about the lighthouse wall, or the sensation of sunlight in the engineer's garden." – IAN CHRISTIE*

**PREDATEL'** [Il traditore / The Traitor] (Goskino, USSR 1926)

*Regia/dir:* Abram Room; *scen:* Lev Nikulin, Viktor Shklovsky, da un racconto *di/from a story by* Lev Nikulin; *f./ph:* Yevgeni Slavinsky; *scg./des:* Vasili Rakhals, Sergei Yutkevich; *aiuto regia/asst. dir:* Sergei Yutkevich, Y. Kuzis; *cast:* Nikolai Panov (Parchevski, l’ufficiale di rota/course official), Yevgenia Khovanskaia (Madame Guillot, la padrone della casa di tolleranza/madame of the brothel), Nikolai Dits (il capo di polizia segreta/chief of the secret police), Nikolai Okhlopkov (il marinaio sconosciuto/the unknown sailor), P. Korizin, M. Parshina, N. Radin, T. Oganezova, David Gutman, Naum Rogozhin, Leonid Yurenev, K. Davidovsky, V. Podlubny, T. Adelheim, A. Ai-Artian, O. Golnieva, K. Efimov; *lg. or./orig. l:* 2100 m.; *incompleto/incomplete* [r. 1, 3, 5], 35mm, 650 m., 30' (19 fps); *fonte copial/print source:* Gosfilmofond of Russia.

*Didascalie in russo / Russian intertitles.*

Lev Nikulin era stato ambasciatore sovietico in Afghanistan prima che il suo breve racconto *Il silenzio del pescatore* fosse scelto da Room e Shklovsky per la loro prima collaborazione completa tra regista e sceneggiatore, dopo che Shklovsky aveva già scritto le didascalie per *Bukhta smerti*. Il film (preservato solo parzialmente) è uno dei primi esempi di “prima e dopo”, una struttura narrativa che divenne



popolare nel periodo della NEP e che restò in auge fino agli anni '30. Un agente provocatore al soldo della polizia zarista riesce a tradire un gruppo di marinai rivoluzionari, ma “dopo” la Rivoluzione, viene a sua volta rintracciato e smascherato. Questa struttura forniva l'opportunità di descrivere il vivo contrasto tra il vecchio e il nuovo mondo, opportunità che Room e i suoi scenografi, l'esperto Vasili Rakhals e il giovane Sergei Yutkevich colsero con entusiasmo. Dopo i paesaggi costieri di *Bukhta smerti, Predatel'* fu infatti girato per lo più in interni. La parte pre-rivoluzionaria è ambientata nelle stanze cariche di orpelli di un sontuoso bordello, poi l'azione del film si sposta in un appartamento dell'era sovietica, quasi altrettanto riccamente decorato – e biasimato da un critico contemporaneo (Khersonsky, in *Sovietskoe Kino* 9-10, 1926): “Con la pretesa di offrire scene di vita quotidiana, il film mostra superficiali pic-nic, appartamenti spaziosi e chic, ricercato bric-à-brac ed eleganti pigiama per signora”. Questa citazione è riportata in un recente e interessante articolo di Emma Widdis sul set-design nei primi film sovietici, che analizza le varie interpretazioni della “faktura” (letteralmente, “superficie”) nel periodo della NEP (*Faktura: depth and surface in early Soviet set design, Studies in Russian and Soviet Cinema*, v. 3 n. 1, marzo 2009). Chiaramente, Room e i suoi scenografi non ebbero inibizioni nel ritrarre la decadenza pre-1917 attraverso il décor: Yutkevich lo definì “una parodia dello stile ridondante di un Watteau russo”. Ma, come osserva la Widdis, i set post-rivoluzionari hanno lo stesso “eccesso di decorazione superficiale”, seppure in un altro stile, cosa che spinse Khersonsky ad accusare Room di “mera sperimentazione di formalismo” – un verdetto non ancora così letale come sarebbe divenuto in seguito. La Widdis traccia anche dei paralleli tra gli elementi Art déco di *Predatel'* e il décor modernista che caratterizzava le produzioni parigine della emigrée russa Albatros ideate da Robert Mallet-Stevens, anche se, fino ad allora, in Russia era stato distribuito un solo film di L'Herbier. Room e i suoi collaboratori non furono gli unici a sperimentare nuove forme espressive man mano che la cinematografia sovietica prendeva sempre maggiore sicurezza, raggiungendo al contempo il suo picco produttivo; e la complessa orditura del set design di *Predatel'*, ideata in funzione di personaggi femminili emblematici, la cortigiana Wanda e la “donna nuova” Natalia, spianerà la via al loro capolavoro, *Tret'ja Meščanskaja*. – IAN CHRISTIE

*Lev Nikulin had been a Soviet diplomat in Afghanistan, before his short story “The Sailors’ Silence” was selected by Room and Shklovsky for their first full collaboration as scenarist and director, after the latter had written titles for Death Bay. The film (only partly preserved) is an early example of a “before and after” structure that became popular in the NEP period and continued into the 1930s. A provocateur working for the Tsarist police succeeds in betraying a group of revolutionary sailors, but after the Revolution he is tracked down and exposed. This structure offered scope to draw a vivid contrast between the old and the new world, which Room and his designers, the experienced Vasili Rakhals and the young Sergei Yutkevich eagerly seized. After the coastal landscapes of Death Bay,*

*The Traitor consists largely of interiors, with the pre-Revolutionary section centred on a lavishly over-decorated brothel, followed by a Soviet-era apartment, which is almost equally ornate – and was criticized by a contemporary critic (Khersonsky, in *Sovietskoe Kino* 9-10, 1926): “In the guise of everyday life, the film shows superficial picnics, large ‘chic’ apartments, recherché knick-knacks, and elegant ladies’ pyjamas.”*

*This is quoted by Emma Widdis in a valuable recent article on early Soviet film design, which explores different interpretations of faktura (literally, “surface”) in the NEP period (“Faktura: depth and surface in early Soviet set design”, *Studies in Russian and Soviet Cinema*, v.3 no.1, March 2009). Clearly Room and his designers had no inhibitions in portraying pre-1917 decadence through décor: Yutkevich referred to “a parody of the over-padded style of a Russian Watteau”. But as Widdis observes, the post-Revolutionary sets have the same “excess of surface decoration”, albeit in a different style, which led Khersonsky to charge Room with a “pure experiment in formalism” – a verdict that was not yet as lethal as it would become. Widdis also notes the parallels between Art Deco elements in *The Traitor* and the Modernist décor that was a feature of the émigré Russian Albatros productions in Paris inspired by Robert Mallet-Stevens, although only one film by L'Herbier had been distributed in Russia. Room and his collaborators were not alone in wanting to explore filmic forms of signification as Soviet film production gained confidence, approaching its peak output; and the densely textured interiors of *The Traitor*, providing settings for emblematic female characters, the courtesan Wanda and the “new woman” Natalia, were an important step towards their masterpiece, *Tret'ya Meshchanskaya*. – IAN CHRISTIE*

**TRETYA MESHCHANSKAYA (Liubov Btroem)** [Terza Meshchanskaya/ Letto e divano / Un amore a tre / Third Meshchanskaya / Bed and Sofa / Three in a Basement / Ménage à trois] (Sovkino (Moscow), USSR 1927)

*Regia/dir:* Abram Room; *scen:* Viktor Shklovsky, Abram Room; *f./ph:* Grigori Ghiber; *scg./des:* Vasili Rakhals, Sergei Yutkevich; aiuto regia/asst. dir: Sergei Yutkevich, Y. Kuzis; *cast:* Vladimir Fogel (Volodia, l'amico di casa/friend of the household), Nikolai Batalov (Kolya, il marito/the husband), Ludmila Semenova (Liuda, la moglie/the wife), Leonid Yurenev, E. Sokolova; 35mm, 1982 m., 91' (19 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmfond of Russia.

*Didascalie in russo / Russian intertitles.*

“Raccomandiamo caldamente a tutti coloro che abbiano modo di vederlo, di non lasciarselo assolutamente scappare. È uno dei più importanti contributi al progresso del cinema finora mai raggiunti”. Così scriveva *Close Up* nel dicembre 1927, anche se sarebbe trascorso un anno prima che il film fosse presentato a Londra, con qualche taglio, dalla Film Society. Di sicuro, la grande fama del film, o forse la sua cattiva fama, era da attribuirsi al suo soggetto tabù, i rapporti di “libero amore” fuori dalle convenzioni del matrimonio, pur



*Tret'ja Meshchanskaya*, Abram Room, 1927. (Gosfilmofond of Russia)

se il tema del ménage à trois veniva affrontato con evidente leggerezza di tocco. L'idea, a quanto pare, fu di Viktor Shklovsky, che aveva letto un articolo sul caso di due uomini che credevano entrambi di essere il padre del bambino appena nato dalla donna con cui abitavano. Le problematiche di questo tipo venivano comunemente affrontate nell'ambito dell'organizzazione della gioventù sovietica, il Komsomol, e il caso di cui aveva letto Shklovsky era apparso proprio sulla *Komsomolskaya Pravda*. Agli inizi del 1928, le regole morali del Komsomol forniranno il soggetto al film di Ermler *Parižskij sapožnik* (Il calzolaio di Parigi), ma il quesito sottostante, ovvero: la monogamia tradizionale deve o no essere incoraggiata sotto il comunismo?, era già stato sollevato in precedenza da una rappresentante dei 'vecchi bolscevichi' pre-1917, Alexandra Kollontai, la quale aveva affermato che "la sessualità è un istinto naturale come la fame o la sete", auspicando al contempo un futuro indebolimento della famiglia nucleare. Nel 1923, la Kollontai fu emarginata dalla gerarchia bolscevica e praticamente esiliata come ambasciatrice in Norvegia. Lo script che Shklovsky e Room svilupparono nell'estate del 1926, durante le riprese in Crimea di *Yevrei na zemle* (Ebrei sulla terra), riflette il loro comune convincimento che il cinema avrebbe dovuto abbandonare la frammentarietà dei temi epici per diventare "concentrato e compresso" e "puntare tutto sulla recitazione... e sull'inventiva di sceneggiatore, regista e cameraman". Ma forse deve qualcosa anche al celebre ménage à trois Vladimir Mayakovsky / Lili e Osip Brik, due dei quali erano presenti in Crimea. I personaggi del film sono solo tre, tutti con il nome proprio degli attori che li interpretano, come a volerne sottolineare la tipicità. Volodia (Vladimir Fogel) è un tipografo appena sbarcato a Mosca, che viene ospitato su un divano in casa dell'amico Kolya (Nikolai Batalov), sposato con

Liuda (Ludmila Semenova). Kolya lascia la città per un viaggio di lavoro e tra Volodia e Liuda nasce una tresca amorosa, che spinge Kolya ad andarsene di casa. Quando poi vi farà ritorno, il marito di Liuda dovrà sistemarsi a dormire sul divano... Tranne alcune riprese in esterni che ci mostrano la Mosca dell'epoca – Kolya è impegnato in riparazioni del Teatro Bolshoi – e una veduta aerea della città quando Volodia accompagna Liuda a uno spettacolo aereo – la maggior parte del film si svolge nell'appartamento al seminterrato, il cui (vero) indirizzo ha una risonanza particolare per chi parli russo. Julian Graffy, nella sua preziosa guida cinematografica (*Bed and Sofa: The Film Companion*, Tauris, 2001) spiega come "meshchanstvo" sia finito col diventare sinonimo di "petit-bourgeois" o perfino di "filisteo", cosa che indubbiamente dette un coloritura politica al modo di intendere la coabitazione mostrato nel film.

Alla vigilia della sua uscita, nei primi mesi del 1927, l'associazione dei cineasti rivoluzionari (ARK), di cui Room era un importante esponente, lodò il film per la buona qualità e per l'economicità della produzione, ma soprattutto, per aver dimostrato che la vita sovietica di tutti i giorni era 'cinematograficamente interessante'. Ma poco dopo sorse anche la dura opposizione di alcuni gruppi ostili sia all'ARK che alla produzione Sovkino, come ha ben documentato Denise Youngblood (*Film and History* 19.3, 1989). All'eroina di Room venne rimproverato lo stile di vita ozioso e l'improbabile ripensamento sentimentale in extremis; il décor dell'appartamento, meticolosamente disegnato da Rakhals e Yutkevich, venne considerato anti-proletario; e il film fu dileggiato e attaccato ideologicamente con giudizi che vanno da "commedia lacrimevole" a "apologia dell'adulterio". Forse, gran parte della polemica nasceva da una diatriba politica tutta interna alla NEP nella sua fase conclusiva e mentre si annunciava già la 'rivoluzione culturale' di Stalin; nondimeno, tutto questo contribuì a far sì che il ritratto più vivo della vita sovietica contemporanea reggesse il cartellone nei cinema moscoviti solo per una settimana o poco più nel marzo del 1927.

Anche all'estero, il film sollevò molte polemiche, non tanto per ragioni politiche quanto per la sua franchezza morale e perché introduceva il tema tabù dell'aborto. Grande successo di pubblico in Germania e in Francia, *Tret'ja Meščanskaja* ebbe invece una diffusione molto limitata e in una versione tagliata in Inghilterra, e in America non fu mai distribuito nel circuito commerciale. Per il giovane Paul Rotha (*The Film Till Now*, 1930), che lo vide alla Film Society, rappresentò un antidoto alla retorica sovietica "di sinistra" ma anche un "incomparabile esempio di genuina indagine psicologica e intima rappresentazione cinematografica del carattere umano".

IAN CHRISTIE

*"Our advice to everyone who can see it is to see it at all costs. It is one of the most momentous contributions to film progress yet achieved." So wrote Close Up in December 1927, although it would be over a year before the film was screened, with cuts, at the Film Society in London. Unquestionably, much of the film's fame, or notoriety, was due to its taboo subject, "free" sexual relations outside*

of conventional marriage, even if its treatment of a ménage à trois was distinctly understated. The idea apparently came from Viktor Shklovsky, who had read about a case of two men both believing they might be the father of a baby born to a woman who lived with them. Discussion of such matters tended to revolve around the Communist youth organization, the Komsomol, and the case Shklovsky had read about was reported in Komsomolskaya Pravda. Komsomol morality would be the subject of Ermler's film *The Parisian Cobbler* in early 1928, but the underlying issue of whether traditional monogamy should be encouraged under Communism had been raised much earlier by one of the pre-1917 "Old Bolsheviks", Alexandra Kollontai, who maintained that "sexuality is an instinct as natural as hunger or thirst"; while looking forward to some future withering away of the nuclear family. In 1923, she was sidelined from the Bolshevik hierarchy and effectively exiled as ambassador to Norway.

The script that Shklovsky and Room developed while in the Crimea in the summer of 1926, shooting *Yevrei na zemle* [*Jews on the Land*], reflects their common belief that Soviet cinema should turn away from fragmented epic themes to become "compressed and concentrated" and "stake everything on the acting... and the inventiveness of the scriptwriter, the director, and the cameraman". It may also owe something to the celebrity ménage à trois of Vladimir Mayakovsky and Lili and Osip Brik, two of whom were present in the Crimea. There are just three characters, all taking the names of the actors playing the parts, as if to underline their typicality. Vladimir Fogel is Volodia, a printer newly arrived in Moscow, who borrows a sofa from his friend Kolya, played by Nikolai Batalov, married to Ludmila Semenova's Liuda. When Kolya leaves town on a work assignment, an affair starts between Volodia and Liuda, whereupon Kolya initially moves out, but then returns to sleep on the sofa. Despite exterior scenes showing contemporary Moscow – Kolya is working on repairing the Bolshoi Theatre and we see an aerial view of the city when Volodia takes Liuda to an air show – much of the film takes place in the basement apartment, whose (real) address has a particular resonance for Russian speakers. Julian Graffy explains in his invaluable guide to the film (*Bed and Sofa: The Film Companion*, Tauris, 2001) how meshchanstvo came to mean petit-bourgeois or even "philistine", which certainly coloured attitudes towards the household shown in the film.

On the eve of its release, early in 1927, the Association of Revolutionary Cinematography (ARK), in which Room was prominent, praised the film for its skilful and economical production, and above all for proving that everyday Soviet life was filmically interesting. But opposition soon mounted from groups hostile both to ARK and to the producers Sovkino, as Denise Youngblood has documented (*Film and History* 19.3, 1989). Room's heroine was challenged for her idle lifestyle and improbable last-minute change of heart; the apartment's décor, meticulously designed by Rakhals and Yutkevich, was considered unproletarian; and ideologically the film was scorned as, variously, a "tearful comedy" or an "apology for adultery". Much of

this may have been political sparring at the end of the NEP period, with Stalin's "cultural revolution" imminent, but it meant that one of the most vivid portrayals of contemporary Soviet life played for little more than a week in Moscow cinemas in March 1927.

Abroad, the film would provoke equal controversy, less for its politics than its moral frankness, and broaching the taboo subject of abortion. A major success in Germany and France, it had only limited screenings in a cut version in Britain, and was never shown commercially in the USA. For the young Paul Rotha (*The Film Till Now*, 1930), who saw it at the Film Society, it represented an antidote to Soviet "left wing" rhetoric as an "unequalled instance of pure psychological, intimate, cinematic representation of human character". – IAN CHRISTIE

**YEVREI NA ZEMLE** [Ebrei sulla terra / Jews on the Land] (VUFKU, USSR 1927)

Regia/dir.: Abram Room; scen.: Viktor Shklovsky; didascalie/titles: Viktor Shklovsky [+ Vladimir Mayakovsky]; f./ph.: Albert Kyun; prod. asst.: Lili Brik; 35mm, 512 m., 25' (18 fps); fonte copia/print source: Pacific Film Archive, Berkeley.

Didascalie in russo / Russian intertitles.

Realizzato mentre Room e Shklovsky lavoravano allo script di *Tret'ja Meščanskaja*, combinando le due cose con un soggiorno estivo in Crimea come da tradizione russa, *Yevrei na zemle* adotta un tono lieve che contraddice le tensioni etniche e politiche del periodo. Fin dai tempi della rivoluzione, l'Ucraina era sempre stata sospettata di nutrire ambizioni separatiste, e sotto Stalin questo sospetto si andò rafforzando. E altrettanto accadde nei confronti della numerosa popolazione ebraica dell'URSS, cui sarebbe stata garantita nel 1934 una "patria" nella Regione Autonoma Ebraica attorno alla città di Birobidzhan. Nel 1926, tuttavia, era stata varata la politica di concentrare l'insediamento della comunità ebraica in fattorie collettive della Crimea, e proprio questo è il tema di cui tratta il cortometraggio documentario prodotto dal consorzio di produzione ucraino VUFKU. Lili Brik e Mayakovsky, amanti da oltre un decennio, approfittarono delle riprese del film per incontrarsi; e Mayakovsky, le cui personali ambizioni cinematografiche erano state tarpate fin dal 1918, è accreditato come l'autore delle brillanti didascalie. Room e Shklovsky, entrambi ebrei, combinano una garbata ironia con una visione progressista del programma sui nuovi insediamenti. La scena desolata del mercato "shtetel" viene confrontata con il gigantesco bazar moscovita GUM, prima che gli sforzi dei coloni mostrino i loro frutti sullo sfondo di case nuove e di campi irrigati. Un bimbo appena nato, viene chiamato "Scorda le tue pene", e gli "ora produttivizzati Ebrei" (come riporta J. Hoberman nel suo libro *Bridge of Light*) ci vengono mostrati anche mentre rinunziano alla secolare tradizione di non allevare maiali. – IAN CHRISTIE

Made while Room and Shklovsky were collaborating on the script of *Tret'ya Meshchanskaya*, in the Russian tradition of combining this with a summer trip to the Crimea, *Yevrei na zemle* adopts a light-hearted

tone that belies the ethnic and political tensions of the period. Ever since the Revolution, the Ukraine had been suspected of harbouring separatist ambitions, and this suspicion would harden under Stalin. So too would attitudes towards the USSR's large Jewish population, who would eventually be granted a "homeland" in 1934 in the Jewish Autonomous Region around Birobidzhan. But in 1926, a policy was launched to concentrate Jewish resettlement on collective farms in the Crimea, which is the subject of this short documentary produced by the Ukrainian production trust VUFKU. Lili Brik and Mayakovsky, lovers for over a decade, took advantage of the setting to meet, and Mayakovsky, whose own film ambitions had been thwarted since 1918, is credited with the witty intertitles. *Room and Shklovsky*, both Jewish, combine gentle irony with a progressive view of the settlement programme. The desolate scene in the shtetl's market is compared with the giant Moscow bazaar GUM, before the settlers' efforts are shown bearing fruit in new houses and irrigated fields. A newly born baby, we learn, is named "Forget-Your-Sorrows", while the "now productivized Jews" (as J. Hoberman notes in his book *Bridge of Light*) are shown forsaking tradition to rear pigs.

IAN CHRISTIE

**PRIVIDENIYE, KOTOROYE NE VOZVRASHCHAYETSYA** [Il fantasma che non ritorna / The Ghost That Never Returns] (Sovkino, USSR 1930)

*Regia/dir:* Abram Room; *scen:* Valentin Turkin, dal racconto/*based on the story* "Le rendez-vous qui n'a pas eu lieu" di/by Henri Barbusse; *f./ph:* Dmitri Feldman; *scg./des:* Viktor Aden; *cast:* Boris Ferdinandov (José Real), Olga Zhizneva (Clemence, sua moglie/*his wife*), Daniil Vvedensky (il capo della prigione/*prison warden*), Maxim Straukh (l'agente di polizia/*police officer*), D. Kara-Dmitriev, Leonid Yurenev, K. Gurnyak, G. Terekhov; 35mm, 2150 m., 99' (19 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

Didascalie in russo / *Russian intertitles.*

Room e il suo gruppo fecero seguire a breve distanza da *Tret'ja Meščanskaja* un altro ardito dramma contemporaneo, *Ukhaby* (Fossati), sull'impatto che ha su un matrimonio l'arrivo di un bambino, distribuito nel gennaio del 1929 (e oggi perduto). A partire dal 1928 si andava sviluppando tra i cineasti sovietici un intenso dibattito su fini e priorità del cinema, nel quale Room ebbe una partecipazione molto attiva, e che sfociò nella prima Conferenza di Partito sul cinema. Qualcuno intravide una scelta tra i film reazionari ma popolari e le produzioni "rivoluzionarie" più ambiziose, altri misero in guardia contro il facile richiamo dell'esotismo – di cui il "film messicano" di Room fu subito citato come esempio, insieme con *Potomok Čingiz-Chana* (*Tempeste sull'Asia*) di Pudovkin e *Novyj Vavilon* (Nuova Babilonia) di Kozincev e Trauberg. Benché realizzato nel 1928-29, *Privideniye* non raggiunse gli schermi prima del marzo 1930, subito dopo il primo film sonoro di Room, *Plan velikich rabot* (Il piano dei grandi lavori). Basato su una storia del romanziere francese Henri Barbusse, simpatizzante sovietico e fautore del pacifismo, il film è

ambientato in un imprecisato Paese sudamericano ricco di petrolio. Un operaio rivoluzionario, José Real, è stato condannato alla prigione a vita. I prigionieri politici come lui hanno tuttavia diritto a un giorno di libertà ogni dieci anni – da cui peraltro nessuno è mai tornato vivo. José è spronato dalle autorità ad accettare l'insidiosa possibilità di una visita ai familiari e intraprende il suo lungo viaggio, seguito come un'ombra da un sinistro agente di polizia. I compagni di José organizzano uno sciopero operaio dei pozzi petroliferi ispirato dal suo ritorno; e così il piano ordito si ritorce drammaticamente contro le stesse autorità.

Tutti coloro che avevano contribuito ad associare Room al realismo psicologico, Leyda in primis, dopo *Privideniye* decretarono la sua caduta in disgrazia, e da quel momento Room sarà tacciato di bizzarria stilistica, nello spirito del cosiddetto "eccentrismo" sovietico (per esempio da Raymond Borde in *Midi-Minuit Fantastique*). Si offrono tuttavia altre chiavi di lettura per capire gli obiettivi che si prefiggevano Room e il suo nuovo gruppo di collaboratori in questo ultimo anno di relativa libertà di sperimentazione nel cinema muto sovietico. Lo sceneggiatore del film, Valentin Turkin, aveva teorizzato da tempo la necessità di affrancare la recitazione cinematografica dalla danza per farne "una sorta di contemporaneo ... analitico o biomeccanico balletto. (*The Cinema Actor*, 1925, citato da Mikhail Yampolsky, *Kuleshov's Experiments and the New Anthropology of the Actor*, in *Inside the Film Factory* di Richard Taylor e Ian Christie, 1994). E il macilento protagonista del film, Boris Ferdinandov, era conosciuto soprattutto come fondatore del Teatro Eroico Sperimentale, che incorporava i ritmi della musica e della poesia per creare un approccio completamente "metrico" al teatro.

Room aveva sempre mantenuto i contatti con le sue radici teatrali d'avant-garde, e le visioni che ossessionano José nella notte che precede il suo rilascio, così come le interpretazioni stilizzate di Daniil Vvedensky, lo scimmiesco governatore della prigione e di Maxim Straukh, il poliziotto ombra, sono espressione di quel retaggio. Le scenografie ideate da Viktor Aden si distinguono sia per l'impatto spettacolare che per la loro varietà. La scena iniziale si svolge in una vasta prigione all'aperto, disegnata come un panottico di Bentham, con un podio rotante da cui i guardiani sorvegliano le celle perimetrali simili a gabbie. Il viaggio di José inizia con immagini rigidamente geometriche, per poi entrare in un fantastico deserto riarso che richiama la fascinazione di Eisenstein per le distese sconfinite in *Staroe i novo* (*Il vecchio e il nuovo*) e in *¡Que viva Mexico!* (che il film sorprendentemente anticipa). Le sequenze finali in casa di José e poi nel saloon in cui rovescia tavoli sul suo aspirante assassino, suggeriscono l'evidente piacere provato nel mettere in scena un "soviet-western". Al contrario di gran parte dei film d'avanguardia del 1929, *Privideniye* non fu spazzato via dalle nuove priorità di attivismo del Piano Quinquennale, ma fu dotato di una colonna sonora per la sua riedizione del 1933. – IAN CHRISTIE

*Room and his group quickly followed Tret'ja Meshchanskaja with another bold contemporary drama, Ukhaby [Potholes], about the*



*Privideniye*, Abram Room, 1930. (Gosfilmofond of Russia)

impact of a children on a marriage, which was released in January 1928 (and is now lost). But 1928 would see intense political debate among Soviet filmmakers about goals and priorities, in which Room was heavily involved, leading up to the first Party Conference on cinema. Some saw a choice between reactionary popular fare and more ambitious “revolutionary” films, others warned against the lure of the exotic – with Room’s “Mexican film” already cited as an example, alongside Pudovkin’s *Potomok Chingis-khana* (Storm over Asia) and Kozintsev and Trauberg’s *Novyi Vavilon* (New Babylon). Although made in 1928-29, *Privideniye* did not appear until March 1930, shortly after Room’s first sound film, *Plan velikikh rabot* [*Plan of Great Works*].

Based on a story by the French novelist, Soviet sympathiser, and peace campaigner Henri Barbusse, the setting is an unnamed South American country rich in oil. A revolutionary has been imprisoned for life, although inmates have the right to a day’s freedom every ten years – from which none has ever returned. José Real is goaded into accepting his chance to visit his family, and is followed on his long journey by a sinister police agent. But José’s old comrades are planning an oil workers’ strike, which his return can help inspire, and so the authorities’ plan dramatically backfires.

For those determined to cast Room as a psychological realist, such as Leyda, *Privideniye* marked his fall from grace, and it since been championed for its stylized strangeness, in the spirit of Soviet “eccentricism” (for instance, by Raymond Borde in *Midi-Minuit Fantastique*). But there are other ways of understanding what Room and a new group of collaborators were attempting in this last year of Soviet silent cinema’s relative freedom to experiment. The film’s writer, Valentin Turkin, had long been a theorist of the need for film

acting to draw from dance and become “a sort of contemporary ... analytical or biomechanical ballet” (*The Cinema Actor*, 1925, quoted by Mikhail Yampolsky, “Kuleshov’s Experiments and the New Anthropology of the Actor”, in *Richard Taylor and Ian Christie*, *Inside the Film Factory*, 1994). And the gaunt lead actor, Boris Ferdinandov, was better known as founder of the Experimental Heroic Theatre, incorporating the rhythms of music and poetry to create a wholly “metric” approach to theatre.

Room had clearly maintained contact with his avant-garde theatre roots, and the visions that haunt José on the night before his release, as well as the stylized performances by Daniil Vvedensky as the simian prison governor and Maxim Straukh as the police shadow, draw on this legacy. The film’s design, by Viktor Aden, is equally striking and varied. The opening scenes take place in a vast open-air prison, designed like a Benthamite Panopticon, with hutch-like cells surveyed from a rotating guard’s podium. José’s journey begins with stark geometric images, before entering a fantastic parched desert that recalls Eisenstein’s fascination with landscape in both *The Old and the New* and *Que Viva Mexico!* (which this eerily anticipates). The final sequences, in José’s home and in a saloon where he turns the tables on his would-be assassin, suggest the pleasure that must have been had in staging a Soviet Western. And unlike many of the avant-garde films of 1929, *Privideniye* was not swept away by the brisk priorities of the Five Year Plan, but had a music track added for re-release in 1933. – IAN CHRISTIE

### Mikhail Kalatozov

La prima retrospettiva mondiale dei film fotografati e diretti da Michail Kalatozov nella nativa Georgia all’epoca del muto offre un quadro molto più completo sull’importanza della figura di Kalatozov nella storia del cinema delle origini. Kalatozov (versione russificata del nome georgiano Kalatozišvili) iniziò la sua gavetta nell’industria cinematografica nel 1923, presso gli studi georgiani del Goskimprom; dove svolse mansioni di autista, proiezionista, assistente di laboratorio, giuntatore di pellicole, montatore e assistente operatore, acquisendo una conoscenza diretta su tutte le fasi della lavorazione di un film.

Kalatozov contribuì al progresso del cinema georgiano insieme con il poeta Nikolai Shengelaya, l’artista Michail Chiaureli, il poeta Leo Esakia e altri giovani membri dell’avanguardia georgiana; e cooperando con insigni esponenti della cultura sovietica quali i cineasti Lev Kulešov e Esfir Šub; e gli scrittori Sergej Tretjakov (futuro collaboratore di Kalatozov nel mai distribuito dramma etnografico *Usinatlo* (La cieca), 1930, e nel suo celebre “spin-off” *Džim Šuante / Sol’ Svanetij*) e Viktor Šlovskij, che fecero tutti una sosta a Tbilisi durante la permanenza di Kalatozov negli studi del Goskinprom.

Nel 1926, sotto la direzione di Kulešov – e in compagnia di Aleksandr Rodzenko, altro insigne esponente dell’avanguardia, di Roman Karmen, futuro luminare del documentarismo sovietico e di Sergej Tretjakov – Kalatozov esordì come cameraman in *Locomotiva a vapore B-1000*, un progetto abortito di cinema “storico-

rivoluzionario”, di cui rimangono solo svariate dozzine di fotografie di scena preservate dagli archivi. All'incirca nello stesso periodo, realizzava filmati per cinegiornali e brevi documentari. In seguito, Kulešov ebbe a lodare la “brillante” fotografia del lavoro documentario di Kalatozov e la sua abilità nel trarre una valenza estetica anche dal meno fotogenico degli oggetti; e Kalatozov, a sua volta, si considerò sempre un discepolo di Kulešov.

La recente riscoperta di due rulli del film che segnò il debutto nel lungometraggio di Kalatozov, *Ich carstvo* (1928) forniscono un quadro interessante sulla sua metodologia nelle riprese documentarie. Questa compilazione di materiali d'attualità, co-diretta con Nutsa Gogoberidze, dimostra la propensione di Kalatozov per le immagini ad effetto, ma anche la sua padronanza delle potenzialità creative del sistema di montaggio sviluppato dalla Šub e centrato su quella che lei stessa definì “una brusca giustapposizione [di immagini] mirata a suscitare reazioni immediate”.

Nel 1928, Kalatozov pubblicò un manifesto che presentava la sua idea di cinema basata su un innovativo e sperimentale approccio costruttivista con i materiali fotografati e con la realtà in generale. Questo credo di “regista-cameraman” – dal sintetico credit di Kalatozov nei titoli di *Sol' Svanetij* – spronava i cineasti a usare gli strumenti stilistici più idonei allo “sviluppo del potenziale emotivo dei materiali filmati”. Il lavoro di cameraman di Kalatozov nei film di altri registi, tra cui *Gjulli* (1927) di Nikolaj Shengelaja e Lev Push, e *Boshuri siskhli* (1928) del solo Push, rivelavano questo approccio tramite una sapiente combinazione di sensibilità pittorica, meticolosità professionale e lampi di audacia sperimentale – combinazione che avrebbe portato a piena maturità nelle sue due principali prove mute da regista: l'etnografico tour de force di *Sol' Svanetij* e il proibito – e pertanto molto meno conosciuto – dramma didattico *Gvozd' v sapoge* (Il chiodo nella scarpa) del 1931. L'aspro paesaggio dei picchi caucasici e i rigidi rituali della Georgia nord-occidentale di *Sol' Svanetij* fornirono la materia su cui costruire un finale in cui i mutamenti naturali e sociali fossero affidati alle forze trionfanti del socialismo in conformità con uno dei principali diktat estetici dell'allora emergente “realismo socialista”. Se ne escludiamo il messaggio ideologico, *Sol' Svanetij* non si discosta poi molto dalle esplorazioni di culture “primitive” dei film di Robert Flaherty o perfino dai “Bergfilme” di Arnold Fanck, basati sulla mistica della natura e l'attivismo individualista, cui nel film di Kalatozov si sostituisce peraltro un entusiasta ed epico collettivismo.

Analogamente, in *Gvozd' v sapoge*, al didattismo agitprop coesiste il cinetico ed elementare immaginario di una battaglia che ricorda in modo sorprendente un dipinto del 1915 di Gino Severini intitolato *Treno blindato*, un esempio classico della fascinazione dei Futuristi per l'energia e la tecnologia della guerra. Questa ipotesi comparativa trova una sua conferma storica nei legami che intercorsero tra l'avanguardia georgiana e i suoi precursori futuristi: nella rilassata atmosfera meridionale di Tbilisi, la tradizione futurista si preservò nella sua forma più pura rispetto al resto dell'URSS.

Le opere mute di Michail Kalatozov (Kalatozov diresse il suo primo film sonoro solo nei tardi anni '30 – come Sergej Eizenštejn, suo antagonista nella querelle del 1933 sui principi fondamentali del cinema) sono caratterizzate da una ricerca costante di quello che il suo manifesto del 1928 definiva come “cinema emozionale e organizzato”. Kalatozov rimase sempre fedele alla propria visione, malgrado tutte le ostilità politiche e le limitazioni creative dell'epoca sovietica, tornando alle sue radici di avanguardista georgiano nei film prodotti – seppure nel contesto del cinema russo – nella situazione culturale di relativa libertà del “disgelo” post-staliniano.

SERGEI KAPTEREV

*The first-ever retrospective of the extant films photographed and directed by Mikhail Kalatozov in the silent period in his native Georgia produces a much fuller picture of Kalatozov's place in the early history of cinema. Kalatozov (the Russianized version of the Georgian name “Kalatozishvili”) started his career in the film industry in 1923, at the Tbilisi-based film trust Goskinprom. He worked as driver, film projectionist, laboratory assistant, film splicer, editor, actor, and assistant cameraman, getting hands-on knowledge of virtually all aspects of studio work.*

*Kalatozov contributed to the progress of Georgian cinema alongside poet Nikolai Shengelaja, artist Mikhail Chiaureli, poet Leo Esakia, and other young members of the Georgian avant-garde; and in cooperation with such contributors to Soviet film culture as filmmakers Lev Kuleshov and Esther Schub, and writers Sergei Tretyakov (Kalatozov's future collaborator on the unreleased ethnographic drama The Blind Woman, 1930, and its famous spin-off Salt for Svanetia, 1930) and Viktor Shklovsky, all of whom visited Tbilisi during Kalatozov's residence at the Goskinprom Studios.*

*In 1926, under Kuleshov's direction – and in the company of Aleksandr Rodchenko, another prominent avant-gardist; Roman Karmen, who was to become a luminary of Soviet documentary cinema; and Sergei Tretyakov – Kalatozov started work as cameraman on Steam Engine B-1000, an aborted “historic-revolutionary” project, remnants of which are preserved in several dozens of archival photographs. Around the same time, he also produced newsreels and documentary shorts. Later, Kuleshov praised Kalatozov for the “brilliant” cinematography of his documentary work and his ability to bring out aesthetic value even in the least photogenic objects; in his turn, Kalatozov regarded himself as Kuleshov's disciple.*

*The two recently rediscovered reels of Kalatozov's feature debut, Their Kingdom (1928), provide a glimpse into his methodology of documentary filmmaking. This compilation documentary, co-directed with Nutsa Gogoberidze, demonstrates Kalatozov's accentuated use of striking images, as well as creative mastering of the system of editing developed by Schub and centered on what she herself defined as “sharp juxtaposition [of images] aimed at immediate reactions.” In 1928, Kalatozov published a manifesto which presented his vision of cinema based on the Constructivist – innovative, experimental –*

approach to photographed materials and to reality in general. This creed of “director-cameraman” – the synthetic title Kalatozov would hold in the credits for *Salt for Svanetia* – called upon filmmakers to employ stylistic devices for “the processing of the material for emotional effect.” Kalatozov’s camerawork in other directors’ films, Nikolai Shengelaya and Lev Push’s *Giuli* (1927) and Push’s *Gypsy Blood* (1928), revealed this approach through combination of pictorial sensitivity, professional meticulousness, and flashes of experimental boldness – a combination which was to be brought to full maturity in his two most important directorial works of the silent era, the ethnographic tour-de-force *Salt for Svanetia* and the banned and therefore much less known didactic drama *The Nail in the Boot* (1931). The rough mountainous landscapes and harsh rituals of north-western Georgia in *Salt for Svanetia* provided material for the build-up to a finale in which natural and social processes were mastered by the triumphant forces of socialism in accordance with one of the most significant idioms of the emergent “Socialist Realist” aesthetics. However, it may be argued that in spite of its ideological message, *Salt for Svanetia* is also comparable to Robert Flaherty’s explorations of “primitive” cultures or even to Arnold Fanck’s bergfilme, with their mystique of the elemental and their activist individualism, albeit with the latter substituted in Kalatozov’s film by enthusiastic, epic collectivism.

Similarly, agitprop didacticism coexists in *The Nail in the Boot* with the kinetic, elemental imagery of the battlefield, which bears a striking resemblance to Gino Severini’s 1915 painting *Armored Train in Action*, a classic instance of the Futurists’ fascination with the energy and technology of war. This hypothetical comparison points to a real historical link between the Georgian avant-garde and its Futurist precursors: in the Southern atmosphere of Tbilisi, the Futurist tradition preserved itself in purer form than in the less-relaxed Soviet center.

Mikhail Kalatozov’s contribution to the silent period (Kalatozov directed his first sound film only in the late 1930s – like Sergei Eisenstein, his opponent in the 1933 discussion about the principles of cinema) is characterized by a consistent pursuit of what his 1928 manifesto defined as “emotional and organized cinema.” Kalatozov upheld this vision despite all the political odds and creative restrictions of the Soviet era, returning to his Georgian avant-garde roots in the films produced – this time, in the context of Russian cinema – in the relatively liberal cultural situation of the post-Stalin “thaw.” – SERGEI KAPTEREV

**GIULI (Giulli)** (Sakhkinmretsvi/Goskinprom Gruzii, Georgia SSR, 1927)

Regia/dir: Lev Push, Nikolai [Nikoloz] Shengelaya; scen: Nikolai Shengelaya, Lev Push, Mikhail Kalatozishvili [Kalatozov]; dal racconto di/based on the story by Shio Aragvispirelli; f./ph: Mikhail Kalatozishvili [Kalatozov]; scg./des: Valerian Sidamon-Eristov; cast: Nato Vachnadze (Giuli), M. Vardashvili (Kuchuk, suo padre/her father), Tsetsilia

Tsutsunava (la matrigna di *Giuli/Giuli’s stepmother*), Aleksandr Imedashvili (Ali), Kokhta Karalashvili (Kerbalai, figlio di Ali/Alis son), Aleksandr Takaishvili (Ovanes, il venditore di formaggio/the cheese vendor), G. Meliava, D. Kipiani; 35mm, 1980 m., 78’44” (22 fps); fonte copia/print source: Gosfilmofond of Russia.

Didascalie in russo / Russian intertitles.

(Il titolo va pronunciato con la “g” dura / Note that the title is pronounced with a hard “G”.)

L’importanza storica di *Gjulli* nell’ambito del cinema georgiano è stata sempre sottovalutata: probabilmente per la ‘semplicità’ del suo messaggio estetico e per le evidenti affinità con le precedenti – melodrammatiche ed esotiche – produzioni degli studi georgiani. Nondimeno, *Gjulli* segnò il debutto nella regia di Nikolai Shengelaya, una delle personalità più originali e influenti del cinema muto georgiano, e del molto meno noto Lev Push, la cui solidità di mestiere e padronanza del genere melodrammatico meriterebbero maggiore attenzione. Attivo membro dell’avant-garde georgiana, Shengelaya era stato aiuto regista di Kote Mardzhanishvili, grande innovatore teatrale e uno dei fondatori della scuola georgiana del cinema sovietico. Nativo di San Pietroburgo, Push era attivo nel cinema georgiano dal 1916; dal 1922 come montatore.

*Gjulli* fu anche il banco di prova per Mikhail Kalatozov al suo esordio come direttore della fotografia nel cinema narrativo. Qui il suo penchant per il ‘sublime naturale’ trova espressione nelle vedute montane del Caucaso; quello per il dinamismo e il simbolismo nella vivacità dei movimenti di macchina e nelle riprese di dettagli ‘pregnanti’ che sollevarono un coro unanime di lodi all’epoca in cui il film uscì. Inoltre, si è tentati dal ravvisare tracce di *Gjulli* in *Letjat žuravli* (*Quando volano le cicogne*, 1957), titolo canonico del Kalatozov regista, laddove entrambi i film narrano le vicende di giovani donne che sfidano il rigore delle norme morali. Ma in primis *Gjulli* si configura soprattutto come un lavoro di transizione tra l’‘orientalismo’ dei primi film georgiani e la grande novità rappresentata da un altro dramma d’amore interconfessionale di Shengelaya, *Eliso* (1928), e anche dagli esperimenti di altri cineasti georgiani della fine degli anni ‘30. – SERGEI KAPTEREV

*The historical importance of Giuli for Georgian cinema is clearly underestimated: probably due to its “modest” aesthetic message and resemblance to the earlier – melodramatic and exotic – productions of the Georgian Studios. However, Guili marked the directorial debut of Nikolai Shengelaya, one of the most original and influential personalities in Georgian silent cinema, and the much less known Lev Push, whose convincing professionalism and expertise in the melodramatic genre deserve greater attention. Shengelaya, an active member of the Georgian avant-garde, had been assistant director with Kote Mardzhanishvili, a theatrical innovator and one of the founders of the Soviet Georgian cinematic school. St. Petersburg-born Push had worked in Georgian cinema since 1916; since 1922, as editing director.*

*Giuli also became a testing ground for Mikhail Kalatozov’s*



Giuli, Lev Push, Nikolai Shengelaya, 1927. (Gosfilmfond of Russia)

*cinematography in narrative cinema. His feeling for the sublime in nature demonstrated itself in the landscapes of the Caucasus Mountains; and for the dynamic and the symbolic, in expressive flashes of movement and shots of “meaningful” details much lauded at the time of the film’s release. Moreover, one is tempted to see a remembrance of Giuli in Kalatozov’s canonic directorial work, The Cranes Are Flying (1957), as both films tell the stories of young women challenging rigorous moral norms.*

*Giuli should be first and foremost regarded as a transitional work, as a link between the “orientalism” of early Georgian films and the groundbreaking novelty of another drama of inter-confessional love, Shengelaya’s Eliso (1928), as well as other cinematic experiments undertaken by Georgian filmmakers at the turn of the 1930s.*

SERGEI KAPTEREV

**BOSHURI SISKHLI (Tsiganskaia Krov’ / Zakon, ne znayushchii zakona)** [Sangue zingaro / La legge dei fuorilegge; Gypsy Blood / The Law of theakhkinmretstvi/Goskinprom Gruzii, Georgia SSR, 1928)

*Regia/dir:* Lev Push; *scen:* Petr Morskoi, Aleksandr Takaishvili, Mikhail Kalatozishvili [Kalatozov]; *dal racconto/based on the story* “The Law of the Lawless” *di/by* Konrad Berkovici; *f./ph:* Aleksandr Gal’perin, Mikhail Kalatozishvili [Kalatozov] (*esterni/exterior*s); *scg./des:* Mikhail Shavishvili; *aiuto regia/asst. dir:* S. Khomeriki; *cast:* Maria Shirai (Anika, e la sua figlia/*and her daughter* Miora), Aleksandr Takaishvili (Murdo), Zaal Terishvili [Teriev] (Vlad), Kote Mikaberidze, Y. Zarakeli; 35mm, 1610 m., 70’25” (20 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmfond of Russia.

*Didascalie in russo / Russian intertitles.*

*Boshuri siskhli* di Lev Push fu uno dei numerosi adattamenti da testi

letterari americani del cinema muto sovietico – e uno dei due film di quel tipo che furono prodotti in Georgia. Nella fattispecie, l’autore adattato fu Konrad Berkovici (noto soprattutto per *The Volga Boatman*), il cui racconto breve *The Law of the Lawless* aveva già ispirato un film di Victor Fleming del 1923, che con il titolo *Stolen Bride/Gypsy Justice* era circolato in Unione Sovietica nel corso del triennio 1925-28. La versione di Push di questa vicenda di amori contrastati e faide di sangue tra zingari romeni deluse inevitabilmente le aspettative dell’avanguardia georgiana dell’epoca che qui, senza l’apporto più radicalmente innovativo di Shengelaya, vide soltanto un ampliamento degli elementi melodrammatici già presenti nel suo primo film da regista, *Gjulli*.

Gli sviluppi drammatici di *Boshuri siskhli* fornirono un ricco materiale sia al talento fotografico del più tradizionale Aleksandr Gal’perin, maestro di una composizione molto accurata per equilibrio e atmosfere; sia allo stile più dirompente di Mikhail Kalatozov, che aggiunse il suo tocco a una produzione peraltro sostanzialmente mainstream.

L’amore per il movimento e la velocità dell’ex autista dello studio ha subito modo di esprimersi nel dinamico prologo del film, ulteriormente ‘accelerato’ dal rapido montaggio e dalle didascalie di gusto futurista. Kalatozov e Gal’perin furono accreditati entrambi delle riprese in esterni, ma il solo Gal’perin di quelle effettuate in studio. È tuttavia molto probabile che la collaborazione di Kalatozov non si sia limitata agli esterni – come d’altronde emerge abbastanza chiaramente da alcuni close-up. Malgrado le loro differenze stilistiche, le preferenze personali dei due direttori della fotografia raggiungono una felice sintesi nella sequenza chiave del film, l’episodio finale della danza gitana, dove l’abile contrasto luce-ombra e la sensibilità pittorica di Gal’perin si fondono nel più suggestivo dei modi col dinamico modernismo di Kalatozov. – SERGEI KAPTEREV

*Lev Push’s Gypsy Blood was one of the several screen adaptations of American literary fiction in Soviet silent cinema – and one of the two such adaptations produced in Georgia. In this case, the adapted author was Konrad Berkovici (of The Volga Boatman fame), whose short story “The Law of the Lawless” had also inspired a 1923 film by Victor Fleming, which under the title Stolen Bride/Gypsy Justice played in the Soviet Union from 1925 to 1928. A passionate story of blood feud and forbidden love among Romanian Gypsies, Lev Push’s version stood very far from the contemporary concerns of the Georgian cinematic avant-garde, and, in the absence of Push’s radical collaborator Shengelaya, extended the melodramatic elements of his previous directorial effort, Giuli.*

*The dramatics of Gypsy Blood provided rich material both for the more traditional cinematographic talent of Aleksandr Gal’perin, a master of precise, balanced, and atmospheric compositions; and that of Mikhail Kalatozov, who added a radical touch to the otherwise mainstream production. Thus, the former studio driver’s love for movement and speed was vividly expressed already in the film’s prologue, further “speeded up” by rapid editing and futurist-looking*





*Boshuri siskhli*, Lev Push, 1928. (Gosfilmfond of Russia)

*intertitles. Kalatozov shared with Gal'perin the credit for location shooting, while Gal'perin alone was credited as responsible for shooting in the studio; however, Kalatozov's work is, most probably, not limited to locations – for instance, it is evident in some close-ups. In spite of their stylistic differences, the two cinematographers' personal preferences reach synthesis in the film's ultimate set-piece, the episode of the gypsy dance, where Gal'perin's mastery of light-and-shadow and sense of the picturesque merge with Kalatozov's dynamic modernism in a most effective manner. – SERGEI KAPTEREV*

**MATI SAMEPO (*Ich carstvo / lkh tsarstvo*)** [Il loro impero / Their Kingdom / A Page from a Biography] (Goskinprom Gruzii, Georgia SSR, 1928)

*Regia/dir., mont./ed:* Mikhail Kalatozishvili [Kalatozov], Nutsa Gogoberidze; *f./ph:* Mikhail Kalatozishvili [Kalatozov]; *frammenti/fragments*, 35mm, 449 m., 22' (18 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmfond of Russia.

*Didascalie in russo / Russian intertitles.*

Il documentario *Ich carstvo* (Il loro impero), co-diretto nel 1928 da Nutsa Gogoberidze e Mikhail Kalatozishvili (Kalatozov) per conto del consorzio cinematografico sovietico della Georgia, è stato considerato perduto fino al 2008, quando è emersa la possibilità che questo importante film – il primo lungometraggio documentario della Georgia ed esordio cinematografico di Kalatozov – non fosse perduto del tutto. Due rulli con il titolo *Una pagina da una biografia* preservati negli archivi del Gosfilmfond, contenevano tracce indicanti che fossero parte integrante dei 5 rulli del film perduto.

Nel corso delle ricerche d'archivio, si stabilì con certezza che *Una pagina da una biografia*, una compilazione di materiali tratti da brani di

cin giornalieri realizzati nella repubblica georgiana pre-sovietica e da altri materiali documentaristici – intramezzati da riprese (in seguito ricondotte per le loro caratteristiche allo stile di Kalatozov) dotate di didascalie con citazioni politiche e montate con effetto satirico (chiaramente ispirato al lavoro di Esther Shub) – appartenevano proprio a *Ich carstvo*, un film la cui attualità trascende il momento storico in cui fu distribuito serbando una singolare attinenza ai problemi politici dei giorni nostri.

La struttura di *Ich carstvo* è basata sul contrasto tra l'inefficienza e il cinismo della borghesia georgiana e i progressi raggiunti in Georgia sotto il regime sovietico. I 2 rulli ritrovati descrivono le relazioni tra gli esponenti dell'estromesso governo 'borghese' georgiano e le potenze occidentali – una relazione costruita, secondo il film, sulla volontà dei primi di trarre profitto dalle mire dei secondi sulla posizione strategica e le risorse naturali della Georgia.

Una possibile spiegazione del titolo alternativo della porzione di film preservata (che alla lettera suona come “una pagina dalla storia di una nazione”) risiede nel fatto che il segmento ‘moderno’ di *Ich carstvo* fu censurato per il suo eccessivo formalismo; laddove tutte le varianti dagli intenti propagandistico-pedagogici del soviet sul ‘genere kulturfilm’ (cui il film apparteneva) venivano prontamente tacciate di scarso riguardo per il pubblico – e pertanto controproducenti – per la loro pretesa lunghezza. Forse fu la combinazione di questi due fattori che portò alla distribuzione di una versione del film più convenientemente breve. – SERGEI KAPTEREV

*The documentary Their Kingdom, co-directed in 1928 by Nutsa Gogoberidze and Mikhail Kalatozishvili (Kalatozov) for Soviet Georgia's Cinema Trust, was considered lost until 2008, when there appeared a possibility that this important film – Georgia's first documentary feature and Kalatozov's directorial debut – had not disappeared irretrievably. Two reels titled A Page from a Biography, preserved by Russia's Gosfilmfond archive, contained clues indicating they were part of the long-lost 5-reel feature.*

*In the course of archival research, it was conclusively established that A Page from a Biography, a compilation of fragments from newsreels produced in the pre-Soviet Democratic Republic of Georgia and from other documentary materials – interspersed with shots bearing stylistic touches later to be associated with Kalatozov, intertitled with political quotes and edited to satirical effect under the influence of Esther Shub's work – belonged to Their Kingdom, a film whose topicality is not limited to the historical moment of its release, but retains a fascinating relevance to the issues of our own time.*

*Their Kingdom's structure was based on the contrast between the inefficiency and cynicism of the Georgian bourgeoisie and the progress made by Georgia under the Soviet regime. The rediscovered reels review the relationship between Georgia's ousted “bourgeois” government and Western powers – a relationship built, according to the film, upon the former's willingness to exploit the latter's interest in Georgia's strategic position and natural resources.*

A possible explanation for the preserved portion's alternative title (which should be read as "a page from the history of a nation") lies in the fact that the "modern" segment of Their Kingdom was condemned by the censors for its formalistic excesses; while the Soviet propagandist-educational variations on the kulturfilm genre (to which the film belonged) were actively criticized for their viewer-unfriendly – and therefore counter-productive – lengths. The combination of these two factors probably led to the appearance of a more acceptable shorter version of the film. – SERGEI KAPTEREV

**JIM SHUANTE (Marili svanets / Sol Svanetii)** [Džim Suante (Il sale della Svanetia) / Salt for Svanetia] (Sakhkinmretsvi, Georgia SSR, 1930) *Regia/dir:* Mikhail Kalatozishvili [Kalatozov]; *scen:* Sergei Tretyakov; *f./ph:* Mikhail Kalatozishvili [Kalatozov], Shalva Ghegelashvili; *scg./des:* Davit Kakabadze; *aiuto regia/asst. dir:* Siko Palavandishvili; 35mm, 1387 m., 64' (19 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

Didascalie in russo / *Russian intertitles.*

Mikhail Kalatozov (1903-1973; nato Mikheil Kalatozishvili a Tbilisi, Georgia) studiò economia, ma trovò presto la sua strada presso lo studio Sakhkinmretsvi di Tbilisi, dapprima come autista e poi come proiezionista. A 22 anni apparve come attore in *Delo Tariela Mklavadze* (L'affare Taniel Mklavadze) di Ivan Perestjani. Riuscì quindi ad affermarsi rapidamente come operatore e sceneggiatore, e sul finire degli anni '20, dopo aver girato brevi documentari, si vide spianare la strada verso la regia. Ma la sua carriera fu contrastata da molti ostacoli, frustrazioni e contraddizioni.

Il suo primo progetto di lungometraggio fu *Usinatlo* (La cieca), basato su una sceneggiatura dell'illustre scrittore costruttivista (e in precedenza futurista) Sergei Tretyakov (nato nel 1892 e condannato a morte nel 1937 come "spia"). Tretyakov seguì la troupe di Kalatozov nelle remote regioni montagnose della Svanetia, insieme con il pittore d'avanguardia Davit Kakabadze (1889-1952), il cui contributo non si limitò alla sola art direction dato che i suoi interessi per il mezzo cinematografico lo avevano portato nel 1923 a costruire una cinepresa in grado di produrre effetti tridimensionali.

*Usinatlo* (La cieca), fu completato, e ne era già stata pubblicizzata l'imminente uscita, quando la censura del Soviet proibì il film per il suo "formalismo" – a partire dagli anni '30 la più temibile accusa nel dogma culturale sovietico, e tale da determinare la fine della carriera di molti cineasti. In questo caso, tuttavia, non fu solo la voce ufficiale del partito a disapprovare il film: secondo Pera Atasheva (1900?-1965), all'epoca giornalista e futura moglie di Eisenstein, i seguaci della rivista letteraria progressista *LEF* consigliarono a Kalatozov di rimontare il film. Jay Leyda, nel suo libro *Kino*, fa riferimento al resoconto della Atasheva sulla genesi successiva di *Džim Suante*: "Kalatozov portò il suo primo film [*Usinatlo* (La cieca)] a Mosca l'anno in cui Harry [Alan Potamkin] era qui, e lo mostrò alla Atasheva e a pochi amici, i quali non ci videro nulla di meraviglioso. Allora accennò al fatto di avere con sé una quantità di materiale raccolto durante un



*Jim Shuante*, Mikhail Kalatozov, 1930. (Gosfilmofond of Russia)

paio di mesi trascorsi nella Svanetia, dove era andato con una macchina da presa su consiglio di Tretyakov. La Atasheva domandò di vederlo insieme a Harry. Così furono proiettate dieci bobine di materiale non montato col risultato che Pera A. e Harry saltarono addosso a Kalatozov insistendo perché con quel materiale mettesse quel grande film che era possibile intravedere." Le loro speranze apparvero pienamente giustificate dal film che ne risultò e che incorporava anche materiale dell'altro lavoro, "La cieca". Il grande critico radicale Harry Alan Potamkin (1900-1933), che aveva proposto il titolo inglese *Salt for Svanetia*, lo descrisse in termini entusiastici su *Close-Up* (marzo 1931): "Kalatozov stabilisce subito il proprio punto di vista attraverso l'audacia delle sue immagini e l'ampiezza della sua visione prospettica ... Il suo film è implacabile nel denunciare la vita terribile degli abitanti della Svanetia, sfruttati e senza speranza, imprigionati dalle montagne. Il funerale della vittima della tubercolosi è straziante, nella sua terribile disperazione. La vedova che lascia gocciolare il suo latte nella tomba, condanna la collusione tra paganesimo e cristianesimo che cospira contro la felicità umana. 'Noi non daremo il nostro latte alle tombe', gridano le donne in rivolta. Il film lancia un appello e noi rispondiamo: 'Questa gente va salvata – strade e sale!'. L'epilogo, con questo slogan così esplicitamente urlato, è un'aggiunta un po' fiacca – l'intero film lo grida già con sufficiente convinzione".

*Džim Suante* appartiene al genere del *kulturfilm*. E pur descrivendo in apparenza la vita quotidiana degli abitanti della regione chiamata Svanetia, non è né un film etnografico né un documentario nello stile approvato dalla ufficialità della Georgia o dell'Unione Sovietica in generale. Kalatozov non si propone di mostrare la realtà nella maniera documentaristica canonica, né si cura dell'accuratezza dei fatti narrati. Per esempio, non era una consuetudine locale far uscire di casa le donne incinte al momento del parto, anche se tale usanza era un

tempo ampiamente diffusa in un'altra regione della Georgia, il Khevsureti. Né, d'altro canto, riflette la realtà l'episodio che mostra l'entusiasmo muscolare dei sovietici arrivati per costruire una strada in grado di collegare la regione col resto del mondo: passeranno infatti parecchi anni prima che il problema delle strade della Svanezia venga anche in minima parte risolto. Allo stesso tempo, Kalatozov è interessato a descrivere e a ricreare attraverso le immagini la vita di un popolo che soffre per la durezza delle condizioni naturali, per la penuria di sale e per il forzato isolamento derivante dalla mancanza di strade.

Mentre Dziga Vertov idealizza la realtà in sé e per sé, Kalatozov è interessato alla generalizzazione e trasformazione della realtà in immagini. Preferisce infatti esprimersi attraverso immagini artistiche e poetiche, per dimostrare che anche nei film o nei documentari ambientati in luoghi dove la vita è spietatamente disumana, c'è sempre un margine per la poesia. In ogni stadio del loro processo creativo si evidenzia la concezione eminentemente visiva dei film di Kalatozov, che ideava la forma e inseriva la trama nella composizione visiva del film. Nello stesso periodo, Kalatozov aspirava anche a raggiungere un effetto tridimensionale usando luci molto intense ed enfatizzando le modalità ottiche e il rilievo.

Con l'aiuto del suo operatore abituale, Shalva Ghegelashvili, Kalatozov ebbe modo di sviluppare con successo le sue innovative idee sul linguaggio cinematografico. Come nella maggior parte dei suoi film, la cinepresa è estremamente espressiva ed aggressiva. Il regista è affascinato dai continui movimenti di macchina, destinati a suscitare nello spettatore uno stato di tensione costante. Egli fu inoltre il primo cineasta georgiano ad usare le riprese in soggettiva, come nella sequenza del rovesciamento delle torri di Svan per suggerire l'idea di una persona in preda alle vertigini. Molti anni dopo riuserà lo stesso effetto in *Letjat žuravli* (*Quando volano le cicogne*, 1957), in una scena in cui il punto di vista di un soldato morente è mostrato attraverso il turbinio delle betulle sovrastanti.

In contrasto con l'entusiasmo espresso da Potamkin e da quei cineasti georgiani, russi e cinesi che ebbero l'occasione di vederlo, il film non fu accolto con benevolenza in patria. Leyda riferisce che "25 eminenti cittadini della Svanezia hanno negato che le singolari usanze descritte nel film fossero mai esistite, sostenendo che sarebbe stato più importate per un film mostrare la modernizzazione della Svanezia piuttosto che i suoi vecchi costumi". In realtà, malgrado il deferente e menzognero conformismo ideologico della sequenza conclusiva (i lavoratori sovietici costruiscono la strada e il problema dell'isolamento è risolto), il film venne duramente criticato dal comitato artistico-politico dello studio Sakhkinmretsvi. L'accusa fu di eccessiva aspirazione formale. I censori del Partito, per nulla ammorbidenti dall'apparizione dei trattori sovietici nella scena finale, lamentarono che l'aspetto visivo del film non serviva adeguatamente la funzione ideologica. In modo formale o informale, i censori sovietici riuscirono comunque a sopprimere *Džim Suante*, tanto che anche il titolo fu di fatto cassato finché il suo regista non assurse a improvvisa notorietà

internazionale vincendo la Palma d'oro al Festival di Cannes del 1957 con *Letjat žuravli*. Cionondimeno sono occorsi altri tre decenni, prima che si potesse finalmente rivedere il film.

NINO DZANDZAVA & DAVID ROBINSON  
*Mikhail Kalatozov (1903-1973; born Mikheil Kalatozishvili in Tbilisi, Georgia) studied economics, but soon found his way into the Sakhkinmretsvi studio in Tbilisi, initially as a driver and then projectionist. At 22 he appeared as an actor in Ivan Perestiani's The Case of Tariel Mklavadze. Very rapidly however he established himself as a cinematographer and writer, and by the end of the 1920s had directed short documentaries, and was given his chance to embark as a feature film director. But his career was to be dogged with obstacles, frustrations, and contradictions.*

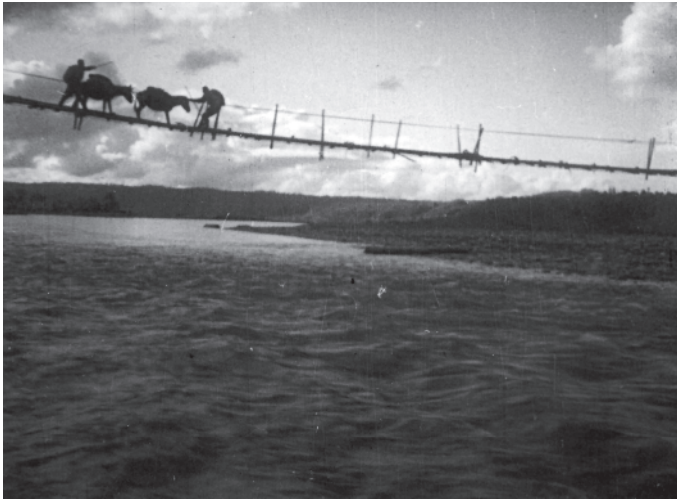
*His first feature project was Usinatlo [The Blind Woman], from a scenario by the prominent constructivist (and previously futurist) writer Sergei Tretyakov (born 1892, executed on charges of "espionage" in 1937). Tretyakov accompanied Kalatozov's crew to the remote mountainous region of Svanetia, as did the avant-garde painter Davit Kakabadze (1889-1952), who was not only able to contribute as art director, but whose interest in kinetic form had led him in 1923 to construct a film camera to produce three-dimensional effects.*

*The Blind Woman was completed, and was already advertised for release when the Soviet censors banned the film for "formalism" – from the beginning of the 1930s the most dangerous accusation in Soviet cultural dogma, and one which was to wreck the careers of many filmmakers. However, it was not only the Party officials who disapproved the film: according to Pera Atasheva (1900?-1965), then a journalist and the future wife of Eisenstein, the adherents of the progressive literary journal LEF recommended that Kalatozov recut his film. Jay Leyda, in his book Kino, records Atasheva's account of the subsequent genesis of Jim Shuante:*

*"Kalatozov brought [The Blind Woman] to Moscow the year that Harry [Alan Potamkin] was here, and showed it to Atasheva and a few friends who saw nothing amazing in it. He mentioned at the time that he had brought a lot of material with him from a couple of months he had spent in Svanetia, going there with a camera on the advice of Tretyakov. Atasheva asked to see it and asked if Harry [...] could come too. So about ten reels of unedited material were screened, with the result that Pera A. and Harry jumped on to Kalatozov and insisted that he make the great film of this material that they saw in it ..."*

*They felt their hopes entirely justified by the film that resulted, which also incorporated material from The Blind Woman. The great radical critic Harry Alan Potamkin (1900-1933), who had formulated the English title Salt for Svanetia, described it enthusiastically in Close-Up (March 1931):*

*"Kalatozov has established his point-of-view at once in the bold image and stern grand angles ... It is unrelenting in its exposure of the dread life of the Swans, exploited and hopeless, incarcerated by the mountains. The funeral of the tuberculosis victim is excruciating in its*



Jim Shuante, Mikhail Kalatozov, 1930. (Gosfilmofond of Russia)

dire grief. The widow, dripping her milk into the grave, condemns the collusion of paganism and Christianity conspiring against human happiness. ‘We will not give our milk to the grave,’ the women cry in revolt. The film calls and we respond: ‘These people must be saved – roads and salt!’ The last part shouting this slogan directly is a weak addendum – the entire film cries that convincingly enough.”

Jim Shuante belongs to the kulturfilm genre. While apparently describing the everyday life of the Svans (inhabitants of the Svanetia region), it is neither an ethnographic nor a documentary film in the style recognized in Georgia and the Soviet Union in general. Kalatozov does not set out to depict the truth in a categorical documentary manner, and disregards factual accuracy. For example, the Svans were not accustomed to turn pregnant women out of the house to give birth, though the custom was once widespread in another Georgian region, Khevsureti. Neither, at the other extreme, does the episode showing enthusiastic and muscular Socialists arriving to build a road to connect the region with the rest of the world reflect reality – it was to be much later before the problem of Svanetia’s roads was even marginally resolved. At the same time Kalatozov is concerned to depict and create visual images of the life of people suffering from severe natural conditions, salt shortages, and isolation caused by the lack of roads.

While Dziga Vertov idealizes fact for its own sake, Kalatozov is concerned with the generalization and transformation of fact into image. He prefers to express himself in artistic and poetic images, showing that even in feature or documentary films set in places where life is merciless, there is still a place for poetry. At every stage of his creative work, Kalatozov’s films show that he thinks visually, shaping a form and fitting the plot in the visual composition of the

film. At that time also he was aiming to achieve a three-dimensional effect through the use of intensive light and emphasizing optical methods and relief.

Aided by his fellow cinematographer Shalva Ghegelashvili, Kalatozov succeeds in exploring his ideas for developing film language. As in most of his films, the camera is very expressive and aggressive. The director is fascinated with restless camera movement, aimed to keep the spectator in a state of permanent tension. He was the first in the Georgian cinema to make use of subjective images, like the shot of the overturning Svan towers to convey the impression of a dizzy person. Years later he was to use the same effect in *The Cranes Are Flying* (1957), in a scene in which the dying soldier’s point of vision is shown by the whirling of birch trees overhead.

In contrast to the enthusiasm of Potamkin and those Georgian and Russian cineastes who were able to see it, the film was not well received officially at home. Leyda tells us that “Twenty-five leading citizens of Svanetia denied that the peculiar customs shown in the film had ever existed, and claimed that it was more important for a film to show the modernization of Svanetia than old customs”. More seriously, despite the dutifully mendacious ideological conformity of the last sequence (Soviet workers build the road and the problem of isolation is solved), the film was rigorously criticized by the artistic-political council of the Sakhkinmretsvi Studio. The charge was again excessive aspiration for form. The Party censors were not mollified by the appearance of Socialist tractors in the final scene, and complained that the visual aspect of the film did not adequately serve the ideological purpose. Whether formally or informally, Soviet censorship succeeded in suppressing Jim Shuante so that even the title was virtually erased until its director achieved sudden international prominence when *The Cranes Are Flying* won the Golden Palm at the 1958 Cannes Film Festival. Even then, it was to be a further three decades before the film itself could finally be seen. – NINO DZANDZAVA & DAVID ROBINSON

**LURSMANI CHEQMASHI (Samshoblo saprtkhesia / Gvozd v sapoge)** [Il chiodo nella scarpa / The Nail in the Boot / The Homeland Is in Danger] (Sakhkinmretsvi, Georgia SSR, 1931)  
*Regia/dir:* Mikheil Kalatozishvili [Mikhail Kalatozov]; *scen:* Leonid Perelman; *f./ph:* Shalva Apakidze; *scg./des:* Serapion Vatsadze; *cast:* Alexandre Zhaliashvili, Siko Palavandishvili, Akaki Khorava, Arkadi Khintibidze; 35mm, 1505 m., 54'2" (24 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

*Didascalie in russo / Russian intertitles.*

Il congresso dei commissari del popolo impose all’industria cinematografica sovietica di aumentare la quota di produzione di film politici e pedagogici. Due anni dopo, il partito comunista dell’URSS adottò una risoluzione sulla trasformazione delle organizzazioni letterarie ed artistiche, che nel 1934 avrebbe assunto la definizione di ‘realismo socialista’, il dogma ideologico destinato a dominare ogni futura esperienza artistica, ivi incluso il cinema. La propaganda era

sempre stata più o meno implicita nell'arte sovietica, ma, a partire dagli anni '30, il messaggio doveva essere inequivocabile, senza alcuna possibilità di altre interpretazioni. La censura divenne più dura. Nel periodo in cui Mikhail Kalatozov realizzò *Lursmani cheqmashi* l'epoca della sperimentazione era ormai finita, soppiantata dal simbolismo del totalitarismo sovietico. Il suo film fu una delle molte produzioni georgiane mai distribuite o distrutte durante quel periodo.

*Lursmani cheqmashi* sarebbe stato anche l'ultimo film realizzato in Georgia dal futuro regista di *Letjat žuravli* (*Quando volano le cicogne*, 1957) e *Soy Cuba* (Io, Cuba, 1964), e trascorsero ben otto anni prima che potesse girarne un altro.

Prodotto dallo studio Samkhedrofilmi (lett.: del film militare), *Lursmani cheqmashi* rientrava nel filone del cinema cosiddetto di propaganda difensiva e di agit-prop ("agitazione" e propaganda). Il film doveva trasmettere il messaggio che i lavoratori sciatti sono dei pericolosi sabotatori della sicurezza nazionale, e, al contempo, doveva preparare ideologicamente gli spettatori ad affrontare i nemici futuri. Il titolo alternativo del film suonava infatti come "La patria è in pericolo".

La trama del film, come ci indica la didascalia iniziale, è ispirata all'aneddoto popolare "Tutto per colpa d'uno stivale". La prima parte si svolge su un campo di battaglia. Un soldato viene inviato nelle retrovie ad avvertire il quartier generale che è stato attaccato il treno blindato e che urgono rinforzi. Cammin facendo, si ferisce al piede con un chiodo sbucato dalla suola dello stivale e non raggiunge in tempo il quartier generale. Il treno è perduto. La seconda parte del film si svolge nell'aula in cui ha luogo l'inchiesta penale sulla condotta del protagonista, durante la quale emergono altri aspetti della vicenda. La più bonaria delle critiche rivolte a Kalatozov sosteneva che questa trama confondesse lo spettatore. Le altre colpirono più a fondo e l'effetto fu devastante. Kalatozov fu accusato di essersi lasciato trasportare da ricerche formalistiche e di aver distrutto ogni logica narrativa con errori ideologici di varia natura. Quello del formalismo era ormai uno stigma permanente su di lui. V. Katinov, in *Proletarskoe Kino* (1932, n. 5), rincarò la dose: "Nel realizzare *Lursmani cheqmashi* Kalatozov non ha applicato al tema del film il metodo rivoluzionario del materialismo dialettico, ma ha perseguito il suo formalismo estetizzante."

In sintonia con il resto della stampa, Katinov si appigliò a dettagli insignificanti: i soldati non potevano essere gasati poiché indossavano le maschere antigas; nessuno cammina sui talloni; non era plausibile che il chiodo buccasse il calcagno del soldato; i termini militari e tattici erano precisi così come erano evidenti le incongruenze tra la vita reale e quella raffigurata sullo schermo. La colpa peggiore del regista fu però di aver sminuito l'Armata Rossa (pur se appare evidente che i militari del film non rappresentano affatto l'Armata Rossa, ma sono invece dei calzolari volontari).

La scena nel tribunale fu accusata di confondere gli spettatori. I critici di Kalatozov deplorarono che il pubblico fosse indotto a simpatizzare

col protagonista, che quindi sarebbe apparso come la vittima di un sopruso. Il realismo socialista pretendeva un'esposizione dei fatti chiara ed inequivocabile.

L'indignato Kalatozov rispose a Katinov sulle pagine di *Proletarskoe Kino*: "*Lursmani cheqmashi* può essere letto in modi diversi, come un film antisovietico o come una produzione utile per la nostra operosa classe lavoratrice". Credendoci o meno, Kalatozov tentò una difesa ideologica citando Lenin, come avevano fatto i suoi accusatori. Non gli servì a nulla: *Lursmani cheqmashi* fu bandito.

Oggi, a quasi 80 anni di distanza, si può pensare che il partito comunista fosse in parte giustificato nel rimproverare a Kalatozov di non aver applicato i criteri ideologici richiesti. La prima istanza di Kalatozov è quella di definire l'impianto formale del film, e solo dopo si chiede cosa si aspetti da lui, in quanto artista sovietico, lo Stato. Ma *Lursmani cheqmashi*, invece di incitare alla mobilitazione contro un nemico convenzionale, ispira simpatia per un uomo leale che rischia di subire un sopruso. Kalatozov descrive i sentimenti con sottigliezza cinematografica e un uso brillante del potenziale tecnico di cui poté disporre nel primo periodo della sua vita creativa. Pur se fece fiasco al suo esame con il partito comunista, Kalatozov esce vittorioso dal ben più importante esame del tempo e della Storia.

NINO DZANDZAVA

*In 1930 the Council of Soviet People's Commissars ruled that the film industry should increase production of political and educational films. Two years later the All-Union Communist Party adopted a resolution on the transformation of literary and artistic organizations, which was to lead in 1934 to the definition of "Socialist Realism", the ideological dogma which was henceforth to dominate all fields of art, including the cinema. Propaganda had always been implicit in Soviet art, but from the 1930s the message had to be unequivocal, with no possibility of variant interpretation. Censorship hardened. By the time Mikhail Kalatozov made The Nail in the Boot, the era of experiment was over, displaced by the symbolism of Soviet totalitarianism. His film was to be one of many Georgian productions suppressed or destroyed during this period.*

*The Nail in the Boot was to be the last film made in Georgia by the future author of The Cranes Are Flying and Soy Cuba (I Am Cuba): it was to be eight years before he was able to direct another film. Made for the "Samkhedrofilmi" (Military Film) studio, it was intended as a so-called defensive-military and agitation-propaganda (agitprop) film, with the message that slipshod workers are saboteurs causing damage to national defence, and with the aim of ideologically educating the audience to oppose future enemies. The film had an alternative title, The Homeland Is in Danger.*

*As its main title indicates, the plot is inspired by the universal folk anecdote "All for the sake of a horseshoe nail". The first part of the film takes place on a battlefield. A soldier is dispatched to notify divisional headquarters that the armoured train is faced with destruction and urgently needs aid. On the way, his foot is injured by a nail sticking out of the sole of his boot, and he fails to reach*

headquarters in time. The train is lost. The second part of the film is a courtroom enquiry into the action of the protagonist, at which different aspects of the story emerge.

The least of the criticisms leveled against Kalatozov was that this plot was confusing for the audience. The main attack was more fundamental and crushing. Kalatozov was accused of being carried away by formalistic pursuits and of destroying the logical narrative by ideological and other errors. Formalism was now a permanent stigma upon him. V. Katinov, in *Proletarskoe Kino* (1932, issue 5), charged: "When making *The Nail* Kalatozov did not apply the revolutionary method of dialectical materialism to his theme, but proceeded from formalistic aestheticism."

Along with the rest of the press, Katinov picked on trifles: the soldiers could not have been gassed while wearing gas-masks; nobody walks on his heels; it was illogical that the nail should pierce the soldier's heel; there were inaccuracies in military and tactical terms, and inconsistencies between screen and real life. The major fault of the director was to belittle the Red Army (even though the military in the film are clearly not representing the Red Army, but are shoemakers).

The court scene was particularly attacked for confusing the audience. Kalatozov's critics complained that the audience would sympathize with the leading character and then see that he was treated in an unfair way. Socialist Realism liked its issues clear and unequivocal.

Kalatozov responded indignantly to Katinov in *Proletarskoe Kino*: "The problem of *Nail* can be perceived in different ways, as an anti-Soviet film or a useful production for our constructive labour." Sincerely or not, he cited Lenin, as his critic had done, in ideological defence. It did not help: *The Nail in the Boot* was banned.

Today, almost 80 years later, we may feel that the Communist Party was to some extent justified in complaining that Kalatozov had not met the required ideological criteria. His first concern is seeking the visual concept of the film, and only then what the State requires from him as a Soviet artist. *The Nail in the Boot*, rather than calling for mobilization and battle with the conventional enemy, inspires sympathy with a loyal man who risks being subjected to oppression. The sentiments are expressed by subtle cinematic means and brilliant use of the potential of the materials available to Kalatozov in the early days of his creative life. If he failed the Communist Party's exam, he triumphs in the higher exam of time and history. – NINO DZANDZAVA

## Comici francesi / *French Clowns* 1907-1914, A-Z

Tra il 1907 e il 1914 il cinema francese conosce una magica fioritura della commedia, che offre un sostanziale contributo all'egemonia da esso esercitata in quegli anni a livello mondiale. La caratteristica più importante di questo fenomeno settennale – ma anche il segreto del suo immenso successo economico – sta nella strategia produttiva della serie, ciascuna chiamata col nome del protagonista. La prima di tali serie è quella di “Boireau”, prodotta dalla Pathé e interpretata dal grottesco, stralunato, infantile e universalmente amato André Deed. Quando, nel 1909, Deed passa all'Itala, la Pathé ha già pronta un'altra star comica: Max Linder, che si dimostrerà non solo un divo, ma un genio impareggiabile dell'invenzione comica. L'anno seguente la Pathé lancia il suo terzo comico, quello dalla parabola più duratura: “Rigadin”, creato da Charles Prince. Da questo momento in poi, di comici ne sarebbero apparsi a bizzeffe, alcuni destinati a una carriera effimera, altri a lunga vita cinematografica.

Léon Gaumont prende atto con preoccupazione dei successi comici della Pathé e nel 1908 scrive da New York a Louis Feuillade: “Non possiamo perdere il primato nel settore ... Anche noi dobbiamo avere artisti bravi e ben preparati”. Gaumont, poi, comprende con grande lucidità che questi film sono particolarmente adatti al mercato americano.

L'uomo destinato a varare il programma della Gaumont lavora già nello studio: Roméo Bosetti, artista di circo e music hall sin dall'infanzia, diviene nel 1908 il protagonista della prima serie comica della casa. Ben presto, però, egli cede alle lusinghe della Pathé, che gli affida la direzione dei nuovi studi di Nizza riservati ai film comici. Alla Gaumont gli succede Jean Durand, che reca al cinema comico degli albori un notevole contributo: l'idea di una squadra di comici che agisce in gruppo, prefigurando i Keystone Kops. “Les Pouics”, creati da Durand, portano la propria opera di distruzione universale a vette artistiche di frenetico surrealismo. Sotto la guida di Durand emerge anche l'inquietante figura di Onésime, le cui pellicole migliori si segnalano per un'irreale atmosfera di sogno che fa di lui un autore prediletto dai surrealisti. Feuillade stesso, da parte sua, dirige due tra le serie più affascinanti e raffinate, interpretate dai divi bambini Bébé e Bout de Zan. L'ultima grande star delle serie comiche Gaumont, però, guarda già a uno stile differente e a una differente epoca. Léonce Perret, nei panni di “Léonce”, non cade mai dalle scale, né inciampa nelle manichette dei pompieri: egli inaugura una commedia di costume e di avventure erotiche.

Perret continuerà la sua carriera fino a diventare un importante regista di lungometraggi; ma l'età d'oro delle serie comiche con lo stesso protagonista si conclude bruscamente con la prima guerra mondiale. Molti dei giovani interpreti vengono chiamati alle armi; alcuni muoiono. I primi film di Charlie Chaplin arrivano a Parigi. Il regno delle comiche francesi è al tramonto.

Questa rassegna “dalla A alla Z” – ma tutt'altro che completa, in quanto le serie comiche erano più di 80 ed alcune sono scomparse senza lasciare traccia – viene presentata contemporaneamente a una monografia curata da Laurent Le Forestier e Laurent Guido e pubblicata dall'Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC) come numero speciale di *1895*. Le pellicole, tutte conservate presso gli Archives françaises du film (CNC) di Bois d'Arcy, sono state selezionate da Eric Le Roy e Fereidoun Mahboubi, i quali ci hanno fornito credits e sinossi di ognuna. È stato per me un piacere preparare le voci biografiche e ringrazio Eric per le notizie in più che mi ha fornito. – DAVID ROBINSON

*From 1907 to 1914 the French cinema witnessed an enchanted seven-year flowering of comedy, which greatly contributed to its world dominance in those years. The characteristic of this phenomenon – and a secret of its huge economic success – was the strategy of producing films in series, each featuring a name comedian. The first such series was Pathé's “Boireau” series, starring the grotesque, manic, infantine and universally loved André Deed. When Deed defected to the Itala Company in 1909, Pathé had another comic star already waiting – Max Linder, who was to prove not just a star, but a unique genius of comic invention. The following year Pathé introduced its third and most durable comedian, “Rigadin”, the creation of Charles Prince. From this time the clowns were to appear in scores – some short-lived, but some surviving through long series.*

*Léon Gaumont watched Pathé's comedy successes with anxiety, and in 1908 wrote from New York to Louis Feuillade, “See that we don't lose our lead in this field ... We too must have some good artists, well trained.” Gaumont also clearly recognized the particular appeal of these films to the American market.*

*The man who would launch Gaumont's programme was already working in the studio: Roméo Bosetti had been a circus and music hall performer since childhood, and as “Roméo” was to star in the company's first comedy series in 1908. Bosetti however was swiftly poached by Pathé, who put him in charge of the new comedy studios in Nice. He was succeeded at Gaumont by Jean Durand, whose notable contribution to early comedy was the concept of a whole comic troupe, prefiguring the Keystone Kops. Durand's “Les Pouics” carried their destruction of everything in sight to a frenzied and surreal art. Under Durand's supervision, too, emerged the haunting figure of Onésime, whose best films possess a dream-like unreality that endeared him to the Surrealists. Feuillade himself directed two of the most polished and charming series, featuring the child stars*

*Bébé and Bout de Zan. Gaumont's last great series comedy star, however, already looked forward to a different style and different times. Léonce Perret, as "Léonce", never tumbled downstairs or got in the way of a fire hose: he introduced a comedy of manners and erotic adventure. Perret went on, becoming a major feature director; but the golden age of the personality clown series came to a precipitate end with the First World War. Many of the youngsters who played comedy were called up to fight: some died. The first Chaplin films were arriving in Paris. The reign of the French Comics was over.*

*This A-Z – far from complete, since there are more than 80 recorded series, some of which have left no visible trace – is presented to coincide with a special issue of 1895, edited by Laurent Le Forestier et Laurent Guido, published by the Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC). The films have been selected exclusively from the holdings of the Archives françaises du film (CNC) at Bois d'Arcy. Eric Le Roy and Fereidoun Mahboub have curated the programme and provided credits and synopses for each comedy. I enjoyed preparing the biographical notes and I am grateful to Eric for the extra information he gave me. – DAVID ROBINSON*

**Prog. I** (c. 97')

**Anatole** Attore non identificato. / Actor unidentified.

**LE TRUC D'ANATOLE** (Gaumont, FR 1911)

*Regia/dir:* ?; *cast:* ? (Anatole); 35mm, 170 m., 8' (18 fps), *imbibito/tinted.*

*Didascalie in italiano; titolo di testa mancante. / Italian intertitles; missing main title.*

*Approfittando del sonno della moglie, un uomo lascia il letto nuziale per recarsi al bar. Scoperta la sua assenza, la donna decide di lasciarlo. Rientrando, il marito scopre con grande sconcerto un cuscino cilindrico al posto della moglie. In preda alla disperazione, cerca di suicidarsi.*

*While his wife is sleeping, a husband leaves the conjugal bed to go to the café. Discovering his absence, the wife decides to leave him. The returning husband is crestfallen to find a pillow in the place of his wife. Desperate, he tries to kill himself.*

**Babybas** (Louis-Jacques Boucot)

*Quando Roméo Bosetti lascia gli studi Comica di Nizza per fare ritorno a Parigi e curare la produzione di comiche della Lux Film, Alfred Machin (1877-1929) assume la guida dello studio di Nizza e inaugura la serie di Babybas. A quanto risulta, il personaggio di Babybas viene interpretato sia da Louis-Jacques Boucot (1882-1949) che da Sablon, ma le autentiche stelle della serie sono gli animali, e in particolare Mimir, il leopardo ammaestrato di Machin, che era uno specialista di film di viaggio e ne aveva realizzati altri sulla caccia grossa. Boucot (talora Boucaud) lavorò a lungo nel cinema, sia muto che sonoro. Lo troviamo anche in un'altra serie di comiche con il nome di Penard.*

*When Roméo Bosetti left the Comica Studios to return to Paris and take over comedy production at Lux Film, Alfred Machin (1877-1929) took command of the Nice studio, and inaugurated the Babybas series. Babybas himself seems variously to have been played by Louis-Jacques Boucot (1882-1949) and Sablon, but the real stars of the series were animals, and in particular Mimir, the pet panther of Machin, who was*

*a specialist in travel films and had made films about big game hunting. Boucot (sometimes Boucaud) enjoyed a long career in films, in sound as well as silents. He also appeared in another comedy series as Penard.*

**BABYLAS VIENT D'HÉRITER D'UNE PANTHÈRE (Babybas a hérité d'une panthère / The Runaway Leopard)** (Pathé Comica, FR 1911)

*Regia/dir:* Alfred Machin; *cast:* Louis Boucot (Babybas), Louise Pager, Mimir (la pantera/the panther); *f./ph:* Paul Sablon, Maurice-André Maître; Pathé cat. no. 4207; *lg. or./orig. l:* 160m.; 35mm, 82 m., 3' (18 fps). *Restauro da una copia Pathé-Kok 28mm/Restored using a 28mm Pathé-Kok print.*

*Senza didascalie / No intertitles.*

*Babybas eredita una magnifica pantera, appena giunta dalla savana africana e non ancora domata. Non sentendosi proprio tranquillo, il nuovo padrone lascia scappare la belva che sparge il terrore per l'intero casamento. Nell'atelier di un pittore, sedotta dai colori brillanti di un quadro, la belva lecca la pittura ancora fresca e ingaggia un match di boxe in piena regola con un coniglio cui contende il possesso delle opere. Dopo un inseguimento, attraverso il lucernario, sui tetti, si cala giù da un caminetto che immette nella camera di una coppia di borghesi tranquillamente addormentati. La pantera balza su di loro. I dormienti, svegliati di soprassalto, fuggono via col nemico alle costole. Per loro fortuna, la belva abbandona la caccia saltando su una palma che le ricorda la patria lontana. Seminato poi lo scompiglio in un atelier di moda, dove mette in fuga le sartine, e da lì proseguendo le sue prodezze per la strada, il grazioso felino s'imbatte infine nel suo domatore, che lo accoglie con gioia.*

*Babybas inherits a superb panther, recently arrived from the forests of Africa and still untamed. His new master allows the beast to escape. It spreads terror from top to bottom of the house. In a painter's studio, seduced by the bright colours of a painting, he licks the still-wet paint and starts to fight with a rabbit, whom he pursues through the skylight onto the rooftops, and then chases down a chimney, bursting into a bedroom where peaceful bourgeois are asleep. The panther leaps on them, and the wakened sleepers flee desperately. Happily, he abandons them to leap up a palm tree, which recalls his*



native land. Then he ravages a dress shop, putting the shopgirls to flight. After further exploits in the street, the pretty puss is finally reunited with his trainer, who joyfully welcomes him back.

**MADAME BABYLAS AIME LES ANIMAUX (Mrs. Pussy Loves Animals)** (Pathé Comica, FR 1911)

*Regia/dir:* Alfred Machin; *f./ph:* Paul Sablon; *cast:* Louis Boucot (Babylas), ? (Madame Babylas), Mimir (la pantera/the panther); Pathé cat. no. 4538; 35mm, 169 m., 8' (18 fps).

*Didascalie in francese / French intertitles.*

Madame Babylas si sente la mamma di tutti gli animali privi d'affetto. Volatili, gatti, scimmie le invadono salotto e poltrone, col rischio di suscitare l'exasperazione di Monsieur. I nervi di lui saltano del tutto quando la consorte aggiunge al serraglio un maiale che ha appena portato a casa in carrozza. Babylas va a procurarsi una pantera in uno zoo e la sguinzaglia nell'appartamento.

*For want of conjugal affection, Madame Babylas feels herself the mother of all animals. Birds, cats, and monkeys overrun the drawing-room and the chairs, driving Monsieur to distraction. His nerves break when his wife introduces the pig which she has just brought home in a cab. Babylas buys a panther from a menagerie and lets it loose in the apartment.*

**Bébé** (Anatole Antoine Clément Mary, 1905-1974)

Scoperto all'età di cinque anni da Louis Feuillade, Bébé (o talvolta "Bébé Abélard": era figlio dell'artista di caffè concerto Abélard) raggiunge una popolarità immensa con i 74 film della serie "Bébé", girati fra il dicembre 1910 e il gennaio 1913. Bébé viene sempre presentato come il figlioletto di un'agiata coppia borghese (interpretata da Renée Carl e Paul Manson), accudito da una paziente bambinaia (Mme. Saint-Bonnet) che deve subire da lui ogni sorta di angherie. Feuillade sforna questi film a un ritmo di tre al mese, e propone il ragazzino in un repertorio di situazioni comiche normalmente riservate ai clown adulti, anche se pare che talvolta egli si limitasse a dire al bambino di fare tutto quello che a casa gli era proibito.

I problemi con i genitori di Bébé iniziano a farsi scottanti nell'autunno 1912 – senza dubbio a causa della loro richiesta di una retribuzione più generosa – e Feuillade si premunisce presentando un nuovo mini-comico, il piccolo René Poyen di quattro anni (gli addetti alla pubblicità preferiscono dire che ha tre anni), che lo stesso Bébé, pare, soprannomina "Bout de Zan". Per un breve periodo i due recitano insieme e sono un vero incanto; ma nell'ottobre 1912 il programma della Gaumont-Palace annuncia sinistramente, fianco a fianco, *Bébé se noie* (Bébé annega) e "Bout de Zan, âgé de 3 ans – le plus jeune comique du monde". Dopo un breve flirt con la Pathé, Bébé viene mandato in pensione all'età di sette anni, con 80 film fatti in tre anni; riappare sugli schermi 21 anni più tardi, col nuovo nome di René Dary, per iniziare un'intensa carriera cinematografica che durerà tutta la vita.

Discovered at the age of 5 by Louis Feuillade, Bébé (sometimes "Bébé Abélard": he was the son of the café-concert artist Abélard) achieved huge popularity in the 74 films of the Bébé series made between December 1910 and January 1913. Bébé was always depicted as the child of well-off bourgeois parents (played by Renée Carl and Paul Manson) with a patient maid (Mme. Saint-Bonnet) whom he persistently tormented. Turning out the films at a rhythm of three each month, Feuillade cast the little boy in the repertory of comedy situations that regularly served the adult clowns, though it seems that sometimes he simply instructed the child to do all the things that were not allowed at home.

*Problems with Bébé's parents – no doubt due to their demands for higher payment – began to smoulder in Autumn 1912, and Feuillade fore-armed himself by introducing a new child comic, 4-year-old René Poyen (the publicists preferred to call him "3"), whom Bébé himself seems to have nicknamed "Bout de Zan". The two briefly and charmingly acted together; but in October 1912 the programme of the Gaumont-Palace ominously announced, side by side, Bébé se noie (Baby drowns himself) and "Bout de Zan, âgé de 3 ans – le plus jeune comique du monde". Bébé, after a brief flirtation with Pathé, was retired at the age of 7, having made 80 films in three years. He reappeared on the screen 21 years later, under a new name, René Dary, and was to enjoy a busy career in films until his death.*

**BÉBÉ PÊCHEUR (Jimmie the Sportsman)** (Gaumont, FR 1910)

*Regia/dir:* Louis Feuillade; *cast:* Clément Mary (Bébé), Paul Manson (father), Renée Carl (mother), Alphonsine Mary (Fonfon, little sister), Jeanne Saint-Bonnet (Julie); Gaumont cat. no. 3199; 35mm, 115 m., 5' (18 fps), pochoir/stencil-colouring.

*Didascalie in francese / French intertitles.*

Bébé si munisce di canna da pesca e suscita la gelosia di un pescatore professionista. *IBébé arms himself with a fishing rod and makes a professional fisherman jealous.*

**BÉBÉ TIRE À LA CIBLE (Jimmie Pulls the Trigger)** (Gaumont, FR 1910)

*Regia/dir:* Louis Feuillade; *cast:* Clément Mary (Bébé), Paul Manson (father), Renée Carl (mother), Jeanne Saint-Bonnet (Julie); 35mm, 146 m., 7' (18 fps), imbibito/tinted.

*Didascalie in francese / French intertitles.*

Tra le strenne di fine d'anno Bébé ha ricevuto da suo zio un fucile. Onde evitare una catastrofe, suo padre gli confisca le munizioni, che lui s'affretta a recuperare di nascosto. Approfittando dell'assenza degli adulti, Bébé si esercita al tiro a bersaglio in salotto e distrugge il lampadario. Suo padre decide allora di attaccare dei bersagli di cartone in giardino. Ma Julie, la cameriera va a sedersi inavvertitamente su uno di questi e, affaccendandosi in cucina, riceve una scarica di piombo nel posteriore. Evento che scatena l'ilarità di Bébé e genitori.

*Bébé's uncle gives him a rifle as a present. To prevent a catastrophe,*

his father confiscates the bullets, which Béb  slily hurries to retrieve. Taking advantage of the absence of the grown-ups, he practices shooting in the drawing-room, and demolishes the chandelier. Father thereupon decides to paste up cardboard targets in the garden. But Julie the maid accidentally sits on one of them, and, while busy in the kitchen, receives a load of lead in the behind. This greatly amuses B b  and his parents.

#### **B B  MARCHAND DES QUATRE SAISONS** (Gaumont, FR 1911)

*Regia/dir:* Louis Feuillade; *cast:* Clément Mary (B b ); Gaumont cat. no. 3375; 35mm, 205 m., 11' (18 fps); film incompleto (manca il finale)/*incomplete (missing ending).*

Didascalie mancanti / *Missing intertitles.*

B b  flirta con una piccola venditrice ambulante di frutta che gli regala una mela. Una macchina investe la ragazzina. B b  corre in suo soccorso. I passanti la portano all'ospedale. B b  rimpiazza con successo la sua amichetta e le consegna in ospedale l'incasso della giornata. L'indomani, B b  incontra per strada la macchina che ha investito la bambina e denuncia l'autista al suo padrone, un anziano e rispettabile medico che s'interessa della vicenda. B b  conduce il medico e sua moglie all'ospedale. L'anziano signore prodiga le sue cure alla piccola malata e assume i due amichetti nel suo studio.

*B b  flirts with a little costermonger girl, who gives him an apple. The little girl is knocked down by a motor-car. B b  rushes to her aid. The passers-by take her to hospital. B b  takes his friend's place with success, and gives the day's takings to the hospitalized girl. The next day he recognizes the car which knocked the little girl down, and reports the driver to his boss, a respectable old doctor, who takes an interest in the story. B b  takes the doctor and his wife to the hospital. The old doctor takes over the sick girl's case, and employs the two young friends in his office.*

#### **B B  FAIT CHANTER SA BONNE** (Gaumont, FR 1911)

*Regia/dir:* Louis Feuillade; *cast:* Clément Mary (B b ); Gaumont cat. no. 3384; 35mm, 131 m., 6' (18 fps).

Didascalie in tedesco; titolo di testa mancante. / *German intertitles; missing main title.*

B b  guarda un catalogo di panoplie militari, va in cucina e rovescia del cioccolato nella catinella. La cameriera lo riporta in camera sua e gli consegna dei vestiti puliti. Ma B b  vorrebbe vestirsi da soldato e non ha gli accessori per farsi una panoplia. Nel frattempo la cameriera riceve un militare – che in seguito si riveler  essere suo fratello – e lo nasconde nella cucina. B b  prende l'elmetto e la spada del militare, entra nel salotto e sfla in parata davanti ai genitori allibiti.

*B b  is studying a catalogue of costume accessories, and goes into the kitchen, where he spills a bowl of chocolate. The maid takes him to his room and gives him clean clothes; B b  however wants to dress up as a soldier, but doesn't have the necessary accessories. Meanwhile the maid entertains a soldier – who later claims to be her brother – and hides him in the kitchen. B b  takes the soldier's*

*helmet and sword and parades into the drawing-room in front of his astonished parents...*

#### **B B  VEUT PAYER SES DETTES** (Gaumont, FR 1912)

*Regia/dir:* Louis Feuillade; *cast:* Clément Mary (B b ), René Navarre (il droghiere/the grocer), Paul Manson, Renée Carl (*B b 's parents*), Alphonsine Mary (*B b 's little sister*); Gaumont cat. no. 3884; 35mm, 140 m., 6' (18 fps), imbibito/tinted; film incompleto (manca l'inizio)/*incomplete (beginning of film missing).*

Didascalie in francese / *French intertitles.*

Sollecitato dal droghiere, libro dei conti alla mano, a pagare i debiti accumulati comprando dolciumi e polvere pruriginosa, B b  ricorre a uno stratagemma. Si fa passare per cieco all'angolo di una strada. A una passante e a una coppia compassionevole fa seguito un uomo che, subodorando la frode, lo denuncia a un paio di guardie. Ricondotto a casa, B b  rivela le circostanze che lo hanno spinto a quegli estremi. I suoi genitori ridono di cuore davanti a tanta abilit  nel trarsi d'impiccio, e il babbo lo gratifica di una moneta.

*Ordered by the grocer, account book in hand, to pay off debts accumulated for the purchase of candies and itching powder, B b  has recourse to a trick. He pretends to be blind, posting himself at the street corner. A passer-by and a compassionate couple are followed by a man who, scenting the deception, reports him to two policemen. Taken to his home, B b  explains the circumstances which have led to this extremity. His parents laugh heartily at such resourcefulness, and his father rewards him with a coin.*

#### **B B  N'AJME PAS SA CONCIERGE** (Cosmopolitan Films, FR 1912)

*Regia/dir:* ?; *cast:* Clément Mary (B b ), Madeleine Guitty; Path  cat. no. 5710; 35mm, 182 m., 8' (18 fps).

Didascalie in francese / *French intertitles* (restaurate a partire a materiale della/restored using material in the Bibliothèque nationale de France).

B b  visita il Salon d'Automne in compagnia della famiglia. Davanti alle manifestazioni artistiche del cubismo, del futurismo e delle altre correnti, viene travolto da una irresistibile vocazione per l'arte pittorica. E vi si cimenta con successo tracciando delle linee parallele sul cane della portinaia. Per B b  si apre una carriera di pittore animalista. / *B b  visits the Salon d'Automne with his family. Faced with the artistic manifestations of Cubism, Futurism, and other modern styles, he at once feels an irresistible vocation for pictorial art. He manages to trace parallel lines on the concierge's dog, transforming him into a sort of zebra. The concierge does not approve.*

#### **LE SUICIDE DE B B  (B b  se suicide)** ( clectic Films, FR 1913)

*Regia/dir:* ?; *cast:* Clément Mary (B b ); Path  cat. no. 5750; 35mm, 147 m., 7' (18 fps). Film restaurato a partire da una copia Path -Kok 28mm/Restored using a 28mm Path -Kok print.

Didascalie in francese / *French intertitles.*

Dopo una lite tra i suoi genitori, B b  ricorre a uno stratagemma

per impedire il loro divorzio. Simulando il suicidio, riesce infatti a farli sentire in colpa, e, quando ritorna in vita, li induce alla riconciliazione. / *Following a quarrel between his parents, Bébé employs a stratagem to prevent their divorce. Simulating suicide, he succeeds in making them feel guilty, and, when he returns to life, effects their reconciliation.*

### **LE PORTRAIT DE BÉBÉ (Het Portret van't Zoontje)** (Éclectic Films, FR 1913)

*Regia/dir:* Henri Gambard; *cast:* Clément Mary (Bébé [Zoontje]); Pathé cat. no. 5917; 35mm, 145 m., 7' (18 fps). Restaurato a partire da un Pathé-Kok 28mm / *Restored using a 28mm Pathé-Kok print.*

*Didascalie in olandese / Dutch main title and intertitles.*

In compagnia del padre, Bébé si reca nell'atelier di un pittore che gli deve fare il ritratto. Durante la posa, Bébé si agita senza requie. Sbadiglia, starnutisce, si soffia il naso, si gratta il capo ... Esasperato, l'artista se ne lamenta col padre. La seduta deve essere interrotta. Tornati a casa, la madre, delusa, trova infine il modo di ottenere ciò che vuole: porta il figlio da un fotografo. Alla fine, nel salotto, babbo e mamma sono fieri di presentare il ritratto di Bébé.

*Accompanied by his father, Bébé goes to an artist's studio to have his portrait painted. While posing, Bébé will not keep still. He yawns, sneezes, blows his nose, scratches his head... The exasperated artist complains to the father. The sitting must be interrupted. Back home, mother, disappointed, finally finds a means to obtain what she wants: she takes her son to a photographer. Finally, in the drawing-room, both parents are proud to present Bébé's portrait.*

### **BÉBÉ ET JEANNE D'ARC (Bébé y Juana de Arco)** (Éclectic Films, FR 1913)

*Regia/dir:* ?; *cast:* Clément Mary (Bébé); Pathé cat. no. 5983; 35mm, 161 m., 7' (18 fps).

*Didascalie in spagnolo / Spanish main title and intertitles.*

Il padre di Bébé, immobilizzato a casa, ha appena vinto alla lotteria un quadro raffigurante Giovanna D'Arco. Bébé propone di andarlo a ritirare. In strada, mentre sosta su una panchina, se lo fa rubare. Dopo un breve inseguimento, il ladro viene condotto al commissariato. Davanti alla sua faccia tosta e all'esitazione del commissario, Bébé descrive il contenuto dell'oggetto impacchettato e il ladro viene smascherato.

*Bébé's father wins a painting of Joan of Arc in the lottery. Bébé offers to collect the prize. It is stolen from him as he is sitting on a bench. After a chase, the thief is taken to the police station. Confronted by the thief's self-confidence and the hesitation of the police inspector, Bébé describes the wrapped-up object. The thief is exposed.*

### **Bigorno** (René Lantini)

Lantini era un acrobata e giocoliere quando venne ingaggiato presso gli studi Comica di Nizza. Sembra fosse diventato il braccio destro di Bosetti, dando una mano anche come regista. Fece una quarantina di

film, prima di essere mobilitato nel 1914. Nel giugno del 1915 fu dichiarato disperso sul fronte. / *Lantini was known as a circus acrobat and juggler when he was recruited to the Comica Studios in Nice. He seems to have become Bosetti's right-hand man, even taking a hand in direction. He appeared in some 40 films before he was mobilized in 1914. In June 1915 he was reported missing at the front.*

### **BIGORNO COUVREUR** (Pathé Comica, FR 1914)

*Regia/dir:* Roméo Bosetti; *scen:* Louis Z. Rollini; *cast:* René Lantini (Bigorno); Pathé cat. no. 6546; 35mm, 162 m., 7' (18 fps).

*Didascalie in francese / French intertitles.*

Una leggera perdita d'acqua proveniente dal soffitto annaffia Bigorno mentre è a letto. Egli apre allora un ombrello, cosa da non farsi assolutamente tra quattro mura, per non rischiare di attirare la sfortuna. E infatti la perdita diventa una cateratta. Bigorno corre dal portiere che corre da un artigiano, che a sua volta corre a casa di Bigorno spingendo una carretta carica di attrezzi. Forando il tetto, Bigorno provoca una cateratta in casa di un inquilino che sale anch'egli sul tetto. Bagarre generale. Intervento della polizia. Crollo del tetto.

*A slight leak from the ceiling falls on Bigorno in his bed. He puts up an umbrella – always sure to bring bad luck when done indoors. The trickle becomes a cataract. Bigorno runs to the concierge, who runs to the plumber, who runs to Bigorno's apartment pushing a cart full of gear. Making a hole in the roof, Bigorno provokes a cataract in the apartment of a lodger, who also emerges onto the roof. General fracas. Police intervention. Collapse of the roof.*

### **BIGORNO FUME L'OPIUM** (Pathé Comica, FR 1914)

*Regia/dir:* Roméo Bosetti; *scen:* Louis Z. Rollini; *cast:* René Lantini (Bigorno); Pathé cat. no. 6855; 35mm, 157 m., 7' (18 fps).

*Didascalie mancanti / Missing intertitles.*

Bigorno riceve un membro della sua famiglia di ritorno da un viaggio in Oriente. L'ospite gli fa dono di svariati souvenir esotici e gli propone una fumata d'oppio. Sotto l'influenza delle allucinazioni da oppio, Bigorno si ritrova in un mondo meraviglioso, circondato da graziose fanciulle in abiti succinti. Ma il sogno si trasforma in incubo e il risveglio è doloroso: mal di testa, febbre, ecc.

*Bigorno is visited by a relative returning from a voyage in the East, who presents him with exotic souvenirs and proposes that he should smoke opium. Hallucinated by the opium, Bigorno finds himself in a marvellous world, surrounded by scantily clad beauties. But the dream turns to nightmare, and the awakening is painful, with headache, fever, etc.*

### **Prog. 2** (c. 107')

**Boireau** (André Deed, 1879?-1940?, nato/born Henri André Augustin Chapais)

Dopo aver lavorato nel music hall e (probabilmente) in alcuni film

girati allo studio Méliès, nel 1906 Deed viene assunto dalla Pathé e, nelle vesti di Boireau, ottiene rapidamente una vasta popolarità internazionale, lanciando definitivamente le serie comica con questo protagonista. Nel gennaio 1909 Deed passa alla Itala di Torino e viene ribattezzato Cretinetti (noto in Francia come Gribouille). Ritornato alla Pathé nel 1911 riprende l'antico nome d'arte.

Nel marzo-luglio del 1914, Gribouillette (Valentina Frascaroli, 1890-1955), moglie e partner di Deed, compare in una propria breve serie di cinque film fatti per la Pathé.

*Having worked in music hall and (probably) in films at the Méliès studio, Deed was engaged in 1906 by Pathé, and, as "Boireau", achieved rapid international popularity, definitively inaugurating the personality series comedy. In January 1909 Deed defected to the Itala company of Turin and was renamed Cretinetti (known in France as Gribouille). Returning to Pathé in 1911 he resumed his old name.*

*Deed's wife and partner Gribouillette (Valentina Frascaroli, 1890-1955) starred in her own brief series of five films made for Pathé between March and July 1914.*

#### **LES APPRENTISSAGES DE BOIREAU (Jim's Apprenticeship / Jim as Pastrycook)** (Pathé Frères, FR 1907)

*Regia/dir:* Albert Capellani; *cast:* André Deed (Boireau [Jim]), Aurèle Sidney; Pathé cat. no. 1730; *Ig. or.orig. I:* 205m.; incompleto/*incomplete*, 35mm, 105 m., 5' (18 fps), imbibito/*tinted*.

*Didascalie in inglese / English main title and intertitles.*

Boireau è una peste. Furibondi, i genitori lo mandano a fare l'apprendista: da un cappellaio, da un droghiere, e infine da un parrucchiere. Ma il ragazzo dà immancabilmente prova d'inettitudine e goffaggine, facendosi licenziare.

*Boireau is a dunce. His angry parents send him to be an apprentice to a hatter, a grocer, and finally a hairdresser. But every time the boy proves his ineptitude and clumsiness and is sacked.*

#### **BOIREAU FAIT LA NOCE** (Pathé Frères, FR 1908)

*Regia/dir:* ?; *cast:* André Deed (Boireau), Aurèle Sidney; Pathé cat. no. 2246; 35mm, 188 m., 9' (18 fps).

*Senza didascalie / No intertitles.*

Boireau, approfittando dell'assenza dei suoi, indossa l'abito del padre ed esce, deciso a divertirsi. Invita a cena due giovani donne in un locale esclusivo e ordina champagne. Ubriacatosi in fretta, suscita scandalo e provoca danni. Lascia quindi al cameriere un biglietto da visita del padre, persona conosciuta e stimata, a cui rivolgersi per l'indennizzo. Poi Boireau trascina le sue invitate a fare un giro in automobile, sempre a spese del padre. Urta contro un passante e provoca un assembramento. Riesce a trarsi d'impaccio mostrando al poliziotto presente sul posto un altro biglietto del padre. Sempre barcollante, Boireau fa la conoscenza di due tizi che invita a far bisboccia in casa sua. E mentre lui giace incosciente sul letto, i due rinchiudono il cameriere nel caminetto e svaligiano la casa. Al loro rientro, i genitori non solo scoprono il furto, ma si trovano anche

subissati dalle fatture. Costretto a pagare, il padre punisce severamente Boireau.

*Boireau takes advantage of his parents' absence to put on his father's clothes and go out on the town. He invites two young ladies to dine in a private room and orders champagne. Soon drunk, Boireau creates scandal and destruction. He leaves the waiter the card of his known and respected father so that the man can be recompensed. Then Boireau takes his two ladies for a trip in a motor-car, again at his father's expense. He hits a pedestrian and attracts a crowd, but extricates himself by showing his father's card to the policeman on the spot. Still staggering, he meets two characters whom he invites home for a drink; they imprison the servant in the chimney and strip the house while Boireau lies collapsed on his bed. When his parents return home they not only have to face the burglary but find themselves assailed with bills. Obligated to pay, the father severely corrects his son.*

#### **UNE DOUZAIN D'ŒUFS FRAIS** (Pathé Frères, FR 1908)

*Regia/dir:* ?; *cast:* André Deed (Boireau); Pathé cat. no. 2365; 35mm, 170 m., 8' (18 fps).

*Senza didascalie / No intertitles.*

Una donna manda il marito a comprare una dozzina di uova. Lui si fa prima qualche sosta nei bistrot. Poi si ricorda di dover comprare le uova. Ma, dopo ogni acquisto, un intoppo gli impedisce di riportare a casa intatte. *A lady sends her husband to get a dozen eggs. On the way he makes quite a few stops in bistros. He remembers that he has to buy eggs. But after each stop, some mishap prevents him from bringing back the eggs safe and sound.*

#### **BOIREAU ET LA DEMI-MONDAINE** (Pathé Frères, FR 1912)

*Regia/dir:* ?; *cast:* André Deed (Boireau), Valentina Frascaroli; Pathé cat. no. 5126; 35mm, 237 m., 11' (18 fps).

*Senza didascalie / No intertitles.*

Boireau padre ha deciso di accasare il figlio, il giovane Boireau, speranza della famiglia. Ma Boireau junior non asseconda gli schemi paterni, avendo già optato da un pezzo per l'amabile persona di Valentina, giovane beltà poco austera che acconsentirà, tramite il matrimonio, a fare la felicità del suo amico.

*Boireau's father has decided to marry off his son, the pride of the family. But Young Boireau is not in accord with the paternal view, having already made his choice in the amiable person of Valentine, a young beauty who will consent to make her friend happy through marriage.*

#### **BOIREAU ET LA GIGOLETTE** (Pathé Frères, FR 1912)

*Regia/dir:* ?; *cast:* André Deed (Boireau), Valentina Frascaroli; Pathé cat. no. 5195; 35mm, 301 m., 14' (18 fps).

*Senza didascalie / No intertitles.*

Boireau viene attirato da un'insolita serie di spari. Sono alcuni "apaches" che si disputano la supremazia nel cuore di una bruna

gigolette. Boireau s'avventura in una bettola, dove, incontrando la gigolette, riaccende la gelosia dei rivali. / *Boireau is attracted by some unusual explosions. It is a group of Apaches who are quarreling over their standing in the affections of a dark-haired moll. Boireau ventures into a sleazy bar where he discovers the moll herself, thereby fanning the flames of jealousy in his rivals.*

#### **LA FÊTE DE BOIREAU** (Pathé Frères, FR 1912)

*Regia/dir:* ?; *cast:* André Deed (Boireau), Valentina Frascaroli (Valentine); Pathé cat. no. 5336; 35mm, 207 m., 10' (18 fps).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Per la festa di Boireau giunge la sua amichetta Valentine, coi genitori, recando in omaggio un gran mazzo di fiori. Boireau, che una vestizione complicata ha messo di cattivo umore, manda all'aria i fiori e le promesse. La fanciulla piange e scalpita, ma infine i due si riconciliano per fare mille sciocchezze.

*For his name-day, Boireau's girlfriend Valentine comes with her parents to present him with a big bouquet. Boireau, in a bad temper after his complicated preparatory toilette, brushes aside the flowers and good wishes. The poor girl weeps and stamps her foot, but finally the couple are reconciled with a thousand inanities.*

#### **BOIREAU SE VENGE** (Pathé Frères, FR 1912)

*Regia/dir:* ?; *cast:* André Deed (Boireau), Valentina Frascaroli (Jane); Pathé cat. no. 5370; 35mm, 226 m., 10' (18 fps).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Boireau chiede la mano di Mlle. Jane Ronchonot, figlia di un colonnello in pensione. Jane ama Boireau, ma il padre vorrebbe imporle un altro partito. Opponendosi alla sua volontà, Jane e Boireau si accordano per ridicolizzare il pretendente del colonnello.

*Boireau asks for the hand of Miss Jane Ronchonot, the daughter of a retired colonel. Jane loves Boireau, but her father wants to impose another match on her. To defeat the paternal will, Jane and Boireau get together to ridicule the Colonel's candidate.*

#### **BOIREAU FILLE DE FERME** (Pathé Frères, FR 1912)

*Regia/dir:* ?; *cast:* André Deed (Boireau), Valentina Frascaroli (Gribouillette); Pathé cat. no. 5412; 35mm, 221 m., 10' (18 fps).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Gribouillette, figlia di un ricco fattore normanno, ha quattro pretendenti: un pompiere, un fattore, un apprendista notaio e Boireau, garzone di fattoria. Ma questi solamente è riuscito a conquistare il suo cuore. Tuttavia, il padre di Gribouillette, aspirando a un partito migliore per la sua figliola, non intende ragioni. Sono infatti gli altri tre pretendenti ad avere la sua approvazione. Ma sarà Boireau, travestito da campagnola, a farsi passare per Gribouillette e a ricevere i pretendenti.

*Gribouillette, the daughter of a fat Normandy farmer, has four suitors: a fireman, a farmer, a lawyer's clerk, and Boireau the farm boy. Only Boireau has been able to conquer her heart. But*

*Gribouillette's father, who dreams of a good match for his daughter, turns a deaf ear. The other three combine their votes. Boireau, dressed up as a farm girl, pretends to be Gribouillette and receives the candidates.*

#### **BOIREAU AU HAREM** (Pathé Frères, FR 1912)

*Regia/dir:* ?; *cast:* André Deed (Boireau), Cherifeh Hanem; Pathé cat. no. 5423; 35mm, 320 m., 15' (18 fps).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Boireau, attirato dal fascino e dalla dolcezza dell'Oriente, si è trasferito a Istanbul, dove riceve l'ordine di andare a fotografare S.A. il Pascià Maboul Humid. L'incontro si rivela dei più cordiali, e, per ricompensare il suo ospite, il Pascià gli permette di entrare nella sala del Trono, dove sono riunite le sue danzatrici.

*Boireau, drawn by the charm and sweetness of the East, has settled in Constantinople, where he is commanded to photograph His Highness Pasha Maboul Humid. The interview is extremely cordial, and, to reward his guest, the Pasha permits him to enter the throne-room, where there are his dancers.*

#### **BOIREAU EN MISSION SCIENTIFIQUE** (Pathé Frères, FR 1912)

*Regia/dir:* ?; *cast:* André Deed (Boireau); Pathé cat. no. 5447; 35mm, 319 m., 15' (18 fps).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Boireau, delegato dalla dotta società di cui è presidente, parte per una missione scientifica. Si tratta di andare a cercare, in fondo all'oceano, la famosa spugna da asciugamani. Dopo aver navigato per giorni e per notti, il nostro esploratore è vittima di un grave incidente. Il suo battello, urtato da un iceberg, s'inabissa in fondo al mare. Boireau si salva su una zattera e naviga, di conserva col suo baule.

*Boireau, appointed by the scientific society of which he is President, departs on a scientific mission. His quest is to find, at the bottom of the ocean, the famous sponge out of which towels can be made. After sailing for days and nights, our explorer is the victim of a grave catastrophe. His ship, hit by an iceberg, is destroyed at the bottom of the sea. Boireau saves himself on a raft, along with his trunk.*

#### **Prog. 3 (c. 94')**

#### **BOIREAU ET LA FILLE DU VOISIN** (Pathé Frères, FR 1912)

*Regia/dir:* ?; *cast:* André Deed (Boireau), Valentina Frascaroli (Gribouillette); Pathé cat. no. 5484; 35mm, 222 m., 10' (18 fps).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Boireau è innamorato di Gribouillette, la figlia del vicino. Ma il padre della bella non lo vede di buon occhio. I due innamorati, per ottenere il suo consenso, simulano il suicidio.

*Boireau is in love with Gribouillette, the neighbour's daughter. But the beauty's father keeps stern watch. The two lovers, to gain paternal consent, pretend to commit suicide.*

**BOIREAU SAUVETEUR** (Pathé Frères, FR 1913)

*Regia/dir:* ?; *cast:* André Deed (Boireau); Pathé cat. no. 5664; 35mm, 166 m., 8' (18 fps).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Boireau, trasformato in vecchio lupo di mare, scorge un uomo che si agita nell'acqua e sprofonda tra i flutti. Boireau si precipita a salvare l'uomo in difficoltà travolgendo una decina di persone e mette in mare una barca, perché non sa nuotare. / *Boireau, metamorphosed into an old sea wolf, sees a man struggling in the water and sinking in the waves. Boireau knocks down ten people as he rushes to save the man in distress and puts a boat into the water, because he cannot swim.*

**BOIREAU EN VOYAGE** (Pathé Frères, FR 1913)

*Regia/dir:* ?; *cast:* André Deed (Boireau); Pathé cat. no. 5708; 35mm, 133 m., 6' (18 fps).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Piombato senza preavviso in casa di due innamorati, il povero Boireau, viene gettato a capo all'ingiù dalle scale. Nel suo capitolombolo, travolge il fattorino dell'albergo, rimbalza in strada, passa di mano in mano e ruzzola di caduta in caduta, finché non approda in un lavatoio, dove le lavandaie lo accolgono a colpi di mestola.

*By accident disturbing lovers, poor Boireau, thrown head-first downstairs, falls on the hotel doorman, bounces into the street, is passed and repassed from hand to hand, and rolls from fall to fall, until he lands in a laundry, where the washerwomen receive him with blows from their beaters.*

**BOIREAU CHERCHE SA FEMME** (Pathé Frères, FR 1913)

*Regia/dir:* ?; *cast:* André Deed (Boireau); Pathé cat. no. 5773; 35mm, 172 m., 8' (18 fps).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Per consolarsi di aver smarrito la moglie, Boireau va a fare un bagno. Cammin facendo, incrocia una giovane donna in accappatoio, e, trovandola deliziosa, si dirige verso l'onda salmastra sulla scia della giovane bellezza. / *To console himself for having mislaid his wife, Boireau goes to take a bath. On the way he encounters a young woman in a bathrobe whom he finds delicious, and makes his way towards the briny ocean in the wake of the young beauty.*

**BOIREAU S'EXPATRIE** (Pathé Frères, FR 1913)

*Regia/dir:* ?; *cast:* André Deed (Boireau), Valentina Frascaroli (Gribouillette); Pathé cat. no. 6186; 35mm, 175 m., 8' (18 fps).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Boireau si sposa. Com'è però che dall'imbarco per Citera si trova ad imbarcarsi per l'America? La notte delle nozze, sua moglie Gribouillette scopre in una delle sue tasche la foto suggestiva di una signorina Muguette, una ex fiamma di Boireau. Crisi di collera. Gribouillette tiene il broncio seduta su una sedia, mentre Boireau, indispettito, va a sdraiarsi sul letto. Lì si addormenta e sogna di imbarcarsi per il Canada. Gribouillette, che per un effetto di telepatia

cade nello stesso sogno, scopre il progetto del suo sposo e, nascosta sotto svariati travestimenti, lo perseguita come un rimorso vivente. *Boireau marries. How, having embarked for Cythera, does he happen to embark for America? On the wedding night, his wife Gribouillette finds in one of his pockets a photograph that appears to be of a Miss Muguette, a former friend of Boireau. In a fury, Gribouillette sulks in her chair, while Boireau, vexed, lies on his bed, where he falls asleep and dreams of leaving for Canada. But Gribouillette, who by an effect of telepathy has fallen into the same dream, discovers her husband's plan and, concealed under different disguises, pursues him like a living guilt.*

**UNE EXTRAORDINAIRE AVENTURE DE BOIREAU** (Pathé Frères, FR 1914)

*Regia/dir:* ?; *cast:* André Deed (Boireau), Valentina Frascaroli; Pathé cat. no. 6522; 35mm, 304 m., 14' (18 fps).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Passando insieme sotto a un'impalcatura, il conte Boireau e l'apache detto "La terreur des bat" si beccano sul groppone un'enorme pietra da taglio. Liberati dall'ingombro con l'uso di un cric, ci si accorge che la violenza del colpo li ha saldati l'un l'altro. Fratelli siamesi loro malgrado, i due pretenderebbero farsi ciascuno gli affari propri. Finiscono col trovare un'intesa: l'uno accompagnerà l'altro dove vorrà andare per due ore e viceversa.

*Passing under some scaffolding, Count Boireau and an Apache called The Terror are hit on the back by an enormous falling stone. They are extricated with a jack, but the violence of the shock has welded them together. Unwilling Siamese twins, each of the two men wants to go about his business. They agree that one will accompany the other wherever he wishes to go for two hours, and vice versa.*

**Bout de Zan** (René Poyen, 1908-1968)

Bout de Zan – il cui costume prediletto è composto da pantaloni troppo grandi, soprabito e bombetta – sostituisce Bébè alla Gaumont e, benché sia di tre anni più giovane, si afferma rapidamente per la sua maggiore versatilità. A suo agio nella parte abituale di Bébè – il bambino pestifero di una ricca famiglia borghese – può calarsi con altrettanta disinvoltura nei panni del ragazzo di strada. La sua gamma interpretativa si arricchisce ulteriormente allorché la produzione si sposta sulla Costa Azzurra e la guerra propone nuovi spunti: Bout de Zan si arruola, cattura una spia e incontra i "Boche". La serie continua fino al 1916, e questo piccolo attore pieno di risorse si ritaglia parti di rilievo anche nei grandi serial di Feuillade: *Les Vampires*, *Judex*, e *La Nouvelle Mission de Judex*. Ritiratosi all'età di nove anni, ritorna alla Gaumont per realizzare sette lungometraggi con Feuillade, in due dei quali – sedicenne – fa coppia con l'incantevole piccola star Bouboule (ospite delle Giornate nel 2000). La morte di Feuillade mette però fine alla carriera cinematografica di Poyen e, se si esclude una breve apparizione – nelle vesti di Bout de Zan – in *Le Bidon d'or*, il film d'esordio di Christian-Jaque (1932), egli scompare dalle scene,

terminando i suoi giorni come proprietario di un'autofficina in provincia. / *Bout de Zan, with his frequent and favourite costume of oversize pants, overcoat, and bowler hat, replaced Bébé at Gaumont, and though three years younger, quickly established himself as a more versatile performer. While he could slip comfortably into Bébé's usual role as the mischievous child of a well-off bourgeois home, he could as easily transform himself into a wretched street boy. His range was further broadened when production moved to the Côte d'Azur, and the war brought new subjects, as Bout de Zan joined up, caught a spy, and met the Boche. The series continued until 1916, and the resourceful little actor also had good roles in the great Feuillade serials, Les Vampires, Judex, and La Nouvelle Mission de Judex. Retired at the age of 9, he returned to Gaumont to make seven features with Feuillade, in two of which, as a 16-year-old, he teamed with the enchanting child star Bouboule (guest of the Giornate in 2000). With Feuillade's death however, Poyen's screen career came to an end, and apart from a brief appearance – as Bout de Zan – in Christian-Jaque's debut film Le Bidon d'or (1932), he disappeared from view, to end his days as a provincial garage proprietor.*

#### **BOUT DE ZAN FAIT LES COMMISSIONS** (Gaumont, FR 1913)

*Regia/dir:* Louis Feuillade; *cast:* René Poyen (Bout de Zan), Marguerite Lavigne (mother), Edmond Bréon (father); Gaumont cat. no. 4349; 35mm, 84 m., 4' (18 fps), imbitito/tinted. Film incompleto (finale mancante) / *Incomplete (missing ending).*  
*Didascalie in francese / French intertitles.*

Dopo una lite tra i suoi genitori, Bout de Zan viene incaricato di far da paciere. Volano parole forti e Bout de Zan non ne è risparmiato. La sua scaltrezza adolcirà la violenza dei colpi più duri. *Following a quarrel between his parents, Bout de Zan is charged with acting as intermediary. Harsh words erupt, and Bout de Zan is not spared. His ruse will soften the violence of certain blows.*

#### **LES CERISES DE BOUT DE ZAN (Tom Pouce et les cerises)** (Gaumont, FR 1913)

*Regia/dir:* Louis Feuillade; *cast:* René Poyen (Bout de Zan); Gaumont cat. no. 4359; 35mm, 180 m., 8' (18 fps), imbitito/tinted.  
*Didascalie in francese / French intertitles.*

Bout de Zan vive in una roulotte coi genitori. Essendo digiuno, decide di sfamarsi con le ciliegie che trova nei giardini privati. Malauguratamente, un padrone spiana il suo fucile. Bout de Zan, scappando, resta impigliato nel cancello del giardino e si lacera i calzoni. Una volta libero, si dirige verso casa, ma i suoi genitori infuriati lo mettono nuovamente in fuga. Seminati gli inseguitori, si trova in un campo dove recupera gli abiti di uno spaventapasseri. Sul ciglio della strada, ritrova i genitori e, davanti al loro sguardo allibito, sfoggia i suoi nuovi calzoni.

*Bout de Zan lives in a caravan with his parents. Not having eaten, he decides to feed himself with cherries which he finds in bourgeois gardens. Unfortunately, one of the owners gets out his rifle. Bout de*

*Zan flees, but gets caught on the garden fence and tears his trousers. Once freed, he goes home, but his angry parents chase him. He gives them the slip and finds himself in a field, where he retrieves the clothes of a scarecrow. Beside the road he meets his parents again and, under their astonished gaze, shows them his new trousers.*

#### **Calino** (Clément Mège)

Poco si sa di quest'attore, Clément Mège, proveniente forse dal music hall e dal circo, che propone un personaggio plebeo la cui ilare stoltezza provoca la rovina generale. Creata da Bosetti per la Gaumont, la serie di Calino dura dal 1909 al 1913, poi Mège scompare nel nulla. Paul Bertho (v. Gavroche) sembra aver interpretato lo stesso personaggio in vari film del 1911. Ai film con Calino si attribuisce il merito di aver lanciato "Les Pouics", una troupe comica anticipatrice dei Keystone Kops di Mack Sennett, capace di realizzare una raffinata, ancorché frenetica, forma d'arte dal caos più insensato e surreale. Tra i membri abituali dei Pouics si segnala l'ottimo attore Gaston Modot (1887-1970): in epoca successiva egli raggiungerà la fama lavorando con Renoir, Clair e Buñuel (in *L'Âge d'or*), ma sorprendentemente non gli viene mai affidata quella serie personale che pure avrebbe ampiamente meritato.

*Little is known of this actor, who seems to have come from music hall and circus, bringing a cheerful, idiotic, plebeian character able to promote massive destruction. Originated at Gaumont by Bosetti, the Calino series lasted from 1909 until 1913, after which Mège leaves no trace. Paul Bertho (see Gavroche) appears to have played the character in several films of 1911. The Calino films are credited with introducing "Les Pouics", a comic troupe who prefigured Sennett's Keystone Kops, making a fine if frenzied art out of mindless, surreal destruction. One of the regular Pouics was the fine actor Gaston Modot (1887-1970) – later known for his work with Renoir, Clair, and (in *L'Âge d'or*) Buñuel – who, surprisingly, was never given his own well-deserved series.*

#### **CALINO AVOCAT** (Gaumont, FR 1910)

*Regia/dir:* Roméo Bosetti; *cast:* Clément Mège (Calino); 35mm, 91 m., 3' (18 fps).  
*Senza didascalie / No intertitles.*

Calino fa un'arringa talmente noiosa che magistrati e pubblico s'addormentano. Il suo cliente ne approfitta per tagliare la corda. / *The lawyer Calino makes a defence plea so boring that the magistrates and the public fall asleep. His client takes the opportunity to escape.*

#### **CALINO PASSAGER DE MARQUE** (Gaumont, FR 1910)

*Regia/dir:* Roméo Bosetti; *cast:* Clément Mège (Calino); 35mm, 222 m., 8' (24 fps), mascherino sonoro/sound framing; copia incompleta (finale mancante)/incomplete (missing ending).  
*Didascalie in francese / French intertitles.*

A bordo di un piroscalo, Calino si fa passare per un principe. La sua

abituale goffaggine turberà non poco la dolcezza del viaggio. Durante una passeggiata sul ponte con il comandante, Calino, sempre pronto a rendersi utile, dà ai mozzi una lezione di ramazza. Ma al suo arrivo in Inghilterra, troverà due poliziotti pronti ad arrestarlo.

*Calino masquerades as a Prince during a cruise on a liner. His habitual clumsiness somewhat troubles the calm of the voyage. Always ready to be of service, Calino, during a promenade on the bridge with the captain, explains to the ship's apprentices how to swab the deck. But on his arrival in England, two bobbies are awaiting him...*

#### **CALINO ARROSEUR PUBLIC** (Gaumont, FR 1910)

*Regia/dir:* Roméo Bosetti; *cast:* Clément Mégé (Calino); 35mm, 188 m., 6' (24 fps), mascherino sonoro/sound framing.

Senza didascalie / *No intertitles.*

Calino s'addormenta su un marciapiede ai piedi di una fontanella pubblica e due giovani burloni ce lo legano saldamente ... Risvegliato da un passante, si rialza, e la fontanella, restando strettamente legata al suo torso, annaffia tutti quanti con un potente getto d'acqua.

*Calino falls asleep on the pavement at the foot of a public fountain, and two young pranksters tie him to it. When he gets up, the fountain, remaining tightly affixed to his torso, waters all the passers-by with a powerful jet of water.*

#### **CALINO FAIT L'OMELETTE (Calino's Omelette)** (Gaumont, FR 1911)

*Regia/dir:* Jean Durand; *cast:* Clément Mégé (Calino), Gaston Modot, Ernest Bourbon; Gaumont cat. no. 3732; 35mm, 125 m., 5' (18 fps).

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Calino ha invitato tre amici a pranzo. Ma dato che Madame si rifiuta di cucinare, Calino decide di fare da solo la frittata, provocando inevitabilmente qualche disastro. / *Calino invites three friends to lunch. But as Madame refuses to prepare the meal, Calino decides to make the omelette himself. This does not fail to cause several catastrophes.*

#### **CALINO CHEF DE GARE** (Gaumont, FR 1912)

*Regia/dir:* Jean Durand; *cast:* Clément Mégé (Calino), Gaston Modot, Berthe Dagmar, Marie Dorly, Eugène Bréon; Gaumont cat. no. 3966; 35mm, 142 m., 6' (18 fps), imbibito/tinted.

Didascalie in francese / *French intertitles.*

Calino è stato nominato capostazione. Ma la sua incompetenza provoca catastrofi d'ogni sorta e alla fine una locomotiva attraversa la stazione. / *Calino has been appointed station-master. But his incompetence results in all kinds of catastrophes, culminating in a locomotive crossing the station.*

#### **Prog. 4** (c.93')

#### **Casimir** (Lucien Bataille, 1877-1953)

Bataille impersona Zigoto per la Gaumont nel 1911-1912, prima di

trasferirsi all'Éclair ove, sotto la guida di Roméo Bosetti, crea Casimir (1913-1916). Riprende una normale carriera di attore negli anni Venti, comparando fra l'altro in *Le Miracle des loups* e in *La Coquille et le clergyman*. / *Bataille embodied Zigoto for Gaumont in 1911-1912, before moving to Éclair, where he created Casimir (1913-1916) under Roméo Bosetti's guidance. He resumed film work as a regular actor in the 1920s, appearing inter alia in Le Miracle des loups and La Coquille et le clergyman.*

#### **CASIMIR, PÉTRONILLE ET L'ENTENTE CORDIALE** (Éclair, FR 1914)

*Regia/dir:* Roméo Bosetti; *cast:* Lucien Bataille (Casimir), Sarah Duhamel (Pétronille); incompleto/incomplete, 35mm, 119 m., 6' (18 fps).

Didascalie in francese / *French intertitles.*

Casimir e Pétronille vogliono assistere ai festeggiamenti organizzati per la visita di un principe. Malgrado le loro ardite acrobazie per riuscire a vedere qualcosa, mancano in rapida successione la sfilata di Vincennes e quella del Bois de Boulogne. Né hanno miglior fortuna con il lancio di un dirigibile in onore degli invitati o con le corse ad Auteuil. Infine, pur avendo prezzolato un domestico del Ministero degli Esteri, mancano di nuovo la parata. Nel frattempo, però, un secondo domestico ha notato i loro maneggi e li segnala come due pericolosi anarchici ai poliziotti, che li sbattono fuori in malo modo. (La copia presentata contiene materiale d'attualità.)

*Casimir and Pétronille want to see the festivities organized for a visiting prince. Despite perilous acrobatic manoeuvres to see something, they successively miss the procession at Vincennes and at the Bois de Boulogne. They have scarcely more luck at the launch of a dirigible in honour of the guests, nor at the races at Auteuil. Finally they bribe a servant in the Ministry of Foreign Affairs, but still miss the review. However, another valet has spotted their game and reports them as dangerous anarchists to the police, who energetically throw them out. (Note: This film contains actuality footage.)*

#### **Cissy** (Cissy de Stamir)

#### **CISSY SPIRITE** (Thalie, FR 1914)

*Regia/dir:* Henri Gambard; *cast:* Cissy de Stamir (Cissy), Paul Guidé (Freddy); *dist:* L'Étoile Film; Pathé cat. no. 6497; 35mm, 218 m., 10' (18 fps), b&n e imbibito / *b&w and tinted.*

Didascalie in francese / *French intertitles.*

Al prossimo convegno spiritista, Biglove deve presentare l'imperatore Napoleone. Con dei sotterfugi, sua nipote Cissy gli fa credere a un'apparizione di Napoleone. Grazie a questo travestimento, Cissy consegna a Biglove un messaggio dell'imperatore che autorizza le sue nozze con il fidanzato Freddy.

*At the next spiritualist congress, Biglove must present the Emperor Napoleon. His niece Cissy uses tricks to make him believe in the apparition of Napoleon. Thanks to this disguise, she delivers a word from the Emperor to Biglove to consent to the marriage of Cissy and her fiancé Freddy.*



## Cunégonde

Nome e reale identità dell'attrice che ha creato Cunégonde sono ancora avvolti nel mistero. Il suo ruolo è sempre quello della domestica, piena di buone intenzioni e insieme di micidiale stupidità, i cui migliori sforzi provocano spesso la completa distruzione della splendida magione borghese dei suoi datori di lavoro.

*The private identity and name of the actress who created Cunégonde remains for the moment a mystery. Her role was always that of the servant, entirely well-intentioned but stupid, whose best efforts frequently resulted in the complete destruction of her employers' beautiful bourgeois home.*

## CUNÉGONDE MEMBRE DE LA S.P.A. (Lux, FR 1912)

Regia/dir: ?; cast: ? (Cunégonde); 35mm, 54 m., 2' (18 fps).

Senza didascalie / No intertitles.

Cunegonda raccoglie un cavallo, un pesce, un pappagallo in gabbia, una lepre e un cane e allestisce uno zoo nel proprio salotto. (La SPA del titolo si riferisce alla Società per la Protezione degli Animali.)

*Cunégonde collects a horse, a fish, a parakeet in a cage, a hare, and a dog, and installs them in her drawing-room.*

*(The S.P.A. of the title is the Société Protectrice des Animaux, the French equivalent of the British RSPCA and American ASPCA.)*

## Dranem (Armand Ménard, 1869-1935)

Adottando come nome d'arte un anagramma del proprio cognome, Dranem lascia la carriera di apprendista gioielliere ed esordisce sul palcoscenico nel 1894. L'anno seguente, insieme ai coetanei Félix Mayol e Max Dearly, coglie il successo al "Concert Parisien", per passare poi, nel 1899, all'Eldorado, dove compare regolarmente nei venti anni successivi. Utilizza i proventi della sua vasta popolarità per istituire la Fondation Dranem, casa di riposo per artisti anziani sita nello Château de Ris, che sopravvive fino al 2000 allorché viene assorbita da una struttura pubblica. Tra il 1901 e il 1913 gira un certo numero di film alla Gaumont – tra cui *Bonsoir, m'sieurs, dames* (1902), diretto da Alice Guy – e alla Pathé, ove il suo regista abituale è Ferdinand Zecca. Dopo il 1928 e l'avvento del sonoro, è molto ricercato dal cinema grazie alla popolarità delle sue canzoni. Più che per le sue serie comiche, egli è ricordato come celebre comico teatrale che ha affidato al cinema le sue canzoni e i suoi numeri scenici.

*Adopting a stage name that was an anagram of his original family name, Dranem abandoned a career as an apprentice jeweler and made his stage debut in 1894. The following year, alongside contemporaries Félix Mayol and Max Dearly, he enjoyed success at the "Concert Parisien", which carried him on, in 1899, to the Eldorado, where he was regularly to appear for the next 20 years. He used the profits from his great popularity to establish the Fondation Dranem, a home for retired performers in the Château de Ris, which survived until 2000 when it was taken over as a government home. He made a score of films between 1901 and 1913, both at Gaumont, including *Bonsoir,**

*m'sieurs, dames* (1902), directed by Alice Guy, and at Pathé, where he was mostly directed by Ferdinand Zecca. After 1928 and the coming of sound, he was much in demand for films on account of the popularity of his songs. He does not rate so much as a series comic, as a celebrated stage comic recording his songs and acts for film.

## LE RÊVE DE DRANEM (Un rêve de Dranem) (Pathé Frères, FR 1905)

Regia/dir: Ferdinand Zecca; cast: Dranem (se stesso/himself); Pathé cat. no. 1173; 35mm, 26 m., 1' (16 fps).

Senza didascalie / No intertitles.

Dranem va a letto e sogna una bella donna che cambia di colore e che diventa nera non appena la bacia. / *Dranem goes to bed. He dreams of a beautiful woman, who changes colour and becomes black as soon as he kisses her.*

## Fouinard (Georges Vinter, 1879-1945, nato/born Paul Pinvert)

Georges Vinter – talvolta Geroges Winter – è noto essenzialmente come creatore, alla Pathé, del personaggio del detective Nick Winter, che impersonò in maniera continuativa dal 1910 al 1921. In precedenza, era comparso in *Le Tour du monde d'un policier*. Nel 1911-12 interpretò, in una serie di dieci film, un personaggio assai differente: quello di Fouinard, barbuto nemico dell'igiene, assai somigliante ai vagabondi delle prime comiche e dei fumetti americani. Questi film vennero girati agli studi Nizza, nella stessa città, sotto la supervisione e spesso per la regia di Alfred Machin.

*Georges Vinter – sometimes known as Georges Winter – was principally known as the creator of Pathé's detective character Nick Winter, whom he continued to play from 1910 to 1921. Before this he had appeared in *Le Tour du monde d'un policier*. In a series of 10 films made in 1911-12, however, he appeared in the very different character of the insalubrious clochard Fouinard, who closely resembles the tramps of American comics and early comedies. The films were made at the Nizza Studios in Nice, under the supervision and often direction of Alfred Machin.*

## COMMENT FOUINARD DEVINT CHAMPION (Nizza, FR 1911)

Regia/dir: Alfred Machin? Henri Gambard?; cast: Georges Vinter (Fouinard); Pathé cat. no. 4633; lg. or./orig. l: 200m.; incompleto/incomplete, 35mm, 116 m., 5' (18 fps).

Senza didascalie / No intertitles.

Mentre ciondola in un negozio, il vagabondo Fouinard nota una giacca. Sffacciamente, la cambia col suo vestito di stracci che posa sul manichino. Due commessi, accortisi della frode, lo inseguono. Fouinard si mette a correre, saltando ostacoli, finché non si mischia, senza accorgersene, a una corsa podistica. Fuori di sé, supera tutti i corridori e taglia per primo il traguardo. Scambiato per il vincitore, due "belle donne" gli assegnano il trofeo: un maiale. Ma i due commessi, tenaci, l'acciuffano e gli tolgono la giacca.

*A tramp (Fouinard), strolling through a shop, notices a jacket. Shamelessly he exchanges it for his rags, which he puts on the*

*mannequin. The two salesmen notice the deception and pursue him. Fouinard starts to run, clearing obstacles, before getting mixed up in a running race. Panicked, he overtakes all the runners and is first past the winning post. Taking him for the winner, two "beautiful ladies" award him the trophy: a pig. But the two tenacious salesmen apprehend him and take off the jacket.*

#### **PARFUM TROUBLANT** (Nizza, FR 1911)

*Regia/dir:* Alfred Machin? Henri Gambard?; *cast:* Georges Vinter (Fouinard); Pathé cat. no. 4667; 35mm, 95 m., 4' (18 fps).

Senza didascalie / *No intertitles.*

In piena calura estiva, Fouinard, giulivo e senza un soldo, fa la lucertola al sole sulla panchina di un giardino pubblico. I perturbanti effluvi che emanano dalle sue suole surriscaldate, mettono celermente in fuga i vicini, e il nostro vagabondo, dopo essersi goduto il suo riposo solitario, porta a spasso altrove il suo olezzo primaverile.

*In the powerful summer heat, Fouinard, happy and penniless, soaks up the sun on a park bench. Troubling emanations which flow from his over-heated boots quickly make his neighbours retreat, and our vagabond, having enjoyed his solitary repose, moves on to spread his springtime scent in other places.*

#### **Gavroche** (Paul Bertho)

Bertho è un chiaro esempio del sistema in base al quale l'identità dei personaggi comici apparteneva alla casa cinematografica, piuttosto che agli attori che li avevano creati. Alla Gaumont, pare che egli abbia recitato in parecchi film della serie Calino, prima di passare alla Eclipse, ove divenne Cri-Cri. All'Éclair creò il personaggio di Gavroche, per incarnare infine Patouillard alla Lux. / *Bertho exemplifies the system by which the comic characters' identities belonged to the company rather than to the actors who created them. He appears to have starred in several Calino films at Gaumont, before moving to Eclipse, where he became Cri-Cri. At Éclair he created the character of Gavroche, and finally, at Lux, became Patouillard.*

#### **GAVROCHE CAMBRIOLEUR MALGRÉ LUI** (Éclair, FR 1913)

*Regia/dir:* Paul Bertho; *cast:* Paul Bertho (Gavroche); 35mm, 169 m., 8' (18 fps).

Didascalie in francese / *French intertitles.*

Giunto a casa dell'amata per chiedere la sua mano, Gavroche, elegante e azzimato, si trova faccia a faccia con uno svalgiatore, che lo costringe a scambiarsi d'abito. La polizia, all'inseguimento del ladro, fa irruzione nella casa, mentre i suoi occupanti, agitati e impauriti, si barricano in una stanza. Tra i vari protagonisti si scatena quindi un gioco di nascondigli e inseguimenti. Gavroche viene catturato e condotto al commissariato. Il suo futuro suocero lo riconosce proprio mentre lo svalgiatore vestito a festa viene smascherato per strada da un altro poliziotto. Gavroche riesce infine a convincerli della sua buona fede e ritrova la sua beneamata.

*Arriving at the home of his sweetheart to propose marriage, the*

*elegantly dressed Gavroche finds himself face to face with a burglar, who forces him to exchange clothes. The police, on the trail of the thief, occupy the house, while its occupants, alerted and scared, barricade themselves in one room. A little game of hide-and-peek between the various protagonists follows. Gavroche is captured and taken to the police station. His future father-in-law recognizes him at the same moment as the burglar in Sunday-best is unmasked in the street by another policeman. Gavroche at last succeeds in convincing everyone of his good faith, and is reunited with his sweetheart.*

#### **GAVROCHE SCULPTEUR POUR RIRE** (Éclair, FR 1913)

*Regia/dir:* Paul Bertho; *cast:* Paul Bertho (Gavroche); incompleto/incomplete, 35mm, 126 m., 6' (18 fps).

Didascalie in tedesco / *German intertitles; main title missing.*

Gavroche e i suoi amici sono senza un soldo. Per ovviare al problema, Gavroche informa suo zio, un artista, che sta per esporre al Salon due statue di sua creazione: un Pigmalione e un eroe romano, incarnati in realtà da due dei suoi complici. Chiede quindi allo zio di aiutarlo finanziariamente per il loro trasporto. L'uomo, colpito dal talento del nipote, esaudisce la sua richiesta e gli propone uno spuntino. Ma, alzandosi, si accorge che le statue si sono mosse. Incuriosito, finge di allontanarsi, e ricompare proprio mentre l'allegra brigata sta festeggiando la riuscita del piano. Lo zio si affretta a riprendersi i suoi soldi, non senza risparmiare a Gavroche una bella paternale.

*Gavroche and his friends are penniless. To remedy their problem, Gavroche informs his uncle, an artist, that he is exhibiting two statues of his own creation at the Salon: a Pygmalion and a Roman hero, in reality incarnated by two of his accomplices. He then asks his uncle to assist him financially in order to transport them. Uncle, enchanted by his nephew's talent, accedes to his request and proposes a little supper. But, rising from the table, he realizes that the statues have moved. Intrigued, he pretends to leave, and reappears as the joyful troupe celebrate the success of their plan. Uncle hurries to take back his money, while lecturing Gavroche.*

#### **Gontran** (René Gréhan)

Gontran apparve per la prima volta alla Pathé nel 1907, anticipando in qualche misura lo stile dandy di Linder. Dopo pochi episodi Gréhan cedette alle lusinghe della Éclair. Solo pochi dei suoi film sono sopravvissuti. Secondo la pubblicità Éclair dell'epoca, in precedenza egli era stato molto impegnato a teatro egli aveva avuto un'intensa attività teatrale (Ambigu, Gymnase, Châtelet, Molière, Porte Saint-Martin, Moderne, e Grand Guigno) ed era anche stato in tournée con Coquelin il giovane. / *Gontran first appeared at Pathé in 1907, to some extent anticipating Linder's dandy style. After a few episodes Gréhan was lured to the Éclair company. Few of his films survive. Éclair's publicity of the period credits him with a long and busy previous theatrical career at the Ambigu, Gymnase, Châtelet, Molière, Porte Saint-Martin, Moderne, and Grand Guignol, as well as tours with Coquelin the younger.*

## GONTRAN ET LE BILLET GRATUIT (Gontran et le billet de faveur)

(Éclair, FR 1913)

*Regia/dir:* Lucien Nonguet; *cast:* René Gréhan (Gontran), Léon Mathot; 35mm, 113 m., 5' (18 fps), b&n e imbibito / *b&w and tinted*.  
Didascalie in francese / *French intertitles*.

Gontran riceve dall'amico Napoléon Barbe un biglietto gratuito per il teatro. Entusiasti, lui e la moglie vi si recano in tassì. Lì giunti, devono però accontentarsi di essere sistemati nel loggione, dove il pubblico non gli riserva la migliore accoglienza. Qualcuno propone loro un palco frontale, ma anche lì, Gontran deve subire pressanti richieste di soldi: guardaroba, mance, dolciumi ... Alla fine, la coppia è costretta ad andarsene. A conti fatti, la serata è costata piuttosto cara a Gontran, che, l'indomani deve anche dare alla cameriera i soldi per la spesa. Per di più l'amico Barbe viene a chiedergli un prestito. Gontran giura che d'ora in poi pagherà sempre il proprio posto a teatro.

*Gontran's friend Napoléon Barbe gives him a free ticket for the theatre. Delighted, he and his wife take a taxi to go there. Arriving, they are placed in the gallery, where the audience does not give them the kindest welcome. They are then offered a box, but there too Gontran is solicited on all sides: cloakrooms, tips, candies... Finally the couple are obliged to leave. In the end, the evening has cost Gontran a lot, and the next day he still has to pay the maid for the shopping. Added to this, his friend Barbe wants to borrow money. Gontran promises himself that in future he will always pay for his seat at the theatre.*

**John** (John Walter, nato/born Léon Haller)

## LE QUADRUPLE ASSASSINAT DE JOHN (Monofilm, FR 1914)

*Regia/dir:* ?; *cast:* John Walter (John); 35mm, 112 m., 5' (18 fps), b&n e imbibito / *b&w and tinted*.

Didascalie in francese / *French intertitles*.

John trova una lettera della moglie che gli comunica la sua assenza da casa. Tutto arrabbiato va a dormire e nel sonno, sogna la donna che si trucca per uscire. Lui cerca più volte di ucciderla, ma lei se la scampa sempre. Quando si sveglia, John vede Madame rientrare con un regalo per la sua festa ed è tutto felice di ritrovare la graziosa consorte sana e salva.

*John finds a letter from his wife informing him of her absence from the house. Angry, John goes to sleep and dreams of his wife making herself up to go out. He makes several attempts to kill her, but each time she escapes unharmed. He wakes to see Madame John coming in and offering him a gift for his name-day. John is happy to see his sweet wife safe and sound.*

## Léontine

Il personaggio di Léontine compare negli studi di Nizza nel 1909, per opera di Roméo Bosetti, ma purtroppo il nome dell'attrice che interpretò uno dei primi personaggi femminili protagonisti di una propria serie rimane ignoto. La serie iniziò con *Léontine devient*

*trottin*, e nel 1912 annoverava ormai 21 titoli; *Léontine garde la maison* è uno degli ultimi.

*The character of Léontine was introduced by Roméo Bosetti at the Nizza studios in 1909, but sadly the name of the actress who played one of the first female characters to have her own series remains unknown. The series began with Léontine devient trottin, and by 1912 had extended to 21 titles, of which Léontine garde la maison was one of the last.*

## LÉONTINE GARDE LA MAISON (Dolly Stays at Home) (Nizza, FR 1912)

*Regia/dir:* Roméo Bosetti; *cast:* ? (Léontine); Pathé cat. no. 4849; *lg. or./orig. l:* 155m.; *incompleto/incomplete*, 35mm, 96 m., 3' (24 fps), mascherino sonoro/sound framing.

Senza didascalie / *No intertitles*.

I genitori di Léontine, bambina terribile, le affidano la custodia della casa. Il fratellino e il grosso cane saranno le prime vittime: presa dai suoi giochi, trascura entrambi e ben presto li perde. Allora mette un annuncio sui giornali, sezione oggetti smarriti, in cui chiede la restituzione di bambino e cane.

*The parents of the enfant terrible Léontine entrust her to guard the family home. Her little brother and the big dog will be the first victims, since love of playing makes her neglect both baby and animal; she soon loses them. She puts an advertisement in the newspapers asking for the return of a baby and a dog.*

## Lily

Quest'attrice non identificata offre un raro esempio di un personaggio comico affidato a una bambina. / *This unidentified actress offers a rare instance of a female child comic.*

## LA JOURNÉE DE LILY (Éclair, FR 1913)

*Regia/dir:* ?; *cast:* ? (Lily); *incompleto/incomplete*, 35mm, 95 m., 5' (16 fps), b&n, imbibito, pochoir / *b&w, tinted, and stencil-coloured*.

Didascalie in francese / *French intertitles*.

La piccola Lily imita i gesti di una donna: si alza, si trastulla nel suo bagno, si trucca, coglie un mazzo di fiori in giardino, beve champagne, mangia e recita una preghiera prima di coricarsi. / *Little Lily adopts the mannerisms of a lady: she gets up, plays in her bath, makes up her face, gathers a bouquet of flowers from the garden, drinks champagne, eats, and says her prayers before going to bed.*

## Little Moritz (Moritz Schwartz)

Little Moritz è uno dei personaggi creati agli studi Pathé di Nizza sotto la guida di Roméo Bosetti. Mingherlino e vivacissimo, dotato di un nasone enorme e di un ghigno diabolico, è spesso impegnato in schermaglie amorose o contrasti coniugali con la temibile Rosalie (Sarah Duhamel). È difficile stabilire i dati biografici di quest'attore, che viene costantemente confuso (persino dall'IMDb) con Maurice Schwartz, attore yiddish di origine ucraina e regista tra l'altro di *Tevya*

(Tevey il lattaio, 1939). Pare comunque che abbia lavorato anche come fantino, acrobata, mimo, ballerino e cantante di music-hall. In due film di Bosetti interpreta Chabichou, un personaggio che ebbe una vita assai breve. / *Little Moritz was one of the characters created at Pathé's Nice Studios under the direction of Roméo Bosetti. Diminutive, quicksilver, with a huge nose and demonic grin, he was often in amorous pursuit or conjugal battle with the stalwart Rosalie (Sarah Duhamel). Biographical information on the actor is hard to establish, because of the persistent confusion (notably including the IMDb) with Maurice Schwartz, the Ukrainian-born Yiddish actor and director (inter alia) of Tevey (Tevey the Milkman, 1939). He is said however to have been jockey, acrobat, mime, dancer, and music-hall singer; and in two Bosetti films appeared as the short-lived character Chabichou.*

#### **LITTLE MORITZ CHASSE LES GRANDS FAUVES** (Pathé Comica, FR 1911)

*Regia/dir:* Alfred Machin; *f./ph:* Paul Sablon; *cast:* Moritz Schwartz (Little Moritz), Mimir (il gattopardo/the leopard); Pathé cat. no. 4706; 35mm, 268 m., 13' (18 fps).

Didascalie in francese / *French intertitles.*

Little Moritz è partito per la caccia grossa in Africa. Con alcuni indigeni, s'avventura nella giungla, dove si trova faccia a faccia rispettivamente con una iena, un boa e un leopardo. Spaventato, trova la salvezza nella fuga e si consola con la cattura di un inoffensivo coniglio. Ma quando si tratta di affrontare un rinoceronte, Little Moritz decide di levare le tende. Per non perder la faccia, acquista alcuni animali selvaggi e li riporta con sé al villaggio, dove viene accolto come un eroe. Mentre fa il racconto delle sue prodezze, un leopardo scappa dalla gabbia e divora lo sfortunato cacciatore.

*Little Moritz has gone to Africa to hunt big game. With some natives, he ventures into the jungle, and finds himself successively face to face with a hyena, a boa constrictor, and a leopard. Frightened, he finally decides on flight, and contents himself with the capture of a harmless rabbit. Confronted by a rhinoceros, he decides this time to break camp. So as not to lose face, he buys some wild animals, and takes them back to his village, where he is greeted as a hero. While he is relating the story of his exploits, a leopard escapes from its cage and devours the unfortunate hunter.*

**Max** (Max Linder, 1883-1925, nato/born Gabriel-Maximilien Leuvielle)

Attore teatrale di commedie leggere, è ingaggiato dalla Pathé nel 1905; entro il 1909 ha già recitato in numerose comiche e ormai definito il proprio stile, e appunto in quell'anno raccoglie il testimone di André Deed, che lascia la casa di produzione. La serie di Max conferma il suo rango di primo grande comico dello schermo, per l'inesauribile fantasia inventiva, lo stile cristallino e la tecnica impeccabile. A differenza dei suoi contemporanei, solitamente usi sfruttare la loro stessa grottesca eccentricità, Max comprende il potenziale comico del contrasto fra la propria eleganza e le grottesche avventure che

travolgono il suo personaggio. *Entente cordiale* è un esempio particolarmente suggestivo, in cui Max interagisce con una delle grandi figure del music hall inglese e francese, Harry Fragson (1869-1913). / *A light comedian in the theatre, he was recruited by Pathé in 1905, and had already played in numerous comedies and established his style by 1909, when he took over from the departing André Deed. The Max series confirmed him as the first great comedian of the screen, inexhaustible in invention and impeccable in style and technique. Unlike his contemporaries, who generally exploited their own grotesque eccentricity, Max understood the comedy of the contrast between his own elegance and the grotesque adventures that beset him. Entente Cordiale is exceptionally fascinating as showing Max interacting with one of the great figures of English and French music hall, Harry Fragson (1869-1913).*

#### **TROP AIMÉE** (Pathé Frères, FR 1910)

*Regia/dir:* ?; *cast:* Max Linder (Max); Pathé cat. no. 3821; *lg. or./orig. l:* 180 m.; 35mm, 77 m., 3' (18 fps). Versione ridotta per 28mm/ *Complete condensed version from a 28mm print.*

Didascalie in francese / *French intertitles.*

Max legge sugli annunci economici che una giovane milionaria americana è in cerca di un marito. Impegnandosi nella conquista, Max scatena la gelosia dei numerosi grossi cani di compagnia della giovane americana. Il giorno delle nozze, i cani riescono a fuggire dal canile e inseguono Max fin sul tetto di un edificio. Minacciato dai molossi, lo sconsigliato Max affida a uno dei cani una lettera di rottura: preferisce rinunciare alla giovane donna piuttosto che essere, parole sue, "divorato dai suoi amici".

*Max learns from the "personal" ads in a newspaper that a young American millionairess is looking for a husband. Embarking on the conquest of the young lady, Max provokes the jealousy of her numerous big pet dogs. On the wedding day, the dogs succeed in escaping from the kennel, and chase Max onto the roof of a building. Menaced by the canines, the discouraged Max entrusts a dog with a break-up letter: he prefers to renounce the young lady rather than be, as he writes, "devoured by her friends".*

#### **LES DÉBUTS DE MAX AU CINÉMATOGAPHE** (Max fait du cinéma) (Pathé Frères, FR 1910)

*Regia/dir:* Louis J. Gasnier?, Lucien Nonguet?; *cast:* Max Linder (Max), Charles Pathé; Pathé cat. no. 3895; *lg. or./orig. l:* 185m.; 35mm, 158 m., 7' (18 fps).

Didascalie mancanti / *Missing intertitles.*

Con una lettera d'introduzione, Max si presenta a M. Charles Pathé. Deve poi passare da una persona all'altra finché non si trova di fronte a un regista che lo sottopone ad alcune prove: cantare, ballare, eseguire una capriola, ricevere uno schiaffo. Di lì a breve, lo si convoca per un provino. Ma quando il regista gli chiede di fare le boccacce davanti alla cinepresa, Max si rivolta indignato contro i suoi tormentatori.

*Max presents himself with a letter of introduction to Mr. Charles Pathé. He is then passed from hand to hand, to find himself confronted by a director who has him make several tests: sing, dance, do a cabriole, take a slap. A little while later he is recalled for a try-out. When the director asks him to pull a face in front of the camera, Max revolts, and rounds on his torments.*

**ENTENTE CORDIALE (Max et l'entente cordiale)** (Pathé Frères, FR 1912)

*Regia/dir:* Max Linder; *cast:* Max Linder, Harry Fragson (se stessi/*themselves*), Jane Renouardt (la servetta/*the maid*); Pathé cat. no. 5402; *lg. or./orig. l:* 380 m.; *incompleto/incomplete*, 35mm, 225 m., 10' (18 fps).

*Didascalie in francese / French intertitles.*

L'umorista Fragson traversa la Manica per passare un mese a Parigi a casa del suo collega Max Linder, il re della risata. Per ospitare l'amico, Max assume una servetta bionda e carina, che infiamma i cuori dei due scapoli. I due uomini diventano i cavalieri serventi della servetta troppo carina, cui altro non resta da fare che sognare il principe azzurro, che le si palesa con i tratti del seducente Max.

*The British comic singer Fragson crosses the Channel to spend a month in Paris with his colleague Max Linder, the King of Laughter. To welcome his friend, Max engages a pretty little blonde maid, who inflames the hearts of the two bachelors. They both become the faithful squires of the ravishingly pretty maid-servant, who henceforth only has to dream of her Prince Charming, who appears to her with the features of the seductive Max.*

**Prog. 5 (c.72')**

**Moustache (Barnum)**

Stimolata senza dubbio dal successo dei divi a quattro zampe della serie Babylas, la Pathé riserva serie di breve durata a due cani, Médor e Barnum, che assume il nome d'arte di Moustache. Addestrato dal suo padrone, Roméo Bosetti in persona, Barnum dispone di un talento versatile che, come dimostra *Fidèle à la mort*, può tratteggiare con zampa felice i toni dell'eroismo e della tragedia. / *No doubt inspired by the success of the animal stars in the Babylas series, Pathé allotted short-lived series to two dogs, Médor and Barnum, who adopted the nom d'art of Moustache. Barnum – trained by his owner, Roméo Bosetti himself – was versatile and as he shows in Fidèle à la mort, could, when need arose, turn his paw to heroic tragedy.*

**FIDÈLE JUSQU'À LA MORT (Faithful unto Death)** (Nizza, FR 1911)

*Regia/dir:* Roméo Bosetti; *cast:* Barnum (Moustache [nella versione inglese/*English print:* Caesar]); Pathé cat. no. 4358; *lg. or./orig. l:* 185m.; 35mm, 166 m., 8' (18 fps).

*Didascalie in inglese / English main title and intertitles.*

Avendo ricevuta l'ordinazione di una collana di perle di grande valore,

un gioielliere manda a fare la consegna il suo impiegato Robert, di cui ha piena fiducia. Malgrado le proteste dell'impiegato, Moustache, il cane del padrone, si ostina a seguirlo. Cammin facendo, alcuni cattivi incontri sviano Robert dal suo percorso. Egli si lascia infatti trascinare in una bettola, dove ben presto i fumi dell'alcol gli ottenebrano la mente. Poi, rimessosi in cammino con passo malfermo, perde la preziosa borsa che gli è stata affidata. Il cane Moustache cerca invano di richiamarlo al senso del dovere. Robert, stufo dell'insistenza del cane, estrae il revolver e lo scarica a bruciapelo sulla povera bestia. Moustache, ferito e barcollante, trova ancora la forza di trascinarsi fino alla borsa, che copre col proprio corpo. Tornato dal gioielliere, l'impiegato, improvvisamente sobrio, prende coscienza dell'errore commesso. Sconvolto, torna sulle tracce del cane in compagnia del suo padrone e ritrova la borsa intatta. Ma il buon cane non riesce a sopravvivere alle ferite e muore nelle braccia del suo padrone.

*A jeweller, receiving an order for a valuable pearl necklace, sends his trusted employee Robert to deliver it. Despite his master's confidence in Robert, the boss's dog Moustache insists on following him. On the way, bad encounters divert Robert from his mission. He lets himself be lured to a cabaret, and is soon befuddled by drink, losing the precious bag entrusted to him. The dog Moustache tries vainly to remind him of his duty. Tired of the dog's insistence, Robert draws his revolver and fires it point blank at the poor animal. Moustache, wounded, falling at every step, still finds the strength to drag himself to the satchel, which he covers with his body. Returning to his master, Robert, suddenly sober, realizes the wrong that he has done. Distracted, he returns on the trail of the dog together with his boss, and finds the satchel intact. But the faithful dog cannot survive his wounds, and dies in the arms of his master.*

**Onésime (Ernest Bourbon, 1886-1954).**

Non sorprende che Onésime – con le sue fantastiche visioni di carrozze ferroviarie di prima classe e salotti alla moda popolati da mucche e cammelli – sia stato il comico più amato dai surrealisti; la più strana e inquietante delle sue invenzioni rimane comunque *Onésime contre Onésime*. “Avevo creato e perfezionato questo personaggio nel music hall prima di esordire nel cinema; è un *jeune premier* comico, preoccupato solo della propria eleganza – giacca, bombetta grigia, ghettoni bianchi e guanti immacolati –, un po' scemo, ma all'occorrenza più astuto degli altri.” La serie “Onésime” dura dal 1912 al 1914, mentre la carriera cinematografica di Bourbon si protrae ancora per qualche anno: in età più avanzata egli dirige una scuola di acrobati a Belleville.

*Not surprisingly, Onésime was the best-loved comedian of the Surrealists, with his fantasies of cows and camels in fashionable salons and first-class railway carriages, though Onésime contre Onésime remains the most strange and haunting of all his inventions. “I had created and polished this character in the music hall before I came to the cinema. He was a comic jeune premier, concerned to be elegant – jacket, grey bowler, white spats, and clean gloves – a bit of an idiot,*

*but on occasion more cunning than the rest.” The Onésime series lasted from 1912 to 1914: Bourbon’s film career lasted a few years more, and in later life he ran a school of acrobatics in Belleville.*

### **ONÉSIME CONTRE ONÉSIME** (Gaumont, FR 1912)

*Regia/dir:* Jean Durand; *cast:* Ernest Boubon (Onésime), Gaston Modot (cliente nel ristorante/customer in restaurant); *scg./des:* Robert-Jules Garnier; Gaumont cat. no. 4054; 35mm, 228 m., 8' (24 fps), mascherino sonoro/sound framing.

*Didascalie in francese / French intertitles.*

*Allegoria. Il buon Onésime e il cattivo Onésime si affrontano. Quello buono corteggia la cuoca e le fa un baciamento, poi va in cucina a lavare i piatti. Il cattivo le si avvicina e si comporta male, ma è il buono a prendere lo schiaffo. Una sera, però, il buon Onésime si arrabbia e abbandona il cattivo. Questi ne approfitta per comportarsi ancora peggio. Al ristorante, siedono uno di fronte all'altro e litigano. Una volta usciti, ingaggiano una gara a nascondino dietro una fila di tronchi, finché non si ritrovano entrambi dietro lo stesso albero. L'inseguimento continua: il primo, arrivato su un ponte, si butta in acqua e il secondo lo segue facendo una capriola. Non riuscendo ad aver ragione dell'avversario, il buon Onésime lo fa a pezzi e se lo mangia. In un salotto, Onésime s'addormenta sul divano, l'altro si avvicina minaccioso e lo scuote: un braccio vola via, poi l'altro braccio, poi il busto...*

*Allegory. The good and the bad Onésime are in conflict. The kind Onésime courts the cook and kisses her hand, then does the washing-up. The bad one approaches her and behaves badly, but the good one gets slapped. One night the good Onésime gets mad and leaves the bad one, who profits from this to behave even worse. In a restaurant they sit face-to-face at a table and quarrel. On leaving, they begin a game of hide-and-seek behind rows of tree trunks, then both find themselves behind the same tree. The chase continues; the first to arrive at a bridge jumps into the water, then the second does likewise, performing a somersault. As he cannot overcome his adversary, the good Onésime takes him to pieces and eats him. In a drawing-room, Onésime falls asleep on a sofa, and the other approaches threateningly and shakes him: an arm flies, then a second, then the bust...*

### **Oscar** (Léon Lorin)

Sembra che Lorin abbia interpretato circa una dozzina di film Gaumont della serie “Oscar”, per lo più con la regia di Louis Feuillade. Lo troviamo anche con questo personaggio in alcuni film fatti alla Pathé nel 1912 e alla Cosmograph nel 1914. Continua a lavorare nel cinema fino agli anni Trenta, e il suo ultimo ruolo è quello del vecchio signore sordo in *À nous la liberté* di René Clair (1932). / *Lorin seems to have made a dozen or so Oscar films at Gaumont, mostly directed by Louis Feuillade. He also appears in the character however in a few films made at Pathé in 1912 and at Cosmograph in 1914. Lorin continued to work in films through the 1930s, his final appearance being as the deaf old gentleman in René Clair’s À nous la liberté (1932).*

### **OSCAR AU BAIN** (Gaumont, FR 1913)

*Regia/dir:* Léon Lorin; *cast:* Léon Lorin (Oscar), Angèle Lériada (Violette), Marie Dorly; Gaumont cat. no. 4276; 35mm, 234 m., 11' (18 fps), imbibito/tinted.

*Didascalie in francese / French intertitles.*

Oscar incontra una giovane donna, Violette, che subissa di continue attenzioni fino a diventare importuno. Di buon mattino, si reca in visita alla sua nuova conquista, che fa svegliare. Violette, adirata, rimanda la cameriera a dirgli: che vada a farsi un bagno! Prendendo il messaggio alla lettera, Oscar si installa nella vasca da bagno.

*Oscar meets a young woman, Violette, whom he pursues with an assiduity verging on importunate. Very early one morning he visits his new conquest, whom he awakens. Annoyed, Violette sends her maid to tell him “Go take a bath!” Taking the message literally, Oscar installs himself in the bathtub.*

### **Papillon** (Cauroy)

A quanto risulta, fra il 1913 e il 1914 Cauroy appare in parecchi film della serie “Papillon”. È interessante notare come l'unica altra sua interpretazione conosciuta sia quella di *Asile de nuit* (1929), di cui è co-regista Maurice Champreux, ex operatore e montatore di Feuillade. (Intorno al 1900, un attore con questo cognome risulta lavorare con le compagnie teatrali della *Bernhardt e di Coquelin.*)

*Cauroy is recorded as featuring in several Papillon films in 1913-1914. Interestingly, his only other known performance was in Asile de nuit (1929), co-directed by Feuillade’s former cameraman and editor Maurice Champreux. (A supporting actor with this family name was credited in the Bernhardt and Coquelin theatre companies in the years around 1900.)*

### **PAPILLON PREND LA MOUCHE** (Monsieur Papillon prend la mouche) (Eclipse, FR 1913)

*Regia/dir:* ?; *cast:* Cauroy (Papillon); 35mm, 240 m., 11' (18 fps).

*Didascalie in francese / French intertitles.*

In barba alle canzonature degli amici, M. Papillon si accinge a sposare Virginie. Durante la cerimonia, una mosca va a posarsi sulla guancia della fidanzata, che lui schiaffeggia per scacciare l'insetto. Costretto ad allontanarsi in fretta, prende per errore il soprabito di Auguste Durayon, il cugino di Virginie. Tornato a casa, se la piglia con una mosca che gli vola attorno. Poi scopre per caso, nelle tasche del soprabito, una lettera d'amore che Virginie ha mandato ad Auguste. Papillon prova eterna riconoscenza per quell'insetto che gli ha impedito di sposarsi e lo circonda di premure.

*Mr. Papillon prepares to marry Virginie, despite the teasing of his friends. But during the marriage ceremony a fly settles on the cheek of his fiancée, whom he slaps to get rid of the insect. Obligated to leave the wedding in a hurry, he mistakenly takes the overcoat of Auguste Durayon, Virginie’s cousin. Returning home, he is bothered by a fly buzzing around him. Then by chance he discovers in the pocket of the overcoat a love letter from Virginie to Auguste. Henceforth, Papillon*

*feels himself eternally grateful to the insect for having prevented his marriage, and lavishes attention on it.*

**Patouillard** (Paul Bertho) → **Gavroche**

**PATOUILLARD ET L'OURS POLICIER (Bill and the Bear)** (Lux, FR 1911)

*Regia/dir: ?; cast: Paul Bertho (Patouillard); 35mm, 162 m., 7' (18 fps), imbibito/tinted.*

Didascalie in inglese / *English main title and intertitles.*

Il capo della polizia ricorre all'aiuto di Patouillard e del suo orso ammaestrato per arrestare dei criminali. Affiancati da due agenti paurosi, Patouillard e il suo compagno riescono a fermare due borseggiatori. Poi si lanciano all'inseguimento di alcuni scassinatori. L'orso li raggiunge mentre tentano di fuggire in barca, riportandoli a riva uno ad uno. Poi, al commissariato, si festeggia il suo successo.

*The police chief calls on Patouillard and his talented bear to arrest criminals. Assisted by two fearful policemen, Patouillard and his companion manage to overcome two armed robbers. Then they set off in pursuit of burglars. The animal traps them as they try to flee in a boat, and brings them back one by one to the bank. Afterwards his success is celebrated at the police station.*

**Pétronille** (Sarah Duhamel) → **Rosalie**

**Polycarpe** (Charles Servaès)

Presso l'Eclipse, Servaès crea i personaggi comici di Polycarpe e Séraphin. Suo fratello Ernest diresse tre film della serie con Polycarpe, ma con un altro attore, *Edouard Pinto*. / *At Eclipse, Servaès created the comic series characters Polycarpe and Séraphin. His brother Ernest Servaès also directed three Polycarpe films, also at Eclipse, with a different actor, Edouard Pinto.*

**LA CHEMISE DE POLYCARPE** (Eclipse, FR 1914)

*Regia/dir: Ernest Servaès; cast: Charles Servaès (Polycarpe); 35mm, 61 m., 2' (18 fps), imbibito/tinted.*

Didascalie in francese / *French intertitles.*

Per fare uno scherzo a Polycarpe, le lavandaie gli restituiscono una camicia talmente inamidata da risultare rigida. Dapprima seccato da questa "armatura" che gli nasconde la testa, lui ci si adatta e ne approfitta per giocare dei tiri mancini alle persone che incontra.

*To play a joke on Polycarpe, the washerwomen starch his shirt so much that it is rigid. At first embarrassed by this "armour" which hides his head, he gets used to it, and makes use of it to play tricks on people he meets.*

**Rigadin** (Charles Prince, 1872-1933, nato/born Charles Ernest René Petitdemange)

Prince è già un'affermata star comica del vaudeville e del teatro vero e proprio quando la S.C.A.G.L., affiliata della Pathé, riesce a

ingaggiarlo nel 1908. Recita per due anni in serie comiche, dirette per lo più da Georges Monca, prima di iniziare una carriera autonoma nei panni di Rigadin. Questa serie, la più longeva di tutte, dura oltre dieci anni: in questo archi di tempo Rigadin dichiarerà di aver girato in totale 582 film, in media di uno alla settimana. Attore comico di buon livello, Prince crea un personaggio di piccolo borghese compiaciuto, aggrappato alle convenzioni e alla rispettabilità, derivante in larga misura dal vaudeville. / *Prince was already a considerable comedy star in vaudeville and legitimate comedy when Pathé's affiliate S.C.A.G.L. succeeded in recruiting him in 1908. He worked in comedies, mostly directed by Georges Monca, for two years before embarking on his own career as Rigadin. The series was the most durable of all, lasting for more than ten years, during which Rigadin, averaging a film a week, claimed to have made a total of 582. A good comic actor, Prince's character of a beaming petit-bourgeois, clinging to respectability and convention, was much derived from vaudeville.*

**RIGADIN AMOUREUX D'UNE ÉTOILE** (S.C.A.G.L., FR 1910)

*Regia/dir: Georges Monca; cast: Charles Prince (Rigadin), André Simon, Régina Sandri; Pathé cat. no. 3799; lg. or./orig. l: 170 m.; 35mm, 150 m., 7' (18 fps).*

Senza didascalie / *No intertitles.*

Rigadin è innamorato di una ballerina e, per avvicinarla, decide di trasformarsi in parrucchiere. Lei ha già attirato nella sua rete un barone. Rigadin, un pomeriggio, si sostituisce alla ballerina. L'anormale taglia dei piedi che sbuca sotto l'orlo di una vaporosa veste da pomeriggio disincanta il povero barone, che si dilegua all'istante. Qualche ora più tardi, la ballerina riceve un regalo sotto forma d'un paio di calzature enormi. Si consolerà con il suo fedele parrucchiere. *Rigadin is in love with a dancer, and to get close to her becomes a hairdresser. The dancer has also caught a Baron in her net. One afternoon Rigadin takes the dancer's place. The unusual size of the feet which protrude from under the hem of a filmy afternoon dress disillusiones the poor Baron, who hurries to escape. Some hours later, the dancer receives a parting gift in the form of a pair of enormous shoes. However, she consoles herself with her faithful hairdresser.*

**Roméo** (Roméo Bosetti, 1879-1948, nato/born Romulus Joseph Bosetti)

Artista di circo e music hall di origine italiana, Roméo Bosetti giunge alla Pathé nel 1906 insieme ad André Deed, ma viene presto portato via dalla Gaumont, che riconosce la supremazia della Pathé nel campo delle comiche. Nel 1908 egli avvia la sua serie personale, "Roméo", – ma successivamente giunge a dirigere l'intera produzione comica della casa, lanciando personaggi come Calino. In seguito ritorna alla Pathé per assumere la direzione degli studi nicesi Comica e Nizza, dove può annoverare fra le sue star Little Moritz, Sarah Duhamel (Rosalie) e Léontine. / *An Italian-born circus and music hall performer, Roméo Bosetti joined Pathé in 1906, along with André Deed, but was soon poached by Gaumont, who recognized Pathé's lead in star comic*

series. In 1908 he embarked on his own Roméo series, though subsequently he took charge of the company's comic production, launching such comedians as Calino. In time he returned to Pathé to take charge of the Comica and Nizza Studios in Nice, where his stars included Little Moritz, Sarah Duhamel (Rosalie), and Léontine.

**ROMÉO CHASSE LE PAPILLON (Roméo collectionne les papillons)**  
(Pathé Comica, FR 1913)

*Regia/dir:* Roméo Bosetti; *cast:* Roméo Bosetti (Roméo); Pathé cat. no. 5961; *lg. or./orig. l:* 125 m.; 35mm, 81 m., 3' (20 fps). Film resaturato a partire da una copia Pathé-KOK 28mm. / *Restored using a 28mm Pathé-Kok print.*

*Didascalie in francese / French intertitles.*

Roméo, allettato dalla ricca ricompensa offerta da un collezionista per la cattura della "farfalla dal manto rosso", va in campagna. Sale su un palo del telegrafo e, dall'alto del suo osservatorio, scopre la rarissima farfalla che, da quel momento, diventa oggetto di un accanito inseguimento. Dopo aver messo a soqquadro un picnic e mandato a gambe all'aria alcuni invitati, essersi arrampicati sugli altri, aver ridotto in frantumi una vetrina, ecc. ecc., Roméo s'appresta a saltare sul lepidottero nel bel mezzo di un gruppo di avventori seduti sulla terrazza di un caffè. Questi però, più svelti di lui, catturano il fragile insetto e lo schiacciano!

*Roméo, tempted by the superb prize offered by a collector for the capture of the "Redskin Butterfly", takes off for the country. He climbs a telegraph pole, and from the height of his observatory spots the very rare butterfly, which thereupon becomes the object of an unremitting pursuit. He wrecks a picnic, overturning the guests, climbs over the others, pulverizes a glass shop's window display, etc. Roméo finally prepares to leap on his lepidoptera, in the midst of diners on the terrace of a café. But they, faster than he, seize the fragile insect and squash it!*

**Rosalie** (Marie-Marguerite Sarah Duhamel, 1873-?)

Si sa ben poco di quest'attrice: nata a Rouen, esordisce sul palcoscenico a tre anni e può vantare una carriera di grande successo, come attrice bambina, in teatri come l'Odéon e il Théâtre Libre – in entrambi i casi nel periodo della direzione di Antoine. A quanto sembra, Duhamel nutrivava un entusiasmo particolare per le possibilità del cinema e si guadagnò anzi un caldo elogio (in *Cinéma et l'Écho du Cinéma réunis*, 13 giugno 1913) "per aver donato al cinema il suo prezioso talento, arricchito dal coraggio con cui affronta qualsiasi sfida". La serie "Rosalie" si dipana dal 1911 al 1913 per complessivi 11 film, quindi Sarah realizza la serie "Pétronille" per l'Éclair. Tra i suoi partner più frequenti vi sono Little Moritz e Casimir. Dopo la conclusione della serie "Pétronille" nel 1916, ella compare una sola volta sullo schermo, *Les Mystères de Paris* (1922), diretto (significativamente?) dal figlio di Antoine. Nell'aprile del 1915 si sposa con l'attore Edouard Louis Schmit, che lavorava col nome di Darmène.

*Little is known of this actress except that she was born in Rouen,*

*made her stage debut at the age of 3, and had a very successful career as a child actress in theatres that included the Odéon and Théâtre Libre – both around the appropriate period directed by Antoine. Duhamel was reported as being especially enthusiastic about the possibilities of cinema and was praised (in Cinéma et l'Écho du Cinéma réunis, 13 June 1913) "for bringing to the cinema the combination of her precious talent and her courage in every challenge". The Rosalie series of 11 films ran from November 1912 to April 1915, after which she made the Pétronille series for Éclair. She frequently partnered Little Moritz and Casimir. With the end of the Pétronille series in 1916 she only made one further appearance in films, in Les Mystères de Paris (1922), directed (significantly?) by the son of Antoine. In April 1915 she married the actor Edouard Louis Schmit, who worked under the name of Darmène.*

**ROSALIE N'A PAS LE CHOLÉRA (The New Cook)** (Pathé Comica, FR 1911)

*Regia/dir:* ?; *cast:* Sarah Duhamel (Rosalie); Pathé cat. no. 4743; *lg. or./orig. l:* 175 m.; 35mm, 162 m., 7' (18 fps), *imbibito/tinted.*

Titolo di testa e didascalie in inglese / *English main title and intertitles.* Monsieur e Madame Pepitas sono in cerca di una cameriera. Si rivolgono quindi a un ufficio di collocamento e sdegnano una lunga sfilza di "cordon-bleu", scelgono Rosalie, una servetta vispa, risplendente di forza e d'allegria. Furibonde, le cuoche snobbate si vendicano della compagna inviando ai suoi nuovi padroni un biglietto così concepito: "State attenti, la vostra cameriera ha il colera." La loro cattiveria porta i suoi frutti e la povera Rosalie, messa in quarantena, subisce le cure più severe al fine di scongiurare la terribile malattia. Isolata in un cantina, sottoposta a docce, bagni di vapore, inondata di antisettici, la povera ragazza, mezzo morta, riesce infine a farsi ascoltare e a convincere i suoi padroni di non aver mai avuto il colera. *Monsieur and Madame Pepitas are looking for a maid. They go to an employment agency, and, disdainng a long line of cordons bleus, settle on Rosalie, a simple skivvy but radiant with strength and gaiety. The furious rejected cooks revenge themselves on their comrade by writing a letter to her new employers: "Beware, your maid has cholera". Their spite bears fruit, and poor Rosalie, put in quarantine, undergoes the most rigorous treatments to ward off the terrible sickness. Isolated in a cellar, showered, put in a steam-oven, flooded with antiseptics, the poor girl, half-dead, finally succeeds in making herself understood, and convinces her employers that she has never had cholera.*

**LES ARAIGNÉES DE ROSALIE** (Pathé Comica, FR 1913)

*Regia/dir:* Roméo Bosetti; *cast:* Sarah Duhamel (Rosalie); Pathé cat. no. 5485; *lg. or./orig. l:* 165 m.; 35mm, 70 m., 3' (16 fps). Film incompleto (finale mancante) / *Incomplete (missing ending).*

*Didascalie in francese / French intertitles.*

Rosalie, domestica presso una famiglia, è superstitiosa e non esita a sacrificare gli oggetti che le capitano sottomano per uccidere i ragni



in cui s'imbatte. Un giorno, mentre serve il pranzo, lascia cadere la zuppiera per precipitarsi su un ragno nascosto nel lampadario. I suoi padroni, esasperati, la licenziano. La sera, mentre fa la valigia, Rosalie scopre un terzo ragno. Quello stesso giorno la sua padrona vince la lotteria. Per non dover smentire il detto popolare, i signori si riprendono Rosalie. / *Rosalie the maid is superstitious. But she does not hesitate to sacrifice anything she has in her hand to kill any spiders that she encounters. One day, serving the meal, she drops the soup tureen, and throws herself on a spider hidden in the ceiling light. Her exasperated employers dismiss her. That evening Rosalie packs her bag, and discovers yet another spider. The same day, her boss wins the lottery. So as not to contradict the old saying [that spiders are good luck], the bourgeois family take Rosalie back.*

**Séraphin** (Charles Servaès) → **Polycarpe**

### **LE CHIEN DE SÉRAPHIN** (Eclipse, FR 1914)

*Regia/dir:* Émile Pierre; *cast:* Charles Servaès (Séraphin); 35mm, 107 m., 5' (18 fps), imbibito/tinted. Film incompleto (finale mancante)/ *Incomplete (missing ending).*

*Didascalie in francese / French intertitles.*

Séraphin se n'è andato di casa dopo una lite coniugale. Mandando quindi il suo cane a riprendergli il cappello che ha dimenticato. Il caso vuole però che la moglie, prima di partire a sua volta, abbia ceduto le sue cose a un venditore ambulante. Bredouille, il cane, riporta al padrone un cappello troppo grande, rubato a un cieco. L'animale ne ruba un altro dalla vetrina di un cappellaio, che si lancia all'inseguimento di Séraphin e del suo cane.

*Séraphin has left home after a marital dispute. He sends his dog to find his hat, which he has left behind. But, out of spite, his wife has sold his things to a peddler before leaving in her turn. Bredouille the dog brings his master a hat that is too large, stolen from a blind man. The animal thereupon steals another from the display of a hatter, who launches a chase after Séraphin and his dog.*

**Prog. 6** (c.67')

### **Tartinette** (Jeanne Bloch, 1858-1916)

Dal 1872, per più di 40 anni, Jeanne Bloch è stata una delle principali vedette dei caffè-concerto parigini, inclusi Alcazar d'hiver, Scala e Parisiana. Era nota come "la colossale chanteuse", essendo supposta essere di un metro e sessanta – in tutte le direzioni. Paulus, suo contemporaneo, così la ricordava nelle sue memorie: "Jeanne Bloch, l'riso, gaiezza, salute, gioia di vivere! Ha il pubblico in pugno. La sua straordinaria mobilità facciale, la sua acuta sensibilità scenica le permettono di impersonare qualsiasi ruolo, bambina, cocotte, ingénue, lavoratrice, donna di mondo, portinaia. Farà una brillante carriera. Al momento è ancora la cocca del pubblico bonaccione cui piacciono i grandi effetti e una comicità facile."

*For more than 40 years, from 1872, Jeanne Bloch was a major star of the Paris café-concerts, including notably the Alcazar d'hiver, the Scala, and the Parisiana. She was known as "La colossale chanteuse", reckoned to be one metre sixty – in all directions. Her contemporary Paulus recalled in his memoirs, "Jeanne Bloch, she is laughter, gaiety, health, joie de vivre! She has the public in the palm of her hand! An extraordinary facial mobility, an intelligent understanding of the stage allows her to undertake any role, child, cocotte, ingénue, working woman, woman of the world, a concierge. Her career will be brilliant. At this moment Jeanne Bloch is still the darling of the good-humoured public which likes big effects and in-your-face comedy."*

### **TARTINETTE RÊVE AUX EXPLOITS DE BADIGEON (Tartinette's Dream)** (Le Film Parisien, FR 1914)

*Regia/dir:* ?; *cast:* Jeanne Bloch (Tartinette), Fernand Frey (Badigeon); 35mm, 171 m., 8' (18 fps), b&n e imbibito/ b&w and tinted.

*Titolo di testa e didascalie in francese e inglese / French and English main title and intertitles.*

Tartinette legge il giornale e scopre che Badigeon ha ucciso un altro leone. Volendo vedere il suo eroe da vicino, parte per Marsiglia. Durante lo sbarco, si addormenta e sogna di trovarsi nella savana con Badigeon, che la proclama imperatrice del deserto e le fa indossare una pelle d'animale. Badigeon cerca Tartinette che si è persa nella foresta, la scambia per una tigre e s'arrampica veloce su un albero. Lei lo prende in giro. Al suo risveglio, l'immagine idealizzata che aveva di Badigeon si è dissolta.

*Tartinette reads in the newspaper that Badigeon has just killed a lion. She wants to see this hero, and sets off for Marseille. On the way she falls asleep and dreams. She imagines herself in the brush with Badigeon, who declares her empress of the desert and dresses her in an animal skin. Tartinette gets lost in the forest, and Badigeon searches for her. Mistaking her for a tigress, he climbs up a tree. She teases him. Waking, her former ideal image of Badigeon is destroyed.*

### **Titi**

Allo studio Comica della Pathé, Roméo Bosetti cercava evidentemente un comico bambino da contrapporre a Bébé e Bout de Zan della Gaumont e a Willy della Éclair. L'identità di questo piccolo discolo ci è purtroppo ignota. Lo scherzo con la colla in *La Colle forte de Titi* è assai verosimilmente ispirato a *Klebolin klebt alles* (1909), interpretato da un Curt Bois di otto anni.

*At Pathé's Comica Studio, Roméo Bosetti evidently sought a child comic in response to Gaumont's Bébé and Bout de Zan and Éclair's Willy. Unfortunately the identity of this naughty child is not known. The glue joke in La Colle forte de Titi looks very much as if it might have been borrowed from Klebolin klebt alles (1909), starring the 8-year-old Curt Bois.*

### **LA COLLE FORTE DE TITI** (Pathé Comica, FR 1913)

*Regia/dir:* ?; *cast:* ? (Titi); Pathé cat. no. 5810; *lg. or./orig. l:* 160 m.;

35mm, 98 m., 4' (18 fps), copia incompleta (inizio e fine mancanti)/ *incomplete (missing beginning and ending)*.

Didascalie in francese / *French intertitles*.

Per un bambino turbolento come Titi, ogni occasione è buona per combinare qualche marachella. Dispettoso, egli si prende beffa degli adulti, che mette in situazioni bislacche grazie al suo barattolo di colla forte. Ma, come l'annaffiatore annaffiato, cade anch'egli nel suo barattolo di colla, venendo così punito per le sue birichinate. *For a child as wild as Titi, any opportunity for stupid tricks will do. The malicious Titi teases grown-ups, putting them in crazy situations which he provokes with his pot of powerful glue. But, like the arroseur arrosé, he falls into his glue-pot, and so is punished for his tricks.*

### **Tommy** (Tommy Footit, 1884-1927)

Tommy Footit era il figlio maggiore del famoso "clown bianco" di origine britannica George Footit (vero nome Tudor Hall, 1864-1921). Nel 1886 Footit padre si era unito a Raphaël Padilla per formare Footit et Chocolat, celebre numero comico del circo francese durato quasi un quarto di secolo e immortalato da Toulouse-Lautrec. Nel 1910 Footit si separa da Chocolat per lavorare insieme ai propri figli, ma senza successo: per qualche tempo egli dirige un circo di sua proprietà, finendo i suoi giorni come proprietario di un bar. Nel 1911 Tommy Footit fece per l'Éclair sette film. Nel dopoguerra si sposò con Adrienne Lamy, figlia del proprietario del circo Lamy, ma ebbe a soffrire di disturbi nervosi e si tolse la vita a 43 anni. Erano artisti circensi anche i figli della coppia, Victor e George.

*Tommy Footit was the eldest son of the famous British-born "white clown" George Footit (born Tudor Hall, 1864-1921). In 1886 the older Footit had teamed with Raphaël Padilla to become Footit et Chocolat, a star comedy act of the French circus for almost a quarter of a century and immortalized by Toulouse-Lautrec. In 1910 Footit split from Chocolat in order to work with his sons, but his career did not recover: for a while he ran his own circus, but ended as a bar-owner. Tommy Footit made seven films for Éclair in 1911. After the war he married Adrienne Lamy, daughter of the proprietor of the Cirque Lamy, but later became mentally disturbed and took his own life at the age of 43. Their sons Victor and George were also circus performers.*

### **TOMMY ÉTRENNÉ SON COR DE CHASSE** (Éclair, FR 1911)

*Regia/dir: ?; cast: Tommy Footit (Tommy); 35mm, 91 m., 4' (18 fps), b&n e imbibito/b&w and tinted; copia incompleta (finale mancante)/ incomplete (missing ending).*

Didascalie in francese / *French intertitles*.

Nella bottega di un bizzarro mercante, Tommy compra un corno da caccia. Ma ogni volta che si mette a suonarlo, provoca delle vere catastrofi perché lo strumento è stregato. Le persone e le cose prendono il volo, le case crollano, con grande divertimento di Tommy. Tutti si lanciano in un inseguimento indiavolato per impedirgli di suonare, ma invano. Grazie al suo strumento, Tommy riesce sempre a

trarsi d'impaccio. / *In a shop, Tommy buys a hunting horn from a strange merchant. As soon as he begins to play he provokes real catastrophes, because his instrument is bewitched. People and objects fly in the air, houses collapse, all to Tommy's great amusement. Everyone joins in a frenzied pursuit to prevent him from playing, but in vain. Thanks to his instrument he always gets away with it.*

**Toto** (1) Attore non identificato. / *Unidentified actor*.

### **LES FARCES DE TOTO GÂTE-SAUCE** (Pathé Frères, FR 1905)

*Regia/dir: Georges Hatot; cast: ? (Toto); Pathé cat. no. 1303; 35mm, 87 m., 4' (18 fps), b&n e imbibito / b&w and tinted.*

Didascalie in francese / *French intertitles*.

Un giovane apprendista pasticciere commette una lunga serie di corbellerie. Le sue vittime vogliono impartirgli una lezione, ma la piccola peste le rinchiude in un pollaio. / *A young apprentice pastry-cook commits non-stop pranks. His victims want to give him a good lesson, but the scamp shuts them in the hen-coop.*

### **Toto** (2)

Tentativo della Pathé di lanciare un comico bambino per fare concorrenza alla Gaumont e all'Éclair. L'attore non è stato identificato. / *An attempt by Pathé to launch a child star to compete with Gaumont and Éclair. The actor is unidentified.*

### **TOTO NE BOIRA PLUS D'APÉRITIF** (Toto no tomara mas aperitivos) (Pathé Frères, FR 1911)

*Regia/dir: ?; cast: ? (Toto); Pathé cat. no. 4525; lg. or./orig. l: 100 m.; 35mm, 81 m., 4' (16 fps); copia incompleta (finale mancante)/ incomplete (missing ending).* Preservazione da una copia di distribuzione messicana/Preserved from a Mexican distribution print. Titolo di testa in spagnolo; una didascalia in spagnolo. / *Main title in Spanish; one intertitle, in Spanish.*

Toto, che ha sei anni, accompagna suo padre al caffè e approfitta della sua disattenzione per fumare una sigaretta e prepararsi un assenzio. Di lì a breve, il bambino, ubriaco, si mette a ballare coi camerieri. Poi, preso da una violenta nausea, si rifugia nelle braccia dell'allibito padre e promette che non fumerà e non berrà mai più dell'assenzio.

*Six-year-old Toto takes advantage of his father's inattention in a café to smoke a cigarette and get himself an absinthe. A little later the child, now drunk, dances with the waiters. Suddenly, seized by violent feelings of nausea, he takes refuge in his astounded father's arms, and promises not to smoke or drink absinthe ever again.*

### **Willy** (Willy Sanders, 1906-1990).

Nato a Liverpool, William Sanders riscuote un notevole successo con il suo primo film, *The Man to Beat Jack Johnson*, realizzato nel 1910 dalla British Tyler Company. L'Éclair lo porta immediatamente a Parigi, vedendo in lui una possibile risposta a Bébé e Bout de Zan, i bambini terribili della Gaumont. Nel 1916, alla fine della sua carriera

cinematografica, ha al suo attivo 65 film, in genere diretti da Joseph Faivre. / *The Liverpool-born William Sanders had a considerable success with his first film, The Man to Beat Jack Johnson, made by the British Tyler Company in 1910, and was immediately taken to Paris by the Éclair company, which saw him as a competitor to Gaumont's mischievous infants, Bébé and Bout de Zan. By 1916, when his film career ended, he had made 65 films, generally directed by Joseph Faivre.*

### LA RUSE DE WILLY (Éclair, FR 1913)

*Regia/dir:* Joseph Faivre; *cast:* Willy Sanders (Willy); 35mm, 179 m., 8' (18 fps).

Didascalie in francese / *French intertitles.*

M. e Mme. Plouff si accorgono con stupore che qualcuno va rubando le provviste nella loro dispensa. M. Plouff convoca tutti i domestici per interrogarli. Ma nessuno ne sa nulla e allora lui decide di tendere una trappola al ladro. Spande quindi della farina sul pavimento per rilevare le impronte del colpevole. A notte fonda, Willy, il figlio dei Plouff, si alza senza farsi sentire e scopre la trappola. Infilata una scarpa del padre e una della madre, entra nella cucina. Il ragazzo si riempie la pancia e quindi torna a dormire. L'indomani, davanti alle impronte nella farina, M. e Mme. Plouff si accusano a vicenda di essere i colpevoli del furtarello. Poi capiscono di essere rimasti vittime di un raggio. La notte successiva, M. Plouff riempie le scarpe di colla extra forte. Il figlio recidiva, e, dopo essersi rimpinzato, si accorge di non poter più uscire dalle scarpe. Non sarà affatto agevole dormire con due grosse calzature che fuoriescono dal letto!

*Mr. and Mrs. Plouff are shocked to learn that someone is stealing food from their larder. Mr. Plouff questions all the servants, but no one knows anything. Mr. Plouff sets a trap, spreading flour on the floor to track the thief's footprints. That night the Plouffs' son Willy secretly gets up and discovers the trap. The scamp pulls on one of his father's shoes and one of his mother's, and creeps into the kitchen, where he fills his belly, and then goes back to bed. The next day, faced with the incriminating footprints in the flour, Mr. and Mrs. Plouff accuse each other of the theft, but finish by realizing that someone has played a trick on them. The following night Mr. Plouff fills the shoes with extra-strong glue. Willy repeats his naughty escapade, and, after having eaten well, realizes that he cannot take off the shoes. He is astonished in his sleep by the two big shoes protruding from his bed.*

### LE 1<sup>er</sup> DUEL DE WILLY (Éclair, FR 1914)

*Regia/dir:* Joseph Faivre; *cast:* Willy Sanders (Willy); 35mm, 162 m., 7' (18 fps).

Didascalie in francese / *French intertitles.*

Una grande merenda affollata di bambini è stata organizzata per la festa di Willy, il quale fa la corte a Solange, una ragazzina della sua età. A tavola, Bob, un concorrente, fa piedino alla sua bella. Willy se ne rende conto quando il rivale gli tocca il piede per sbaglio. Infuriato, lo sfida a duello. Prima dello scontro, previsto per il giovedì seguente, Willy fa pratica sui suoi giocattoli. Poi fa testamento e, il giorno

designato, dichiara il suo ardente amore a Solange. L'incontro di boxe ha luogo nel giardino, ma interviene la ragazzina. Questa corre ad avvertire le madri dei due contendenti, che giungono a separarli. Dopo le spiegazioni, Solange chiede ai due ragazzini di stringersi la mano e i due la baciano ciascuno su una gota.

*A big children's party has been organized for Willy's name-day. Willy pays court to Solange, a little girl of his own age. At table, Bob, a rival, plays footsie with her. Willy realizes this when his rival touches his foot by mistake. Angry, Willy challenges him to a duel. Before the confrontation, fixed for the following Thursday, Willy practices by fighting his toys. He makes his will and, on the day, declares his passion to his loved one. The boxing match takes place in the garden, but the little girl quickly runs to alert the boys' mothers, who come and separate them. After explanations, Solange asks them to shake hands, and the two little boys kiss on the cheek.*

### Zigoto (Lucien Bataille) → Casimir

### ZIGOTO ET L'AFFAIRE DU COLLIER (Zigoto et le collier / La trouvaille de Zigoto) (Gaumont, FR 1911)

*Regia/dir:* Jean Durand; *cast:* Lucien Bataille (Zigoto), Berthe Dagmar (l'artista/the actress), Gaston Modot (impiegato del teatro/a theatre employee); 35mm, 197 m., 9' (18 fps). Restauro effettuato nel 2003 da un negativo nitrato originale; didascalie ricostruite in base a un copione originale depositato alla Bibliothèque nationale de France./ *Restored in 2003 by Gaumont and the Archives françaises du film (CNC) from an original nitrate negative; intertitles reconstructed using an original scenario deposited at the Bibliothèque nationale de France.*

Didascalie in francese / *French intertitles.*

Il visconte di Vieillenoix regala una collana di perle a una sciantosa cui fa la corte. L'indomani, però, il prezioso regalo scompare. Nella speranza di ritrovarlo, la sciantosa si reca in un'agenzia di investigazioni. Il direttore dell'agenzia incarica dell'affare due detective, Stout e Zigoto, che hanno metodi alquanto diversi. Stout si piazza davanti al teatro per osservare chi entra e chi esce, sorseggiando del porto. Zigoto, invece, indaga maldestramente, lasciando le proprie impronte sul luogo del supposto furto e seminando il caos durante una serata di gala. Malgrado le molteplici peripezie, Zigoto non approda a nulla. Poi incrocia per caso il visconte, che possiede una collana del tutto simile all'altra. Per lui non c'è dubbio: il ladro e il visconte sono la stessa persona. Detto fatto, gli salta addosso e lo arresta. Nel frattempo, Stout si è addormentato davanti al teatro. Una servetta, facendo le pulizie nel camerino della sciantosa, lascia cadere la collana dalla finestra, direttamente nel cappello di Stout. I due detective rivali si recano dalla sciantosa con le loro refurtive. Stout trionfa; Zigoto, sconfitto, è ridicolizzato. Quanto alla fortunata artista, ora possiede due collane.

*The Viscount de Vieillenoix offers a pearl necklace to an actress he is wooing. But the following day the precious gift has vanished. The*

actress goes to a private detective agency. The chief of the agency assigns two detectives to the case, Stout and Zigoto, who have very different methods. Stout posts himself in front of the theatre to watch the comings and goings while sipping port. Zigoto however investigates very clumsily, leaving his own fingerprints at the site of the supposed theft and disturbing a gala show. Zigoto discovers nothing, until he finds the Viscount in possession of an identical necklace. For him there is no doubt of the thief's identity; he leaps on the Viscount and arrests him. Meanwhile, Stout has fallen asleep in front of the theatre, where the maid drops the necklace out of the actress's dressing-room window, straight into Stout's hat. The two rival detectives arrive with their finds at the actress's house. Stout triumphs; the defeated Zigoto is ridiculed. As for the happy actress, she now has two necklaces.

**ZIGOTO, POLICIER, TROUVE UNE CORDE** (Gaumont, FR 1912)  
*Regia/dir:* Jean Durand; *cast:* Lucien Bataille (Zigoto), Gaston Modot; Gaumont cat. no. 3679; 35mm, 88 m., 4' (18 fps).

Didascalie in francese / *French intertitles.*

Zigoto trova in cima a una corda un toro che si lancia in una corrida improvvisata con un agente di polizia. Il bovino incrocia un corteo in cui si riconosce Onésime. Alla fine, Zigoto, colto da pazzia, si crede un toro e carica i clienti seduti sulla terrazza di un bar. / *Zigoto finds a bull on the end of a rope, which throws him into an improvised corrida with a policeman. The little bovine passes a procession in which we recognize Onésime. Finally Zigoto goes crazy: he believes he is a bull, and charges at people seated outside a café.*

**ZIGOTO EN PLEINE LUNE DE MIEL (La Lune de miel de Zigoto)** (Gaumont, FR 1912)

*Regia/dir:* Jean Durand; *cast:* Lucien Bataille (Zigoto), Berthe Dagmar (Berthe); 35mm, 118 m., 5' (18 fps), *b&n e imbitito / b&w and tinted.*  
Didascalie mancanti/*Intertitles missing.*

Su un divano, Zigoto e Berthe, la sua giovane moglie, si scambiano dolci effusioni. Sopraggiungono tre amici, ma la coppia non dimostra il minimo interesse per loro e continua a baciarsi. I tre iniziano una partita a carte che degenera in rissa e i nostri due innamorati soli al mondo ricevono piatti e sedie in testa senza scomporsi. In cucina scoppia un incendio, giungono due pompieri che invece di spegnere le fiamme spaccano i muri a colpi di piccone. La coppia, pur inzuppata dai getti d'acqua, resta inseparabile sul divano del salotto. Crolla il soffitto e i due sposi continuano a scambiarsi baci nella cantina in cui sono atterrati.

*Zigoto cuddles with his new young wife Berthe on a sofa. Three friends arrive without the young couple showing the least interest, but continuing to hug and kiss on the sofa. The three men embark on a game of cards which degenerates into a brawl, and our two lovers,*

*detached from the world, receive plates and chairs on their heads without even noticing. Fire breaks out in the kitchen, and two firemen arrive and break down the walls with pickaxes rather than extinguish the flames. The couple, still inseparable on their sofa, are soaked by jets of water. The ceiling collapses, and our young lovers continue to exchange kisses in the cellar into which they are precipitated.*

**ZIGOTO À LA FÊTE (Zigoto esta de fiesta)** (Comica, FR 1912)  
*Regia/dir:* Roméo Bosetti; *cast:* Lucien Bataille (Zigoto), Gaston Modot; Pathé cat. no. 4989; 35mm, 117 m., 6' (16 fps).  
Senza didascalie. / *Main title in Spanish; no intertitles.*

Zigoto osserva col cannocchiale un parco di divertimenti. Preso dall'entusiasmo, decide di recarsi al padiglione del tiro a segno. Lì però, provando un revolver, si cava un occhio. Per fortuna, gliene rimane uno. Al tiro al fantoccio, preso dallo slancio, tramortisce un poliziotto. Per nulla scoraggiato, continua il suo giro visitando il museo delle cere. Qui stuzzica un soldato, ma questi, che non è di cera, si difende, e la visita si trasforma in una rissa generale. Poco più in là, risponde alla sfida di un giocatore di catch, che non ci mette molto a farlo volare per aria come una volgare bambola di pezza. Questa volta è davvero troppo; Zigoto ritorna a casa, ridotto in stracci e pieno di ecchimosi.

*Through his binoculars, Zigoto sees a funfair. Very enthusiastic, he decides to go to the shooting gallery. But he blinds one eye trying a pistol. Happily he still has one eye left. At the "Aunt Sally" (U.S.: cocoanut shy) stall he knocks out a policeman. No way discouraged, he continues his tour and visits the wax museum. Zigoto tickles a soldier, but the latter, all too real, defends himself, and the visit ends in general scrimmage. A little further on, he responds to the challenge of a wrestler, who quickly sends him waltzing in the air like a common rag doll. This time it is too much: Zigoto returns home, in rags and covered in bruises.*

**ZIZI** (Zinel)

Ha interpretato anche il personaggio di "Snob", ma null'altro si sa di quest'attore. / *Also played the character "Snob", though nothing more is known of the actor.*

**ZIZI FAIT DES COURSES** (Lux, FR 1913)  
*Regia/dir:* ?; *cast:* Zinel (Zizi); 35mm, 91 m., 4' (18 fps).  
Didascalie in francese / *French intertitles.*

Commesso in un negozio, Zizi deve consegnare una cappelliera. Per strada, incontra la fidanzata e subisce una serie di disavventure. Il cappello arriverà alla cliente in condizioni pietose. / *Zizi, a shop assistant, has to deliver a hat in a hat-box. On the way he meets his fiancée, and experiences various misadventures. The hat arrives in a pitiable state.*

# Gli archivi del film di Londra e New York - 75 / 75 Years of Film Archives

## I 75 anni dell'archivio cinematografico inglese

Quest'anno si celebra il 75° anniversario della fondazione di due dei maggiori archivi cinematografici internazionali. Il Film Department del Museum of Modern Art di New York nacque infatti nel maggio del 1935; la Britain's National Film Library solo due mesi dopo. Nel corso degli anni, l'archivio britannico ha cambiato più volte nome: National Film Archive, National Film and Television Archive e infine British Film Institute National Archive. Annunciandone l'istituzione, nel luglio del 1935, il primo curatore, Ernest Lindgren, disse semplicemente che le sue finalità erano quelle di assicurare "la preservazione dei film di interesse nazionale e storico in maniera organica". In questa sua prima dichiarazione Lindgren sancì anche i criteri conservativi e la sacrosanta priorità delle copie di preservazione: "Se di un film esiste un'unica copia nei sotterranei della National Film Library sarà indispensabile trarne subito una seconda copia per poterne assicurare la visione." Lindgren deplorava che film come *Caligari*, *Metropolis* e *The Covered Wagon* non potessero essere più visti; e, con un entusiasmo a quei tempi ancora giustificabile, diceva: "Ci sono moltissimi film di grande qualità che giacciono inerti nei magazzini dei robiecchi ... il loro valore commerciale si è esaurito e i possessori sarebbero di sicuro disposti a cederli a un'organizzazione affidabile che ne garantisce la preservazione permanente." Uno dei primi film acquisiti dalla Library fu *The Great Train Robbery*, di cui all'epoca si riteneva che fosse sopravvissuta una sola copia.

Tra le prime donazioni fu fondamentale la collezione della alquanto originale Film Society (fondata 10 anni prima della National Film Library), che costituì il principale incentivo alla creazione della Library stessa. La Film Society, avviata da Ivor Montagu e Adrian Brunel, con il concorso di Iris Barry e Sidney Bernstein, introdusse la cultura cinematografica in Inghilterra. I loro ben pubblicizzati e non di rado scandalosi "pomeriggi domenicali" favorirono un approccio cosmopolita al cinema e stimolarono una seria saggistica cinematografica. Portarono in Inghilterra Eisenstein, Vertov, Pudovkin e Richter, per i consueti dibattiti domenicali all'ora del tè o per veri e propri seminari di cinema. Furono anche i primi sostenitori del giovane movimento documentario inglese. E il concetto stesso di festival cinematografico nacque dai loro show itineranti sul continente europeo. Le loro rassegne promossero la diffusione degli archivi in quanto dimostravano che i vecchi film – tra cui i Griffith e i Keystone del periodo pre-bellico – potevano essere vitali al pari di qualsiasi altra nuova produzione. Molti di coloro che parteciparono all'ideazione e alla fondazione della National Film Library erano veterani della Film Society. Iris Barry, che elaborò il modello del Film Department del MoMA, era stata una figura centrale della Society. Molto appropriatamente, dunque, il British Film Institute ha scelto di celebrare il suo 75o anno di attività presentando i film più importanti dello storico 33o programma della Film Society del 10 novembre

1929, programma che comprendeva la "prima" mondiale di *Drifters* di John Grierson e la "prima" inglese del *Potëmkin*.

La copia del *Potëmkin* presentata qui alle Giornate è quella integrale restaurata nel 2005 da Enno Patalas e Anna Bohn per conto della Deutsche Kinemathek. I molteplici tagli imposti dalla censura tedesca sono stati reintegrati, soprattutto grazie alla copia comprata dalla Film Society tramite la delegazione commerciale sovietica a Berlino nel 1929 e successivamente acquisita dal BFI. – DAVID ROBINSON

## 75 Years of Film Archives - I - Great Britain

*This year we celebrate the 75th anniversary of the formation of the world's first two great film archives. The Film Department of the Museum of Modern Art in New York was established in May 1935; Britain's National Film Library only two months later. Over the years the British archive has undergone a series of name changes: National Film Archive, National Film and Television Archive, and now the British Film Institute National Archive. Announcing its foundation, in July 1935, the first curator, Ernest Lindgren, defined its purpose simply: it was "to undertake the preservation of films of national and historical value in an organized manner". In this very first statement he firmly defined standards of conservation and the sacrosanct status of the preservation copy: "if a film exists only in the vaults of the National Film Library it will be necessary to make a second copy before the film can be shown". He deplored that films like Caligari, Metropolis, and The Covered Wagon could no longer be seen; but with at that time justifiable enthusiasm speculated that "there are a large number of films of considerable value lying idle in the possession of junk merchants, ... whose commercial value is exhausted, the owners of which would be willing to give them to a trustworthy organization for permanent preservation". One of the very first films accepted by the Library was The Great Train Robbery, then thought to be the only surviving print.*

*A fundamental early donation was the collection of the original Film Society, founded just 10 years before the National Film Library, and certainly the major stimulus that made the Library possible. The Film Society, primarily initiated by Ivor Montagu and Adrian Brunel, with the support of Iris Barry and Sidney Bernstein, brought film culture to Britain. Their publicized and often scandalous Sunday afternoon shows initiated a cosmopolitan approach to cinema, and stimulated serious writing about films. They brought Eisenstein, Vertov, Pudovkin, and Richter to Britain, for Sunday afternoon tea discussions but also for teaching seminars. They parented the young British documentary movement. Their travelling shows on the European continent initiated the film festival idea. And they promoted the archival idea by their revivals and demonstrations that old films – pre-war Griffiths and Keystones – could be as vital as any new works. Most of those first involved in the concept and foundation of the National Film Library*

were paid-up Film Society members. Iris Barry, who shaped MoMA's Film Department, was a central figure in the Society.

Appropriately, then, the British Film Institute has chosen to celebrate its 75-year history by reproducing the principal films of the historic 33rd Film Society show of 10 November 1929, which put together the world premiere of John Grierson's *Drifters*, and the British premiere of *The Battleship Potemkin*.

The print for this screening of *Potemkin* is the restoration completed in 2005 by Enno Patalas and Anna Bohn for the Deutsche Kinemathek. The extensive cuts by the German censorship have been replaced, thanks mainly to the print purchased by the Film Society in 1929 from the Soviet Trade Delegation in Berlin, subsequently acquired by the BFI. – DAVID ROBINSON

## Il programma originale della Film Society *The original Film Society programme*

### **Drifters 1929**

Regia/Direction ... John Grierson (Great Britain)

Fotografia/Photography ... Basil Emmott

Questo film, risultato della generosa collaborazione delle autorità preposte, descrive la pesca delle aringhe in tutte le sue fasi. Grierson era un sociologo di Glasgow e in America, dopo essere stato in contatto con la Paramount e con l'International Film Arts Guild di New York, ha collaborato alla preparazione dell'edizione per gli Stati Uniti di *Potemkin*. L'influenza dei suoi studi si vede sia nella concezione generale e nella costruzione di *Drifters* sia nell'eloquenza e intelligenza del montaggio. Dopo essere rientrato in patria, e prima della realizzazione di questo film (presentato per gentile concessione della New Era Films), ha attivamente operato per interessare alla cinematografia le varie autorità di questo Paese. L'accompagnamento musicale è stato preparato tenendo conto dei suoi suggerimenti.

*This film portrays, as a result of generous collaboration by the authorities concerned, the herring fishery in all its stages. Mr. Grierson was a sociologist in Glasgow and, in America, after being associated with Messrs. Paramount and the International Film Arts Guild of New York, he was associated with the preparation of 'Potemkin' for U.S.A. The influence of his studies is seen no less in the general conception and construction of Drifters than in the eloquence and intelligence of its cutting. Since returning to this country, and before the production of this film (which is shown by courtesy of Messrs. New Era Films) he has been materially active in promoting an interest in cinematography on the part of various authorities in this country. The musical accompaniment has been arranged in consonance with his suggestions.*

(Per questo film, si veda anche la sezione "Il canone rivisitato" / *For full credits and programme notes for Drifters, see the "Canon Revisited" section.*)

### **The Battleship 'Potemkin' 1925**

Regia/Direction ... S. M. Eisenstein

Assistente alla regia/Assistant Direction ... G. V. Alexandrov

Fotografia/Photography ... Eduard Tissé

Direttore di produzione/Production Manager ... Y. M. Bliokh

Assistenti/Assistants ... A. Antonov, M. Gomorov, A. Levskin, M. Straukh

Casa di produzione/Producing Firm ... 1st Studio, Goskino

**Annotazioni personali** Fino ad oggi, i signori Eisenstein, Alexandrov e Tissé hanno quasi sempre lavorato fianco a fianco. Il loro primo film, peraltro non molto fortunato, è stato *Sciopero*; il secondo *La corazzata Potëmkin*; il terzo *Ottobre*; e il quarto, *La linea generale*, è stato ultimato da poco. Sergei Mikhailovitch Eisenstein (o, più correttamente traslitterato, Eizenshtein) ha circa 31 anni ed è nativo di Riga; e oltre alla sua attività di cineasta, ha tenuto corsi presso l'Istituto di specializzazione cinematografica di Mosca e ha pubblicato alcuni saggi sul teatro giapponese. Tissé ha la sua stessa età e viene anch'egli da Riga. Gregor Alexandrov, già assistente alla regia di Eisenstein, e ora suo co-regista, ha 25 anni e viene dagli Urali; ha recitato nei teatri del Proletkult di Mosca e ha girato alcuni film di produzione indipendente. Pagando lo scotto del titolo di campione sovietico di tuffi vinto nel 1924, Alexandrov si è dovuto prestare a rivestire i panni di parecchi degli ufficiali che vengono buttati a mare in questo film. Nessuna delle persone che compaiono nel *Potemkin* è un attore professionista. Alla stesura delle didascalie russe, qui fedelmente tradotte, ha dato il proprio contributo il poeta Nikolai Aseev.

**La genesi del film** *La corazzata Potëmkin*, girato e montato in tre mesi, originariamente era stato concepito come singolo episodio di un più ampio affresco storico intitolato *1905*, basato su una sceneggiatura di N. F. Agadjanova-Shutka. *1905* venne poi accantonato e l'episodio, opportunamente sviluppato in un lungometraggio dall'équipe dei suoi realizzatori, riscosse un notevole successo sia in patria che all'estero. Il suo successo in Germania, malgrado le molte polemiche suscitate e gli interventi censori delle autorità locali, contribuì a spargerne ulteriormente la fama. Il film ricevette un'ottima accoglienza anche negli Usa. In Inghilterra, ne fu importata una copia dalla filiale inglese della F. B. O., che la sottopose al vaglio del comitato di censura nazionale, del consiglio comunale di Londra e del Middlesex. Ma le diverse autorità consultate negarono il loro visto, a quanto pare appellandosi ai numerosi dettagli di barbara violenza presenti nel film, in particolare a quelli contenuti nella scena "della scalinata". Molto probabilmente, le suddette scene si potevano semplicemente tagliare, e tuttavia non si fece il minimo sforzo per intervenire sul film in modo da consentirne la visione, per le ragioni su cui si è già dibattuto altrove. Per assecondare le esigenze dei vari paesi, il negativo ha subito tanti di quei rimaneggiamenti da rendere oggi impossibile la stampa di un positivo perfettamente rispondente all'originale, e anche la presente copia non è del tutto esente da pecche. La sua presentazione avviene per gentile concessione della

delegazione commerciale dell'URSS a Berlino e della Brunel and Montagu Ltd., e al contrario di tutte le altre copie presentate in precedenza fuori della Russia, è completa, e praticamente conforme all'originale sia nel montaggio che nel colore.

**Note generali** La vicenda narrata nel film si discosta in modo sostanziale dalla realtà storica. La fase iniziale della rivolta, il sentimento d'inquietudine, la causa e lo sviluppo dell'ammutinamento sono fedeli ai fatti. Dopo l'esposizione del marinaio trucidato sul molo di Odessa e la veemente reazione della folla, tuttavia, erano seguiti dei violenti disordini cittadini che nottetempo sfociarono nell'incendio di una parte dell'arsenale. Il massacro sulla scalinata, che nel film appare completamente gratuito, era stato provocato dall'incendio dell'arsenale. Anche l'emozionante finale del film è senza meno una libera ricostruzione. Il rifiuto della flotta ammiraglia di aprire il fuoco sui marinai ammutinati, che consentì alla *Potemkin* di fuggire e trovare rifugio in un porto rumeno, fu probabilmente dettato più da timore che da spirito di fratellanza. Va infatti ricordato che la *Potemkin* era all'epoca la nave più moderna e più imponente per stazza di tutto il Mar Nero.

Prima della sua visione, è opportuno ricordare che *Potëmkin* è stato il primo film in cui gli straordinari mezzi espressivi della cinematografia russa – l'uso di materiale non recitato e l'eccitazione isterica indotta dal ritmo del montaggio – venivano messi in pratica. Furono le innovazioni sperimentate in questo film a consentire la successiva realizzazione dei grandi successi di Pudovkin e degli stessi Eisenstein e Alexandrov. È importante sottolineare che l'opera di Eisenstein e di Alexandrov, al contrario di quella di Pudovkin, presenta di rado delle singole sequenze dotate di autonomia espressiva, dato che il loro effetto dipende quasi unicamente dal ritmo della tecnica visiva. Per questo motivo, i film di Eisenstein e di Alexandrov raggiungono la massima potenza espressiva quando il loro ritmo visivo è enfatizzato dal ritmo uditivo. Alla musica di Mr. Edmund Meisel, composta appositamente per il film, e da lui personalmente diretta durante la proiezione organizzata dalla Society, viene attribuita buona parte del successo del *Potëmkin* fuori dell'URSS. In realtà, va ricordato che a Stoccarda, pur se il film ebbe libera circolazione in terra tedesca, la musica fu proibita perché ritenuta *staatsgefährlich* [pericolosa per lo Stato]!

Nota: Il ricco programma della Film Society includeva *The Fall of the House of Usher* di Webber e Watson (1928) e il cartoon di Walt Disney *The Barn Dance* (1929).

**Personal Notes** *Messrs. Eisenstein, Alexandrov and Tissé have been associated in nearly all their film work. Their first production, Strike, was not altogether successful; The Battleship Potemkin was the second, October, the third, and the fourth The General Line has just been concluded. Mr. Sergei Mikhailovitch Eisenstein (or, more exactly transliterated, Eizenshtein) is about 31 years old, born in Riga; in addition to his film production work he has lectured in the Cinematograph College in Moscow and published works on the*

*Japanese Theatre. Mr. Tissé is of the same age, also from Riga. Mr. Gregor Alexandrov, formerly Mr. Eisenstein's assistant director, now his co-director, is twenty-five years old, from the Urals; he has acted in Prolet-Theatres in Moscow, and also made films independently; further, he won the high-diving championship of the Soviet Union in 1924, as penalty for which achievement he is made to represent several of the officers dejected from shipboard in this film. None of the persons taking part in this film is a professional actor. The poet, Nikolai Aseev, collaborated in the production of the Russian titles, here closely rendered.*

**History of the Film** *The Battleship 'Potemkin', which was photographed and cut in three months, was originally planned as a section only of a larger film 1905, scenario by Miss N. F. Agadjanova-Shutka. 1905 was later abandoned and the section, as worked out by the production group, had a marked success in its country of origin and abroad. Its success in Germany, together with several controversies and revisions by censorship in that country, spread its fame very generally. It was also extremely well received in U.S.A. A copy was imported into this country by Messrs. F.B.O. (England) and submitted by that firm to the British Board of Film Censors, the London County Council and the Middlesex County Council. It was rejected by these various authorities on account, it is understood, of the several details of barbaric violence, contained particularly in the 'flight of steps' scene. These scenes are probably easily excisable, but no further effort was made to re-arrange the film, or secure its exhibition, for reasons which have been discussed elsewhere. The negative has so often been cut and matched to meet the requirements of various countries that it is now difficult to draw a perfect positive and the present print is not entirely satisfactory. It is shown by courtesy of the U.S.S.R. Trade delegation in Berlin and Messrs. Brunel and Montagu Ltd, and, unlike any other copy previously shown outside Russia, is complete; following, in arrangement and colour, the original nearly exactly.*

**General Notes** *The story shown in the film differs very materially from the historical incident. The opening, the feeling of unrest, the cause and course of the mutiny are exact. Following the exposure of the slain sailor on the Mole at Odessa, and the angry speeches attending it, there occurred, however, riots in the town culminating at night in the arson of a part of the dockyard. The massacre on the flight of steps, which appears in the film as entirely wanton, was subsequent to the burning of the dockyard. The final climax of the film, of course, is also treated freely. The reluctance of the Admiral's fleet to engage battle, which enabled the 'Potemkin' to escape and take refuge in a Roumanian port, is probably to be ascribed less to fraternity than to timidity. It should be recalled that, at that time the 'Potemkin' was the latest, and by far the largest, ship in the Black Sea. In viewing this film it must be recalled that 'Potemkin' was the first Russian film in which those remarkable methods of expression – the use of non-acting material and the incitement to hysteria by means of rhythmic cutting – were attempted. It is with the experience of the*

*innovations in this film that the subsequent successes of Pudovkin, and of Eisenstein and Alexandrov themselves, have been achieved. It is important to note that the work of Eisenstein and Alexandrov, unlike that of Pudovkin, contains rarely any content effective in itself, its effect depends nearly entirely on the technical visual rhythm. For this reason the pictures of Eisenstein and Alexandrov are most effective only when this visual rhythm is emphasised by aural rhythm. To the music of Mr. Edmund Meisel, composed specially for the film, and which will be conducted by him at the Society's performance, is attributed much of the success of 'Potemkin' outside U.S.S.R. Indeed it is recorded that at Stuttgart, though the film itself was permitted, the music was forbidden as staatsgefährlich!*

*Note: The lengthy Film Society programme also included Webber and Watson's The Fall of the House of Usher (1928) and Walt Disney's The Barn Dance (1929).*

### **BRONENOSETS POTEMKIN (La corazzata Potëmkin / The Battleship Potemkin)** (Goskino, USSR, 1925)

*Regia/dir., mont./ed: Sergei M. Eisenstein; scen: Sergei M. Eisenstein, from an idea by Nina F. Agadzhanova-Shutko; aiuto regia/asst. dir: Grigori V. Alexandrov; f./ph: Eduard K. Tisse; aiuto f./asst. ph: Vladimir Popov; scg./des: Vasili A. Rakhals; asst. [Eisenstein's "Iron Five"]:* Grigori V. Alexandrov, Alexander P. Antonov, Mikhail Gomorov, Alexander I. Levshin, Maxim M. Straukh; *didascalie/intertitles:* Nikolai N. Aseev, Sergei M. Tretyakov; *cast:* Alexander P. Antonov, Vladimir G. Barsky, Grigori V. Alexandrov, Alexander I. Levshin, Mikhail Gomorov, Nikolai Levchenko, Konstantin Feldman, Marusov, Ivan Bobrov, Andrei A. Fait, Beatrice Vitoldi, N. Poltavtseva, Repnikova, Iulia Eisenstein, membri della Marina rossa, cittadini di Odessa, membri del Proletkult di Mosca / *sailors of the Red Navy, citizens of Odessa, members of Proletkult Theatre, Moscow*; m.; 35mm, 1338 m., 70' (18 fps); fonte copia/print source: Deutsche Kinemathek, Berlin. Restauro/Restored 2005.

*Didascalie in tedesco / German intertitles.*

*La corazzata Potëmkin* è l'unico titolo a figurare ininterrottamente al primo posto nella classifica dei migliori film del cinema mondiale segnalati dai critici, con scadenza decennale a partire dal 1952, sulla rivista *Sight and Sound*. Una preminenza storica che sarebbe stato arduo prevedere qualora si considerino le circostanze che portarono alla realizzazione del film. Il progetto nacque su decreto di una commissione governativa tardivamente costituitasi (marzo 1925) per commemorare il ventesimo anniversario della rivoluzione del 1905. La scrittrice Nina Agadzhanova-Shutko inizialmente aveva pensato a un grande affresco storico sull'intera rivoluzione, ma questo schema grandioso si ridusse ben presto di proporzioni quando, di comune accordo con Eisenstein, si ritenne opportuno concentrare l'azione sullo sciopero di San Pietroburgo del 1905, con un breve prologo sull'ammutinamento della Potëmkin. Il titolo era *Il 1905*. Le riprese iniziarono a Leningrado nell'agosto, ma furono sospese per la pioggia, e anche la prospettiva di girare sul Baltico e sul Mar Nero venne

accantonata. Senza alcuna apparente strategia di pre-produzione, la troupe del film si trasferì a Odessa. E lì, dopo aver visto la scalinata Primorsky, Eisenstein si accinse immediatamente a riscrivere lo script, concentrando l'azione su Odessa e sulla vicenda della Potëmkin, includendo la scena clou del massacro sulla scalinata. Fu in questa fase che Eduard Tissé, il cui contributo si sarebbe rivelato di capitale importanza per il film, subentrò al cameraman Levitsky.

Le riprese durarono 54 giorni. Eisenstein tornò a Mosca circa tre settimane prima della prestigiosa première al teatro Bolshoi. Ormai era decisamente tardi per poter pensare di girare le scene di San Pietroburgo: il titolo *Il 1905* fu cambiato in *La corazzata Potëmkin*. Il montaggio richiese tre settimane (il girato raggiungeva i 4500 metri; la copia finale risultò di 1820 metri); Eisenstein stava ancora montando gli ultimi rulli quando la proiezione nella sala del Bolshoi era già cominciata. L'intero film, tra riprese e montaggio, era stato completato in poco più di 10 settimane, da un regista ventisettenne con alle spalle alcune brillanti esperienze di teatro d'avanguardia e un solo lungometraggio sperimentale. All'inizio, le reazioni in URSS non furono unanimi, ma l'entusiasmo sollevato da *Potëmkin* in ambito internazionale ebbe una risonanza senza precedenti. Numerosi cineasti di varie parti del mondo riconobbero l'assoluta novità del montaggio di Eisenstein, non più concepito solo come strumento narrativo ma anche come medium di un'emozione intellettuale senza soluzione di continuità. La struttura in cinque atti distinti da un titolo proprio, ciascuno dei quali, per citare le parole di Richard Taylor "stimola l'induzione da un atteggiamento passivo a uno attivo" elevando la narrazione di un singolo evento storico ad una dimensione epica e, nella definizione di Eisenstein, di "una tragedia classica". Il motivo ricorrente dell'eroe collettivo e la tipizzazione dei caratteri suscitavano molte polemiche, né furono esenti da critiche alcuni travisamenti storici, ma, come ebbe a dire giustamente Jay Leyda, *Potëmkin* "sacrificava i fatti storici minori per l'essenza drammatica della Storia".

All'estero, il film fu spesso visto dalle autorità locali come un pericoloso incitamento alla rivolta. In Germania, la sua distribuzione fu concessa con riluttanza, e solo dopo sostanziosi tagli. In Inghilterra non ottenne il visto di censura fino al 1954. (La Film Society ne fu dispensata per il suo status di club privato, ma la proiezione del 1929 non mancò di scatenare violenti attacchi sulla stampa e in Parlamento.) Solo negli Usa, dove personalità antitetiche quali Chaplin e Selznick lo definirono il più grande film mai realizzato, *Potëmkin* poté circolare liberamente e con successo.

Lo stesso Eisenstein presagiva lunga vita al suo film, e affermò che gli sarebbe piaciuto rinnovarne la musica ogni dieci anni, per mantenere vivo l'interesse delle nuove generazioni. Un progetto iniziale di riportare Prokofiev in URSS per affidargli lo score musicale per L'anno 1905 rimase lettera morta, e la "prima" del film avvenne con l'accompagnamento di un pot-pourri di musica classica. In Germania, Edmund Meisel compose una partitura brillantemente complementare al montaggio di Eisenstein. Otto decenni dopo,



presentando lo score del 2004 dei Pet Shop Boys, Neil Tennant scrisse: “Spero che la nostra versione faccia sembrare il film più legato alla contemporaneità che a un particolare periodo storico. Ci auguriamo che la nostra musica possa affrancarlo dal suo retaggio sovietico per restituirlo alla sua essenza di capolavoro modernista senza tempo.”

Non tutti, ai giorni nostri, condividono lo stesso entusiasmo per un film che in qualche misura aveva rivoluzionato le modalità della percezione intellettuale. Questo inizio di secolo, se si esclude la monografia di Richard Taylor del 2000, non ha visto apparire alcun significativo testo accademico sul *Potëmkin*. La querelle Pudovkin-Eisenstein sul montaggio non appassiona più: il montaggio narrativo di Pudovkin è la norma cinematografica, mentre il dinamismo di Eisenstein è stato allegramente volgarizzato e saccheggiano dai video pop. D'altro canto, a molti di noi occorrerebbe un cospicuo surplus di slancio romantico per poterci identificare ancora con la sincera fede idealista nel mondo nuovo comunista che in quei brevi, eroici anni riuscì a ispirare perfino un cinico e sofisticato individualista come Eisenstein. Il più avveduto dei critici, Roger Ebert, ha scritto: “Se oggi il film ci appare come una sorta di tecnicamente brillante ma semplicistico “cartoon” (dalla definizione che ne dette Pauline Kael in una sua recensione peraltro favorevole), può dipendere dal fatto che ormai il *Potëmkin* ha esaurito tutti i suoi elementi di sorpresa – e, proprio come il Salmo 23 o la Quinta di Beethoven, ci è diventato talmente familiare che non riusciamo più a coglierne il valore oggettivo.”

Nondimeno, nel 2010 *Bronenosec Potëmkin* figura ancora al terzo posto nella lista dei “100 migliori film della storia del cinema” compilata dal popolare mensile inglese *Empire*. – DAVID ROBINSON

*Battleship Potemkin is the only film which, since they began in 1952, has featured in every one of Sight and Sound's decennial polls of critics to nominate the world's best films. Such historical pre-eminence could hardly have been anticipated from the circumstances of the film's conception. It was made to the order of a government commission belatedly (March 1925) set up to commemorate the 20th anniversary of the 1905 revolution. The writer Nina Agadzhanova-Shutko initially planned a great panoramic history of the entire revolution, but this grandiose scheme rapidly dwindled, and she and Eisenstein settled on a script that concentrated on the 1905 St. Petersburg strike, with a brief prologue about the Potemkin mutiny. The title remained The Year 1905.*

*Production began in August, but they were rained off in Leningrad, and plans to shoot in the Baltic and the Black Sea were also abandoned. Without much evident pre-planning, the unit moved on to Odessa. There Eisenstein saw the Primorsky Stairs (the Odessa Steps) and instantly set about re-writing the script, focusing the action on Odessa and the Potemkin story, with the massacre on the steps as the climactic sequence. At this stage Eduard Tisse, who was to be a vital contributor to the film, took over from the cameraman Levitsky.*

*The main shooting took 54 days. Eisenstein returned to Moscow less than a month before the prestigious premiere in the Bolshoi Theatre. It was too late to think about the St. Petersburg scenes: the title was changed from The Year 1905 to Battleship Potemkin. The editing was accomplished in 3 weeks (4,500 metres were shot; the final length was 1820 m.); Eisenstein was still cutting the final reels when the Bolshoi performance had already begun. The entire shooting and editing had been completed in little more than 10 weeks, by a 27-year-old director with a previous background of some lively avant-garde theatre experience and a single experimental feature film.*

*The initial response in the USSR was mixed, but Potemkin's international impact was unprecedented. Film-makers everywhere recognized something completely new in Eisenstein's concept of montage not as a narrative tool but as a means of continuous intellectual excitation. The structure in five distinct and individually titled acts, each of which, in Richard Taylor's phrase, “moves from passive to active mood”, elevating the apparent narrative of a single historical event to epic scale and, for Eisenstein, “a classical tragedy”. Eisenstein's insistence on the collective hero and the use of types remained controversial, and his distortion of history was criticized, but, as Jay Leyda explained, “Potemkin...sacrificed the lesser historical facts for the dramatic essence of history”.*

*Abroad, the film was widely viewed by the authorities as incitement to insurrection. In Germany, its release was reluctantly allowed, though with extensive cuts. In Britain it was not passed by the censor until 1954. (The Film Society had dispensation as a private club, though the 1929 screening was fiercely attacked in press and Parliament). Only in the United States, where people as varied as Chaplin and Selznick called it the greatest film ever, did Potemkin enjoy trouble-free and successful circulation.*

*Eisenstein clearly sensed Potemkin's durability, and said that he would like new music for it every 10 years, to keep it alive for successive generations. An initial project to bring Prokofiev back to the USSR to write a score for The Year 1905 was aborted, and the premiere was accompanied by a classical pot-pourri. In Germany, Edmund Meisel wrote a score brilliantly complementary to Eisenstein's montage. Eight decades later, Neil Tennant wrote of the Pet Shop Boys' 2004 score, “I hope our version makes the film feel like it belongs to the world today rather than to one particular period of history. We want our music to free it from its Soviet past and help reveal it as the great modernist, timeless work of art that it is.”*

*Not everyone today shares this excitement in a film that to some degree changed the manner of intellectual perception. There has been no significant academic writing on Potemkin this century, since Richard Taylor's 2000 monograph. The Pudovkin-Eisenstein confrontations on montage have lost their excitement: Pudovkin's narrative editing is the cinematic norm, while Eisenstein's dynamics have been cheerfully vulgarized and hijacked by pop video. At another level, it requires too great a romantic leap for most of us today to identify with that sincere idealist belief in the brave new world of*

*Communism that in those brief heroic years could inspire even such a cynical sophisticate as Eisenstein.*

*The wisest of critics, Roger Ebert, has written, "If today it seems more like a technically brilliant but simplistic 'cartoon' (Pauline Kael's description in a favorable review), that may be because it has worn out its element of surprise – that, like the 23rd Psalm or Beethoven's Fifth, it has become so familiar we cannot perceive it for what it is." Yet, cheerily, in 2010 Battleship Potemkin was ranked in third place in the populist Empire magazine's "100 Best Films of World Cinema".*

DAVID ROBINSON

## I 75 anni del Dipartimento Film del MoMA di New York

Alla fine del periodo del cinema muto, nell'estate del 1929, il fondatore del Museum of Modern Art, Alfred Barr, descrisse il mezzo cinematografico come "l'unica grande arte tipica del ventesimo secolo" e propose che l'architettura, i film, il teatro, le arti decorative, il design industriale e la fotografia venissero inclusi nel suo nuovo museo insieme con la pittura, la scultura e le arti grafiche. Tra i cineasti che descrisse come "maestri" moderni in alcuni appunti del 1932 c'erano Abel Gance, René Clair, E.A. Dupont, Vsevolod Pudovkin, Jacques Feyder, Charles Chaplin, Sergej Eisenstein, Man Ray, Fernand Léger, Moholy-Nagy, Walter Ruttmann, Ralph Steiner e Luis Buñuel. Il suo entusiasmo lo portò in seguito alla fondazione della Cineteca del Museo, con la sua dichiarazione d'intenti del 1935: "per rintracciare, catalogare, assemblare, preservare, presentare e far circolare" i film.

Discutendo anche di preservazione dei film, nel 1932 Barr affermò che "una delle condizioni più allarmanti dell'arte contemporanea è il fatto che ci si è presi così poca cura ... dei grandi film dell'ultimo quarto di secolo". Nell'estate del 1933, quando portò Iris Barry al Museo come prima bibliotecaria di quell'istituzione (senza formale preparazione), dietro le quinte ebbe inizio l'organizzazione di un dipartimento di cinema. L'esperienza della Barry con la London Film Society e i suoi legami con la cultura delle belle arti in Europa, grazie al rapporto personale con il pittore britannico Wyndham Lewis, le diedero le credenziali ideali per gestire la divisione cinema di un museo d'arte. La sua prima serie di pellicole al Museo fu organizzata per un test "fuori città" tenutosi al Wadsworth Atheneum di Hartford, nel Connecticut, dall'ottobre al dicembre del 1934. Quando la Cineteca fu ufficialmente fondata nel 1935, venne orgogliosamente dichiarato il suo impegno "a rintracciare, proteggere e preservare i film importanti, sia americani che stranieri, di ogni periodo a partire dal 1889".

Agli inizi, gli sforzi della Barry per raggiungere tali obiettivi sfociarono in tre iniziative degne di nota: viaggi a Hollywood, in Gran Bretagna, Finlandia, Francia, Germania, Polonia, Unione Sovietica e Svezia in cerca di pellicole, tra l'agosto del 1935 e l'autunno del 1937; la costituzione della FIAF (la Federazione Internazionale degli Archivi di Cinema) nel 1938, con Olwen Vaughan del British Film Institute di

Londra, Henri Langlois della Cinémathèque Française di Parigi e Frank Hensel del Berlin Reichsfilmarchiv, un'organizzazione che all'inizio funzionò come una confederazione di collezionisti che cercavano un accesso privilegiato ai film, l'uno nelle collezioni istituzionali dell'altro; l'assunzione di uno staff selezionato con punti di forza ed interessi differenziati. William Jamison proveniva dai laboratori cinematografici della Edison e dal 1935 al 1949 ebbe la qualifica di "detective dei film" del dipartimento: fu lui a condurre le trattative che nel giugno 1935 portarono alla prima grande acquisizione filmica del MoMA, la collezione Jean LeRoy, comprendente film della Biograph come *A Wringing Good Joke* (1903), della Edison come *Fatima* (1897) e dei fratelli Lumière come *l'Arrivée d'un train* (1895). Dal 1935 al 1940, lavorò al Museo Theodore Huff, patito di cinema e collezionista di foto di scena e pellicole a 16mm; d al 1936 al 1940, Jay Leyda, studioso del cinema sovietico; dal 1939 al 1949, il vice-conservatore Arthur Rosenheimer Jr., che prese il nome di Arthur Knight quando lasciò New York con il progetto di fondare un museo del cinema a Hollywood. Dal 1940 al 1942 operò come aiuto conservatore anche Richard Griffith, che in seguito, nel 1951, successe alla Barry come conservatore capo del Dipartimento Film.

Al Museo la necessità di collegare la preservazione con i programmi di presentazione al pubblico e la circolazione delle pellicole poneva particolare pressione allo staff dell'archivio. Con le dotazioni della Cineteca furono approntati oltre 80 programmi di film storici tra il 1935 e le prime grandi retrospettive basate sulle raccolte del Museo, dedicate cinque anni più tardi a Douglas Fairbanks e D.W. Griffith, con monografie d'accompagnamento (quella di Griffith a cura di Iris Barry; quella di Fairbanks a cura di Alistair Cooke). I film di Fairbanks arrivarono a New York nel 1938, provenienti dalla collezione personale dell'attore, e furono presentati nel cinema del Museo, nell'ambito del programma "The Films of Douglas Fairbanks" dal maggio al luglio 1940, meno di 5 mesi dopo la sua morte, avvenuta il 12 dicembre 1939. *Robin Hood* (1922) fu presentato la prima volta all'interno di un programma intitolato "The Cavalier". Negli anni seguenti c'è stato un notevole lavoro di preservazione del film, ma la nuova copia del MoMA che verrà proiettata alle Giornate, realizzata lo scorso anno, include finalmente la colorazione originale.

RON MAGLIOZZI

## 75 Years of Film Archives – II – The Museum of Modern Art, New York

*At the end of silent film period in the summer of 1929, the Museum of Modern Art's founding director Alfred Barr described the film medium as "the only great art peculiar to the twentieth century" and proposed that architecture, movies, theatre, decorative arts, industrial design, and photography be included with painting, sculpture, and graphic arts in his new museum. Among the filmmakers he described as modern "masters" in some 1932 notes were Abel Gance, René Clair, E.A. Dupont, Vsevolod Pudovkin, Jacques Feyder, Charles Chaplin, Sergei Eisenstein, Man Ray, Fernand Léger, Moholy-Nagy, Walter Ruttmann, Ralph Steiner, and Luis Buñuel. His*

enthusiasm eventually led to the establishment of the Museum's Film Library, with its 1935 statement of purpose "to trace, catalog, assemble, preserve, exhibit and circulate" films.

Arguing as well for film preservation, in 1932 Barr asserted, "one of the most alarming conditions in contemporary art is the fact that so little care has been taken of the...great films of the past quarter century." In the Spring of 1933, when he brought Iris Barry to the Museum as the institution's first librarian (with no formal training), the process of organizing a department of film began behind the scenes. Barry's experience with the London Film Society and her connection to the culture of fine arts in Europe through her intimate relationship with British painter Wyndham Lewis gave her the ideal credentials to head a film division in a museum of art. Her first Museum film series was organized for an "out of town" test run at the Wadsworth Atheneum in Hartford, Connecticut, from October to December 1934. When the Film Library was officially founded in 1935, its commitment "to trace, secure and preserve the important films, both American and foreign, of each period since 1889" was proudly declared.

In the early years, Barry's efforts to achieve these goals resulted in three notable initiatives: trips to Hollywood, Britain, Finland, France, Germany, Poland, the Soviet Union, and Sweden in search of films between August 1935 and the fall of 1937; the formation of FIAF (the International Federation of Film Archives) in 1938, with Olwen Vaughan of the British Film Institute in London, Henri Langlois of the Cinémathèque française in Paris, and Frank Hensel of the Berlin Reichsfilmarchiv, an organization that at first occasionally acted as a confederation of collectors seeking privileged access to the films in each other's institutional collections; and the employment of a hand-picked staff with varying strengths and interests. William Jamison came from the Edison film labs, and from 1935 to 1949 served as the department's "film detective," responsible for negotiating the Film Library's first major acquisition, the Jean LeRoy Collection in June 1935, containing films by Biograph (A (W)ringing Good Joke, 1903), Edison (Fatima, 1897) and the Lumières (Arrivée d'un train, 1895); Theodore Huff, from 1935 to 1940, a film buff and collector of film stills and 16mm prints; Jay Leyda, from 1936 to 1940, a scholar of Soviet film; and curatorial assistants Arthur Rosenheimer, Jr., from 1939 to 1949, who took the professional name Arthur Knight when he left New York with plans to found a film museum in Hollywood, and Richard Griffith, from 1940 to 1942, who later succeeded Barry at the museum as the film department's chief curator in 1951.

At the Museum, the need to link preservation to public exhibition programs and film circulation placed particular pressure on the archive staff. Over 80 historical film programs were organized from the Library's holdings between 1935 and the Museum's first major, collection-based career retrospectives on Douglas Fairbanks and D.W. Griffith five years later, with accompanying monographs (Griffith by Iris Barry; Fairbanks by Alistair Cooke). The Fairbanks films arrived in New York in 1938 from Fairbanks' personal

collection, and went on exhibition in the Museum's theater as "The Films of Douglas Fairbanks," from May to July 1940, less than 5 months after his death on 12 December 1939. Robin Hood (1922) was first presented as a program titled "The Cavalier." There has been extensive preservation work on the film over the ensuing years, but the new MoMA print to be screened at the Giornate, made last year, finally incorporates the original tinting. – RON MAGLIOZZI

**ROBIN HOOD** (Douglas Fairbanks Picture Corporation, per/for United Artists, US 1922)

*Regia/dir.*: Allan Dwan; *story*: Elton Thomas [Douglas Fairbanks]; *scen. ed.*: Lotta Woods; *consulente letterario/literary consultant*: Arthur Knoblock; *f./ph.*: Arthur Edeson; *scg./des.*: Wilfred Buckland, Irvin J. Martin, Edward M. Langley; *cost.*: Mitchell Leisen; *ricerche/research*: Dr. Arthur Woods; *dir. tecn./tech. dir.*: Robert Fairbanks; *cast.*: Douglas Fairbanks (Il conte di/The Earl of Huntingdon / Robin Hood), Wallace Beery (re Riccardo/King Richard), Sam De Grasse (Principe Giovanni/Prince John), Enid Bennett (Lady Marian Fitzwalter), Paul Dickey (Sir Guy of Gisbourne), William Lowery (lo sceriffo di/Sheriff of Nottingham), Alan Hale (Little John), Willard Louis (frate/Friar Tuck), Lloyd Talman (Alan-a-Dale), Maine Geary (Will Scarlett); 35mm, 10,960 ft., 133 (22 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: The Museum of Modern Art, New York. Restauro/Restored 2009. Preserved by The Museum of Modern Art with support from The Celeste Bartos Film Preservation Fund.

Didascalie in inglese / English intertitles.

*Robin Hood* colpì il pubblico dell'epoca per le sue atmosfere romantiche alla Maxfield Parrish, le grandiose scenografie e le torme di comparse in costume. In pochi parvero però notare che Fairbanks passava in sottotono rispetto a tutto questo, o se non altro se ne scordarono nell'ultima parte del film, quando, recuperato il suo vecchio smalto, "Doug" riaccendeva il loro entusiasmo e chiudeva in bellezza il film. Rivisto oggi, *Robin Hood* risulta sicuramente meno divertente e ben congegnato del suo magistrale predecessore, *The Three Musketeers*.

La trama era una rivisitazione di Fairbanks della leggenda di Robin Hood (l'"Elton Thomas" citato nei credits del film è lui") mischiata con un po' di storia e con la leggenda personale dello stesso Fairbanks. Che nella prima parte del film impersona il conte di Huntingdon, il più forte e coraggioso dei cavalieri di corte, nominato comandante in seconda delle crociate da Riccardo Cuor di Leone; in seguito, vittima di intrighi e ingiustamente sospettato dal re, diventa Robin Hood, il fuorilegge dalla fama leggendaria. Nel ruolo del conte, Fairbanks è visibilmente impacciato dalla sontuosità della *mise-en-scène*. La distanza tra cinepresa e luogo dell'azione è in genere molto accentuata, spesso le riprese sono effettuate in campo lunghissimo per includere i grandiosi interni ed esterni del castello medievale, e i personaggi ne escono inevitabilmente rimpiccioliti. Questo uso alquanto bizzarro di set grandiosi e dispendiosi rende inevitabile il paragone con il mirabile uso che aveva fatto solo pochi anni prima

D.W. Griffith delle gigantesche mura di Babilonia in *Intolerance*, la varietà e la mobilità dei suoi punti macchina e l'efficace contrasto tra i dettagli intimi e le imponenti vedute d'assieme. Nondimeno, la sequenza d'apertura di *Robin Hood* è di grande suggestione: il ponte levatoio cala verso la macchina da presa, quasi riempiendo lo schermo, coinvolgendo cinesteticamente lo spettatore.

La prima metà di *Robin Hood* è molto più fiacca di quanto ci si aspetterebbe da un film di Fairbanks. Sebbene ravvivato da sporadici tocchi di humour, basati sulla timidezza del conte verso le donne, il film non sfrutta a fondo la grazia atletica di Fairbanks, e la ridondanza degli intrighi e del décor pare soffocarlo. Solo quando Robin Hood va a rintanarsi nella foresta di Sherwood, riaffiora il Fairbanks smargiasso, e il film comincia a prendere ritmo. Se nei film precedenti restava qualche dubbio sull'effettivo impegno personale di Fairbanks nell'uso creativo del mezzo filmico, qui il suo diretto intervento è molto evidente, mentre la regia di Allan Dwan risulta nel complesso abbastanza ordinaria. Le scene in cui Fairbanks esegue le sue acrobazie – il salto dagli alberi sull'uomo a cavallo, l'inseguimento nelle stanze del castello che culmina con una scivolata da un tendaggio smisurato, i salti nel vuoto da parete a parete, l'arrampicata sulla catena del ponte levatoio in ascesa – potevano essere dirette solo da chi le aveva ideate e interpretate. Ed è proprio in questi momenti che il film prende finalmente vita, esprimendo una qualità di eccitamento visivo impossibile per qualsiasi altro medium.

Non meno degna di nota è l'interpretazione di Wallace Beery nei panni di Riccardo: questo personaggio storico è reso dall'attore più come un irruento e grossolano buontemponone che come un aristocratico, il che conferisce una nota di realismo al film e destò grande ammirazione anche all'epoca. – EILEEN BOWSER (*Film Notes*, The Museum of Modern Art, 1969)

*Robin Hood greatly impressed audiences of its day with its Maxfield Parrish-style romantic atmosphere, its enormous sets, and its horde of costumed extras. Few seemed to notice that Fairbanks was a little subdued by it all, or at least forgot his subdued demeanor when, in the last part of the picture, he returned to his old dashing self, and the excitement he generated carried the film through to its smashing climax. Today, Robin Hood appears less entertaining and less well constructed than its masterful predecessor, The Three Musketeers. This was Fairbanks' own version of the Robin Hood legend (he is the*

*"Elton Thomas" listed in the film's credits), mixed with a little history and the Fairbanks legend itself. In the first half of the film, he plays the Earl of Huntingdon, strongest and bravest of the knights at court, named second in command of the Crusades by Richard-the-Lion-Hearted; later, victim of intrigue, unjustly suspected by the King, he becomes Robin Hood, the outlaw of fairy-tale fame. In the role of the Earl, Fairbanks is hampered by the gorgeous mise-en-scène. The camera is held back, often to extreme long shot, in order to include the huge exteriors and interiors of the medieval castle, and the characters are dwarfed by them. This somewhat awkward use of the large, expensive sets calls to mind comparisons with D.W. Griffith's masterful use of the towering walls of Babylon in *Intolerance* a few years earlier, his camera positions, movements, and contrasts of intimate details with panoramic views. Nevertheless, the opening shot of Robin Hood is a very impressive one: the drawbridge descends toward the camera, almost filling the screen, kinesthetically drawing in the spectator.*

*The first half of the film moves much more slowly than we expect of a Fairbanks film; though it is enlivened with occasional touches of humor, based on the Earl's shyness with women, the film shows little of Fairbanks' athletic grace, and the amount of intrigue as well as décor seem to have a strangling effect on him. Once Robin Hood is established in Sherwood Forest, the swashbuckling Fairbanks emerges, and the picture begins to move. If it was not clear from earlier films that Fairbanks was himself responsible for the creative use of the medium, it is surely evident here, where Allan Dwan's direction is on the whole rather pedestrian. However, the sequences in which Fairbanks performs his stunts – the leap from the trees to the man on horseback, the chase through the castle climaxed by his slide down the great drapery, the jump across space from one wall to another, the climb up the chain of the rising drawbridge – could only have been staged by the man who devised them and performed them. And it is precisely here that the production comes to vivid life, expressing visual excitement of a kind not possible to any other medium.*

*Worth noting, too, is Wallace Beery's performance as Richard: his portrayal of the historical figure as a rude-mannered, boisterous, jolly fellow rather than as an aristocrat lends a note of realism, and was much admired at the time. – EILEEN BOWSER (*Film Notes*, The Museum of Modern Art, 1969)*

## Il canone rivisitato / *The Canon Revisited*

Poche retrospettive delle Giornate del Cinema Muto sono state accolte da un entusiasmo e da un dibattito pari a quelli sollevati dal progetto pluriennale di riesamina dei “classici” del cinema muto inaugurato lo scorso anno a Pordenone. Per gli spettatori più giovani questa era la prima occasione di conoscere opere celebri che non avevano mai incontrato sul grande schermo; per gli altri era un bel modo di mettere alla prova opinioni assodate, o perfino di scoprire film di cui avevano sempre sentito parlare ma che per un motivo o per l’altro non erano mai riusciti a vedere.

Alcuni fra i titoli nel programma dello scorso anno erano in effetti poco noti a una consistente fetta di pubblico; non sorprende, quindi, che la discussione durante e dopo il festival si sia concentrata sul metodo adottato per la selezione annuale e sulla deliberata scelta di proiettare film spesso magnifici ma tutt’altro che celebri. Né devono sorprendere le domande ricorrenti: “Che splendido film! Perché non ne sapevo niente?”; oppure: “Mai sentito nominare; che cos’ha di ‘canonico’?”. Speravamo di sentirci rivolgere quesiti del genere, perché ci consentono di meglio approfondire le idee alla base della retrospettiva.

Mettiamo le carte in tavola: il progetto non è dedicato soltanto a quelli che sono considerati i “migliori” film muti per consenso unanime (se così fosse, la retrospettiva sarebbe bell’e finita in capo a due o tre anni), ma non è nemmeno il frutto di pura soggettività. David Robinson, direttore delle Giornate, ha compilato una preziosa tabella ricavata dai referendum sui migliori film nella storia del cinema (fra le votazioni più celebri c’è quella indetta ogni dieci anni dalla rivista britannica *Sight & Sound*): 193 titoli del periodo muto, 82 dei quali già presentati almeno una volta dalle Giornate a partire dal 1982. È una mappa rivelatrice. Molti fra i titoli citati sono in effetti “canonici”. Sono gli unici ad esserlo? Niente affatto. Ci sono almeno altre cinque tipi di “canone” da tenere in considerazione:

- Il Canone “nazionale”, comprendente film riconosciuti come “classici” in un determinato territorio. Chiedete a qualsiasi storico italiano di cinema quali siano i dieci film muti italiani più importanti: è probabile che *Il fuoco* (1915) sia incluso nella lista.
- Il Canone “autorale”, derivante dalla reputazione di cineasti famosi. Questi film sono “canonici” in virtù del nome di chi li ha fatti: qualsiasi pellicola diretta da John Ford o da Fritz Lang è oggetto di speciali attenzioni.
- Il Canone “coevo”, che include i film più acclamati negli anni immediatamente successivi alla loro uscita. *Shadows* (Tom Forman, 1922) era considerato uno fra i grandi film americani del periodo. Il film esiste ancora, ma è oggi (ingiustamente?) dimenticato.
- Il Canone dei “pionieri” nella storiografia e nella critica del cinema. *Moana (L’ultimo Eden, 1926)* è oggi meno applaudito di *Nanuk l’eschimese* (1922), ma una quantità di storici lo ha segnalato – e lo segnala tuttora – come una prova di altissimo livello.
- Il Canone “specializzato”, frutto dei più recenti sviluppi negli studi accademici sul cinema. Nessun film di Evgenij Bauer, Franz Hofer o Georg af Klercker ha mai vinto un referendum, eppure molti esperti parlano di loro come personalità di spicco nell’arte del cinema muto.

Possiamo essere d’accordo o meno con questi criteri, ma ciascuno di essi riflette il modo in cui alcuni film sono stati giudicati più memorabili di altri e sono perciò diventati “canonici” in diversi contesti cronologici e culturali. “Il Canone rivisitato” si occupa di questi film oltre che dei 193 titoli nella lista redatta da David Robinson. Non escludiamo l’aggiunta di una categoria ulteriore, quella dei tanti film di inestimabile valore che ancora attendono di essere guardati con occhi nuovi: un’altra opportunità di ampliare i nostri orizzonti e di trasformare la rivisitazione del Canone in un’avventura alla scoperta del grande cinema. – PAOLO CHERCHI USAI

*Very few programs of the Pordenone Film Festival have been greeted with as much excitement and lively debate as the multi-year project on the classics of silent cinema inaugurated at last year’s Giornate. For the younger generations of viewers, this was a first chance to encounter great or important films they had never experienced on the big screen; for many others, it was a welcome opportunity to reassess their opinions, or even to discover films they had heard about but never seen despite their longtime acquaintance with the field.*

*Because some of the titles selected in 2009 were not known to a substantial portion of the audience, much of the discussion revolved upon the rationale of the selection and the deliberate inclusion of unfamiliar works in the series. “What a great movie! Why haven’t I heard of it before?”, or “I couldn’t find this title in any textbook, so what’s canonical about it?” were the most frequently asked questions. We have picked the title “Canon Revisited” precisely because we hoped that these questions would be put on the table. They deserve an answer.*

*First, it may be useful to set the record straight: this series is not just about the universally acclaimed “best of” silent cinema (if that were the case, the project would be over in a few years); however, it is also not the expression of subjective choices. Our festival director, David Robinson, has drafted a comparative chart of all the silent films nominated in various polls from 1930 to 2004 – including the “Top Ten” lists compiled every ten years by the British magazine Sight & Sound – coming up with a total of 193 titles, 82 of which have been screened at the Giornate since its beginnings in 1982. The*

checklist is a true eye-opener. Many of these titles are widely acknowledged as “canonical”, but are they the only ones? Not at all. We believe that there are at least five more types of Canon to consider:

- The “national” canon, including films recognized as classics within a specific territorial community. Ask any Italian film historian about the ten most important silents produced in Italy: *Il fuoco* (1915) is very likely to make it in the list.
- The “auteurist” canon, stemming from the reputation of individual directors. Their films are “canonical” by proxy, because of the names attached to them. In this respect, any film by John Ford or Fritz Lang is the object of special attention.
- The “temporary” canon, comprised of films acclaimed in the years immediately following their release. Tom Forman’s *Shadows* (1922) was hailed as one of the great American films of the period. The film is apparently extant, but is now forgotten.
- The “pioneers” canon, compiled by the founding fathers of film history and criticism. *Moana of the South Seas* (1926) is currently not enjoying the same status accorded to *Nanook of the North* (1922); nevertheless, many past and present critics have singled it out as a major achievement.
- The “scholarly” canon, evolving with the most recent development in film studies. No film by Yevgenii Bauer, Franz Hofer, or Georg af Klercker was ever voted in a public referendum; however, many specialists treat their works as remarkable examples of the art of silent cinema.

We may or may not embrace some of these criteria, but they represent ways in which people have treated some films as more memorable than others, thus making them “canonical” in their own chronological and cultural context. The “Canon Revisited” series is dedicated to all of them, as well as to the 193 titles in David’s inventory. We are also not ruling out an extra category, the many cinematic works still waiting to be seen with fresh eyes: that will be our chance to expand our own horizons, and make the *Canon Revisited* a journey of true discovery. – PAOLO CHERCHI USAI

#### DRIFTERS (New Era Films / Empire Marketing Board, GB 1929)

Regia/dir., mont./ed: John Grierson; prod: Stephen Tallents; f./ph: Basil Emmott; des: John Skeaping; 35mm, 3641 ft., 49' (20 fps), b&n e imbitito / b&w and tinted; fonte copia/print source: BFI National Archive, London.

Didascalie in inglese / English intertitles.

È molto più importante creare un mito che fare un film. È il caso di *Drifters*. Qualcuno è perfino riuscito a scriverne senza averlo mai visto, il che ha sempre solleticato la mia fantasia propagandistica. (Lettera di John Grierson a Iris Barry, 1945)

*Drifters* ha una curiosa collocazione all’interno del canone del documentarismo cinematografico. Viene in genere considerato come un mediometraggio seminale, il prototipo del documentario inglese, il primo (e unico) film diretto (o almeno riconosciuto) dal celebrato John Grierson e, al pari di *Citizen Kane*, *Zéro de conduite* e *À bout de souffle*, un film di importanza capitale che ha ispirato cineasti di rilievo quali Basil Wright, Paul Rotha, Humphrey Jennings, Harry Watt. Come disse Alberto Cavalcanti, fu “un’immensa rivelazione per tutti coloro che lo videro all’epoca”.

Eppure, il più delle volte, il film è stato messo ai margini ed ignorato perfino dalla saggistica ultra-specializzata sul documentarismo muto. Malgrado tutto quello che è stato scritto sulla scuola di Grierson, *Drifters* è visto come un lavoro iconoclasta, un ibrido senza originalità o anche, e in particolare presso la critica più recente, un frammentario e antiquato esempio di cinematografia imperialista. In breve, un orfano canonico. Se è un emblema, ha patito un destino peggiore di quello di lungometraggi consimili come *Nanook of the North*, *Berlin*, *Symphonie einer Grosstadt* o *Grass: A Nation Battle for Life*. Nessun moderno documentarista ha ritenuto necessario

confrontarsi in qualche modo con questo film. *Nanook* riesce ancora a suscitare difese appassionate, attacchi vigorosi, parodie e omaggi. *Drifters* è stato semplicemente ignorato.

In breve, è giunta l’ora di una sua riesumazione. Come interpretare il suo grandioso impatto iniziale, la sua eclissi e la fitta trama di associazioni cui ha dato origine?

*Drifters* uscì sugli schermi settant’anni fa, il 10 novembre 1929, abilmente annunciato come un evento artistico d’eccezione dalla Film Society, che lo programmò al Tivoli Palace di Londra insieme con altre produzioni di grande prestigio: il *Potemkin* di Ejzenštejn, film a lungo proibito e finalmente approdato alla sua prima londinese; *The Fall of the House of Usher* di Webber e Waston; e *The Barn Dance*, uno dei primi cartoon di Mickey Mouse, anch’esso al suo debutto internazionale. Il montaggio di *Drifters* si riallacciava alle sue controparti sovietiche e tedesche (in particolare al *Potemkin* e al *Berlin* di Ruttmann), il suo lirismo ai film dell’avanguardia francese. Accompagnato da uno score che riuniva Wagner e Rimsky-Korsakov con Mendelssohn e Fauré, *Drifters* fu etichettato come “romantico”, ma poiché aveva come protagonisti gli anonimi lavoratori di un villaggio e si concludeva al mercato con la vendita e la spedizione di quanto da loro pescato, fu considerato anche vagamente di sinistra.

L’avvento del sonoro precluse al film ogni possibilità di sfruttamento a lungo termine. Quando *Drifters* raggiunse New York, perfino le sale del circuito d’arte si erano attrezzate per il sonoro, pertanto il film di Grierson fu programmato come una “curiosità per intellettuali” assieme a film muti molto più vecchi, come *Caligari* o *Il carretto fantasma*. Verso la metà degli anni ’30, con l’apparizione dei primi studi sul cinema documentario, il film venne considerato un primo passo, precoce e al tempo stesso arcaico, rispetto a quello che era ormai ritenuto un genere prettamente sonoro.

Con un ritmo volutamente lento, *Drifters* segue un motopeschereccio a pesca di aringhe nel Mare del Nord. Girato in massima parte in esterni nell'agitato tratto di mare compreso tra Lowestoft e le isole Shetland, salvo alcuni interni delle cabine che furono ricostruiti in studio, il film coniuga il duro lavoro dei pescatori con gli scintillanti movimenti di massa delle loro prede. La tranquillità di questi uomini nell'affrontare un lavoro così pericoloso ha sempre costituito uno degli elementi di maggiore fascino del film. Ma anche la padronanza dei tempi e delle scansioni ritmiche da parte di Grierson è altrettanto ipnotica. In particolare il modo in cui riesce a rendere l'intenso contrasto tra la corsa del peschereccio e il minaccioso ribollire del mare – le scosse del motore, l'attività frenetica con le reti da pesca al traino, lo sbuffo dei fumaioli contrapposto al movimento turbinoso dei pesci. Stranamente, però, a dispetto dei molti paragoni con il *Potemkin* e il montaggio sovietico, in *Drifters* c'è una sorprendente mancanza di ieraticità nella descrizione dei lavoratori – pochi primi piani, niente inquadrature dal basso, niente torsi maschili luccicanti. Gli operai sono ripresi quasi sempre di spalle, o con le facce celate.

Le scene finali nel porto di Yarmouth, stranamente unite alle scene di pesca, sono decisamente singolari. Il film si conclude nel mercato, dove grandi quantitativi di pesci morti vengono sventrati, stipati nei barili, venduti all'asta e avviati al trasporto sui treni (nella versione standard accorciata, le ultime immagini mostrano delle navi). Grierson sostenne che quella sequenza esprimeva una critica sociale, denunciando lo sfruttamento capitalistico dei lavoratori (il montaggio alternato tra le sequenze delle vendite all'asta nel mercato e le immagini del peschereccio in mare era una "espressione simbolica" del potere degradante del mercato sulla manodopera). Alcuni esegeti del film hanno sottolineato il contrasto tra la debolezza di molte interpretazioni critiche rispetto alla forza propulsiva delle immagini stesse del mercato. La scena può essere letta convincentemente anche come rappresentazione dell'interdipendenza tra lavoro e capitale. È un finale appropriato, che intreccia fili di forte impatto in un insieme non del tutto equilibrato. – RUSSELL MERRITT

(Su questo film si veda anche la sezione precedente dedicata ai 75 anni del BFI National Archive e del Film Department del MoMA.)

*It is a lot more important to make a myth than to make a film. And Drifters was one such. It even got to the point that people wrote about it without ever having seen it, and that always tickled my propagandist fancy. – John Grierson, 1945 letter to Iris Barry*

*Drifters occupies an oddly angled place in the canon of documentary films. It is usually treated as a seminal featurette, the prototype of British documentary, the first (and only) film directed (or at least acknowledged) by the lionized John Grierson, and, like Citizen Kane, Zéro de conduite, and Breathless, a film of towering influence that inspired important filmmakers such as Basil Wright, Paul Rotha,*

*Humphrey Jennings, and Harry Watt to become directors themselves. Alberto Cavalcanti called it "an immense revelation to everybody who saw it at the time."*

*And yet, it has often as not been marginalized and ignored even in the ultra-specialized studies of silent documentary. For all that has been written about the Grierson school, it is treated as an iconoclastic work, a derivative hybrid, or (especially among recent critics) a flawed, outmoded example of Imperialist filmmaking. In short, a canonical orphan. If it is a hallmark, it has suffered a fate worse than feature-length counterparts like Nanook of the North, Berlin, or Grass. No current documentary filmmaker has thought it necessary to react in any way to the film. Nanook can still inspire rousing defenses, spirited attacks, parodies, and homages. Drifters has simply been ignored.*

*In short, a revival is long overdue. What to make of its powerful initial impact, its eclipse, and the thick layers of associations that have grown up around it?*

*Drifters opened 70 years ago, on 10 November 1929, as an art-house sensation. Amid great fanfare, the Film Society screened it at the Tivoli Palace in London along with other prestige items: Eisenstein's long banned Potemkin, at last having its British premiere, Webber and Watson's The Fall of the House of Usher, and The Barn Dance, one of the first Mickey Mouse cartoons, also making its international debut. The montage sequences were linked to its Soviet and German counterparts (particularly Potemkin and Ruttmann's Berlin), the lyricism to French avant-garde films. Accompanied by a score that pooled Wagner and Rimsky-Korsakov with Mendelssohn and Fauré, Drifters was labeled Romantic, but because the protagonists were anonymous working-class villagers and the film ended in the market place where their fish were sold and shipped, Drifters was also considered vaguely Leftist.*

*The arrival of sound doomed any chance that the film might have had for a long life. By the time Drifters arrived in New York, even art houses had been wired for sound, so Grierson's film played as a highbrow novelty with revivals of much older art-house silents, notably Caligari and The Phantom Chariot. By the time the first surveys of documentaries appeared in the mid-1930s, it was treated as a stepping-stone, both precocious and archaic, to what was already regarded as a sound film phenomenon.*

*Deliberate and slow paced, Drifters follows a trawler fishing for herring in the North Sea. Filmed mainly on location on the rough water from Lowestoft to Shetland, but with studio sets for a few cabin scenes, the film mixes the hard labor of the fishermen with the glistening mass movements of their prey. Seeing men quietly going about dangerous work is famously the center of the film's appeal. But Grierson's mastery of rhythm and tempo is just as hypnotic. He is especially good at playing off the racing intensity of the trawler against the ominous churning motion of the sea – the jolt of the engines, the fuss with the streaming nets, the smoke of the funnels also playing off the swooshing movements of the fish. Curiously, for all the*

*comparisons with Potemkin and Soviet montage, there's a surprising avoidance of heroic imagery applied to the workers – few close-ups, no low angles, no gleaming male torsos. As often as not, workers are caught with their backs to the camera, or with their faces obstructed. The final scenes at Yarmouth Harbour, oddly joined to the fishing scenes, are especially curious. The film ends in the marketplace, where we see rivers of dead fish gutted, stuffed into barrels, and auctioned off to be hauled away on trains (in the standard, shortened version, the last images are of ships). Grierson claimed the sequence was pointed social critique, exposing capital's exploitation of the workers (the point of intercutting views of market auctioneering with the trawler at sea was a "symbolic expression" of how market forces degrade labor). Critics of the film have marked the contrast between the feebleness of the critique with the jostling force of the marketplace images themselves. The scene is as plausibly read to illustrate the interdependence of labor and capital. It is a fitting ending that weaves powerful strands into one not-quite-integrated whole. – RUSSELL MERRITT (See also the section "75 Years of Film Archives").*

#### **IL FUOCO** (Itala Film, IT 1915)

*Regia/dir:* Giovanni Pastrone [Piero Fosco]; *sogg./story:* Febo Mari; *f./ph:* Segundo de Chomón; *cast:* Pina Menichelli (la poetessa/the poetess), Febo Mari (il pittore/the painter Mario Alberti); *data v.c./ censor date:* 8.12.1915 (No. 10838); *lg. or./orig. l:* 1100 m.; *prima visione romana/Rome premiere:* 29.4.1916; 35mm, 1035 m., 51' (18 fps), col. (imbibito e virato/*tinted and toned*); *fonte copia/print source:* Museo Nazionale del Cinema, Torino.  
Didascalie in italiano / *Italian intertitles.*

Restauro realizzato nel 1991 presso il laboratorio Bruno Favro, con imbibizioni e viraggi; copia in proiezione colorata con metodo Desmet, stampata presso il laboratorio L'Immagine Ritrovata di Bologna nel 1998. / *Restoration realized in 1991 at the laboratory Bruno Favro, with tinting and toning. Screening copy coloured via the Desmet method, printed at the laboratory L'Immagine Ritrovata in Bologna in 1998.*

In questo film di Pastrone la diva Pina Menichelli è la quintessenza della *femme fatale*. Come gran parte delle dive del cinema italiano dell'epoca, si muove sinuosa ed elegante, offrendosi più alla cinepresa che all'uomo che deve sedurre. Contrariamente però a molte altre dive, qui lei non è afflitta da morbi fatali, da apparizioni arcane e neppure da una reputazione macchiata. Una volta tanto, la donna è un'artista al pari dell'uomo. Mentre scrive versi ispirati dal tramonto, spia un giovane pittore che sembra avvicinarsi per catturare (con il suo aiuto) la giusta sfumatura di rosso e inizia la sua opera di seduzione. La poetessa è una predatrice esperta: il cappello a testa di gufo, i denti serrati e le labbra dischiuse rivelano un istinto animalesco per la caccia ma non per il divoramento della sua preda.

Più propriamente, il suo piacere consiste nel balzare all'improvviso sul suo topolino – il pittore –, giocare con lui e poi gettarlo via. Dopo aver sapientemente orchestrato la creazione di un capolavoro recante le proprie fattezze – un nudo alquanto audace e kitsch basato su “La nascita di Venere” di Cabanel – non avrà più bisogno di lui.

In *Tigre reale*, girato da Pastrone l'anno seguente, emergerà un modello più consueto. In quel film, Pina Menichelli è una morente, tubercolotica *femme fatale* che vive al solo scopo di soffrire. Ansimante per gli effetti di un farmaco che le accorcerà i giorni pur concedendole di viverli condensati in un'ultima ora gloriosa, la protagonista “muore”, resuscita, poi “muore” di nuovo, contorcendosi in prolungate estasi di passione e di dolore. *Il fuoco* è diverso. Pare chiedersi: quale tipo di diva non è tenuta a pagare il prezzo della passione? Risposta: la diva che mette in chiaro le regole del gioco e che poi gioca rispettandole. Con un'onestà sorprendente per una *femme fatale*, la Menichelli spiega in anticipo alla sua preda le regole del gioco: cosa preferisce il topolino, la fiammella che brucia piano e dura a lungo, o la rossa vampa (evidenziata sullo schermo da una fulgida imbibizione che pare scaturire dal suo stesso corpo) che brucia con vivacità e diventa rapidamente cenere? Come prevedibile, il topolino sceglie il grande fuoco rosso, forse senza nemmeno capire bene che sarà lui, e non lei, a finire in cenere. “Bruciami!” le grida, preferendo alla costanza e alla rispettabilità borghese rappresentate da una madre affettuosa l'abbagliante fulgore di lei. E il loro amore, in effetti, brucerà alla svelta – giusto il tempo di dipingere il ritratto di lei e vederlo riconoscere come un capolavoro.

Evitando la consueta esibizione della sofferenza femminile, ma anche senza indulgere, come ci si potrebbe aspettare, in alcuna conseguente forma di commiserazione per il maschio, *Il fuoco* propone il piacevole spettacolo di una diva che ama unicamente se stessa. La poetessa si autocompiace del proprio piacere sensuale. Pienamente soddisfatta di sé malgrado il palese disprezzo per l'oggetto stesso del suo piacere, impersona la forma più pura di narcisismo. Tutte le sue manovre di seduzione sono originate da una controforza che respinge ciò che deve al contempo fatalmente attrarre – non fosse altro che per gettarlo via e esaltarsi solo di se stessa. Le dive italiane del muto sono famose per la serpeggiante sinuosità delle loro movenze, ma vedere la Menichelli ammalare velocemente il suo giovane topolino e altrettanto velocemente sbarazzarsi di lui, significa capire a fondo le controforze di attrazione e di repulsione.

Con un magnifico tocco finale di realismo, l'artista, notandole un neo sulla pelle, lo aggiunge al dipinto. Contrariata, la poetessa lo cancella, “correggendo” di nuovo la sua arte, forse perché quel neo deturpa la bellezza ideale del suo nudo ma forse anche perché la renderebbe riconoscibile al pubblico. Una diva richiede al contempo ammirazione e anonimato. E alla fine, l'unico accenno di rimpianto che si concederà questa diva sarà comunque un altro gesto di narcisismo: quello di sfiorare con la mano il neo sul suo seno rimembrando una passione consumata dal fuoco. – LINDA WILLIAMS



*Pina Menichelli's diva in Giovanni Pastrone's Il Fuoco is pure, unadulterated femme fatale. Like most dive of the Italian cinema of this era, she moves sinuously and elegantly, giving herself more to the camera than to the man she seduces. But unlike many of the other dive, in this role she is untouched by fatal disease, uncanny apparitions, or even by a blemished reputation. For once, the woman is as much an artist as the man. When writing a poem inspired by the sunset, she spies a young painter who seems to come close to capturing (with her help) the right tinge of red, and proceeds to initiate her seduction. She is a practiced predator. Her owl headgear, clenched teeth, and parted lips reveal an animalistic instinct to hunt but not to devour her prey. Rather, her pleasure is to pounce on her little field mouse of a painter, toy with him, and then toss him away. After she orchestrates his creation of a masterpiece with her as its subject – a daring and kitsch nude portrait modeled on Cabanel's "The Birth of Venus" – she will have no further use for him.*

*In Tigre reale, directed by Pastrone the following year, a more familiar pattern would emerge. In that film, Pina Menichelli's dying, tubercular femme fatale lives only in order to suffer. Panting from the effects of a medicine that will shorten her life but allow her to live her last days condensed into one glorious hour, she "dies", revives, then "dies" again, convulsed in prolonged ecstasies of passion and pain. Il Fuoco is different. It asks: what kind of diva need not pay the price of passion?*

*The answer is the diva who can lucidly explain the rules of the game and then play by them. Surprisingly ethical for a femme fatale, Menichelli scrupulously explains the rules to her prey in advance: does the field mouse prefer the flame that will burn slowly and last, or does he prefer the big red one (enhanced by vivid tinting; seemingly emerging from her very body) that will burn brightly and then quickly turn to ashes? Predictably, the field mouse chooses the big, fast, red fuoco, perhaps not realizing that it is he, not she, who will end in ashes. "Bruciami!" he cries, rejecting the constancy and middle-class respectability represented by his loving mother for the dazzle of the diva's spark. And this love does, indeed "burn" quickly – in just the time it takes for him to paint her portrait and have it quickly recognized as a masterpiece.*

*Bypassing the familiar spectacle of female suffering, but not, as might be expected, by turning to any consequent pathos for the male, Il Fuoco offers the pleasurable spectacle of a diva whose only love is herself. Menichelli's poet takes pleasure in her own taking of pleasure. Pleasing herself despite a pronounced disdain for her pleasure's ostensible object, she performs a very pure kind of narcissism. All her seductive movements are activated by a counterforce that simultaneously pushes away what she must nevertheless attract – if only in order to be able to throw it away and exalt in herself alone. Italian silent dive are known for their convoluted, tortuous gestures, but to watch Menichelli quickly seduce her young field mouse and then just as quickly get rid of him*

*is to truly understand the counterforces of attraction and repulsion. In a wonderful final touch of realism, the artist notices a mole on her breast and adds it to the painting. Displeased, Menichelli's poet rubs it out, once again "correcting" his art, perhaps because it mars the ideal beauty of her nude but perhaps also because it would make her recognizable to the public. She seeks both recognition and anonymity. In the end, the only possible tinge of regret this diva will show will be yet another gesture of narcissism: to touch this mole on her breast in memory of a passion consumed by fire.*

LINDA WILLIAMS

**HÆVNENS NAT (Blind Justice)** (Dansk Biografkompagni, DK 1916)  
*Regia/dir:* Benjamin Christensen; *cast:* Karen Sandberg, Benjamin Christensen, Peter Fjelstrup, Fritz Lamprecht, Jon Iversen; *première:* 25.9.1916 (Palads, København); 35mm, 1938 m., 106' (16 fps); *fonte copia/print source:* Danish Film Institute, København.  
 Titolo di testa e didascalie in inglese / *Original English main title and intertitles.*

Negli anni '70, quando frequentavo un corso post laurea di storia del cinema, Benjamin Christensen era conosciuto negli Stati Uniti principalmente attraverso una copia incompleta del suo semidocumentaristico *Häxan* (La strega). Benché in Danimarca i suoi primi due film, *Det hemmelighedsfulde X* (L'X misterioso) del 1913 e *Hævners nat* (Notte di vendetta), fossero da tempo considerati dei classici, fino a pochi anni fa erano pressoché invisibili da qualsiasi altra parte. Nel 1976, quando vidi *Hævners nat* al Danske Filminstitut, mi sembrò una vera e propria scoperta.

Nei decenni successivi, l'esplorazione del poco conosciuto territorio degli anni '10 è notevolmente progredita, e continua tuttora a restituire molti tesori. Grazie a festival quali Le Giornate del Cinema Muto e al diligente lavoro di restauro degli archivi, sono emersi importanti auteurs quali Georg af Klercker, Yevgenii Bauer, Albert Capellani e Franz Hofer; mentre le carriere di grandissimi cineasti del calibro di Cecil B. De Mille, Louis Feuillade e Victor Sjöström hanno rivelato sempre maggiore spessore e varietà. Sulla scia di queste riscoperte, si rivela meno anomala rispetto al periodo anche l'opera di Christensen, il cui nome rientra a buon diritto nel novero dei principali registi degli anni '10 che seppero trasformare il cinema in una forma d'arte.

Il primo dei tre segmenti che compongono *Hævners nat* costituisce una straordinaria prova di regia. La semplice situazione di una solitaria casa di campagna minacciata da un presunto assassino nella notte di capodanno è sostenuta con destrezza per quasi mezz'ora, dando l'impressione di un'azione quasi continua. Sicuramente, nessun cineasta dell'epoca aveva affrontato riprese di pari lunghezza ed efficacia con così poche fonti di illuminazione. Soltanto un anno dopo che De Mille aveva fatto sensazione per le poche sequenze a bassa luminosità di *The Cheat* e di altri film, Christensen, con lo stesso tipo di illuminazione, gira un intero segmento di quasi 30 minuti. L'esplorazione della casa buia da parte del forzuto John richiede una

potente fonte di luce che illumina parecchie stanze dalla stessa direzione attraverso porte e finestre. La sua discesa di una scala mentre va in cerca di latte per il suo bambino evoca in modo assai convincente l'impiego di una torcia elettrica. In tutto il suo film, Christensen fa ampio uso delle "funzionali" attrezzature elettriche di recente scoperta, laddove le luci ad arco camuffate da comuni lampade da tavola possono illuminare un intero set.

Il racconto del primo segmento tende soprattutto a suscitare le immediate simpatie del pubblico per John e per la giovane e idealista Ann che decide di fidarsi di lui offrendogli il suo aiuto. Quando poi lo zio costringe Ann a denunciare l'intruso, il minaccioso giuramento di vendetta pronunciato da John contro Ann parrebbe costituire la vis drammatica ideale per sostenere il resto dell'azione. Quasi inevitabilmente, tuttavia, il film non riesce a mantenere la straordinaria tensione delle sequenze iniziali.

Il secondo segmento consiste principalmente nell'esposizione di una situazione completamente differente.

Trascorrono 15 anni, durante i quali la salute mentale e fisica di John in prigione si deteriora al punto da fargli dimenticare il suo giuramento e gli eventi che l'hanno provocato. Nel frattempo, Ann si è sposata con un ricco medico. La coppia ha due bambini – uno dei quali è il figlio di John, adottato poco dopo l'incarcerazione del padre. La suspense rinasce soltanto nel terzo ed emozionante segmento finale. John si unisce suo malgrado a una banda di ladri. La roba trafugata dalla casa di città del medico risveglia in lui il ricordo dell'apparente tradimento di Ann e il successivo giuramento. Nella "notte della vendetta" del titolo, John si dirige alla volta della casa di campagna per uccidere Ann...

La straordinaria cura dedicata da Christensen al design e all'illuminazione dei vari set del film si situa decisamente al di sopra degli standard dell'epoca. La loro funzione principale consiste nel creare un parallelismo tra le scene di intrusione e minaccia presenti in ambo i segmenti d'apertura e di chiusura. La drammatica luce notturna dell'incipit, abbandonata nella parte centrale del film, ricompare nell'emozionante episodio finale. La configurazione delle stanze nella casa di campagna della coppia ricorda molto da vicino gli ambienti della casa dello zio di Ann nella sequenza iniziale, al punto che almeno un commentatore è arrivato a suggerire che le due scene si svolgano nella stessa casa. (Christensen sottolinea l'importanza della configurazione delle case aprendo il suo film con un modellino rotante della casa dello zio di Ann, illuminata dall'interno.) Altresì le scalinate a "elle" che appaiono sul lato sinistro del fotogramma appaiono molto simili, pur se la prima delle due è fiancheggiata da armi e armature appese, mentre la seconda è cinta in parte da un'ampia serie di vetrate, onde accentuare la vulnerabilità di Ann e del suo bambino, soli nella casa. Parimenti, la stanza da letto della scena d'apertura, dove Ann chiudeva una porta sul lato sinistro dell'inquadratura, è riecheggiata nei momenti culminanti del finale, quando Ann compie più o meno la stessa azione.

Rivedendo il film, sono rimasta colpita dal grande rilievo affidato alle suggestioni sonore, in particolar modo nelle situazioni in cui i personaggi ascoltano dei rumori fuori scena. Nella scena d'apertura, i festeggianti sollevano i loro bicchieri di champagne e aspettano il rintocco della mezzanotte. Lo stacco successivo su un orologio all'esterno mantiene l'inquadratura abbastanza a lungo da permettere all'accompagnamento musicale di scandire il battito dei rintocchi, e perfino quando l'azione si sposta di nuovo all'interno, il gruppo aspetta ancora immobile per qualche secondo prima di brindare. Questo momento anticipa le molte scene successive di personaggi che ascoltano dei rumori potenzialmente pericolosi e atti a creare tensione. I dettagli visivi e le allusioni sonore creano un parallelismo sistematico tra la notte d'apertura e quella finale. Nel complesso, malgrado la perdita di tensione nella sua parte centrale, il film ci rivela un regista di straordinaria sensibilità sia per le qualità visive che per le suggestioni sonore della nuova forma d'arte.

KRISTIN THOMPSON

*In the 1970s, when I was studying film in graduate school, Benjamin Christensen was known in the U.S. primarily through an abridged print of his 1922 quasi-documentary, Hæxan. Although his first two films, Det Hemmelighedsfulde X (1913) and Hævnenes Nat, have long been considered classics in Denmark, until recently they have been little seen elsewhere. In 1976, when I watched Hævnenes Nat at Det Danske Filminstitut, it felt like a genuine discovery.*

*In the decades since then, the exploration of the little-known territory of the 1910s has progressed considerably, and it is still yielding its treasures. Thanks to festivals like the Giornate del Cinema Muto and the diligent work of archival restoration, such figures as Georg af Klercker, Yevgenii Bauer, Albert Capellani, and Franz Hofer have emerged as major auteurs, while the careers of such towering filmmakers as Cecil B. DeMille, Louis Feuillade, and Victor Sjöström have been revealed as deeper and more varied. In the wake of such discoveries, Christensen's work does not seem quite so anomalous for the period, and he takes his place as one of several major directors of the 1910s who were turning film into an art form.*

*The first third of Hævnenes Nat is an extraordinarily powerful stretch of filmmaking. The simple situation of an isolated country house invaded by an apparent murderer on New Year's Eve is sustained for nearly half an hour, giving an impression of nearly continuous action. Surely no filmmaker of the era managed to shoot so extensively and effectively in low light. Only a year after DeMille created a stir with the few low-key shots in The Cheat and other films, Christensen filled most of a nearly 30-minute segment with such lighting. Strongman John's exploration of the darkened house involves several rooms lit strongly from one direction through doors and windows. His descent of a stairway as he seeks milk for his baby provides an unusually convincing depiction of a flashlight. Throughout the film, Christensen draws extensively on newly available "practical" lighting equipment, whereby arc lights disguised*

as ordinary-looking table lamps can illuminate an entire shot. The drama of the opening third rapidly manages to establish audience sympathy with both John and the youthful, idealistic Ann as she decides to trust and help him. After her uncle forces Ann to betray John, his vow of revenge against her seems to set up a strong impetus for the remaining action. Almost inevitably, however, the singular tension of the opening section cannot be sustained.

The film's second portion consists mainly of exposition of a very different situation.

A gap of 15 years occurs, during which John's physical and mental health deteriorate in prison, and he forgets his vow and the events that led up to it. The same time lapse has seen Ann married to a wealthy doctor. They have two children – including John's son, whom the couple adopted shortly after John's imprisonment.

Not until the final, climactic third portion does the suspense build again. John unwittingly joins a gang of thieves, and their loot from the doctor's town house spurs John to remember Ann's apparent betrayal and his vow, and he sets out to the country house to murder her during the "night of revenge" of the film's title.

Throughout the film, Christensen's attention to set design and lighting is outstanding for the period. They function especially to create parallels between the scenes of invasion and threat in the opening and closing portions. The opening's dramatic night lighting, abandoned in the film's central portion, returns in the climax. The layout of rooms in the couple's country home strongly recalls those of the uncle's estate in the opening, to the point where at least one commentator has said that the two scenes take place in the same house. (Christensen stresses the importance of the houses' layout by opening the film with a revolving model of the uncle's home, lit from within.) The L-shaped staircases leading to the upper left of the frame are similar, though the first is lined with hangings of armor and weapons, while the second is partially walled by a great stretch of glass windows, stressing the vulnerability of Ann and her child, alone in the house. Similarly, the bedroom of the opening scene, where Ann had locked a door at the right of the frame, is echoed in the climax, where she does much the same thing.

Watching the film again, I was struck by how much emphasis it puts on implied sound, especially characters listening to offscreen sound. In the opening scene, the revelers lift their champagne glasses and await the stroke of midnight. A cut to a clock outdoors holds the shot long enough for the musical accompaniment to mark the tolling bell, and even after the cut back indoors, the group waits unmoving for a few more seconds before drinking their toast. The moment prepares the way for the many scenes when characters listening to potentially threatening noises create tension. Visuals and implied sound create systematic parallels between the opening and closing nights. Overall, despite the loss of dramatic energy in the central portion, the film displays a director with a tremendous feel for both the visual and even the sonic qualities of the new art form. – KRISTIN THOMPSON

**Cinema sovietico / Shifting Fortunes: Three Soviet Careers**  
**JIM SHUANTE (Marili Svanets / Sol Svanetii)** [Džim Suante (Il sale della Svanetia) / Salt for Svanetia] (Sakhkinmretsvi, Georgia SSR, 1930)  
*Regia/dir:* Mikhail Kalatozishvili [Kalatozov]; *scen:* Sergei Tretyakov; *f./ph:* Mikhail Kalatozishvili [Kalatozov], Shalva Ghegelashvili; *scg./des:* Davit Kakabadze; *aiuto regia/asst. dir:* Siko Palavandishvili; 35mm, 1387 m., 64' (19 fps); *fonte copia/print source:* Gosfilmofond of Russia.

Didascalie in russo / *Russian intertitles.*

Si veda la scheda completa del film nella sezione "Cinema sovietico".  
*For full credits and notes, see the main entry for this film in the section "Shifting Fortunes: Three Soviet Careers".*

**Evento speciale / Special Event**

**LE MIRACLE DES LOUPS (Il miracolo dei lupi / Miracle of the Wolves)** (Société des Films Historiques, FR 1924)

*Regia/dir:* Raymond Bernard; *scen:* André-Paul Antoine, dal romanzo *difrom the novel* by Henri Dupuy-Mazuel; *f./ph:* Maurice Forster, Marc Bujard, Robert Batton; *scg./des:* Robert Mallet-Stevens, (disegni/designs executed by) Jean Perrier; *cost:* Job [Jacques Onfroy de Brévillé]; *addestratore lupi/wolf wrangler:* Louis Mac-Donald; *cast:* Vanni Marcoux (Charles le Téméraire [Charles the Bold]), Charles Dullin (Louis XI), Romuald Joubé (Robert Cottereau), Yvonne Sergyl (Jeanne Fouquet), Gaston Modot (Comte du Lau), Fernand Mailly (Philippe Le Bon [Philip the Good]), Ernest Maupain (Fouquet), Armand Bernard (Bische), Philippe Hériat (Tristan l'Ermite); *riprese/filmed:* 1.11.1923-30.9.1924 (Studio Levinsky-Joinville; Carcassonne; Grenoble; Saint-Rémy-lès-Chevreuse; Château de Pierrefonds); 35mm, 3017 m., 131' (20 fps), *fonte copia/print source:* Archives françaises du film (CNC), Bois d'Arcy.

Didascalie in francese / *French intertitles.*

*Partitura originale/Original score:* Henri Rabaud; *trascrizione per pianoforte/piano transcription:* Noël Gallon; *esegue/performed by:* Touve R. Ratovondrahety.

Da tempo gli studiosi e gli appassionati di cinema francese degli anni '20 auspicavano che *Le miracle des loups* emergesse dagli archivi per poterne consentire la visione a un pubblico più vasto. Se era accaduto con gli epici film in costume del 1927 quali *Napoléon*, *Casanova* e *Le joueur d'échecs*, perché non poteva accadere con *Le miracle des loups*, uno dei film francesi più grandiosi, prestigiosi e popolari del genere? Fortunatamente, grazie a un lungo e laborioso intervento di restauro ad opera della Gaumont e degli Archives françaises du cinéma (CNC), quel momento "miracoloso" è arrivato.

Dopo aver realizzato una mezza dozzina di commedie e drammi borghesi con il padre, il famoso drammaturgo Tristan Bernard, il regista di *Le miracle des loups*, Raymond Bernard, che solo due anni prima aveva rifiutato di dirigere un adattamento seriale da *Les trois mousquetaires* per la Pathé, confessò di essersi spaventato per le

dimensioni e il budget del film, primo di una impegnativa serie di progetti della Société des Films Historiques (finanziata da esuli russi) che mirava a “restituire per immagini l'intera storia di Francia”. Alla première di *Le miracle des loups*, che fu anche la prima ad essere ospitata all'Opéra de Paris, il 13 novembre 1924, seguirono poi tre mesi di programmazione in esclusiva nella vicina Salle Marivaux e una vasta distribuzione in tutta Europa. (Il film raggiunse perfino le sponde americane.) I lettori di *Cinéa-Ciné-pour-tous* ne coronarono il successo eleggendolo miglior film del 1925 (davanti a importazioni americane quali *The Thief of Bagdad* di Fairbanks e *The Ten Commandments* di DeMille).

La storia del film narra il decennale conflitto storico (1461-1472) tra Luigi XI (un insolitamente passivo e meditativo Charles Dullin, che nella dissolvenza finale ci viene mostrato mentre contempla una scacchiera, quasi un'anticipazione del suo film successivo, *Le joueur d'échecs*) e il suo avversario, Carlo il Temerario, duca di Borgogna, che brama la corona di Luigi. Il loro conflitto trova un parallelo nella rivalità tra due nobiluomini di Carlo, Robert Cottereau (Romuald Joubé, “amoroso” di teatro e di cinema) e il conte Du Lau (un Gaston Modot al meglio della sua “cattiveria”) entrambi innamorati di Jeanne Fouquet, che si trova in debito con Luigi. Mentre Du Lau resta fedele a Carlo (fin troppo), Robert, per amore di Jeanne, salva Luigi (e poi anche l'amata) da morte sicura. Infine, riprendendo la leggenda popolare, il conflitto si risolve prima con il “miracolo dei lupi” e poi con l'eroico intervento di Jeanne che, indossata la corazza, sprona alla resistenza i contadini e gli abitanti di Beauvais assediati dalle truppe di Carlo. Ribattezzata “Jeanne Hachette” (Giovanna dell'Accetta) dai suoi concittadini, l'eroica fanciulla mostra un'evidente affinità con Jeanne d'Arc, incarnando lo spirito della Francia nel periodo in cui si stava forgiando il sentimento francese di unità nazionale.

Grandiosa epopea storica, *Le miracle des loups* fa sfoggio di una spettacolarità perfettamente funzionale alla narrazione. La battaglia iniziale a Monthéry ispirerà in seguito film che vanno da *Napoléon* di Gance a *Chimes at Midnight (Falstaff)* di Welles: una serie di riprese in rapida successione registra con vivida efficacia una dozzina di diverse maniere in cui cavalieri corazzati e fanti vengono feriti ed uccisi. Benché un po' più dilatato, l'attacco dei lupi possiede un analogo realismo nei dettagli: in alcune riprese molto ravvicinate, vediamo le belve dilaniare le gole e le facce sanguinanti di Du Lau e dei suoi uomini (tra i quali emerge il volto familiare di uno stuntman, Albert Préjean, che pochi anni dopo vedremo a caccia d'un cappello di paglia per René Clair...). Spettacolare pezzo di bravura, l'assedio al castello di Beauvais fu girato nei dintorni della città fortificata di Carcassonne con mezzi di tale grandiosità scenografica da rivaleggiare con la sequenza babilonese di *Intolerance* di Griffith. Orchestrata con chiarezza e vivacità, la sequenza presenta un'inconsueta varietà di inquadrature e muta con estrema fluidità il centro dell'azione, dai difensori sulle mura cittadine che osservano le orde di assalitori sciamanti su una bassa collina, al primo piano di un cannone che sputa fuoco, a una donna che protegge il suo bambino. Eliminando ogni

dettaglio superfluo, gli scenografi Robert Mallet-Stevens e Jean Perrier (quest'ultimo all'inizio di una ventennale mirabile collaborazione col regista) prima della fine creano nel torrione del castello di Beauvais una sorta di emblema magico: una ripresa in campo lungo di due cavalieri con indosso l'armatura immobili accanto a Jeanne ferita fra le macerie di un salone dagli alti soffitti attraversato da sprazzi di luce. E tuttavia, le scene più suggestive del film sono probabilmente quelle che si sviluppano attorno alla elaborata mise en scène di una sacra rappresentazione medioevale, “Il gioco di Adamo” (con reminiscenze di una féerie di Méliès). Mentre sulla scena il serpente seduce Eva ed Adamo con la mela, in una stanza contigua Carlo manda Du Lau a prendere Jeanne. Mentre sul palco una schiera di agili diavoli saltellanti spinge la coppia biblica nella bocca spalancata del drago infernale, Carlo ordina a Jeanne di stare con Du Lau. Mentre lei cerca di liberarsi dalle braccia di quest'ultimo, il film stacca sulla corona reale che rotola a terra; compare, all'improvviso, Luigi (anch'egli spettatore della recita) che entra nella stanza accanto. Dopo un breve, drammaticamente intenso scambio di sguardi, Luigi raccoglie la corona prima che Carlo riesca ad afferrarla. Un uomo della sua scorta tira una tenda, e la folla si alza per assistere al dramma che si sta svolgendo da quella parte, facendo saltare la sacra rappresentazione. Luigi deride apertamente il suo rivale: “Le corone sono come le donne.” E quando Carlo si inchina con ossequio davanti a lui, Luigi fa maliziosamente l'atto di porgli la corona sul capo per poi subito ritrarla. Con aria meditabonda, strofina una delle gemme che la incastonano e ride: “È incrinata!” Carlo ha lo sguardo fisso nel vuoto e tutti gli astanti ormai sanno che la guerra è vicina. È un momento magnifico, degno dello Shakespeare che riecheggia (*Riccardo II*, atto IV, scena I), ed è emblematico del perché *Le miracle des loups*, a quasi un secolo di distanza dalla prima, regga ancora benissimo la prova.

RICHARD ABEL

*Scholars and cinéphiles of 1920s French cinema have long hoped that Le Miracle des loups could be lured out of the archive into the light for large public audiences. It happened to 1927 historical epics like Napoléon, Casanova, and Le Joueur d'échecs, so why not Le Miracle des loups, one of the biggest, most prestigious, most popular of the French genre? Fortunately, that “miraculous” moment is here, thanks to a long and complex restoration by Gaumont and the Archives françaises du film (CNC).*

*After filming half a dozen comedies and bourgeois melodramas with his famous dramatist father Tristan Bernard, the director of Le Miracle des loups, Raymond Bernard, who only two years earlier had turned down an offer to direct Pathé's serial adaptation of The Three Musketeers) confessed to being awed by the film's scope and budget, the first of several projects produced by the Société des Films Historiques (with Russian émigré financing), whose aim was “to render visually the whole history of France.” Le Miracle des loups became the first film to premiere at the Paris Opéra, on 13 November 1924, followed by an exclusive three-month run at the nearby Salle Marivaux and widespread distribution across Europe.*

(It even reached American shores.) Cinéa-Ciné-pour-tous readers capped its success by voting it the best film of 1925 (ahead of the American imports like Fairbanks' *The Thief of Bagdad* and DeMille's *The Ten Commandments*).

The subject: the historic decade of conflict, 1461-1472, between Louis XI (an unusually passive, meditative Charles Dullin, here seen in the final fadeout contemplating a chessboard, as if anticipating his next film, *The Chess Player*) and his adversary, Charles the Bold, Duke of Burgundy, who lusts after Louis' crown. This conflict has a parallel in the rivalry of Charles' noblemen, Robert Cottereau (stage and screen romantic lead Romuald Joubé) and Count du Lau (Gaston Modot at his most villainous), both in love with Jeanne Fouquet, who becomes indebted to Louis. While du Lau remains loyal to Charles (to a fault), Robert's love for Jeanne leads him to save Louis (and later his beloved) from death. Ultimately, according to legend, the conflict is resolved first by "the miracle of the wolves" and then by Jeanne's heroic action rallying the peasants and townspeople of Beauvais to resist a siege by Charles' army. Here, dubbed "Jeanne Hachette" ("Joan of the Hatchet") by her fellow citizens, she bears a striking resemblance to Jeanne d'Arc, incarnating the spirit of France at a time when a sense of French national unity was being forged.

As a lavish historical epic, *Le Miracle des loups* showcases spectacle yet integrates it effectively into the narrative. The initial battle of *Montlhéry* anticipates later films from Gance's *Napoléon* to Welles' *Chimes at Midnight*: a quick succession of graphic shots catalogue a dozen different ways that armored horsemen and foot soldiers are wounded or killed. Although slightly extended, the wolves' attack has similar realistic detail: in close shots, the wolves tear at du Lau and his men's bloody necks and faces (one familiar visage is that of stuntman Albert Préjean, still a few years away from chasing straw hats for René Clair). A set-piece of spectacular action, the climactic siege of Beauvais was shot on location around the fortified town of Carcassonne and staged on a scale rivaling the *Babylon* sequence in Griffith's *Intolerance*. Clearly, vividly orchestrated, the sequence deploys an unusual variety of shots and smoothly shifts narrative focus, from defenders on the town walls watching massed attackers swarming over a small hill to close shots of a cannon firing or a woman protecting her child. Eliminating unnecessary details, set designers Robert Mallet-Stevens and Jean Perrier (the latter at the start of a superb two-decade collaboration with the director) create in the Beauvais castle keep a magical emblem near the end: a long shot of two armored knights poised over the wounded Jeanne in a high-ceilinged, shimmering, debris-filled hall.

Perhaps the most intriguing sequence comes during an elaborately staged medieval mystery play, "The Game of Adam" (reminiscent of a *Méliès féerie*). As the stage serpent seduces Eve and Adam with the apple, in a side room Charles sends du Lau outside to bring Jeanne to him. Nimble, cavorting devils push the couple to the huge dragon mouth of hell on stage, and Charles orders Jeanne to go with du Lau. As she struggles to resist, the film cuts to the royal crown falling to

the floor, suddenly followed by Louis (he too is watching the play) as he enters the side room. After an economical, dramatically charged montage of glances, Louis seizes the crown before Charles can reach it. One of his retinue pulls back a curtain, and the crowd rises to face this side stage drama, displacing the mystery play. Pointedly, Louis taunts his antagonist: "Crowns are like women." As Charles kneels obediently before him, Louis mischievously raises the crown to his rival's head, only to grab it back. Thoughtfully, he rubs one of its jewels and laughs: "It's cracked!" Charles stares, and everyone knows war is at hand. It's a marvelous moment, worthy of the Shakespeare it echoes – Richard II (Act IV, Scene I) – and suggests just how effectively *Le Miracle des loups* works, nearly a century after its premiere. – RICHARD ABEL

**MOANA (L'ultimo Eden)** (Famous Players-Lasky, US 1926) [1981 versione sonora / sound version]

Regia/dir: Robert Flaherty; cast: Ta'avale (Moana), Fa'angase, Tu'ugaita, Pe'a; soundtrack dir: Monica Flaherty; DigiBeta (trascritto a 24 fps da una copia positiva a 16mm/transferred at 24 fps from a 16mm positive print), 96' (sonoro/sound); fonte copia/source: Monica Flaherty Archive, Helsinki.

Didascalie in inglese / English intertitles.

Questa versione del film non è attualmente disponibile in copie di proiezione a 35mm / No 35mm print of this version of the film is currently available for screening.

Robert Flaherty (1885-1951) realizzò *Moana*, il meno visto dei suoi lungometraggi, a Samoa tra l'aprile 1923 e il dicembre 1924. Per la prima volta, i familiari accompagnarono il regista per l'intera durata delle riprese. La moglie Frances lavorò al suo fianco, mentre le loro tre figlie, Monica (4 anni), Frances (7) e Barbara (9) trascorsero il tempo imparando a conoscere le usanze e i canti samoani e stringendo amicizie. Il legame con Samoa fu mantenuto vivo negli anni dalle tre sorelle, che in particolare amavano cantare le canzoni samoane, e avrebbe fornito le basi per la versione sonora di *Moana* realizzata da Monica Flaherty svariati decenni dopo.

Distribuito nel 1926, *Moana* non fu un successo commerciale; e malgrado l'accoglienza abbastanza favorevole ottenuta in Europa, la distribuzione fu subito limitata a pochi luoghi specializzati quali il MoMa di New York. Robert Flaherty restò sempre dell'opinione che lo score musicale originale, che incorporava brani di musica classica, fosse poco adatto e appesantisse il film e che il pubblico lo avrebbe recepito meglio se avesse avuto una colonna sonora più appropriata. Nei primi anni '70, Monica Flaherty, allora poco più che cinquantenne, subentrò nella gestione del lascito cinematografico di famiglia. Si propose subito di verificare la possibilità di realizzare una versione sonora di *Moana*. Ormai i registratori portatili e i sistemi di montaggio flatbed rendevano molto più facile la registrazione e il montaggio del suono.

La sua idea era quella di creare una colonna sonora “naturale” da registrare nei luoghi originali e, in primis, di lavorare con le persone che nel 1924 avevano partecipato alla realizzazione del film. A Samoa rintracciò i membri sopravvissuti del cast originale: Pe’a, che nel film era il ruolo del bambino, e Ta’avale, l’interprete di Moana, abitavano ancora a Safune, mentre Fa’angase, la fanciulla del villaggio, viveva alle Hawaii. Monica si recò più volte alle Hawaii per mostrare il film alla comunità samoana e per discutere con Fa’angase. Nel 1975 ritornò a Samoa in compagnia di Richard Leacock e Sarah Hudson, che con la collaborazione di Pe’a, di Ta’avale e delle loro famiglie, registrarono sul posto una gran quantità di materiali sonori.

La post-produzione avvenne nel Vermont, presso uno studio gestito da Allan e Susan Seymour. In un’intervista raccolta all’inizio del 2010, Allan ricordava quanto Monica ci tenesse alla perfezione e quanto meticolosamente curasse il suono: “Era un soundtrack denso, corposo – quasi come se si fosse trovata al fianco del padre con un Nagra”. Per il suo progetto, Monica Flaherty consultò un numero straordinario di persone: esperti di musica samoana, antropologi, linguisti, diplomatici, finanziari, personaggi celebri, tecnici e conservatori di archivi cinematografici e registi, tra cui Jean Renoir. Nei cinque anni impiegati per il montaggio del suono, Monica mostrò più volte il film ai samoani delle Hawaii, registrando e analizzando le loro reazioni per applicare ulteriori modifiche al suo soundtrack. Nel 1977 scrisse che la finalità del suo progetto sonoro era diretta alla preservazione del film ma anche delle canzoni tradizionali samoane ad esso associate. Grazie alla registrazione di interviste e alla corrispondenza scambiata con le persone di Samoa direttamente coinvolte nella lavorazione del film, Monica riuscì inoltre a raccogliere un prezioso materiale di ricerca sulla realizzazione di *Moana*.

La Paramount non possedeva una sola copia di *Moana* (a quanto pare avevano distrutto al contempo sia i negativi che le copie nitrato originali, senza prendersi la briga di trarne dei controtipi di sicurezza). Fortunatamente, in Svezia, negli anni ’20, il film aveva suscitato molto interesse e Monica riuscì a trovare presso la Cineteca Svedese una discreta copia nitrato originale a 35mm conservata, da cui si fece ricavare un internegativo.

Un altro compito non facile fu quello di adattare la copia muta originale alla nuova colonna sonora a 24 fotogrammi al secondo: furono necessari numerosi test di stampa per poter ricavare, a partire dall’originale a 18 fotogrammi, una copia a 24. Ben presto ci si rese conto che svariate scene, e in particolare le sequenze della laguna, andavano stampate a un passo diverso. I costi di laboratorio lievitarono, ma la tenacia e il perfezionismo di Monica furono premiati. Il buon risultato finale, compatibilmente con gli standard della tecnologia analogica, ha mantenuto ogni singolo fotogramma del *Moana* originale insieme con il movimento naturale di ogni sequenza. La Paramount non mostrò mai grande interesse per la versione sonora di Monica – per un grande studio, nei tardi anni ’70, molto prima della nascita di “nuovi media” come i DVD e Internet, lavorare su un classico poco redditizio non costituiva certo una prospettiva

allettante. A Monica fu comunque permesso di presentare *Moana* in contesti non commerciali. Dopo quasi 10 anni di lavoro, la première della versione sonora di *Moana* si tenne a Parigi, presso la Cinémathèque française, il 17 giugno 1981. Il film ebbe un’ottima accoglienza e fu presentato altre 49 volte in varie parti del mondo, tra cui, nel 1985, Berlino e Cannes nel 1990: Monica assistette ad ogni proiezione, introducendo personalmente il film. L’ultima proiezione di *Moana* sonora avvenne nel 1998, dopo di che Monica, che aveva 76 anni, non se la sentì più di accompagnare il film in giro per il mondo. E dato che i diritti di distribuzione non le appartenevano, *Moana* ridiventò un inerte classico cinematografico. Monica Flaherty è scomparsa nel 2008, lasciando la colonna sonora e la relativa documentazione d’archivio nelle mani dei suoi curatori testamentari. Dopo la loro classificazione e catalogazione, i materiali saranno a disposizione dei ricercatori presso i Central Art Archives della Finish National Gallery di Helsinki. Le future proiezioni del *Moana* sonoro dipenderanno dai diritti di proiezione e distribuzione, dall’interessamento dei curatori e dalla perseveranza di chi vorrà far sì che questo magnifico film sia visto, e ascoltato, ancora. –SAMI VAN INGEN

*Robert Flaherty (1885-1951) filmed Moana, his least-seen feature-length film, in Samoa between April 1923 and December 1924. It was the first time his family accompanied him during the filmmaking process. His wife Frances worked with him, while their three daughters, Monica (4), Frances (7), and Barbara (9), spent their time learning Samoan customs and songs and making friends. This relationship to Samoa, particularly the singing of Samoan songs, was kept up by the three sisters in the subsequent years, and was to form the basis for Monica Flaherty’s sound version of Moana decades later. Released in 1926 Moana was not a box-office success; despite being relatively well received in Europe, its distribution was soon limited to a few specialist outlets like MoMA in New York. Robert Flaherty always believed that the original musical score, incorporating classical motifs, was inappropriate and hampered the film, and that audiences would understand Moana better if it had a more suitable soundtrack. In the early 1970s Monica Flaherty, then in her early 50s, took over the managing of the family’s film legacy. One of her first aims was to figure out a way to make a sound version of Moana. By that time portable tape recorders and flatbed editing systems made sound recording and editing considerably easier.*

*From the start Monica’s intention was to create a “natural” soundtrack, recording in the original locations, and most important, working with people who had intimate knowledge of the making of the film in 1924. She was able to find the surviving members of the original Samoan cast: Pe’a, who played the little boy, and Ta’avale, who played Moana, both still lived in the Safune village, while Fa’angase, the village maiden, lived in Hawaii. Monica made several field trips to Hawaii to show the film to the Samoan community and discuss ideas with Fa’angase. In 1975 she travelled to Samoa with Richard Leacock and Sarah Hudson, recording a wealth of sound material on location in collaboration with Pe’a and Ta’avale and their families.*

The post-production was done in Vermont, at a company run by Allan and Susan Seymour. Interviewed in early 2010, Allan recalled how Monica strove for perfection, and was very meticulous in her sound design: "Her soundtrack was dense, it was full – it was like she was standing beside her father with a Nagra."

Monica Flaherty consulted an incredible number of people on her sound project: experts in Samoan music, anthropologists, linguists, diplomats, financiers, celebrities, film technicians and preservationists, and filmmakers who included Jean Renoir. During the 5 years of sound editing, Monica showed the film to Samoans in Hawaii several times and taped their feedback, analyzing their response and then reworking her soundtrack. In 1977 she wrote that she was doing the soundtrack both for the preservation of the film itself and of the traditional Samoan songs associated with it. She also collected invaluable research material about the making of Moana through taped interviews and correspondence with people in Samoa who had been involved in the making of the film.

Paramount had no print of Moana (allegedly they had destroyed the nitrate negatives and prints, without bothering to make safety film dupes). There had been much interest in the film in Sweden in the 1920s, however, and Monica finally found a decent original 35mm nitrate print at the Swedish Film Archive, from which she made a dupe negative. Another challenge for the project was to adapt the original silent print to accommodate a soundtrack at 24 fps, and numerous tests were done to step-print the original 18 fps to this standard. It was soon discovered that different scenes, particularly the lagoon shots, had to be printed at different step ratios. The lab costs steadily mounted, but Monica's persistence and perfectionism paid off. The end result was as good as analog technology allows, keeping every frame of the original Moana, and with natural-looking movement in each shot.

Paramount was never very interested in Monica's soundtrack project; for a big studio, work on a low-profit classic was not a viable business venture in the late 1970s, long before the "new media" of DVDs and the Internet. However, they permitted her to screen Moana in non-commercial limited venues. After nearly 10 years of work, Moana with sound premiered at the Cinémathèque française in Paris on 17 June 1981. It was very well received, and was screened 49 times in various venues around the world, including Berlin in 1985 and Cannes in 1990. Monica accompanied the film and gave a talk at each screening.

The last screening of Moana with sound was in 1998, after which Monica, then 76, felt too old to travel with it. As she did not have the distribution rights, Moana once again became an inert film classic. Monica Flaherty passed away in 2008, and left her soundtrack and its related archive in the hands of her estate. After sorting and cataloguing, the materials will be available for research at the Central Art Archives of the Finnish National Gallery in Helsinki. Future screenings of Moana with sound will depend on screening and distribution rights, the interest of curators, and the perseverance of people who want this beautiful film to be seen – and heard – again.

SAMI VAN INGEN

**MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK** [Il viaggio di mamma Krause verso la felicità / Mother Krause's Journey to Happiness] (Prometheus Film-Verleih und Vertrieb-GmbH, DE 1929)

*Regia/dir., f./ph:* Piel Jutzi; *scen:* Willy Döll, Jan Fethke; *cast:* Alexandra Schmidt (Mutter Krause), Holmes Zimmermann (Paul Krause), Ilse Trautschold (Erna Krause), Gerhard Bienert (inquinilo/lodger), Vera Sacharowa (Friede), Fee Wachsmuth (bambina/child), Friedrich Gnaß (Max); 35mm, 2858 m., 118' (21 fps); *fonte copia/print source:* Deutsche Kinemathek, Berlin.

Didascalie in tedesco / *German intertitles.*

*Mutter Krausens Fahrt ins Glück*, un classico del cinema proletar-rivoluzionario e uno degli ultimi film muti dell'epoca di Weimar, uscì a Berlino-Wedding il 30 dicembre 1929 e fu reclamizzato come un film "alla Zille", in omaggio a Heinrich Zille, popolare illustratore e cronista dei quartieri operai morto cinque mesi prima dell'uscita del film. Basato su temi e motivi ispirati alle storie e ai disegni di Zille, *Mutter Krausens* è un melodramma sociale intrecciato con un film di tipo documentaristico sull'indigenza del proletariato berlinese. Jutzi, regista tedesco che verso la metà degli anni '20 era passato dal cinema commerciale ai documentari sulla classe operaia, diresse il film con la collaborazione di due famosi pittori e attivisti politici dell'epoca, Käthe Kollwitz e Otto Nagel, e del compositore Paul Dessau. Il film fu prodotto con un risicato budget dalla Prometheus Film, un collettivo impegnato nella diffusione in Germania dei film sovietici, tra cui, nel 1926, *La corazzata Potëmkin* di Sergej Ejzenštejn.

Sulla scia di un "film su una città" come *Berlin, Symphonie einer Grosstadt* (*Sinfonia di una grande città*; 1927) di Walter Ruttmann, anche Jutzi si serve della cinepresa e del montaggio per cogliere la vita in flagrante, ma, al contrario di Ruttmann, il cui film spazia sull'intero tessuto urbano, lui si concentra sui quartieri proletari della periferia di Berlino. Le veloci panoramiche diagonali delle sequenze introduttive mostrano le condizioni di vita che determinano le azioni individuali dei personaggi. Spesso la macchina da presa panoramica dagli attori al loro squallido milieu, quasi a ribadire la dichiarazione di Zille secondo cui "un uomo lo si può uccidere con un appartamento altrettanto facilmente che con una scure".

I membri del cast erano per lo più non-attori; i loro volti crudamente illuminati e ripresi in primo piano e dal basso (secondo i dettami dello stile "russo" di Ejzenštejn e Pudovkin), suggeriscono un interesse documentaristico per il realismo e l'autenticità. Alla descrizione della deriva di una famiglia operaia fa da contraltare il sorgere delle prime organizzazioni politiche del proletariato giovanile. In una celebre scena, la figlia di mamma Krause raggiunge il fidanzato politicizzato a una marcia di protesta: sulle prime la ragazza è esitante, ma poco dopo marcia spedita al passo con gli altri, al suono dell'"Internazionale". Puntando sui piedi che marciano, la cinepresa separa gli operai dalle loro fisionomie individuali per evocare una comunanza di intenti che si estende a tutti coloro che vogliono farne parte. La stessa scena viene ripresa alla fine del film, stabilendo un'alternativa "agit prop" alla melodrammatica conclusione della vicenda. L'azione collettiva e la

solidarietà tra i giovani e la classe operaia vengono proposte come antidoto al fatalismo della sofferenza individuale. L'anziana mamma Krause non ha però la stessa coscienza di classe della protagonista di *Mat'* (La madre), il film di Pudovkin del 1926. La breve scena conclusiva di *Mutter Krausens* suggerisce un utopistico lieto fine (la cui brevità è dovuta peraltro a un intervento censorio). *Mutter Küsters Fahrt zum Himmel* (Il viaggio in cielo di mamma Küsters), adattamento del 1975 di *Mutter Krausens* firmato da Rainer Werner Fassbinder, è una caustica confutazione di questa troppo ottimistica soluzione dal punto di vista disincantato della nuova sinistra tedesca.

Il film di Jutzi fu girato tra il settembre e il novembre del 1929 in ambienti reali, a Berlin-Wedding, conosciuto anche come "Wedding Rosso" per la preponderanza di socialisti e comunisti tra le famiglie operaie del quartiere. *Mutter Krausens* rispecchia il fermento sociale di quell'anno: la crescente disoccupazione dopo il crollo dei mercati finanziari e la frattura insanabile all'interno della classe operaia tra un *lumpenproletariat* disorganizzato (che il film ridicolizza e mette in cattiva luce con immagini di danze e bevute insensate) e i membri di un partito comunista organizzato e animato dalla coscienza di classe (che il film esalta). Il film "agit-prop" di Brecht, *Kuhle Wampe* (1932, regia di Slatan Dudow), tradisce la stessa polarizzazione. Alcuni anni dopo, l'irresistibile propensione all'azione collettiva cui si fa riferimento in entrambi i film troverà la sua eco distorta nella mobilitazione hitleriana delle masse. – ANTON KAES

*A classic of proletarian-revolutionary filmmaking, and one of the last silent films of the Weimar era, Piel Jutzi's Mutter Krausens Fahrt ins Glück opened in Berlin-Wedding on 30 December 1929. It was advertised as a so-called "Zille film," in memory of Heinrich Zille, the popular illustrator and chronicler of working-class life who had died five months before the film's premiere. Based on motifs from Zille's stories and drawings, Mutter Krausens Fahrt ins Glück is a social melodrama intertwined with a documentary-style film about Berlin's destitute proletariat. Jutzi, the German-born director who had gone from commercial movies to working-class documentaries by the mid-1920s, directed the film in collaboration with the well-known activist painters Käthe Kollwitz and Otto Nagel, as well as the composer Paul Dessau. It was produced on a shoestring by Prometheus Film, a company committed to promoting Soviet films in Germany, including Sergei Eisenstein's Battleship Potemkin in 1926.*

*Reminiscent of Walter Ruttmann's city film Berlin, Symphony of a City (1927), Jutzi uses camera and editing to capture life unawares,*

*but, in contrast with Ruttmann's cross-section of the urban environment, he concentrates on Berlin's proletarian districts. The fast pan and tilt shots in the introductory scenes are meant to display the living conditions that determine the individual actions of the characters. Frequently the camera pans away from the actors to their wretched milieu, as if to hit home Zille's declaration that "one can kill a man with an apartment as easily as with an axe."*

*Most members of the cast were non-actors; their harshly lit faces, filmed in close-up from a low angle (following Pudovkin and Eisenstein's "Russian style"), suggest a documentary interest in realism and authenticity. The film's depiction of a working-class family's demise is set against the rise of the organized proletariat of young workers. In a famous scene, the daughter joins her politicized boyfriend in a protest march, first stumbling, but soon in step with the others, to the sound of "The Internationale". By focusing on the marching feet, the camera abstracts the workers from their individual features and evokes a common purpose that extends to all who want to join in. The film repeats this scene at the very end, thus constructing an agit-prop alternative to the story's melodramatic ending. Collective action and solidarity among the young and working-class are proposed as solutions to the fatalism of individual suffering. Old Mother Krause lacks the class-consciousness of the protagonist in Pudovkin's 1926 film Mat (Mother). The brief final scene in Mutter Krausens Fahrt ins Glück suggests an upbeat, utopian ending. (Its brevity is due to the censor.) Rainer Werner Fassbinder's 1975 adaptation of the film, Mutter Küsters Fahrt zum Himmel (Mother Küsters Goes to Heaven), is a caustic refutation of such an overly optimistic solution from the perspective of the disillusioned New German Left.*

*Jutzi's film was shot between September and November 1929 on location in Berlin-Wedding, known as "Red Wedding" because of its large Socialist and Communist working-class population. Mutter Krausens Fahrt ins Glück responds to the social turmoil of that year: the rising unemployment after the stock market crash – and the deadly split within the working class between the unorganized lumpenproletariat (which the film caricatures and defames with images of mindless drinking and dancing) and the organized and class-conscious members of the Communist Party (which the film extols). Brecht's agit-prop film Kuhle Wampe (1932, directed by Slatan Dudow) betrays the same polarization. A few years later, both films' implicit yearning for collective action found its distorted echo in Hitler's mobilization of the masses. – ANTON KAES*



# Riscoperte e restauri / *Rediscoveries and Restorations*

## Il silenzio delle Amazzoni / *The Silence of the Amazon*

### La foresta pluviale amazzonica e i suoi abitanti nelle immagini dei pionieri del cinema brasiliano / *The Brazilian rainforest and its people as seen by pioneer filmmakers*

Pur avendo avuto i suoi momenti, la produzione brasiliana di lungometraggi commerciali non conobbe mai uno sviluppo regolare all'epoca del muto. La forma più continuativa della produzione nazionale fu il documentario, con finanziatori sia pubblici che privati. Questi documentari sono oggi di grande importanza per i brasiliani perché offrono una testimonianza sulla nostra vita sociale, politica, economica e culturale. Tra i documentaristi dell'epoca spiccano due cineasti di vaglia: Luiz Thomas Reis e Silvino Santos.

Reis realizzò i suoi film su incarico delle agenzie governative che organizzavano l'esplorazione geografica dell'entroterra brasiliano per installare le comunicazioni via telegrafo e stabilire la demarcazione dei vasti confini del Paese. Santos lavorò quasi sempre come cameraman al seguito di un imprenditore che si era arricchito con il commercio del caucciù amazzonico. Reis e Santos furono due ottimi fotografi, con un occhio straordinario per la composizione, cui si univa sempre una profonda identificazione con la vita e i costumi degli abitanti del Brasile prima della comparsa dell'uomo bianco. Tutti e due realizzarono film didattici sui territori nazionali, in particolare sulla regione amazzonica, che agli inizi del XX secolo era in larga parte ancora inesplorata. Questi film talvolta descrivono il primo contatto della "civiltà" bianca con alcune tribù di indios oggi praticamente estinte.

Il numero dei titoli sopravvissuti non raggiunge il 10 per cento di tutta la produzione brasiliana del muto; e in massima parte si tratta di documentari. È pertanto con grande soddisfazione ed orgoglio che offriamo al pubblico delle Giornate la possibilità di vedere alcuni dei film di questi due grandi cineasti. – CARLOS ROBERTO DE SOUZA

*Though it had its brief moments, Brazilian commercial/feature film production never got consistently under way in the silent period. The most continuous form of domestic Brazilian film production was documentary, officially or commercially sponsored. They are of great importance for Brazilians today since they record our social life, politics, economics, and culture. Among them is the work of two true filmmakers, Luiz Thomaz Reis and Silvino Santos.*

*Reis made his films within government agencies charged with exploring the Brazilian hinterland by establishing lines of communication via the telegraph and demarcating the country's vast borders. Santos worked almost all his life as a cameraman for an entrepreneur enriched by the Amazon rubber trade. Both were great photographers endowed with a remarkable eye for composition, who shared a deep identification with the life and customs of the inhabitants of Brazil before the arrival of the white man. They made*

*educational films about the nation's territories, especially the Amazon region, which was still largely unexplored in the early 20th century. Some of their films depict the first contact of now virtually extinct Indian tribes with white "civilization".*

*Less than 10% of the total titles produced in Brazil during the silent era have survived. The vast majority of these are documentaries. It is with great satisfaction and pride that we offer the audiences of the Giornate del Cinema Muto the possibility of seeing several works by these two great filmmakers. – CARLOS ROBERTO DE SOUZA*

### Luiz Thomas Reis (1878-1940)

Nacque a Bahia, si diplomò alla scuola militare di Porto Alegre e nel 1910 fu reclutato come assistente disegnatore dalla "Commissione strategica per l'installazione delle linee telegrafiche dal Mato Grosso all'Amazzonia", meglio nota come la "Commissione Rondon", dal nome del suo comandante, l'ingegnere militare Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958). Nel 1912 Reis fu incaricato di organizzare la sezione fotografica e cinematografica della "commissione Rondon", e a tal scopo si recò in Europa per visitare i principali studi cinematografici francesi e per acquistare attrezzature e pellicola vergine. Reis filmò praticamente tutte le spedizioni effettuate da Rondon e dalla sua équipe per la mappatura di vaste regioni del Paese stabilendo i primi contatti con molte tribù di indios che ignoravano l'esistenza dell'uomo bianco.

La "commissione Rondon" organizzò delle proiezioni a pagamento per raccogliere fondi per le sue attività, e, nel 1918, Rondon inviò Reis a New York per tentare il lancio americano di una *compilation* dei loro film. La cosa non andò a buon fine, ma Reis riuscì ugualmente a organizzare una proiezione alla Carnegie Hall, preceduta da una conferenza dell'ex presidente Theodore Roosevelt, che molti anni prima aveva rischiato la vita per seguire una spedizione di Rondon all'interno del Brasile. Dopo una pericolosa traversata di ritorno sotto la minaccia costante dei sottomarini tedeschi, Reis descrisse in un avvincente reportage il viaggio negli Stati Uniti e le sue impressioni sul milieu cinematografico newyorchese. In seguito accompagnò Rondon come ispettore incaricato di fissare i confini settentrionali e occidentali del Brasile. Straordinario fotografo e cameraman, Reis avrebbe fatto qualsiasi cosa pur di catturare immagini interessanti durante le sue spedizioni. – CARLOS ROBERTO DE SOUZA

*Luiz Thomaz Reis (1878-1940) was born in Bahia, graduated from the Military College in Porto Alegre, and in 1910 was appointed an assistant draughtsman for the Commission of Strategic Telegraph Lines from the Mato Grosso to the Amazon, popularly known as the Rondon Commission, from the name of its commander, military engineer Cândido Mariano da Silva Rondon (1865-1958). In 1912 Reis, charged with setting up the Rondon Commission's Photography and Cinematography Section, travelled to Europe to visit the major film*

*studios in France and to purchase equipment and raw stock. Reis shot virtually all the expeditions of Rondon and his team, who were mapping vast unknown regions of the country and making the first contact with several Indian tribes previously unaware of the existence of the white man.*

*The Rondon Commission exhibited its films commercially to raise funds for its work, and in 1918 Rondon sent Reis to New York in an attempt to launch a compilation of these films in America. This goal was unrealized, but Reis did manage to organize a screening at Carnegie Hall, preceded by a lecture by former President Theodore Roosevelt, who had almost died on an expedition with Rondon to the interior of Brazil several years before. Reis described his journey to the United States and his impressions of the New York film world in a fascinating report written after his return to Brazil, on a dangerous trip threatened by German submarine attacks.*

*Reis accompanied Rondon as the inspector charged with fixing the north and west borders of Brazil. An extraordinary photographer and cameraman, he would go to incredible lengths to capture interesting images during his expeditions. – CARLOS ROBERTO DE SOUZA*

**RITUAES E FESTAS BORÔRO** [Rituals and Festivals of the Borôro] (Conselho Nacional de Proteção aos Índios, BR 1916)

*Regia/dir., f./ph: Luiz Thomaz Reis; 35mm, 542m., 30' (16 fps); fonte copia/print source: Cinemateca Brasileira, São Paulo / Museu do Índio, Rio de Janeiro.*

*Didascalie in portoghese / Portuguese intertitles.*

Questo film, che è uno dei più importanti documentari brasiliani del muto sopravvissuti, ci mostra i rituali indigeni nella loro primigenia purezza. Le immagini includono la pesca con i “timbó” (piante con effetti narcotici sui pesci), parte della “Jure” (festa della gioia), con i preparativi per i festeggiamenti, le decorazioni di paglia e argilla, i riti funebri accompagnati da danze e la cerimonia rituale di Marido e Aijê (con rappresentazioni della caccia al giaguaro). Le cerimonie funebri del Borôro, nella regione del Mato Grosso, si distinguono per la varietà delle danze e delle pratiche simboliche. Tutta la tribù partecipa a queste cerimonie; ma ai bianchi e alla gente civilizzata è vietato assistere alla morte di un indio. L'indio chiude i suoi giorni nel mistero dei riti tribali e solo dopo essere stato avvolto nella paglia, viene esposto nel recinto del villaggio per tenere lontani gli spiriti maligni.

CARLOS ROBERTO DE SOUZA

*This is one of the most important surviving Brazilian documentaries, showing indigenous rituals in their purest state.*

*Images include fishing using timbó [plants with narcotic effects on fishes], part of the Jure (feast of joy), with preparations for the festival, decorations of straw and clay, the funeral rites with their dances, and the ritual ceremony of Marido and Aijê (with representations of the jaguar hunt).*

*The funeral ceremonies of the Borôro, in the Mato Grosso region, are notable for the variety of dances and symbolic practices. All of the tribe participate in these festivals; it is forbidden for whites or*

*civilized people to see an Indian dying. He ends his days in the mystery of tribal rites, and only after being wrapped in straw is he exposed in the yard of the village, to ward off evil spirits.*

CARLOS ROBERTO DE SOUZA

**PARIMÃ, FRONTEIRAS DO BRASIL** [Parimã, Frontier of Brazil] (Serviço de Proteção aos Índios, BR 1927)

*Regia/dir., f./ph: Luiz Thomaz Reis; 35mm, 600m., 29' (18 fps); fonte copia/print source: Cinemateca Brasileira, São Paulo / Museu do Índio, Rio de Janeiro.*

*Didascalie in portoghese / Portuguese intertitles.*

Questo filmato fu girato durante l'ispezione del confine brasiliano con la Guaiana Francese. All'epoca, il sistema montagnoso del nord del Brasile, dal Pico da Neblina (alla lettera, Picco della Nebbia), la montagna più alta del Brasile, fino alla catena montagnosa del Tumucumaque, era chiamato Parimã. Le immagini della spedizione includono il fiume Oiapoque, gli indios Saramacá, i neri della Guaiana, la città di Saint-Georges, e la colonia penale agricola di Clevelândia, creata dagli americani. Il film mostra vedute di fiumi, foreste, animali, e rare immagini della vita quotidiana degli indios. – CARLOS ROBERTO DE SOUZA  
*This film was made during the inspection of the Brazilian border with French Guiana. At the time, the system of mountains in the north of Brazil, from the Pico da Neblina (literally, Fog Peak), Brazil's highest mountain, to the Tumucumaque mountain range, was called Parimã. Images of the tour include the Oiapoque river, Saramacá Indians, Guyanese blacks, the city of Saint-Georges, and the Clevelândia agricultural penal colony, created by the Americans. It features views of the rivers, forests, animals, and the Indians and their daily lives.*

CARLOS ROBERTO DE SOUZA

**VIAGEM AO ROROIMÃ** [Journey to Roroimã] (Ministério da Guerra, BR 1927)

*Regia/dir., f./ph: Luiz Thomaz Reis; cast: Cândido Rondon; 35mm, 580m., 28' (18 fps); fonte copia/print source: Cinemateca Brasileira, São Paulo / Museu do Índio, Rio de Janeiro.*

*Didascalie in portoghese / Portuguese intertitles.*

Realizzato durante l'ispezione del confine brasiliano con il Venezuela e la Guaiana Britannica, il film describe il Rio delle Amazzoni e il traffico fluviale da svariati Paesi confinanti; le città di Santarém e Manaus; e la spedizione che risale il corso del Rio Branco fino a Boa Vista, dove si praticano l'agricoltura e l'allevamento. Alla frontiera con il Venezuela, Cândido Rondon riceve la visita di alcuni capitribù locali. Il film si conclude con una spedizione sul monte Roraimã, dove, a 2850 metri di altezza, viene posta una lapide recante la scritta: “General Rondon – Viva o Brazil – 29 outubro 1927”.

CARLOS ROBERTO DE SOUZA

*Made during the inspection of the Brazilian border with Venezuela and British Guiana, this film depicts the Amazon River and the boat traffic from several neighbouring countries, the cities of Santarém and Manaus, and the expedition up the Rio Branco to Boa Vista, where*

*farming is practiced. At the boundary with Venezuela, Cândido Rondon receives a visit from the chiefs of the local tribes. The film ends with an expedition up Mount Roraimã, where at 2850 metres a stone is placed reading: "General Rondon - Viva o Brazil - 29 October 1927".* – CARLOS ROBERTO DE SOUZA

### **Silvino Santos (1886-1970)**

Giunse in Brasile da solo, all'età di 13 anni, attirato dai misteri della regione amazzonica. Di buona famiglia portoghese, si stabilì dapprima a Belém do Pará, dove cominciò a lavorare come fotografo, per poi viaggiare lungo il Rio Xingu documentando la vita dei popoli indigeni. Nel 1910 aprì uno studio fotografico a Manaus, all'epoca nel suo massimo splendore grazie all'estrazione ed esportazione del caucciù. Nel 1912 si recò ad Iquitos, nel Perù, dove realizzò numerosi reportage fotografici sugli indios che lavoravano per il potente "seringalista" (magnate del caucciù) Julio Cesar Arana. Arana, che viveva in Europa, amava il lavoro fotografico di Santos, ma pensava che le sue immagini avrebbero avuto un impatto maggiore se fossero state colte in movimento. Pertanto Arana gli finanziò un soggiorno di qualche mese in Francia, dove, grazie ai contatti con gli studi Pathé e i laboratori Lumière, l'apprendista cameraman riuscì a sviluppare una formula chimica che garantiva la resistenza dell'emulsione della pellicola al clima tropicale. Tornato in Brasile, Santos trascorse due mesi a filmare gli Indios del Putumaio, ma tutti i negativi del film andarono perduti nel naufragio della nave che li trasportava in Europa per essere stampati. Santos avviò allora le riprese di un lungometraggio, *Amazonas, o maior rio do mundo*. (Rio delle Amazzoni, il fiume più grande del mondo). Ma anche questa volta, tre anni interi di lavoro andarono perduti quando affidò i negativi da far stampare in Inghilterra a un avventuriero, che li rivendette alle agenzie turistiche. Nel 1920, ormai quasi in miseria, Silvino Santos fu reclutato da un mercante portoghese attivo in Amazzonia, Joaquim Gonçalves de Araújo, che sarebbe diventato il suo mecenate praticamente fino alla fine dei suoi giorni. Per la J.G. Araújo Co. Santos realizzò *No paiz das amazonas* (Nel paese delle Amazzoni), un lungometraggio premiato con una medaglia d'oro alla Esposizione Internazionale che celebrava il centenario dell'indipendenza nazionale, tenutasi a Rio de Janeiro nel 1922, e in seguito presentato con grande successo in tutto il Brasile. Durante l'Esposizione del centenario, Silvino girò a Rio un altro lungometraggio, *Terra encantada*, di cui restano solo pochi frammenti. Nel 1924 Santos filmò la spedizione di Hamilton Rice alle sorgenti del Rio Branco, documentario che fu distribuito in Brasile col titolo *No rastro do Eldorado* (Sulle tracce dell'Eldorado). Negli anni successivi Santos si trasferì in Portogallo per seguire con la sua cinepresa i viaggi della famiglia Araújo; questi filmati, combinati con altri materiali girati da Santos, compariranno poi nel lungometraggio sonoro *Terra portuguesa: o Minho* (Terra portoghese, il Minho), distribuito nel 1934. Anno che segnò anche la fine delle attività cinematografiche di Santos: la J.G. Araújo Co. smantellò il suo reparto cinematografico, e

l'ex-cameraman fu impiegato come supervisore della manifattura di guarnizioni fatte di caucciù e banane disidratate. Pur avendo lavorato sempre su commissione, Santos fu un grande fotografo e cameraman, e il suo lavoro documentaristico occupa un posto di rilievo nella storia del cinema brasiliano. Come Reis, che scriveva reportage, anche Santos teneva dei taccuini su cui annotava accuratamente il suo lavoro di cineasta. Malgrado la loro significativa importanza per gli studi sul cinema brasiliano, questi documenti non sono mai stati pubblicati. – CARLOS ROBERTO DE SOUZA

*Silvino Santos (1886-1970) came to Brazil alone when he was only 13 years old, attracted by the mysteries of the Amazon region. From a good Portuguese family, he originally settled in Belém do Pará, where he began working in photography, later travelling the Xingu River and documenting indigenous peoples. In 1910 he opened a photographic studio in Manaus, then at the height of its splendour thanks to the extraction and export of rubber. Two years later he went to Iquitos, Peru, to do extensive photo reportage about the Indians who worked for the powerful seringalista (rubber baron) Julio Cesar Arana. Arana, who lived in Europe, liked Santos' photographic work, but thought his pictures would have more impact if they were moving images. To this end, Arana sponsored a visit to France for one season, to the Pathé studios and the Lumière laboratories, where the trainee cameraman experimented with developing a chemical formula to ensure the resistance of film emulsion to the tropical climate. Back in Brazil, Santos spent two months filming the Indians of Putumaio, but all his negatives were lost when the ship carrying them to Europe to be copied sank. Santos then began making the feature film Amazonas, o maior rio do mundo (Amazon, the World's Largest River). This time, three years of work were lost when an adventurer took the negatives to be copied in England, but sold them to tourist agencies. In 1920 an impoverished Silvino Santos was hired by the man who would be his patron for most of the rest of his life, Joaquim Gonçalves de Araújo, an Amazon merchant from Portugal. For the J.G. Araújo Co. Santos made No paiz das amazonas (In the Country of the Amazons), a feature film which won a gold medal at the International Exposition celebrating the centenary of the independence of Brazil, held in 1922 in Rio de Janeiro, and went on to be exhibited with success throughout Brazil. During the Centenary Exposition Silvino shot another feature in Rio, Terra encantada (Enchanted Land), only fragments of which survive. In 1924 Santos filmed the Hamilton Rice Expedition to the headwaters of the Branco River, which was released in Brazil as No rastro do Eldorado (In the Wake of Eldorado). In subsequent years Santos was based in Portugal, filming trips of the Araújo family; this footage, combined with other material shot by Santos, would appear in the sound feature Terra portuguesa: o Minho (Portuguese Land: the Minho), released in 1934. That year also marked the end of Santos' film activities: J.G. Araújo & Co. dismantled its film*

*production unit, and the former cameraman was employed supervising the manufacture of trimmings made of rubber and dried bananas. Although he made movies on commission, Silvino Santos was a great photographer and cameraman, and his documentary work remains remarkable in the history of Brazilian cinema. Just as Reis wrote reports, Santos kept field notebooks in which he carefully noted his filming. These documents remain unpublished, despite their importance for studies of Brazilian cinema.*

CARLOS ROBERTO DE SOUZA

**NO RASTRO DO ELDORADO (In the Wake of Eldorado)** (J.G. Araújo e Cia., BR 1925)

*Regia/dir., f./ph., mont./ed:* Silvino Santos; *prod:* J.G. de Araújo, A. Hamilton Rice; *cast:* A. Hamilton Rice, Eleanor Elkins Widener Rice, Walter Hinton; 35mm, 1620m., 78' (18 fps); fonte *copial/print source:* BFI National Archive, London / Cinemateca Brasileira, São Paulo. Senza didascalie / *All intertitles missing.*

Insigne geografo ed esploratore americano, Alexander Hamilton Rice Jr. (1875-1956) insegnò geografia ad Harvard per oltre due decenni (1929-1952) e fu fondatore e direttore dell'Institute of Geographical Exploration (IGE) di quella università. Nel corso di sette spedizioni all'interno delle folte foreste pluviali del Sud America, Rice ispezionò il bacino del Rio delle Amazzoni, rilevandone la cartografia per migliaia e migliaia di chilometri quadrati e svolgendo al contempo ricerche sulle malattie tropicali. I fiumi erano la specialità di Rice, al punto che di lui si disse che "conosceva le sorgenti dei fiumi come altri esponenti del bel tempo conoscono i capocamerieri" (gioco di parole tra *headwaters* e *headwaiters*). Rampollo di una famiglia dell'aristocrazia bostoniana il cui pedigree risaliva ai pellegrini della Mayflower, nel 1915 sposò Eleanor Elkins Widener, una sopravvissuta del Titanic di straordinaria ricchezza, che non solo finanziò le imprese di Rice ma condivise con lui la passione per l'avventura, lasciando spesso dietro di sé le sue famose perle, la dimora di Newport con 65 stanze e la vita di lusso, per affrontare il caldo tropicale, le privazioni e gli agguati dei cannibali.

Silvino Santos fu reclutato a Manaus da Rice per quella che si sarebbe rivelata l'ultima e la più famosa delle sue spedizioni, alle sorgenti dell'Orinoco e lungo il corso del Rio Branco fino alla confluenza col Rio delle Amazzoni nei pressi di Manaus. Ma la spedizione di Rice del 1924-25 resterà negli annali dell'esplorazione geografica soprattutto perché fu la prima ad impiegare due strumenti della tecnologia moderna che di lì a breve sarebbero diventati di uso comune: la fotografia aerea per uso cartografico (un idrovolante perlustrava il territorio e scattava foto aeree che poi facilitavano il disegno delle carte geografiche) e la comunicazione con la radio a onde corte. La carta geografica che ne risultò fu la prima mappatura di un'area di vaste dimensioni ad essere realizzata dall'alto. Sotto la pionieristica direzione di Rice, l'IGE di Harvard divenne un centro di primaria importanza per la scienza della fotogrammetria (la cartografia da fotografie aeree).

Santos fu affiancato nelle riprese dal Capitano Albert W. Stevens dell'esercito Usa. Le attrezzature di provenienza americana includevano macchine fotografiche aeree Fairchild e cineprese Bell & Howell. L'idrovolante era pilotato dall'aviatore americano Walter Hinton, protagonista della prima trasvolata atlantica a bordo di un idrovolante Curtiss nel 1919.

Il film mostra vedute del Rio Negro e del Rio Branco; i voli di ricognizione dell'idrovolante Eleanor III; i magnifici panorami di Manaus vista dall'alto; le grandi cascate del Rio Branco e le popolazioni di indios delle montagne del Parimã coi loro usi tribali. Le sequenze più emozionanti riguardano la sfida costante rappresentata dall'attraversamento delle rapide; ma il documentario rivela soprattutto l'attenzione con cui il regista filmava gli indios impegnati nelle loro attività quotidiane o anche mentre giocano nell'acqua.

Nei suoi taccuini, Santos evidenzia le difficili ed estenuanti condizioni in cui si svolsero le riprese della spedizione di Rice, al punto da apparirgli quasi un miracolo che il materiale fosse arrivato sano e salvo: "L'aereo poteva portare solo due passeggeri e un piccolo carico. All'esterno dell'aereo era stata installata un'attrezzatura di ferro con dentro la cinepresa Bell & Howell. Nell'ultimo tratto navigabile [del Rio Branco], con rapide fortissime, le canoe che portavano la cinepresa si sono rovesciate e il pesante apparecchio è colato a picco. Gli indios hanno contrassegnato con un bastone quel punto del fiume e sono riusciti a recuperare la cinepresa. Poi ci hanno raggiunti all'accampamento. Gli indios Serian sono nomadi. Il Dr. Rice ha portato i negativi della spedizione in America, ma ci ha consentito di farne delle copie in inglese e in portoghese." Rice non fece mai cenno ad interessi economici nel suo libro *Exploration in Brazilian Guiana*, ma uno dei suoi scopi fu quello di ottenere il via libera per la costruzione della ferrovia Manaus-Boa Vista, che gli garanti il diritto di sfruttamento per 30 anni del legname e dei minerali compresi nel raggio di 500 metri su ambo i lati del suo percorso.

(I negativi originali del film, sono stati preservati a Londra dal BFI National Archive, senza didascalie). – CARLOS ROBERTO DE SOUZA

*A noted American geographer and explorer, Alexander Hamilton Rice, Jr. (1875-1956) taught geography at Harvard for over two decades (1929-1952) and was the founder-director of the university's Institute of Geographical Exploration (IGE). On seven expeditions into South America's dense rainforests, Rice surveyed and mapped hundreds of thousands of square miles of the Amazon basin, as well as conducting research into tropical diseases. Rivers were Rice's specialty; it was famously said that "he knew headwaters the way other society folk know headwaiters". The scion of a blue-blooded Boston family who traced their pedigree to the Mayflower Pilgrims, in 1915 he married Eleanor Elkins Widener, a fabulously wealthy survivor of the Titanic who not only bankrolled his exploits but shared his passion for adventure, often leaving her famous pearls, 65-room Newport mansion, and life of luxury behind*

to brave tropical heat, hardship, and attacks by cannibals. Silvino Santos was hired by Rice in Manaus to join what turned out to be the explorer's final and most celebrated expedition, to the headwaters of the Orinoco and down the Rio Branco to the Amazon at Manaus. Most importantly in the annals of exploration, Rice's 1924-25 expedition was the first to employ two items of modern technology soon to become standard: aerial photography for cartographic purposes (a seaplane scouted ahead and took aerial photos to aid in mapping) and short-wave radio communication. The map that resulted was the first map of a large area ever made from the air. Under Rice's pioneering directorship, the Harvard IGE would become a center for the science of photogrammetry (mapping from aerial photography).

Besides Santos, in charge of the camerawork was Captain Albert W. Stevens of the U.S. Army. The apparatus brought from the U.S. included Fairchild aerial cameras and Bell & Howell motion picture cameras. The seaplane was piloted by American aviator Walter Hinton, who had made the first transatlantic crossing in a Curtiss flying boat in 1919.

The footage features views of the Negro and Branco rivers; flights of the seaplane Eleanor III; beautiful panoramas of Manaus from above; the great waterfalls of the Rio Branco; and the Indian tribes of the Parimã Mountains and their tribal customs. The most impressive images are of the expedition's constant battles to cross the rapids, and the film demonstrates the care with which the director shoots the daily activities of the Indians, as well as scenes of them playing in the water.

Santos' account of the Hamilton Rice expedition in his field notebooks brings home the hardships of filming under gruelling conditions, and the miracle that the footage made it back at all: "The plane had places for only two passengers and little cargo. On the outside of the plane was placed an iron device in which was placed the Bell & Howell camera. At the last navigable point [of the Branco River], with very strong rapids, the canoe which contained the camera overturned and sank. The heavy apparatus sank to the depths. The Indians stuck a stick marking the spot in the river and managed to rescue the camera. Then they came to our camp. The Serian Indians are nomads. Dr. Rice took the negatives of the expedition to America, but he allowed us to make prints in English and Portuguese."

Although Rice makes no reference to his economic interests in his book *Exploration in Brazilian Guiana*, one of his aims was to gain approval to build the Manaus-Boa Vista railroad, including a 30-year grant of exploitation rights for timber and minerals covering 500 metres on either side of the right-of-way.

(The original negatives of this film were preserved by the BFI National Archive, London, with no intertitles.)

CARLOS ROBERTO DE SOUZA

★★★★★

## Il New Zealand Project / *The New Zealand Project* Un progetto di collaborazione tra il New Zealand Film Archive, la comunità degli archivi americani e la National Film Preservation Foundation / *A Collaboration of the New Zealand Film Archive, the American Archival Community, and the National Film Preservation Foundation*

La presentazione alle Giornate 2010 di *Upstream*, lungometraggio di John Ford a lungo considerato perduto, è il primo frutto della pionieristica, pluriennale collaborazione fra il New Zealand Film Archive, la comunità degli archivi americani e la National Film Preservation Foundation al fine di preservare e rendere disponibili i film muti americani provenienti dai depositi del NZFA.

Sappiamo tutti quanto disastrose siano le perdite riguardanti il cinema muto americano e quali sforzi si facciano per salvare ciò che rimane. La nuova frontiera è quella della collaborazione internazionale: decine di opere perdute negli Stati Uniti a causa del deperimento e dell'abbandono sopravvivono in archivi di altri paesi. Come mai?

Negli anni Dieci e Venti, i film di Hollywood arrivavano in tutto il mondo. I distributori internazionali si aspettavano che, terminato il loro sfruttamento commerciale, le copie dei film venissero restituite o distrutte ma, com'era inevitabile, alcuni titoli sono sfuggiti al controllo. Nel corso degli anni si sono accumulate in Nuova Zelanda – tappa finale del percorso distributivo – numerose pellicole dimenticate dai distributori e salvate dai collezionisti.

All'inizio del 2010, su invito del New Zealand Film Archive, la National Film Preservation Foundation ha mandato presso l'archivio i propri consulenti per una valutazione dei materiali ivi raccolti. Da questi materiali sono spuntati gioielli come la copia nitrato, completa e imbibita, di *Upstream*; il trailer di *Strong Boy (Voglio un marito elegante; 1929)*, lungometraggio perduto di Ford; *Mary of the Movies (1923)*, il più vecchio film ancora esistente della Columbia Pictures; parecchi lungometraggi prodotti dalla De Mille Pictures Corp.; decine di opere sconosciute dirette da donne o prodotte da case regionali o esemplificative di generi delle origini di cui ben poco era rimasto in America. Settantacinque sono i titoli che si è deciso di preservare: in oltre il 90 per cento dei casi, pare trattarsi di copie uniche; le altre sono le migliori esistenti al mondo. Circa due terzi delle copie sono a colori (imbibizione) e, particolare non secondario, nel 70 per cento dei casi sono praticamente complete. Nel loro insieme, questi materiali rappresentano una capsula del tempo dei film che sono stati esportati all'estero tra gli anni Dieci e Venti e che hanno costruito un pubblico internazionale per il cinema muto americano.

La collaborazione con la Nuova Zelanda ha assunto la forma di un partenariato internazionale cui partecipano archivisti, studiosi e case di produzione di Hollywood. 20th Century Fox, Sony Pictures Entertainment e Paramount Pictures finanziano la preservazione dei film che appartengono a rispettivi patrimoni. Un'équipe di studiosi ha guidato il lavoro di selezione. L'iniziativa viene coordinata dalla NFPF, che raccoglie i finanziamenti necessari, mentre il lavoro di preservazione si svolge sotto il controllo dei cinque maggiori archivi

che si occupano di cinema muto in USA: Academy Film Archive, George Eastman House, Library of Congress, MoMA e UCLA Film & Television Archive. Completate le operazioni di preservazione, queste istituzioni avranno la custodia sia dei nitrati originali che delle nuove stampe. La NFPF pubblicherà sul proprio sito i file di molti di questi film ([www.filmpreservation.org](http://www.filmpreservation.org)). Il New Zealand Film Archive, che ha reso possibile il progetto, riceverà in copia i titoli preservati e si guadagnerà la perenne gratitudine della comunità internazionale, mano a mano che i film saranno resi disponibili su Internet e proiettati alle Giornate. – ANNETTE MELVILLE, National Film Preservation Foundation

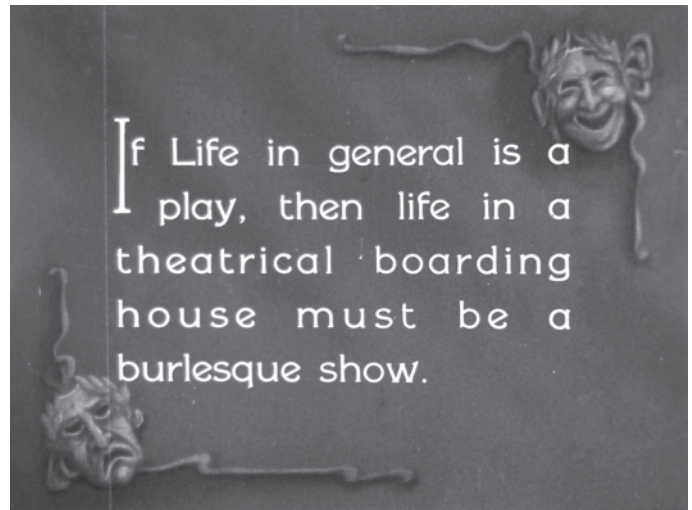
*This screening of John Ford's Upstream, a feature long thought to have been lost, celebrates the first fruits of a ground-breaking multi-year collaboration of the New Zealand Film Archive, the American archival community, and the National Film Preservation Foundation to preserve and make available American silent films from the NZFA's vaults.*

*We all know about the catastrophic losses of American silent film and the struggle to save what remains. International collaboration is the new frontier. Scores of works lost in the United States through decay and neglect survive in archives in other countries.*

*How did this happen? In the 1910s and 1920s, Hollywood circulated prints of American films around the world. International distributors expected that prints would be shipped back or destroyed at the end of their commercial runs but a number of titles inevitably fell through the cracks. Over the years, New Zealand, a final stop on the exhibition route, amassed a considerable number of prints that had been forgotten by distributors and saved by collectors.*

*At the invitation of the New Zealand Film Archive, the National Film Preservation Foundation sent consultants to assess this material in early 2010. The cache was found to include astonishing treasures, including a complete tinted nitrate print of Upstream; a trailer for the lost Ford feature Strong Boy (1929); Mary of the Movies (1923), the first surviving film from Columbia Pictures; several features produced by De Mille Pictures Corp.; and dozens of long unseen works showcasing women filmmakers, regional production companies, and early film types now poorly represented in America. Of the 75 titles identified for preservation, more than 90% are thought to survive in unique copies and the remainder represents the best surviving source material. Nearly two-thirds carry color tinting. Remarkably, 70% are virtually complete. Taken together, the materials represent a time capsule of the export films that built a worldwide audience for American silent films in the 1910s and 1920s.*

*It is important to emphasize that this collaboration is an international partnership involving archivists, scholars, and Hollywood studios. Twentieth Century Fox, Sony Pictures Entertainment, and Paramount Pictures are underwriting the preservation of films that are part of their corporate heritage. A team of scholars guided the selection. The undertaking is being coordinated by the NFPF, which is raising funds for the effort, and the preservation work is being supervised by the five major American silent film archives – the Academy Film Archive,*



*George Eastman House, the Library of Congress, the Museum of Modern Art, and the UCLA Film & Television Archive. At the end of the preservation process, these institutions will take custody of the nitrate source material, as well as the new preservation materials and prints. The NFPF plans to post digital files for many titles on its website, [www.filmpreservation.org](http://www.filmpreservation.org). The New Zealand Film Archive / Ngā Kaitiaki O Ngā Taonga Whitiāhua, whose good stewardship made the project possible, will receive prints and the ongoing thanks of the international community as the new materials are made available on the Internet and screened at the Giornate del Cinema Muto.*

*ANNETTE MELVILLE, National Film Preservation Foundation*



*Upstream*, John Ford, 1927. (National Film Preservation Foundation)

### **UPSTREAM** (Fox Film Corporation, US 1927)

*Regia/dir.* John Ford; *prod.* William Fox, *scen.* Randall H. Faye; *f./ph.* Charles G. Clarke; *aiuto regia/ass. dir.* Edward O'Fearn; *cast:* Nancy Nash (Gertie Ryan), Earle Foxe (Eric Brashingam), Grant Withers (Juan Rodriguez/John Rogers, lanciatore di coltelli/*the knife thrower*), Lydia Yeaman Titus (padrona di casa/*the landlady*), Emile Chautard (Campbell-Mandare), Raymond Hitchcock (pensionante/*the star boarder*), Ted McNamara, Sammy Cohen (Callahan & Callahan), Jane Winton (soubrette), Lillian Worth, Judy King (le due sorelle/*the sister team*), Harry A. Bailey (Gus Hoffman), Ely Reynolds (Deerfoot),

Francis Ford(?); data uscita/released: 30.1.1927; 35mm, 5150 ft., 61' (24 fps); col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: Academy Film Archive, Los Angeles.

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Restauro/Restored by Twentieth Century Fox & Academy Film Archive, 2010. Laboratorio/Laboratory services: Park Road Post Production, Wellington, New Zealand. Preservazione da una copia imbibita 35mm in collaborazione con il New Zealand Film Archive, gli archivi statunitensi e la National Film Preservation Foundation. / Preserved from a 35mm tinted nitrate print through a partnership of the New Zealand Film Archive/Ngā Kaitiaki O Ngā Taonga Whitiāhua, Wellington, the American archival community, and the National Film Preservation Foundation.

La commedia drammatica *Upstream* (1927) si colloca in un momento di transizione della carriera registica di John Ford. Girato all'inizio di un periodo di lontananza, che si protrarrà per 13 anni, da quel genere western cui aveva dedicato gran parte della sua opera precedente – dai cortometraggi Universal degli anni Dieci interpretati da Harry Carey a *Three Bad Men* (*I tre birbanti*; 1926) – e che sarebbe riemerso nella fase successiva della sua carriera a partire da *Ombre rosse* (1939), è anche uno degli ultimi lavori completamente muti di Ford. A partire da *Mother Machree* (*La canzone della mamma*), girato nel 1926, anche se uscirà nel 1928, i suoi film comprendono anche musica ed effetti sonori registrati – aggiunta non particolarmente sorprendente per uno studio all'avanguardia nel campo del sonoro come la Fox.

Tratto dal racconto di Wallace Smith "The Snake's Wife" (1926), *Upstream* rinuncia alla cupa introspezione che caratterizza la storia di amore e tradimento narrata da Smith a favore di elementi cinematograficamente più accattivanti come gli spettacoli di vaudeville, la grandiosità della scena teatrale londinese, un mélo romantico e sentimentale. Al centro abbiamo il triangolo amoroso formato da un lanciatore di coltelli (Grant Withers), la sua "ragazza bersaglio" Gertie (Nancy Nash) e l'egocentrico Brashingam (Earle Foxe), gigionesco attore shakespeariano; una serie di "quadretti" che illustrano la frenetica atmosfera del pensionato arricchiscono l'intreccio. Con l'azione per lo più confinata nelle anguste stanzette della pensione, il talento del regista per la precisa e vivace caratterizzazione dei personaggi ha ampiamente modo di manifestarsi, in particolare in una coppia di ballerini, nel duo costituito da due litigiose sorelle, nella tollerante padrona di casa e nello stagionato attore shakespeariano. Mentre nel suo film successivo, *Four Sons* (*L'ultima gioia*; 1928), Ford è chiaramente influenzato dal suo nuovo collega alla Fox, F.W. Murnau, di cui utilizza persino alcuni dei set per *Sunrise* (*Aurora*; 1927), *Upstream* è alquanto differente. Per la gran parte è cinematograficamente convenzionale, e dal punto di vista della trama e dello stile è più una commedia romantica che un esercizio intellettuale. Benché si tratti di una storia tipicamente hollywoodiana, ci sono nell'intero film tracce di quello stile espressionistico che

doveva caratterizzare l'opera di Ford. La memorabile inquadratura del fatuo Brashingham, visto prima nel polveroso specchio del salotto e poi nello specchio tutto incorniciato circondato da lampadine del suo camerino di Londra; l'abbagliante lampo di luce che si riflette dalle lame del lanciatore di coltelli; la separazione tra gli ospiti della pensione e l'attore che sta per partire, accentuata dalla disposizione nello spazio e dalla profondità di campo: in tutto questi particolari brilla il magistero artistico di Ford, che è ancora in via di maturazione e presto si cristallizzerà sotto l'influenza di Murnau.

Il leggendario metodo di lavoro di Ford, peculiare ed efficiente, si dispiega in pieno durante la lavorazione di questo film. Rievocandone le riprese (era la sua prima collaborazione con Ford), il prestigioso operatore Charles G. Clarke ricorda di essere rimasto sconcertato dal modo di lavorare del regista: "Non riuscivo a vedere nessun nesso tra le diverse scene che dovevamo filmare e spesso mi chiedevo quando avremmo cominciato a girare il film. Dopo tre settimane di questo tipo di riprese casuali, l'ispettore di produzione annunciò 'Il film è finito' ... Rimasi sbalordito poiché le riprese fatte non mi sembravano avere né capo né coda ... Con mio stupore tutti i tasselli andarono al loro posto e ne uscì veramente un gran bel film. Allora non capivo che John Ford montava il film mentre lo dirigeva e che il suo approccio casuale serviva solo a mascherare il preciso progetto e pensiero che stavano sempre dietro la sua regia" (Charles G. Clarke e Anthony Slide, *Highlights and Shadows: The Memoirs of a Hollywood Cameraman*, 1989, p. 77). E *Upstream* è "veramente un gran bel film": l'intreccio è ben costruito e le inquadrature sapientemente concepite, i personaggi sono memorabili, la storia gustosa. Nel complesso, un ritrovamento considerevole, che farà la gioia non solo degli studiosi di cinema, ma anche degli appassionati di film muti e degli ammiratori di John Ford. — LESLIE ANNE LEWIS

*The comedic melodrama Upstream (1927) came at a point of transition for director John Ford. Filmed at the beginning of what would become a 13-year break from the Western genre that had defined many of his earlier works – from the 1910s Universal shorts featuring Harry Carey to Three Bad Men (1926) – and that would resurface later in his career starting with Stagecoach (1939), it is also one of the last completely silent films Ford made. Starting later that year with the then-unreleased Mother Machree (filmed in 1926, released in 1928) his films began including recorded sound effects and music – not a particularly surprising addition at the sound-pioneering Fox Studios.*

*Based on Wallace Smith's short story "The Snake's Wife" (1926), Upstream trades the dark, introspective elements of Smith's tale of love and betrayal for the cinematically appealing spectacle of vaudeville performances, the grand setting of the London stage, and sweet romantic melodrama. The central focus is a love triangle between a knife-thrower (Grant Withers), his "target girl" Gertie (Nancy Nash), and the egotistical Brashingham (Earle Foxe), a hammy Shakespearean actor; a variety of vignettes depicting the hectic atmosphere in their vaudeville boarding-house flesh out the storyline.*

*With the action confined mainly to the boarding-house's narrow rooms, Ford's skill at effectively defining and depicting characters finds space to flourish, featuring among others a pair of dancers, a squabbling sister-act, a long-suffering landlady, and an aging Shakespearean actor long past his prime.*

*While his next film, Four Sons (1928), was heavily influenced by his recently-signed Fox compatriot F.W. Murnau (even utilizing some of the same sets as Murnau's 1927 film Sunrise), Upstream is markedly different. For the most part it's cinematically conventional and in plot and style more romantic comedy than intellectual exercise. Though the story is pure Hollywood, throughout the picture there are hints of the Expressionistic styling that would become a defining feature of Ford's work. The striking framing of the vain Brashingham in both the dusty living room mirror and the light-ringed mirror of his London dressing room, the eye-catching glint of light reflecting off the knife-thrower's blades, the separation between the boarding-house residents and the departing actor emphasized by spacing and depth of field – all hold glimmers of Ford's developing artistry, which would soon begin to crystallize under Murnau's influence.*

*Ford's legendary idiosyncratic and economical working style was in full-force while shooting this picture. In recalling the production (his first with Ford), acclaimed cinematographer Charles G. Clarke was taken aback by the director's methods: "I could see no relationship between the different scenes we would be filming and often wondered when we would settle down and start making the picture. After about three weeks of this sort of casual filmmaking, the unit manager announced, 'The picture is finished'...The shock of this floored me for I could see no rhyme or reason in what we had been filming...To my amazement it all went together and was quite a good picture. What I did not realize then was that John Ford edited his picture as he directed it, and that his casual manner was only a cover for the actual planning and thought that lay behind his direction all along." (Charles G. Clarke and Anthony Slide, *Highlights and Shadows: The Memoirs of a Hollywood Cameraman*, 1989, p. 77) And it is "quite a good picture" – the narrative is well-constructed and the shots cleverly devised, the characters are memorable, and the story quite charming – all in all a remarkable find that will satisfy not only film scholars, but fans of silent cinema and John Ford alike.*

LESLIE ANNE LEWIS

**STRONG BOY (Voglio un marito elegante)** (Fox Film Corporation, US 1929) (trailer)

*Regia/dir.* John Ford; *prod.* William Fox, *scen.* James Kevin McGuiness, Andrew Bennison, John McLain, Frederick Hazlitt Brennan; *f./ph.* Joseph August; *cast:* Victor McLaglen (William "Strong Boy" Bloss), Leatrice Joy (Mary McGregor), J. Farrell MacDonald (Angus McGregor), Clyde Cook (Pete); 35mm, 52 ft., 34" (24 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* Academy Film Archive, Los Angeles.

*Didascalie in inglese / English intertitles.*



Restauro/restored by Twentieth Century Fox & The Academy Film Archive, 2010. Laboratorio/*Laboratory services*: Film Technology, Los Angeles. Preservazione da una copia imbibita 35mm in collaborazione con il New Zealand Film Archive, gli archivi statunitensi e la National Film Preservation Foundation. /*Preserved from a 35mm tinted nitrate print through a partnership of the New Zealand Film Archive/Ngā Kaitiaki O Ngā Taonga Whitiāhua, Wellington, the American archival community, and the National Film Preservation Foundation.*

La commedia drammatica di John Ford *Strong Boy* risulta perduta. Questo è il trailer recentemente ritrovato nella collezione del New Zealand Film Archive: il nitrato originale, rispedito negli Stati Uniti nel luglio 2010 per le operazioni di preservazione, è in ottime condizioni, anche perché non sembra che all'epoca sia stato molto usato. Victor McLaglen (in uno dei suoi primi film con Ford) interpreta William "Strong Boy" Bloss, facchino alla stazione, che diventa un eroe ma perde la ragazza di cui è innamorato (Leatrice Joy), fino a quando non gli si presenta l'occasione di salvare il padre di lei; tutto allora viene perdonato. Il trailer è muto, ma in realtà *Strong Boy* è uno dei primi film sonori di Ford (contiene una partitura musicale ed effetti sonori sincronizzati). Completamente imbibito, il trailer inizia e si conclude con titoli animati e comprende le emozionanti sequenze in cui McLaglen sventa la rapina a un treno. – LESLIE ANNE LEWIS  
*Though the film itself is believed to be lost, a trailer for John Ford's dramatic comedy Strong Boy was recently found in the collection of the New Zealand Film Archive. Returned to the U.S. for preservation in July 2010, the original nitrate is in excellent condition – partially because it doesn't appear to have gotten much use when first released. Victor McLaglen (in one of his earliest films with Ford) stars as William "Strong Boy" Bloss, a railroad station porter who becomes a hero, but loses the girl (Leatrice Joy) – at least until he has the chance to rescue her father and all is forgiven. Though the trailer is silent, Strong Boy was one of Ford's earliest sound films (containing a synchronized musical score and sound effects track). Fully tinted, the trailer begins and ends with animated titles and includes thrilling shots of McLaglen thwarting a train hold-up. – LESLIE ANNE LEWIS*

★★★★★

### Haghefilm/Selznick School Fellowship 2010

La borsa di studio Haghefilm è stata istituita nel 1997 per favorire la formazione professionale dei diplomati più brillanti della L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation che si tiene presso la George Eastman House. Il borsista trascorre un mese ad Amsterdam lavorando a stretto contatto con i tecnici del laboratorio Haghefilm e seguendo assieme a loro tutte le fasi del restauro di un film della collezione della GEH. Viene quindi invitato a presentare i risultati ottenuti alle Giornate di Cinema Muto. La vincitrice dell'edizione 2010 della Fellowship è la statunitense Karin Carlson di Lake Geneva, Wisconsin.

Dopo essersi laureata in storia presso la University of Wisconsin - Madison nel 2002, Karin Carlson ha conseguito una laurea di secondo livello in Scienze della Comunicazione presso la Governors State University di Chicago (2006) e una in Storia Pubblica alla Duquesne University di Pittsburgh (2008). Ha lavorato come stagista presso il Museum of the Moving Image di New York City e si è occupata di videoproduzione alla Governors State University prima di iscriversi alla L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation. Il progetto su cui si è concentrata durante il corso ha riguardato l'esame del fondo Twentieth Century-Fox conservato presso la George Eastman House con stesura di una lista prioritaria ai fini della preservazione dei titoli Fox presenti nella collezione. – CAROLINE YEAGER

*The Haghefilm Fellowship was established in 1997 to provide additional professional training to outstanding graduates of The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation at George Eastman House. The Fellowship recipient is invited to Amsterdam for one month to work alongside Haghefilm lab professionals to preserve a short film from the George Eastman House collection, completing each stage of their preservation project. The Fellow is then invited to present the results of their work at the Giornate. The recipient of the 2010 Haghefilm Fellowship is Karin Carlson, from Lake Geneva, Wisconsin.*

*Ms. Carlson holds a Bachelor of Arts degree in history from the University of Wisconsin, Madison (2002), a Master of Arts degree in Media Communications from Governors State University, Chicago (2006), and a Master of Arts degree in Public History from Duquesne University, Pittsburgh (2008). She interned at the Museum of the Moving Image in New York City and worked in video production at Governors State University in Chicago prior to her enrollment in The L. Jeffrey Selznick School of Film Preservation. As her final project for the Selznick School Ms. Carlson surveyed the Twentieth Century-Fox Film holdings at George Eastman House and established a preservation priority list of Fox films within the collection.*

CAROLINE YEAGER

### MULCAHY'S RAID (Essanay Film Mfg. Co., US 1910)

*Regia/dir. ?; cast: Harry Todd, Augustus Carney; 35mm, 350 ft., 5' (18 fps); fonte copia/print source: George Eastman House, Rochester, NY. Didascalie in inglese / English intertitles.*

### A COLLEGE CHICKEN (Essanay Film Mfg. Co., US 1910)

*Regia/dir. ?; 35mm, 430 ft., 6'2" (19 fps); fonte copia/print source: George Eastman House, Rochester, NY. Didascalie in inglese / English intertitles.*

Questi due esempi della prodigiosa produzione Essanay sono stati considerati "perduti" fino a che lo staff dell'archivio della George Eastman House non li ha riconosciuti come film di quella casa. Distribuiti in origine a 550 e 448 piedi rispettivamente, i due diacetati a 35mm erano giuntati insieme su una split reel Essanay. Il tempo e l'usura avevano fatto la loro parte. Nel primo film della bobina, *Mulcahy's Raid*, c'erano delle lacune nel metraggio e mancava il titolo

originale: è stato comunque identificato dallo studioso della Essanay David Kiehn, che ha pure riconosciuto due degli attori.

*Mulcahy's Raid* vede protagonista un ufficiale di polizia che, scambiando per colleghi un gruppo di attori impegnati nel ruolo di poliziotti in un film, li chiama per fare un'irruzione durante un combattimento di galli. Il secondo film della bobina, *A College Chicken*, manca della didascalia finale originale, ma nell'insieme appare abbastanza completo. Narra la storia di una gallina che viene rubata a più riprese, seguendone le peripezie dalla stia fino a un convitto misto, dove il pennuto rubato, cucinato dai ragazzi, diventa un delizioso pasto per le ragazze. Una battaglia coi cuscini conclude la serata.

CAROLINE YEAGER

*These two short films from the prodigious output of the Essanay studios had been considered "lost" until they were recently discovered by George Eastman House vault staff as products of Essanay. Originally released at 550 ft. and 448 ft. respectively, the two 35mm diacetate films were spliced together on an Essanay split reel. Time and wear had taken their toll, and the first film on the reel, Mulcahy's Raid, was missing some footage and its original title. This film was subsequently identified by Essanay film historian David Kiehn, who was also able to identify two of the actors. Mulcahy's Raid features a police officer who becomes entangled with a group of actors playing policemen in a film and enlists them to assist him with a raid on a cockfight. The second film on the reel, A College Chicken, is missing its original end title, but seems to be fairly complete. It tells the story of a chicken that is stolen multiple times, and follows the fowl deed from hencoop to a girl-boy boarding school, where, cooked by the boys, the purloined bird ends up as a delicious meal for the girls. A pillow fight finishes off the evening. – CAROLINE YEAGER*

★★★★★

**FARSANGI MÁMOR** [Euforia carnevalesca / Carnival Dizziness] (Corvin-Film, HU 1921)

*Regia/dir:* Márton Garas; *scen:* Antal Rado; *f./ph:* István Eiben; *cast:* Oszkár Dénes (Sir Mortimer Talbot), Erzsébet Marton (Mary, sua moglie/his wife), Ica Lenkeffy (Margaret), Szvetiszlav Petrovich (Sir Richard Dennis), Kálmán Zátory (Sir French), Cia Jatzkó; *frammento/fragment*, 35mm, 63 m., 3'30" (16 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* Magyar Nemzeti Filmarchívum/Hungarian National Film Archive, Budapest. *Didascalie in tedesco / German intertitles.*

Questo frammento imbibito è stato scoperto dalla Deutsche Kinemathek ed è stato donato al Filmarchívum di Budapest. La storia, che sembra ispirata a un fatto di cronaca, è ambientata nel mondo dell'aristocrazia inglese. Sir Richard si innamora di Mary, moglie di Sir Mortimer. Quando i due vengono sorpresi insieme, lui salva l'onore di lei dicendo di essere venuto a chiedere la mano di Margaret, sorella minore di Mary. Il matrimonio viene poi celebrato ed è inevitabilmente infelice. Richard tuttavia si ingelosisce quando

sospetta che Margaret abbia un amante. Si tratta invece del di lei fratello, Sir French, ritornato dall'India per rimproverare a Richard di aver sposato la sorella senza amarla. Il frammento ritrovato parrebbe riguardare la parte del film successiva al rientro di Sir French.

Diplomatosi nel 1906 alla Scuola di Arte Drammatica di Budapest, Márton Garas (1885-1930) cominciò l'attività cinematografica nel 1915, a Kolozsvár (Cluj), con la Proja di Jenő Janovics. Successivamente lavorò con la gran parte degli studi di Budapest ed è oggi ricordato soprattutto per *Karenina Anna* (1918) e *Twist Oliver* (1919), due adattamenti letterari entrambi, completamente o parzialmente, preservati. Realizzò il suo ultimo film, *Christoph Columbus* (1922), in Germania. Quindi sembra essersi dedicato al teatro. – GYONGYI BALOGH

*This tinted fragment was discovered by the Deutsche Kinemathek, and donated to the Hungarian National Film Archive. The story of Farsangi Mámor seems to have been of the faits divers style, set among the English aristocracy. Sir Richard falls in love with Sir Mortimer's wife Mary, but when the couple are surprised, Sir Richard saves Mary's honour by saying he has come to propose to her younger sister, Margaret. The unanticipated marriage ensues but is inevitably unhappy. Richard nevertheless is jealous when he suspects his wife has a lover, but the man turns out to be her brother, returned from India to reproach Richard for marrying Margaret without love. The extract appears to be from the later part of the story, with the return of Margaret's brother, Sir French.*

*Márton Garas (1885-1930), having graduated from the Budapest School for Dramatic Arts in 1906, began his film career in 1915 with Jenő Janovics' Proja company in Kolozsvár (Cluj). Subsequently he worked for most of the Budapest studios, and is best remembered for his literary adaptations, Karenina Anna (1918) and Twist Oliver (1919), both in whole or part preserved. His last film, Christoph Columbus (1922), was made in Germany; subsequently he seems to have devoted himself to theatre. – GYONGYI BALOGH*

**KARUSELLEN** (Svensk Filmindustri, SE 1923)

*Regia/dir:* Dimitri Buchowetzki; *scen:* Dimitri Buchowetzki, Alfred Fekete; *f./ph:* Julius Jaenzon; *scg./des:* Hans Dreier; *cast:* Aud Egede Nissen, Alfons Fryland, Walter Janssen, Waldemar Pottier, Jacob Tiedtke; 35mm, 1736 m., 85' (18 fps); *fonte copia/print source:* Filmarkivet vid Svenska Filminstitutet / Archival Film Collections of the Swedish Film Institute, Stockholm.

*Didascalie in svedese / Swedish intertitles.*

Dimitri Buchowetzki (1885-1932) studiò scienze politiche prima di diventare attore di cinema e teatro russi. Emigrato a Berlino dopo la Rivoluzione, debuttò come regista nel 1919; e una serie di film basati su capolavori della letteratura, tra cui *Othello* (*Otello*) e *Danton* (*id.*), gli valsero le lodi dell'acuto critico Harry C. Carr, che lo definì "uno dei migliori registi che il cinema abbia mai prodotto" (*Los Angeles Times*, 10 febbraio 1924). *Peter der Grosse* ([*Pietro il Grande*], 1922), con Emil Jannings protagonista, convinse Jesse Lasky a

scritturare Buchowetzki per la Paramount – in parte per dare nuovo lustro al divismo un po' appannato di Pola Negri, che era rimasta una fervente ammiratrice di Buchowetzki da quando l'aveva diretta in *Sappho* ([Saffo], 1921).

Prima di partire per Hollywood il regista dovette tuttavia portare a termine un ultimo impegno europeo, *Karusellen*. Sebbene finanziato dalla Svensk Filmindustri e con una troupe di tecnici svedesi diretti da Julius Jaenzon, il progetto era nondimeno cosmopolita, con uno script dello stesso Buchowetzki e dello scrittore e regista ungherese Alfred Fekete. Il casting fu iniziato a Praga e a Budapest. Nel ruolo della protagonista era stata annunciata l'attrice ceca Suzanne Marwille, ma infine il triangolo amoroso fu interpretato dall'attrice norvegese (berlinese d'adozione) Aud Egede Nissen, dal viennese Alfons Fryland nel ruolo dell'amante, e dal tedesco Walter Janssen in quello del marito. La stampa svedese riferì che l'esercito di comparse usate per le scene del locale notturno era in larga parte composto da esuli russi abituati a una vita pre-rivoluzionaria in frac. Le riprese principali del film si svolsero a Berlino, alcuni esterni e le sequenze di circo a Stoccolma.

La storia prende impulso dall'infedeltà di Mrs. Benton, sottolineata dalla scena iniziale in cui il marito e il figlio praticano il tiro al bersaglio tra le pareti domestiche. Dopo che Mrs. Benton ha rischiato la morte, il personaggio interpretato da Fryland viene invitato nella lussuosa villa di campagna di famiglia. La conseguente relazione adulterina induce il marito sconvolto a tornare alla vita del circo, dove egli mette a rischio l'incolumità del figlio usandolo come suo partner in un numero estremamente rischioso. Nel frattempo, la moglie e il suo amante vengono travolti dal vorticoso turbinio della esuberante vita mondana della Berlino postbellica, tra nightclub e spese folli, sostenute con azzardate speculazioni in un mercato finanziario in crisi. Le scene del nightclub sono altamente spettacolari per dimensioni e décor e abbondano di tocchi registici di grande inventiva. Secondo alcuni critici, l'abile evocazione di una disperata volontà di sfarzo decadente e denaro facile situava il film al di sopra di *Erotikon* (*Verso la felicità*) e di *Foolish Wives* (*Femmine folli*). Le scene più grandiose furono girate vicino a Berlino nel gigantesco studio di Johannisthal, un ex-hangar per Zeppelin – il che aggiunge una dimensione tutta particolare a un film il cui tema portante è la modernità, il cambiamento, e il senso di spiazzamento che ne deriva.

Gli elogi della critica svedese a *Karusellen* fecero del film un esempio di rinnovamento per una società di produzione in crisi, con Sjöström e presto anche Stiller ormai rivolti ad altre sponde. Le coproduzioni internazionali con soggetti e cast cosmopoliti rappresentarono il punto di forza della Svensk Filmindustri nei tardi anni '20, fino a quando l'avvento del sonoro non avrebbe offerto nuove occasioni di mercato. Alcuni di questi film riscosero un notevole successo di pubblico e di critica. Gli storici svedesi hanno per lo più valutato negativamente tali strategie e i film che ne furono espressione. *Karusellen* ritorna alle radici dei primi lungometraggi scandinavi e al loro penchant per gli intrighi erotici di ambientazione aristocratica, tenendo d'occhio la cultura popolare circense con artisti pittoreschi

e facili costumi. A tutto ciò vanno aggiunte le attrazioni spettacolari: quella intorno a cui ruota *Karusellen* è davvero memorabile e drammaticamente sovraccarica.

Purtroppo, l'unica copia esistente del film è priva del rullo che conteneva gran parte delle scene circensi. Ma Buchowetzki è soprattutto interessato allo stile e a tratti usa i suoi personaggi come marionette, avvolgendoli in una luce espressionista. Inventa ingegnosi espedienti cinematografici che consentono allo spettatore di entrare nelle menti dissolute dei protagonisti. Esaspera la sontuosità dei suoi set, e, tramite un abile colpo di scena, chiude il film con un imprevisto sviluppo che riporta il simbolico carosello al suo idilliaco punto di partenza, non senza un malizioso ammiccamento al melodramma.

Il "rimpatrio" di questo film dalla Russia alla Svezia, indipendentemente dalla conclamata e liberatrice "alterità" dell'opera e il suo modesto contributo sul piano creativo allo "stile nazionale" svedese, potrebbe aprire nuovi orizzonti sul cinema svedese degli anni Venti. Storicamente, il provinciale e il marginale sono stati celebrati praticamente senza eccezioni come la vocazione più autentica della cinematografia svedese. *Karusellen* offre una nuova chiave di lettura e la riscoperta di una parallela corrente cosmopolita. La carriera di Dimitri Buchowetzki si interruppe tragicamente con la sua prematura morte a Los Angeles, mentre era impegnato a dirigere le versioni internazionali dei *talkies* Paramount. – JAN OLSSON

Nel 2009, lo Svenska Filminstitutet acquistò un interpositivo di *Karusellen* tratto da un internegativo con le didascalie in russo preservato dal Gosfilmofond di Mosca ricavandone nel 2010 un nuovo internegativo. Le didascalie in svedese sono state ricostruite in base alla lista originale delle didascalie e usando il carattere e la grafica di altri film dello Svenska Filminstitutet del periodo; queste furono poi inserite nel nuovo negativo, dal quale è stata stampata questa copia. Il materiale russo era mancante della V parte, pertanto sono state inserite altre due didascalie descrittive per compensare i vuoti della narrazione. Non essendo sopravvissuti né il manoscritto né la sinossi sottoposti alla commissione di censura svedese, i testi esplicativi si basano sulle informazioni attinte da un programma di sala originale, sulle recensioni dell'epoca e sulle stesse didascalie del rullo mancante. Come sottolineato nella scheda da Jan Olsson, *Karusellen* fu una produzione internazionale, quasi interamente realizzata negli studi alla periferia di Berlino. I luoghi in cui si ambienta la vicenda – la Borsa, il circo e un lussuoso night-club – sebbene ricorrenti in molti altri film del periodo, sono resi con una certa originalità, grazie soprattutto al lavoro dello scenografo Hans Dreier (che poi seguirà il regista Buchowetzki alla Paramount, dove lascerà un'impronta epocale coi film di von Sternberg) e del direttore della fotografia Julius Jaenzon. Una volta di più, si ha la conferma che la bravura di Jaenzon non si limitava unicamente alla fotografia di spettacolari esterni: egli fece un lavoro eccellente anche con i sontuosi décor e le sottili variazioni di illuminazione degli interni. La qualità visiva del film continua a colpirci e quasi si stenta a credere che la nuova copia sia ormai distante di svariate generazioni dall'originale. – JON WENGSTRÖM



*Karusellen*, Dimitri Buchowetzki, 1923. (Svenska Filminstitutet)

*Dimitri Buchowetzki (1885-1932) studied political science before becoming an actor in Russian theatre and cinema. Emigrating to Berlin after the Revolution he made his debut as director in 1919, and a series of films based on literary masterpieces, including Othello and Danton, won him praise from the perceptive critic Harry C. Carr as "one of the finest directors the cinema has ever produced" (Los Angeles Times, 10 February 1924). Peter the Great (1922), starring Emil Jannings, convinced Jesse Lasky to sign Buchowetzki for Paramount – partly with the aim of reviving the somewhat eclipsed stardom of Pola Negri, who had remained a fervent admirer since Buchowetzki had directed her in Sappho (Mad Love, 1921). Before departing for Hollywood, however he was to complete a last*

*European assignment, Karusellen. Financed by Svensk Filmindustri and with a Swedish technical crew under Julius Jaenzon, the project was nevertheless cosmopolitan, with a script by Buchowetzki and the Hungarian writer-director Alfred Fekete. Casting began in Prague and Budapest. Initially the Czech actress Suzanne Marwille was announced for the main role, but eventually the love triangle was played by the Berlin-based Norwegian actress Aud Egede Nissen, the Viennese Alfons Fryland as the lover and the German Walter Janssen as her husband. The Swedish press reported that the army of extras for the nightclub scenes were largely Russian émigrés used to a pre-revolutionary life in tailcoats. The film was mainly shot in Berlin, with some exteriors and the circus sequences in Stockholm.*

The impetus for the story is Mrs. Benton's infidelity, following a riveting opening scene with her husband and son at home practicing target shooting. After the wife's brush with death, the Fryland character is invited to stay at the family's plush country villa. Their subsequent affair causes her devastated husband to return to circus work, placing his son in an extremely precarious and dangerous situation as the partner in his routine. Meanwhile, his wife and her lover are sucked into the vortex of post-war Berlin's whirlwind of high-rolling nightclub life and spending sprees, supported by treacherous transactions in a stock exchange gone sour. The nightclub scenes are spectacular in scope and décor, with plenty of inventive directorial touches. For some critics the dexterous evocation of a desperate grasp at decadent splendour and quick money placed the film above *Erotikon* and *Foolish Wives*. The big scenes were shot in a gigantic studio at Johannisthal outside Berlin, in what once was a zeppelin hangar, which adds yet another layer to a film predicated on modernity's rapid transactions and modes of exchange and displacement.

The critical accolades in Sweden turned *Karusellen* into a template for how to reconfigure a stagnant studio, as Sjöström and soon Stiller were out of the production equation. International co-productions featuring cosmopolitan casts and plotlines turned into a Svensk Filmindustri mainstay in the late 1920s, until sound offered novel market opportunities. Some, at least, of these films met with considerable box-office success as well as critical acclaim. Swedish film historians have largely written off the strategy and its resulting films. *Karusellen* returns to the roots of early Scandinavian feature films and their penchant for erotic intrigues in upper-class settings, with an eye to popular culture in the form of circuses with colourful artists and relaxed standards of interaction. Add to this spectacular attractions: the one on which *Karusellen*'s intrigue pivots is indeed memorable, and dramatically supercharged.

Unfortunately, the only extant copy lacks the reel containing most of the circus scenes. However, *Buchowetzki* is primarily interested in style, and at times deploys his characters as marionettes, wrapped in a type of Expressionist lighting. He also invents clever cinematic devices offering segues for the audience into the unruly minds of the protagonists. He takes the settings to extremes in terms of lavishness, and by way of a spectacular attraction rounds off the story with a final spin that returns the symbolic carousel back to its idyllic point of departure, and with a mischievous wink at melodrama.

To have this film repatriated, irrespective of its blatant but liberating "otherness" vis-à-vis the Swedish style of previous years and its limited domestic contribution on the creative side, might inspire a novel perspective on Swedish cinema from 1920s. Historically, the provincial and the marginal have virtually without exception been celebrated as the true Swedish screen mission. *Karusellen* is open to a novel reading, and the reappraisal of a parallel, cosmopolitan track. *Dimitri Buchowetzki's* career was tragically cut short by his early

death in Los Angeles, at a time when he was primarily directing international versions of Paramount talkies. – JAN OLSSON  
In 2009 the Swedish Film Institute acquired an interpositive of *Karusellen* made from a duplicate negative with Russian intertitles preserved by Gosfilmofond in Moscow, and made a new duplicate negative from it in 2010. The Swedish intertitles were recreated based on an original list of intertitles and using the font and design of other Svensk Filmindustri films of the period; these were then inserted into the new negative, from which this print was struck. Act 5 was missing from the Russian material, so two explanatory titles have been inserted to cover the missing narrative. As neither the manuscript nor the synopsis submitted to the Swedish censorship board survives, the explanatory titles are based on information from an original programme and contemporary reviews, and from the actual intertitles of the missing reel.

As Jan Olsson's note points out, *Karusellen* was an international production, primarily shot in studios outside Berlin. The story's milieux – the stock exchange, the circus, and a luxurious nightclub – are familiar from many other films of the period, but they are all rendered with some originality, not least thanks to the work of set designer Hans Dreier (who would follow director Buchowetzki to Paramount, where he eventually made history with von Sternberg) and cinematographer Julius Jaenzon. Once again Jaenzon proves that his mastery was not confined solely to spectacular location footage, but that he also did excellent work with lavish décor and subtle shifts in artificial studio lighting. The film's many visual qualities are still there to enjoy, and it is difficult at times to tell that the new print is now several generations away from the original. – JON WENGSTRÖM

**MARIZZA, GENANT DIE SCHMUGGLER-MADONNA (Maritza)**  
(Helios Film, DE, 1921-22)

*Regia/dir:* F.W. Murnau; *prod:* Erwin Rosner; *scen:* Hans Janowitz, *from the unpublished story* "Grüne Augen" by Wolfgang Geiger; *f./ph:* Karl Freund; *scg./des:* Heinrich Richter; *cast:* Adele Sandrock, Harry Frank, H.H. von Twardowski, Leonhard Haskel, Greta Schröder, Maria Forescu, Tzvetta Tzatschewa, Albrecht Victor Blum, Max Nemetz, Toni Zimmerer; *riprese/filmed:* 10.1920-1921, Jofa-Atelier, Johannisthal, Berlin; *première:* 20.1.1922 (Johann Georg Lichtspiele am Kurfürstendamm, Berlin); *lg. or./orig. l:* 1735 m.; *frammento/fragment,* 35mm, 275.81 m. (14,342 fotogrammi/frames), 13'17" (18 fps); *fonte copia/print source:* Cineteca Nazionale – Centro Sperimentale di Cinematografia, Roma.  
*Didascalie in italiano / Italian intertitles.*

Questo frammento, originariamente in una collezione privata italiana, è da considerarsi al momento tutto ciò che rimane del film che Murnau realizzò tra *Der Gang in die Nacht* (1920) e *Schloß Vogelöd* (1921). I critici dell'epoca lodarono lo sceneggiatore Janowitz per aver reso comprensibile la trama altrimenti complicata di un romanzo di Wolfgang Geiger riecheggiante la vicenda di *Carmen*. La bella Marizza (interpretata dall'attrice di origine bulgara Tzvetta Tzatschewa) lavora



*Marizza*, Friedrich Wilhelm Murnau, 1922. ( Cineteca Nazionale – Centro Sperimentale di Cinematografia)

nei campi di patate della vecchia Yelina, che si serve di lei per irretire il gendarme Haslinger e distrarre così la sua attenzione dai contrabbandieri locali. Per cambiare vita, Marizza va a lavorare da Madame Avricolos (Adele Sandrock), ma la situazione si complica quando i figli di Madame, Antonino e Christo, s'innamorano entrambi di lei. Marizza e Antonino scappano insieme; ma col passare del tempo, i due fuggitivi e il loro bambino, il cui vero padre è Christo, si riducono all'accattonaggio. Marizza cade di nuovo nelle mani dei contrabbandieri. Il drammatico epilogo include un omicidio, un incendio quasi fatale e il

salvataggio in extremis di Marizza grazie all'intervento del suo vero amore, Christo. La fotografia di Karl Freund raccolse molte lodi dai recensori dell'epoca, e in seguito anche Lotte Eisner, che ebbe modo di vedere gli ingrandimenti fotografici dei fotogrammi, ne elogiò "l'estrema cura del chiaroscuro e la profondità di campo".

La versione italiana, lunga 1572 metri e intitolata *Marizza*, ottenne il visto di censura il 2 aprile del 1923, con alcuni nomi dei protagonisti cambiati (Christo in Leone, Scarzella in Mirtli e Antonino in Niko), senza meno per evitare connotazioni religiose o etniche.

Distribuito da società locali, ebbe scarsa circolazione. Negli anni '70, José Pantieri scoprì un rullo della versione italiana di *Marizza* e lo acquistò per il Museo Internazionale del Cinema e dello Spettacolo (MICS), provvedendo a stamparne una copia di sicurezza in bianco e nero. Nel 2008, tutto il materiale fu depositato presso la Cineteca Nazionale – Centro Sperimentale di Cinematografia.

In questo frammento, corrispondente al primo rullo del film, Murnau presenta una serie di personaggi la cui variegata origine etnica richiama la terra di confine in cui si svolge la vicenda. Ne registra i comportamenti, la cui natura riecheggia quella dei loro animali, mettendoli in relazione (o spingendoli gli uni contro gli altri) nelle composizioni o tramite effetti di montaggio che vivacizzano il ritmo della narrazione. Emerge così la natura selvaggia di *Marizza*, che è in aspro contrasto con le famiglie locali, impegnate in relazioni di potere e di denaro. Come in *Der Gang in die Nacht* o in *Phantom*, il grottesco viene messo in risalto, seppure limitato dall'eccesso di formalismo delle classi superiori. Ma gli atteggiamenti imprevedibili assunti in questi momenti rivelano importanti elementi conflittuali della vicenda. Altre componenti ricordano invece *Nosferatu*: l'uso espressivo del paesaggio, le misteriose connessioni che si creano attraverso il montaggio, l'importanza del denaro come motore principe delle azioni umane e una certa predisposizione vampiresca presente nella natura, incarnata incarnata qui da *Marizza*. Le tonalità calde del film evocano una nostalgia ideale per la natura e la primavera. E, forse per via della perdita degli altri rulli, *Marizza* sembra creare una qualità utopica da “confini del mondo”. – IRELA NÚÑEZ

*This extract, originating in an Italian private collection, is so far all that is known to survive from the film that Murnau made between Der Gang in die Nacht (1920) and Schloß Vogelöd (1921). Critics of the time praised the writer Janowitz for making comprehensible Wolfgang Geiger's extremely complicated plot, with its echoes of Carmen. The beautiful Marizza (played by the Bulgarian-born Tzvetta Tzatschewa) works in the potato fields of old Yelina, who uses her to charm the gendarme Haslinger, and thereby distract his attention from the local smugglers. To escape this life Marizza goes to work for Madame Avricolos (Adele Sandrock), but problems ensue when both of Madame's sons, Antonino and Christo, fall in love with her. She flees with Antonino, but in time the couple, with her baby by Christo, are reduced to begging. Marizza falls again into the hands of the smugglers. The dramatic dénouement includes murder, a near-fatal fire, and a last-minute rescue by Marizza's true love, Christo. Karl Freund's camerawork received much praise in contemporary reviews, and Lotte Eisner later recognized, from still photographs, "a great care for chiaroscuro and depth of focus".*

*The Italian version – 1572 metres long – entitled Maritza was approved by the censors on 2 April 1923, changes being made to some character names (Christo to Leone, Scarzella to Mirtli, Antonino to Niko), perhaps to avoid religious or ethnic connotations. Distributed by local companies, it had scarce circulation. In the 1970s José Pantieri found a reel of the Italian version of Marizza and*

*acquired it for the Museo Internazionale del Cinema e dello Spettacolo (MICS), making a black-and-white screening print. In 2008 all materials were deposited in the Cineteca Nazionale – Centro Sperimentale di Cinematografia.*

*In this fragment, corresponding to the first reel of the film, Murnau portrays characters whose original ethnic richness recalls the border zone where the story is set. He registers their behaviour, echoing their nature in their animals, relating them (or putting them against each other) in the compositions or via editing effects that make the story progress very swiftly. So, we learn about the wild nature of Marizza, who stands in sharp contrast with the local families, entangled by relationships of money and power. As in Der Gang in die Nacht or Phantom, the grotesque is highlighted, while restrained by the excessive formality of the upper classes. But some unexpected attitudes in these moments reveal major conflicts in history. Other elements remind us especially of Nosferatu: the expressive use of landscape, the mysterious connections created by editing, the importance of money as the basic motivation of men, and a somewhat vampiric predisposition in nature, embodied here by Marizza. The film's warm palette echoes the will for nature and spring desire. And maybe because of the loss of the other reels, we feel it creates an "edge of the world" utopic quality. – IRELA NÚÑEZ*

**A THIEF CATCHER (His Regular Job)** (Keystone Film Company, US 1914)

*Regia/dir:* Ford Sterling; *prod:* Mack Sennett; *cast:* Ford Sterling, Mack Swain, Edgar Kennedy, Charles Chaplin, William Hauber, George Jeske(?), Rube Miller; HD digital (dal/from 16mm), 8'; fonte copia/source: Paul Gierucki.

Didascalie in inglese / English intertitles.

In tarda età Charlie Chaplin riferì a un intervistatore di aver interpretato ruoli secondari di poliziotto nei primi tempi in cui aveva lavorato alla Keystone. Tale affermazione è rimasta priva di riscontri concreti fino al 2010, quando il collezionista Paul Gierucki ha scoperto, in un mercatino di antiquariato del Michigan, una copia di *A Thief Catcher*. Tale copia – una riedizione a 16mm risalente forse al 1918, pubblicata dalla Tower Film Company, col titolo *His Regular Job*, è stata ora riversata su formato digitale HD.

Uscito il 19 febbraio 1914, *A Thief Catcher* venne diretto da Ford Sterling, l'indiscussa star comica della Keystone, che Chaplin avrebbe in seguito sostituito. Nei suoi primi film da protagonista, Chaplin – che qui appare solo in una partecina – fu diretto da Henry Lehrman o George Nichols, mentre Mabel Normand curava personalmente la regia dei film della serie “Mabel”: questa è l'unica occasione in cui Chaplin compare in una pellicola diretta da Sterling. Sterling stesso, che è la star del film, interpreta, come si deduce dal distintivo, il ruolo dello sceriffo di una località rurale, catturato e imprigionato in una baracca da tre *yeggmen* (malviventi, secondo un termine dell'epoca) – interpretati da Mack Swain, Edgar Kennedy e William Hauber. Circa al sesto minuto di proiezione (la pellicola ne dura in tutto dieci), Chaplin



Charles Chaplin in *A Thief Catcher*, 1914. (Paul Gierucki)

entra in scena nei panni di uno dei due componenti di una coppia di poliziotti: indossa un'uniforme dall'ampia giacca e il cappello d'ordinanza, impugna un manganello e ostenta già i baffetti di Charlot. Nei due minuti di questo *cameo* – in cui si accapiglia con Swain e Kennedy insieme al suo ignoto collega – movenze e gestualità di Chaplin sono già inconfondibili. Alla fine della sequenza egli esce barcollando di scena, colpito sulla zucca da Sterling. Chaplin non compare in un'inquadratura precedente, che ci mostra la squadra dei Keystone Kops schierata al completo alla stazione di polizia, e ciò fa pensare che egli si sia unito al cast di *A Thief Catcher* solo per il citato *cameo*. Riappare comunque velocemente con Ford Sterling nello scatenato finale che risulta però scarsamente comprensibile per via dei salti causati dalla pellicola rovinata.

*A Thief Catcher* è il quarto film di Chaplin in ordine di uscita, ma tale ordine non corrisponde sempre a quello di produzione. L'esauriente ricerca svolta da Brent Walker sulla Keystone dimostra che il film (il cui titolo provvisorio era *The Dogs*) venne girato tra il 5 e il 26 gennaio 1914. Questo periodo di lavorazione, a prima vista eccezionalmente lungo per la Keystone (ove i film di maggiore impegno, da un rullo intero, venivano di norma completati in una settimana) dipese dalle piogge torrenziali che si protrassero dal 13 al 24 gennaio, bloccando la produzione. Quindi, i giorni di lavorazione effettivi di *A Thief Catcher* furono probabilmente dal 5 al 12 e 25-26 gennaio.

Il primo film di Chaplin per la Keystone, *Making a Living*, fu portato a termine il 9 gennaio. Secondo la testimonianza dello stesso Chaplin, il costume di Charlot fu ideato inizialmente per un'apparizione improvvisata in *Mabel's Strange Predicament*, girato fra il 6 e il 12 gennaio. Sabato 10 gennaio egli comparve (indossando il costume di

Charlot) in *Kid Auto Races. Between Showers*, che sfrutta lo scenario delle strade inondate, fu realizzato tra il 27 e il 31 gennaio. Dal momento che egli sfoggia qui i caratteristici baffetti, sembra improbabile che quest'apparizione sia precedente a *Mabel's Strange Predicament*, e ciò fa pensare che egli abbia girato la sua sequenza tra il 25 e il 26 gennaio, prima di iniziare *Between Showers*. Hooman Mehran propende tuttavia per una data anteriore (il 6 gennaio) dal momento che gli esterni non recano alcuna traccia di piogge recenti. Non è quindi possibile stabilire con certezza se questo sia il secondo o il quarto film di Charlie Chaplin.

Il più importante "film disperso" tra quelli realizzati da Chaplin alla Keystone rimane *Her Friend the Bandit*, uscito il 4 giugno 1914 e (per complicare le cose) ridistribuito, secondo alcuni, con il titolo di *The Thief Catcher*. – DAVID ROBINSON (informazioni fornite da Hooman Mehran, Glenn Mitchel, Brent Walker)

*Late in his life Chaplin told an interviewer that he had appeared in small roles as a cop in his early days at Keystone. There has been no concrete evidence of this until 2010 and the discovery in a Michigan antique fair, by the collector Paul Gierucki, of a print of A Thief Catcher. The print was a 16mm reissue of c.1918, by Tower Film Company, under the title His Regular Job, and has now been transferred to HD digital format.*

*Released on 19 February 1914, A Thief Catcher was directed by Ford Sterling, Keystone's reigning comedy star, whom Chaplin was destined to replace. In his own earliest starring films, Chaplin – who here only plays a cameo role – was directed by Henry Lehrman or George Nichols, while Mabel Normand herself directed the "Mabel" pictures: this was the only time he worked under Sterling. Sterling, as star of the film, appears (from his badge) to be a rural sheriff, who is captured and imprisoned in a shack by three "yeggmen" (a period word for burglars) – played by Mack Swain, Edgar Kennedy, and William Hauber. Around 6 minutes into the 10-minute film, Chaplin appears as one of a pair of policemen, with a large uniform coat and flat hat, wielding a club and already sporting the "Charlie" toothbrush moustache. In the 2-minute cameo, along with the unidentified cop and in conflict with Swain and Kennedy, Chaplin's movements and gestures are unmistakable. The scene ends with his staggering out of the picture after being hit on the head by Sterling. He does not appear in an earlier scene with the full complement of Keystone Kops in the station, which suggests that he joined the cast of A Thief Catcher only for this scene. He reappears briefly, however, at the close of the film for some knockabout with Ford Sterling, which is somewhat unclear because of jump-cuts resulting from damage to the film.*

*A Thief Catcher was the fourth Chaplin film in order of release, but releases did not always reflect the order of production. Brent Walker's exhaustive Keystone research reveals that the film, which had the working title The Dogs, was filmed between 5-26 January 1914. This apparently exceptionally long shooting time for Keystone (where a major one-reel production would normally be finished within a week) resulted from torrential rains which continued from*



13-24 January, closing down production entirely. Hence the actual shooting days on *A Thief Catcher* are likely to have been 5-12 and 25-26 January.

Chaplin's first Keystone film, *Making a Living*, was completed on 9 January. He himself said that the *Tramp* costume was first devised for an initially improvised appearance in *Mabel's Strange Predicament*, shot between 6-12 January. On Saturday 10 January he appeared in the *Tramp* costume in *Kid Auto Races*. *Between Showers*, which took advantage of the storm-flooded roads, was filmed between 27-31 January. Since he is wearing the characteristic moustache, it seems unlikely that this appearance preceded *Mabel's Strange Predicament*, suggesting that he shot his scene on 25-26 January, before starting work on *Between Showers*. Hooman Mehran, however, favours an earlier date, of 6 January, since the exteriors here show no sign of recent rain. So the question remains open, whether this was Chaplin's second or fourth film.

The most significant "supposed to be missing" Chaplin Keystone remains *Her Friend the Bandit*, released on 4 June 1914, and, confusingly, said to have been re-issued under the title *The Thief Catcher*. – DAVID ROBINSON (from information provided by Hooman Mehran, Glenn Mitchell, and Brent Walker)

#### THOSE JERSEY COWPUNCHERS (Nestor, US 1911)

Regia/dir: ?; cast: Violet Mersereau, Clara [Claire] Mersereau, Milton J. Fahrney (registal/director); frammento/fragment, 35mm, 107 m., 5'16" (18 fps); fonte copia/print source: EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam (Archive Film Agency Collection).

Titolo di testa mancante; didascalie in inglese / Main title missing; English intertitles.

Questi cinque minuti di pellicola rappresentano solo un frammento di una storiella centenaria, eppure ci offrono un'inestimabile e unica testimonianza di prima mano di quella che fu una rivoluzione nella storia del cinema: la fondazione di Hollywood. Per una coincidenza felicissima e quasi magica, il film è emerso dalla collezione della Archive Film Agency proprio mentre Hollywood si prepara alle celebrazioni del centenario, ed è stato restaurato dall'EYE Film Institute Netherlands.

Il film narra le peripezie di una troupe della Billiken Moving Picture Company, che parte in treno da New York, armata di una cinepresa Moy di marca britannica, per avventurarsi nella lavorazione di un film in California. I cineasti trovano alloggio in uno sgangherato albergo, ottimisticamente denominato "Palace", e chiedono dove sia possibile trovare cowboy e indiani. "È inutile, capo", risponde il proprietario del bar, "ormai lavorano tutti nel cinema." Il produttore U.Know telegrafa allo studio di New York (che è a sua volta un luogo alquanto rustico e spartano; probabilmente tutto il film fu girato a Bayonne, nel New Jersey): "Qui ormai radunano il bestiame con le automobili. Mandate subito comparse per ruolo cowboy." I cowboy arrivano dall'est; la lavorazione ha inizio; i pallidi "indiani selvaggi" provenienti anch'essi dalla costa orientale si sottopongono al trucco... e il frammento si

conclude – ma non prima di averci fatto capire che l'abitudine hollywoodiana di fabbricare illusioni si era precocemente radicata.

Il film è rimasto un mistero fino a cinque settimane prima della proiezione alle Giornate, quando David Kiehn del Niles Essanay Museum lo ha identificato, con il riscontro della recensione apparsa sul *Moving Picture World* (14 ottobre 1911): "Si tratta di una parodia un po' snob del mondo dei film sui cowboy. Il personale della Nestor si è spinto nel West per girare un vero 'western,' ma il produttore non riesce a trovare nessun cowboy. È costretto a telefonare a casa per farsi mandare comparse che interpretino il ruolo di mandriani. La pellicola ci mostra proprio come viene girato il film e come viene salvata Miss Violet. Il produttore è sempre presente sulla scena e lo vediamo mentre se la prende con gli indiani. Un indiano viene colpito con troppa forza e la scena si deve ripetere; a sera tutti si ripuliscono e tornano a casa. Questo film sarà probabilmente un successo: se lo merita." Neppure un recensore così entusiasta avrebbe potuto prevedere un revival a 99 anni di distanza. – DAVID ROBINSON

*These 5 minutes of film represent no more than a fragment of a century-old joke, yet they afford a unique and precious first-hand impression of a revolution in the history of cinema – the foundation of Hollywood. With proper serendipity, the film surfaced in the Archive Film Agency's collection just at the moment that Hollywood is bracing itself for its centennial celebrations, and has been restored by EYE Film Institute Netherlands.*

*The film tells how a unit of the Billiken Moving Picture Company entrains from New York, with its English-made Moy camera, to embark on production in California. They put up at the clapboard hotel, optimistically named "Palace", and enquire where they can find the cowboys and Indians. "It's no use, Mister," says the proprietor of the trackside bar, "they've all joined the moving pictures." Producer U.Know wires back to the New York Studio (itself a pretty rustic place; presumably the whole film was shot in Bayonne, New Jersey): "They herd cattle out here with automobiles. Send prop cowboys quick." The Eastern cowboys arrive; production begins; the pale-skin "savage Indians" from the East are being made up ... and the fragment ends – but not too soon to let us know that Hollywood habits of make-believe were established this early.*

*The film remained a mystery until 5 weeks before the Giornate screening, when David Kiehn of the Niles Essanay Museum identified it, with the confirmation of the review in Moving Picture World (14 October 1911): "This is a dandy burlesque on the moving picture cowboy situation. The Nestor people went out west to take a real 'Western,' but the producer found no cowboys. He had to telegraph home for the 'prop' cow punchers. The picture shows just how the picture was taken and Miss Violet is rescued. The producer is always present in the picture and we see him scolding the Indians. One Indian got hit too hard and the scene had to be taken over. At night the party washed up and went home. This picture is likely to be a thorough-going success. It is worthy of it." Even this enthusiastic reviewer might not have predicted a revival after 99 years. – DAVID ROBINSON*

## THE TONIC (Angle Pictures Limited, GB 1928)

Regia/dir: Ivor Montagu; prod: Simon Rowson; scen., scg./des: Frank Wells; story: H.G. Wells; f./ph: F.A. [Freddie] Young; primo asst. operatore/first camera asst: Roy Kellino; dir. prod./prod. mgr: Lionel Rich; continuity: Eileen Hellstern [Mrs. "Hell" Montagu]; make-up: Walter Wichelow; assts: Sergei Nolbandov, Michael Hankinson, H. Haslander; cast: Elsa Lanchester (Elsa), Renée de Vaux (zia/aunt Louisa), Charles Laughton (il padre/Father), Marie Wright (la madre/Mother), Lionel Rich(?) (figlio maggiore/elder son), Roy Kellino (figlio minore/younger son), Walter Wichelow (cognato/brother-in-law); 35mm (riversamento digitale da 16mm/digital transfer from 16mm), 508m., 22' (20 fps); fonte copia/print source: Deutsche Kinemathek, Berlin.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

La Angle Pictures fu fondata con il (non peregrino) intento di fare della giovane attrice comica emergente Elsa Lanchester (1902-1986) una Chaplin in gonnella. I promotori dell'iniziativa furono due giovani cineasti, Ivor Montagu (1904-1984), il principale creatore di The Film Society, e Frank Wells (1902-1982), uno dei membri più entusiasti di detta associazione. Essi chiamarono a far parte del consiglio d'amministrazione due produttori di maggiore esperienza, Simon Rowson, la cui Ideal Films distribuì un po' altruisticamente i film, e Michael Balcon, che già era uno dei responsabili della Piccadilly e della Gainsborough Pictures. H.G. Wells, padre di Frank, era amico di Elsa Lanchester e scrisse i soggetti dei film: fu lui che all'inizio insistette perché l'attrice fosse la protagonista di tutte le commedie Angle. Il denaro per le prime tre – *Bluebottles*, *Daydreams* e *The Tonic* – fu procurato da un anonimo "elegantone americano" socio di Rowson. Montagu ricordava nelle sue memorie, *With Eisenstein in Hollywood*, che erano costate tra le cinque e le semilira sterline. I tre altri film previsti (*The Oracle*, *Borrowed Splendour* e *The Prize*) furono accantonati e H.G. Wells disse alla Lanchester: "Non scriverò altre storie per te. Non c'è futuro nel cinema sonoro, nessun futuro". La Angle Pictures fu messa in liquidazione nel marzo del 1930.

Nelle sue memorie Elsa Lanchester ricordava: "Le riprese iniziarono il 20 agosto e finirono tre settimane dopo. ... Fu un bel periodo. Eravamo tutti sotto i trent'anni, compreso il cameraman che era Fred Young". F.A. Young, la cui carriera di direttore della fotografia spazia da *49th Parallel* (Gli invasori – 49° parallelo) a *Lawrence of Arabia* (Lawrence d'Arabia) a *Dr. Zhivago* (Il dottor Zivago), era all'epoca ventiseienne. L'attrice riferisce anche che "Charles [Laughton] ebbe un ruolo in tutte e tre le commedie. Per il suo lavoro fu pagato sei scellini – a quel tempo non esistevano problemi di sindacato o altro". Altre partecine furono affidate a membri della troupe.

*The Tonic* racconta di una famiglia che sogna di avere prima del tempo l'eredità della ricca zia Louisa, un'ipocondriaca cronica che ha appena licenziato l'ultima di una rapida successione di cameriere. La famiglia decide così di mandarle la propria, terribile, domestica Elsa, confidando che avrebbe rapidamente provveduto a ridurre i gironi di vita della vecchia signora, magari facendo confusione con le sue

medicine. Avendo preso molto seriamente il nuovo lavoro, Elsa legge nel prontuario medico di famiglia le virtù terapeutiche di uno shock improvviso. Con grande scrupolo ne prepara uno di sicuro effetto per la zia Louisa.

Rispetto alle altre due commedie della Angle, *The Tonic* punta meno alle invenzioni surrealiste ispirate dall'entusiasmo della Film Society per le avanguardie europee e sviluppa diligentemente la sua stravagante vicenda, con caratterizzazioni nettamente caricaturali, vivace slapstick e momenti paradossali come quando Elsa spoglia un pappagallo delle sue penne per bruciarle sotto il naso della malata svenuta. La comicità della Lanchester è irresistibile e per nulla datata: l'attrice possiede infatti l'eccezionale dono comico di non dare mai l'impressione di pensare che ciò che sta facendo possa in qualche modo far ridere.

Ivor Montagu ricordava di come l'anziana signora che aveva prestato il proprio pappagallo calvo come controfigura per il film fosse ingenuamente convinta che sarebbe stato usato per una serie di fotografie scientifiche "Non ho mai dimenticato (e infatti rimane come una macchia indelebile sulla mia coscienza) il suo sgomento quando venne a sapere che, per la somma irrisoria che avevamo offerto nell'annuncio, aveva tradito il suo beniamino perché si ridesse di lui". Pure offeso dal film fu lo scrittore Arnold Bennett. Charles Laughton era all'epoca impegnato a teatro in una sua commedia, *Mr Prohack*, nella quale il trucco da vecchio del suo personaggio era chiaramente modellato sulla fisionomia del sessantunenne Bennett. Quando però Laughton usò, senza previa autorizzazione, lo stesso trucco caricaturale in *The Tonic*, Bennett si scoccò. Ha scritto Montagu di aver sempre pensato che avesse ragione ed essersi sentito in imbarazzo.

La distribuzione in Inghilterra subì dei ritardi e i film uscirono, con esito fallimentare, quando ormai era iniziata la nuova epoca del cinema sonoro. Ebbero tuttavia un grandissimo successo in Germania, dove furono distribuiti dalla Deutscher Werkfilm GmbH, la società di Carl Koch, e si ventilò anche l'ipotesi, mai concretizzata, di aggiungere alle tre pellicole colonne sonore sincronizzate.

*Bluebottles* e *Daydreams* sono stati proiettati alle Giornate del Cinema Muto nel 1999 mentre *The Tonic* è sempre stato considerato un film perduto. Ma una copia a 16mm della versione distribuita in Germania è stata recentemente ritrovata dalla Deutsche Kinemathek in una raccolta di *home movies*, ed è questa che, restaurata digitalmente e "gonfiata" a 35mm, le Giornate hanno ora il privilegio di presentare. – DAVID ROBINSON

*Angle Pictures was set up with the (not unreasonable) intention of making the rising young comedienne Elsa Lanchester (1902-1986) the female Chaplin. The instigators were two budding young cineastes, Ivor Montagu (1904-1984), the principal creator of The Film Society, and Frank Wells (1902-1982), one of its most enthusiastic members. They recruited to their board more established film executives, Simon Rowson, whose Ideal Films somewhat altruistically distributed the films, and Michael Balcon, already a director of Piccadilly and*

Gainsborough Pictures. H.G. Wells, Frank's father, was a friend of Elsa Lanchester, and provided the stories for the films: it was he who initially insisted that Lanchester must be the star of all the company's comedies. The money for the first three – Bluebottles, Daydreams, and The Tonic – was raised by an unnamed “dapper American” associate of Rowson: Montagu recalled, in his memoir With Eisenstein in Hollywood, that they cost between five and six thousand pounds. Three further planned pictures (The Oracle, Borrowed Splendour, and The Prize) were abandoned, and H.G. Wells told Lanchester, “I am not going to write any more stories for you. No future in talkies, no future at all”. Angle Pictures went into liquidation in March 1930.

In her memoirs Elsa Lanchester recalled, “The filming began on August 20<sup>th</sup> and took about three weeks to complete. ... They were good days. I guess we were all in our twenties, including the cameraman who was Fred Young.” F.A. Young, whose career as cinematographer was to embrace 49<sup>th</sup> Parallel, Lawrence of Arabia, and Dr. Zhivago, was indeed 26 at this time. Lanchester also recalled that “Charles [Laughton] played a part in each one. He was paid six shillings for his work in the films – in those days there were no union problems or anything”. Members of the production staff were cast in bit parts.

The Tonic concerns a family who dream of their anticipated inheritance from rich Aunt Louisa, a chronic hypochondriac who has just fired the latest in a rapid succession of maids. This inspires the family to send Aunt Louisa their own dreadful maid, confident that Elsa will quickly shorten the old lady's life, if only by mixing up her medicines. Diligently embarking on her new job, Elsa reads in the domestic medical dictionary the therapeutic virtues of a sudden shock. She dutifully and effectively sets out to provide one for Aunt Louisa. The Tonic relies less than the other two Angle comedies on surrealist flights inspired by the Film Society's enthusiasm for the European avant-garde. The film diligently pursues its extravagant story, with sharply caricatured characters, brisk slapstick, and absurdist moments like Elsa's denuding of a parrot, to get feathers to burn under the fainted invalid's nose. Lanchester's comedy is enchanting and quite undated: she possesses the supreme comic gift of never for a moment appearing to think that anything she does is in the least funny. Ivor Montagu recalled that the old lady who loaned the bald parrot double had innocently believed that it was to be used for scientific photographs: “I have never forgotten (it is an unhealed scar upon my conscience) her distress when she learned that, for the trifling sum that we had advertised, she had betrayed her heart's companion to be laughed at.”

Also offended by the film was the writer Arnold Bennett. Charles Laughton was currently appearing in his play Mr. Prohack, in which his make-up was openly modelled on the 61-year-old Bennett's own appearance. When he used the same caricatural make-up in The Tonic, however, without approval, Bennett was annoyed. Montagu wrote that he had “always felt he was right and been ashamed”.

Distribution at home was delayed and the films appeared – and sank – in the new era of talking pictures. Nevertheless, in Germany, where they were distributed by Carl Koch's company Deutscher Werkfilm GmbH, they were extremely popular, and there was even a plan, never fulfilled, to add synchronized soundtracks.

Bluebottles and Daydreams were shown at the Giornate del Cinema Muto in 1999; but The Tonic has always been believed a lost film. However, a 16mm print of the German release version was recently discovered by the Deutsche Kinemathek in a collection of home movies; and it is this, digitally restored and transferred to 35mm, that the Giornate is now privileged to show. – DAVID ROBINSON

**DIE WAFFEN DER JUGEND. DIE ABENTEUER EINES KLEINEN MÄDCHENS IN BERLIN. EIN HEITERES DRAMA.** (Komet-Film, DE 1912)

Regia/dir., scen: Robert Wiene; f./ph: Charles Paulus; cast: Gertrud Gräbner (May), Curt Maler (Cornelius), Hans Staufen (Peter), Conrad Wiene (Hans); riprese/filmed: 12.1912; data uscita/released: 10.1.1913; 35mm, 615 m., 28' (19 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: EYE Film Institute Netherlands, Amsterdam.

Didascalie in tedesco / German intertitles.

Questo film, per molto tempo ritenuto perduto, costituisce l'esordio cinematografico di Robert Wiene (1873-1938), e precede di sette anni il leggendario *Das Cabinet des Dr Caligari*. Per essere un'opera prima, è girato con mano singolarmente sicura e disinvolta; si distingue per la vivacità della narrazione e dei personaggi, per la fantasia della messa in scena e per i suggestivi, seppure pochi, esterni berlinesi.

L'eroina, May, spedita in lacrime in collegio, diviene ben presto l'allieva più dinamica e sovversiva dell'istituto; punita, fugge e viene salvata dalla strada da Hans e Peter, due mendicanti poco raccomandabili. Essi la ospitano a casa loro e la trattano con rispetto esemplare; ella in cambio li riporta sulla retta via e li convince a radersi, rammendarsi i vestiti e spazzare il pavimento del loro tugurio. Il lieto fine è ambiguo: i due spensierati reprobri meditano sul rischio di cadere vittime della rispettabilità e mettersi a lavorare.

Figlio dell'attore teatrale Carl Wiene, Robert Wiene studia dapprima giurisprudenza a Berlino, si dedica al teatro verso i trentacinque anni di età e giunge infine all'arte cinematografica con questa incantevole commedia. Tra questo film e *Caligari* gira una serie di pellicole commerciali, che pur avendo riscosso un notevole successo sono andate in gran parte perdute. *Caligari* gli conferisce statura internazionale e la sua carriera prospera, nella costante fedeltà all'espressionismo di film come *Genuine*, *Raskolnikow* e *Orlacs Hände*.

All'ascesa del nazismo Wiene, ebreo, lascia la Germania e la sua carriera subisce un colpo irreparabile. A Budapest gira *Eine Nacht in Venedig* (1934); a Londra è il produttore, non citato nei titoli, di *The Robber Symphony*, diretto da Friedrich Feher, che aveva interpretato Francis in *Caligari*. A Parigi, il progetto di collaborare con Cocteau a

una versione sonora di *Caligari* rimane senza esito, ma nel 1938 il regista inizia un film di spionaggio, *Ultimatum*. Muore però di cancro dieci giorni prima della fine della lavorazione: la pellicola viene portata a termine da Robert Siodmak.

Il fratello minore di Wiene, Conrad (o Konrad), nato nel 1878, che nel film interpreta Hans, inizia – a quanto sembra – la propria carriera come attore, anche se questa è la sua unica apparizione documentata. Dal 1916 al 1932 si dà alla regia con lusinghiero successo. All'ascesa del nazismo decide di emigrare in Austria, e in seguito di lui si perde ogni traccia.

L'unica copia nota di *Die Waffen der Jugend* è stata ritrovata nel 2009, nel corso della ristrutturazione di una vecchia casa di Rotterdam abitata all'inizio del ventesimo secolo da una famiglia che gestiva una ditta di apparecchi fotografici; il film si trovava in un contenitore insieme ad altre commedie e cinegiornali risalenti al periodo 1913-1915. Nonostante le condizioni di partenza assai precarie (prima di iniziare il lavoro è stato necessario staccare pazientemente la pellicola appiccicata) il restauro, che ha riguardato anche l'imbibizione originale, è stato completato con successo.

DAVID ROBINSON

*This long-lost film was the debut in cinema of Robert Wiene (1873-1938), seven years before his mythical Das Cabinet des Dr Caligari. For a first film it is admirably assured, with lively narrative and characters, inventive mise-en-scène, and a few, but evocative Berlin locations.*

*The heroine, May, is tearfully sent off to boarding school, where she soon becomes a spirited and disruptive presence. Disciplined, she runs away, and is rescued from the streets by Hans and Peter, two disreputable mendicants. Taking her into their home, they treat her with exemplary respect; in turn she reforms them, getting them to shave, mend their clothes, and sweep the floor of their hovel. The*

*happy ending is equivocal: the carefree reprobates look at risk of falling victim to respectability, and going to work.*

*The son of the stage actor Carl Wiene, Robert Wiene studied law in Berlin before drifting to the stage in his mid-30s, finally encountering film with this charming comedy. Between this and Caligari he made a score of successful commercial pictures, now mostly lost. Caligari gave him international status and his career prospered – with lingering loyalty to Expressionism in Genuine, Raskolnikow, and Orlacs Hände.*

*With the rise of Nazism the Jewish Wiene left Germany, and never retrieved his career. In Budapest he made Eine Nacht in Venedig (1934); in London he was uncredited producer on The Robber Symphony, directed by Friedrich Feher, who had played Francis in Caligari. In Paris, a plan to collaborate with Cocteau on a sound version of Caligari came to nothing, but in 1938 Wiene embarked on a spy film, Ultimatum. He died from cancer ten days before the end of the production: the film was finished by Robert Siodmak.*

*Wiene's younger brother Conrad (or Konrad), born in 1878, who plays Hans in the film, appears to have begun his career as an actor, though this is his only recorded performance. From 1916 to 1932 he enjoyed a successful career as a director. With the rise of Fascism he chose to emigrate to Austria, after which all trace of him seems lost.*

*The unique known copy of Die Waffen der Jugend was found in 2009 during the restoration of an old house in Rotterdam, which in the early 20th century was occupied by a family with a photographic equipment business; the film was in a container with other comedies and news films of 1913-1915. Despite its perilous condition – the adhering film had to be painstakingly separated before work on it could begin – it has been successfully and completely restored, with the original tinting. – DAVID ROBINSON*

# Cinema delle origini / *Early Cinema*

## Corrick Collection 4

La storia dei “Marvellous Corrick Family Entertainers” continua a svilupparsi in ampiezza e in profondità. Uno dei vantaggi della collezione è la quantità di materiale contestuale che sopravvive insieme con i film utilizzati da questa compagnia di cantanti, ballerini ed esperti strumentisti itineranti di inizio secolo. Tra gli elementi conservati al National Film and Sound Archive australiano e al Queen Victoria Museum di Launceston, in Tasmania, ci sono album ricchi di ritagli stampa e fotografie personali, documentazioni d'affari, corrispondenza e interviste registrate sia con Leonard Corrick (l’“esperto di cinema”) che con suo figlio John, storico della famiglia e donatore della collezione. Tra i documenti più illuminanti c’è la corrispondenza personale tra i membri della famiglia Corrick e gli amici in Nuova Zelanda. Sia che riguardino paesaggi esotici o la tristezza della separazione dai famigliari in visita, questi messaggi aiutano a portare in vita i Corrick, rivelando dettagli intimi delle vite degli artisti ambulanti e degli esercenti all’inizio del XX secolo.

I brani che seguono sono tratti da una lettera scritta nel 1908 da un membro ignoto della famiglia durante la tournée mondiale attraverso il Pacifico del Sud, l’Asia sud-orientale, l’India e alcuni paesi europei. Lunga sedici pagine, questa lettera contiene dettagli della vita in tournée e si sofferma sulle difficoltà incontrate, le opportunità avute, i momenti entusiasmanti e le questioni più terra terra.

L’accoglienza ricevuta: “Kuala Lumpur resterà per sempre un nostro caro ricordo, visto che lì siamo stati trattati come membri della famiglia reale. I piantatori erano contentissimi di vedere uno spettacolo ‘britannico’ e evidentemente ai loro occhi siamo andati bene, perché per quattro interi giorni ci hanno ospitati come fossimo dei re.”

I posti visti: “Poi è stata la volta di Singapore che ha, forse, la popolazione più cosmopolita a est di Londra ... E se la città è cosmopolita, il porto lo è anche di più. Per tutto il giorno e anche per tutta la notte, un infinito flusso di imbarcazioni di ogni tipo, misura e nazionalità entra ed esce dal porto, e sono tutte alla pari. I tramonti sullo Stretto sono stati una visione indimenticabile. Non avrei mai creduto che il mare, il cielo e il sole potessero fondersi in immagini e visioni di tale squisita bellezza, visioni che anche un poeta avrebbe difficoltà a descrivere o un grande artista a riprodurre.”

Il pericolo: “Circa due settimane dopo ritornammo [a Peshawar] nel bel mezzo dei problemi con gli Zakka Khel, e mentre lo spettacolo era in corso arrivò un fuciliere della Regina con l’annuncio di un attacco alla stazione ferroviaria. I numerosi militari presenti tra il pubblico si alzarono come un sol uomo e in pochi minuti erano pronti all’azione. Noi fummo mandati in albergo sotto scorta e all’alba i ribelli erano ormai in fuga attraverso il passo del Khyber.”

La fatica: “Il caldo durante la seconda parte del nostro soggiorno [è stato] spaventoso e quando ci siamo affrettati a partire per Calcutta abbiamo dovuto lasciare uno dei nostri ragazzi ad Allahabad con il

vaiolo. Prima di far vela per la Birmania sono tornato indietro per vedere che venisse presa cura di lui ... Mai dimenticherò quella corsa di mille miglia in un caldo tremendo. Una calura che ti sopraffaceva, che spazzava le pianure indiane, inaridendo tutto sotto il suo attacco folle e selvaggio e scolorando con una folata le lenzuola e gli asciugamani bagnati che i passeggeri stremati appendevano ai finestrini delle carrozze per vincere la paura del caldo. Solo una settimana più tardi due inglesi morirono e molti altri, giunti a destinazione, dovettero essere trasportati sulla banchina.”

Questa quarto programma pordenonese di film della collezione Corrick comprende un funerale, una laurea, un inseguimento e una parata. Ci sono trucchi con la corda, slapstick, battaglie a palle di neve, ed anche un nobile soldato, un’ex-spogliarellista e una banda di turbolenti cowboy. Più auto magiche, borsette magiche, statue magiche e fiori magici – oh, e una scimmia in giacca e pantaloni che fuma la pipa. – LESLIE ANNE LEWIS

*The story of the “Marvellous Corrick Family Entertainers” continues to develop in both breadth and depth. One of the advantages of the Corrick Collection is the amount of contextual material that survives along with the films used by this turn-of-the-century company of itinerant singers, dancers, and expert instrumentalists. Among the items held at Australia’s National Film and Sound Archive and the Queen Victoria Museum in Launceston, Tasmania, are rich scrapbooks of press clippings and personal photographs, business records, correspondence, and taped interviews with both Leonard Corrick (the family’s “Biograph expert”) and his son John, family historian and the collections’ donor.*

*Among the most illuminating of these records is the personal correspondence from members of the Corrick family to friends at home in New Zealand. Whether the writers are relating their impressions of exotic landscapes or describing the sadness of parting from visiting family members, these notes and letters help to bring the Corricks to life, revealing intimate details of the lives of itinerant performers and motion picture exhibitors at the turn of the 20th century.*

*The following passages are taken from a 1908 letter written by an unknown family member while the family was in the midst of the world tour that took them throughout the South Pacific, Southeast Asia, India, and parts of Europe. Sixteen pages long, this letter relates details of the family’s time on the road, the hardships and the opportunities, the exciting and the mundane.*

*On their reception: “Kuala Lumpar will ever remain a cherished memory of ours, being there treated like members of the Royal Family. The planters were delighted to see a ‘British’ show & evidently we were found good in their sight for they entertained us right royally for four days solid...”*

*On the sights: “Next came Singapore with perhaps the most*

*cosmopolitan population East of London itself...And if the city is cosmopolitan, the harbour is even more so. All day long, and all night too for that matter, an endless stream of boats of all sorts & sizes & nationalities are entering & leaving [the] harbour and all are on equal foot. Sunsets in the Straits were sights never to be forgotten. I never believed that sea and sky and sun could blend themselves into designs and visions of such exquisite beauty, visions of which would challenge the poets to describe or master artist to portray."*

*On the dangerous: "About two weeks later we returned [to Peshawar] in the thick of the Zakka Khel trouble and whilst the show was in full progress in rushed an orderly of the Queens Own Fusiliers with intelligence of a raid on the Railway Station. The large military audience rose as one man and in a few minutes were in line ready for action. We were sent to the hotel under escort & by daylight the rebels were flying back through the Khyber Pass."*

*And the exhausting: "The heat during the latter part of our stay [was] dreadful, one of our boys had to be left in Allahabad with smallpox when we hurried on to Calcutta. Before sailing for Burma I ran back to fix up about his attention...Never will I forget that 1000 mile run in the awful heat. Heat which overpowered one; which swept across the Indian plains, scorching everything in its mad wild rush and bleached with one gust the wet sheets & towels weary passengers hung in the windows of the carriages to break the terrors of the heat. Only a week later two Englishmen died and crowds of others had to be carried on to the platform at their destination."*

*This fourth installment of Corrick Collection films presented at the Giornate includes a funeral, a graduation, a pursuit, and a parade. There are rope tricks, slapstick, and snowball fights, along with a noble soldier, a former stripper, and a band of rowdy cowboys. There will be magic cars, magic handbags, magic statues, and magic flowers – oh, and a monkey in a suit smoking a pipe. – LESLIE ANNE LEWIS*

#### **Prog. I (c.70')**

#### **[KING EDWARD VII AND QUEEN ALEXANDRA LEAVE A UNIVERSITY GRADUATION CEREMONY] (? , GB, c.1907)**

*Regia/dir. ?; 35mm, 121 ft., 2' (16 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #28). Senza didascalie / No intertitles.*

Il senso dello spettacolo dei Corrick Family Entertainers è attestato dall'impiego di questa pellicola come apertura del programma presentato il 1º ottobre 1907 a Ceylon: essa lega infatti il loro numero musicale al cinematografo e rivela una notevole attenzione verso il pubblico, composto da molti sudditi britannici che vivevano lontano da casa: "I Corrick sanno come promuovere e lanciare il loro spettacolo e, soprattutto, come giustificare le alte aspettative che essi sempre suscitano ... La prima delle 'Leonard's Beautiful Pictures' – per una volta l'aggettivo è giustificato – mostra il Re e la Regina, e prima che le Loro Maestà possano fare la loro comparsa l'accompagnatore suona l'inno nazionale, mentre strane e bizzarre

figure, delineate vagamente tra le quinte, si uniscono a lui cantando con una pienezza e una ricchezza che preannuncia una grossa chicca; poi, i cantanti si ritirano e il cinematografo proietta le fasi finali di una qualche funzione di stato collegata con qualche raduno universitario ... Ed ecco apparire la figura imponente del Re d'Inghilterra: cammina stando un po' in avanti rispetto alla Regina (vestita di nero) e si tocca l'elmetto in risposta al saluto degli astanti ... La carrozza si allontana tra profondi inchini e sembra quasi di sentire gli urrà. È il pubblico che applaude." (*The Ceylon Independent*, 3 ottobre 1907)

Questa è una delle svariate pellicole sui sovrani britannici presenti nel repertorio originale dei Corrick Family Entertainers, benché oggi ne sopravvivano solo due. La località esatta dell'evento ripreso è incerta, ma tra le possibilità suggerite dai recensori vi erano le università di Oxford e di Dundee. – LESLIE ANNE LEWIS

*The Corrick Family Entertainers' flair for showmanship is seen in their use of this film to open their 1 October 1907 program in Ceylon, tying together their musical act, the cinematograph and a keen understanding of their audience, many of whom were British subjects living far from home:*

*"The Corricks know how to advertise, and how to boom their own show, and, what is always the practical test, how to justify the high expectations which have been formed of them... The first of 'Leonard's Beautiful Pictures' – for once the adjective is justified – represents the King and Queen, and before their Majesties can make their appearance the accompanist plays the National Anthem and weird and eerie figures dimly outlined in the wings join in singing the National Anthem with a fullness and richness which speaks of an ample treat in store, and then as the singers retire the cinematograph flashes the closing incidents of some state function connected with some University gathering...presently the portly figure of England's King appears walking a little in advance of the Queen (dressed in black) and touches his helmet in answer to the salutation of the spectators...the carriage drives off amidst profound bowing and one can almost hear the hurraing. It is the audience applauding." (*The Ceylon Independent*, 3 October 1907)*

*This is one of several films of the British monarchs originally in the Corrick Family Entertainers' repertoire, although only two films now survive. The exact location of the filmed event is uncertain, but Oxford and Dundee Universities were possibilities suggested by reviewers. – LESLIE ANNE LEWIS*

**LE SINGE ADAM II (The Celebrated Ape Adam II)** (Pathé, FR 1909)  
*Regia/dir. ?; 35mm, 301 ft., 5' (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #17).*

*Didascalie in inglese / English intertitles.*

La consuetudine di riprendere numeri di vaudeville, da circo e stranezze varie, iniziata con i film delle origini è più viva che mai in questo vivido esempio di "scimmia che vede, scimmia che fa". Il professor Dubois presenta al pubblico Adam II, una scimmia che, sia

per il nome che per le azioni, invita a riflettere su quanto gli umani siano vicini ai loro antenati dal punto di vista evolutivo. Alternando l'imitazione allo scherno del suo addestratore, Adam II dà educatamente la mano e scimmiotta l'uso di attrezzi da umani, ruba e fuma la pipa del professore. Questa attrazione per gli antenati darwiniani dell'uomo si rivelò un popolare soggetto cinematografico, cosa non sorprendente in un periodo in cui trovare l'"anello mancante" tra le specie era diventato il nuovo Santo Graal della Scienza. Per esempio, nel 1905 la Pathé produsse *Le Singe "August"*, mentre quattro anni più tardi la Great Northern realizzò diverse pubblicità a tutta pagina su *Moving Picture World* con uno scimpanzé in giacca e pantaloni, cappello, catena da orologio e scarpe da cerimonia, per promuovere il film *The Human Ape, Or Darwin's Triumph* (1909). – LESLIE ANNE LEWIS

*The tradition of filming vaudeville, circus, and curiosity acts that began with the very earliest films is alive and well in this graphic example of "monkey see – monkey do". Professor Dubois introduces the viewing audience to Adam II, an ape who in both name and action invites speculation as to just how closely humans and their evolutionary ancestors are related. Adam II alternately imitates and taunts his trainer, from politely shaking hands and mimicking the use of human implements to stealing and smoking the professor's pipe. This fascination with man's Darwinian ancestors proved a popular film subject, not surprising in a period when finding the "missing link" between the species had become Science's new Holy Grail. For example, in 1905 Pathé released *Le Singe "August"*, while four years later, Great Northern ran several full-page ads in *Moving Picture World* featuring a chimpanzee wearing a suit, hat, watch-chain, and dress shoes to promote their film *The Human Ape, Or Darwin's Triumph* (1909). – LESLIE ANNE LEWIS*

#### **PAUVRES VIEUX (Poor Old Couple)** (Pathé, FR 1907)

*Regia/dir. ?; 35mm, 372 ft., 6'12" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #81).*

*Didascalie in inglese / English intertitles.*

Per procurarsi la medicina necessaria a salvare il marito morente, un'anziana donna cerca invano del denaro in prestito. Prova allora a guadagnarsi i soldi vendendo fiori nel parco, ma un "Giovane sconsiderato" glieli sgraffigna e li getta nel lago. Disperata, si mette a elemosinare pur di riuscire ad avere la medicina salvavita, ma è troppo tardi: il marito muore proprio mentre lei arriva a casa, così la donna, singhiozzante, rimane sola con il suo dolore. – LESLIE ANNE LEWIS  
*Hoping to get the medication needed to save her dying husband, an old woman tries to borrow money, only to be turned away. She attempts to earn the money by selling flowers in the park, but a "Thoughtless Youth" snatches them and throws them in a lake. Desperate, she turns to charity to get the life-saving medicine, but it's too late: her husband dies just as she arrives home and the sobbing woman is left alone with her grief. – LESLIE ANNE LEWIS*

#### **SPORTS AT SEA ON THE S.S. RUNIC** (Corrick, AU 1909)

*Regia/dir. Leonard Corrick; cast: The Corrick Family Entertainers, passeggeri/passengers, equipaggio/crew of the S.S. Runic; 35mm, 739 ft., 11' (18 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #48).*

*Didascalie in inglese / English intertitles.*

I Corrick girarono *Sports at Sea* con la loro macchina da presa Edison a bordo del piroscafo *Runic* della White Star Line, durante il viaggio di ritorno in Australia dopo una tournée internazionale. Nel film li vediamo assieme ad altri passeggeri mentre si godono i diversi intrattenimenti di bordo, compresi pseudo incontri di lotta libera, boxe bendato e una parata in costume – "Il corteo di padre Nettuno" – in cui i vari membri della famiglia si esibiscono suonando. Se il soggiorno in Inghilterra aveva costituito una piccola pausa, le settimane di viaggio sull'oceano furono per i Corrick il periodo più lungo – da quando nel 1901 avevano iniziato ad andare in tournée – senza spettacoli serali. Questo giro intorno al mondo era stato per loro assai fruttuoso: Alice e Ruby si erano formati presso rinomati insegnanti di musica parigini e ora potevano vantare un nuovo numero comico, nuove attrezzature e tante pellicole, per di più avevano acquisito visibilità internazionale e ricevuto recensioni entusiastiche. Ed infatti gli annunci pubblicitari strombazzarono il loro "trionfante ritorno ai lidi d'Australia". Dopo aver attraccato a Perth nel giugno del 1909, la famiglia si rimise quasi subito in viaggio, continuando con gli spettacoli ambulanti per i successivi cinque anni.

Benché abbia evidentemente fatto parte di qualche programma dei Corrick, *Sports at Sea* non ebbe mai la stessa promozione degli altri film. È un ritratto informale della famiglia colta in un momento di relax, circostanza relativamente rara nella vita di questi sempre indaffarattissimi professionisti. – LESLIE ANNE LEWIS

*Using their Edison camera, the Corricks filmed *Sports at Sea* during their return trip to Australia on the White Star Line's S.S. Runic following their international tour. The film features the family and other passengers enjoying various on-board entertainments, including staged wrestling matches, blind boxing, and a costume parade – "Father Neptune's Pageant" – which shows the family playing their musical instruments. While their time in England provided a bit of a break, the multiple-week ocean voyage was the longest period of time since they began touring in 1901 that the family did not give nightly performances, although likely as not they played for the Runic's other passengers at some point in the trip. The Corricks achieved much on their world tour: Alice and Ruby received specialized training from renowned music teachers in Paris, and they picked up a new comedic act, new equipment, and a large number of motion pictures, all the while gaining international exposure and garnering rave reviews. Mention of these accomplishments was quickly incorporated into advertisements trumpeting their "Triumphant Return to Australian Shores." After landing in Perth, Western Australia, in June 1909 the family began touring again almost immediately, and would continue to do so for the next five years.*

*Although the film was evidently shown as part of some Corrick programs, Sports at Sea never received the same level of promotion as their other films. This more casual depiction of the family offers a closer glimpse of the Corricks at play – a relatively rare occurrence in the hard-working life of this family of professional entertainers.*

LESLIE ANNE LEWIS

### **COME CRETINETTI PAGA I DEBITI (How Foolshead Pays His Debts)** (Itala Film, IT 1909)

*Regia/dir:* André Deed; *cast:* André Deed; 35mm, 380 ft., 6'20" (16 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #52).

*Sound didascalie / No intertitles.*

Come fa Cretinetti a pagare i suoi debiti? Non lo fa – decide invece di sfuggire ai creditori usando un po' di magia cinematografica. Il bianco-vestito e spettrale André Deed appare e scompare allegramente attraverso una serie di doppie esposizioni e strategici fermo-macchina, mentre la ripresa accelerata è usata per creare una divertente sequenza in cui lui porta (o, più esattamente, trascina) in giro per la città i suoi inseguitori. L'ultima inquadratura è un mezzo primo piano collocato davanti ad un semplice sfondo nero, in cui due vittime tentano senza successo di prendere a pugni un semi-trasparente Cretinetti, che, semplicemente, sorride e soffia loro fumo in faccia. Collocata com'è dopo la conclusione della narrazione, questa esibizione finale sembra avere la funzione di ricavare il massimo dai divertenti effetti creati dalla doppia esposizione della macchina da presa. Questo è il secondo dei due film con Cretinetti presenti nella collezione Corrick, l'altro è *Cretinetti lottatore* (1909). – LESLIE ANNE LEWIS

*How does Cretinetti (or here, Foolshead) pay his debts? He doesn't – instead opting to evade his creditors by using a bit of cinematic magic. The white-suited André Deed is ghost-like, gleefully appearing and disappearing through a series of double exposures and strategic camera stoppages, while fast-motion photography is used to create an amusing sequence as he leads (or more accurately, drags) his pursuers around the city. The final shot is a medium close-up set in front of a plain black background as two victims fruitlessly try to punch a semi-transparent Cretinetti, who simply smiles and blows smoke in their faces. As it is set after the narrative's conclusion, this final display is apparently there to make the most of the amusing effects created by the double-exposure camera trick. This is the second of two Cretinetti films in the Corrick Collection, the other being *Cretinetti lottatore* (1909). – LESLIE ANNE LEWIS*

### **LE RÈGNE DE LOUIS XIV (Reign of Louis XIV)** (Pathé, FR 1904)

*Regia/dir:* V. Lorant Heilbronn; *cast:* Vincent Denizot (*Louis XIV*), Gabriel Moreau (il prigioniero/the prisoner), Camille Bardou (*Cardinal Mazarin*); 35mm, 796 ft., 13'16" (16 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/print source:* National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #94).

*Didascalie in inglese / English intertitles.*

Questa serie di tableaux basata sulla vita di Luigi XIV di Francia comprende "Il duello dei moschettieri", "L'accampamento nelle Fiandre", "La sparizione della La Vallière", "Luigi XIV e la maschera di ferro", "Intrattenimento a corte" e "Festa notturna a Versailles", che presenta scorci delle grandi fontane del palazzo. Come per altri film di questo periodo, storici o ispirati alla letteratura (ad esempio *Marie-Antoinette*, 1903, e *Guillaume Tell*, 1903), *Le Règne* si affida alla conoscenza che gli spettatori avevano di vicende ben note per spiegare i salti tra gli episodi (o presuppone la presenza di un narratore), mentre l'organizzazione teatrale delle scene e le inquadrature a figura intera hanno ancora molto in comune con le tradizionali esibizioni in teatro.

Per sottolineare che alcune riprese erano state veramente effettuate a Versailles, la Pathé fece uscire il film con una didascalia (non presente nella copia Corrick) che descriveva le difficoltà incontrate nell'ottenere l'accesso ai luoghi, in particolare nel convincere i custodi del Palazzo a far funzionare le famose fontane appositamente per la macchina da presa. I realizzatori hanno sfruttato al meglio questa opportunità, girando un altro film incentrato sulle fontane ed i giardini del palazzo, *Les Grandes Eaux de Versailles* (1904; collezione Corrick #43, presentato alle Giornate del Cinema Muto del 2008).

Rispetto alla sensazionale policromia applicata a mano di *Les Grandes Eaux de Versailles*, le vedute delle fontane in *Le Règne de Louis XIV* sono colorate in modo più tradizionale, con un solo colore per volta. – LESLIE ANNE LEWIS

*This series of tableaux-style vignettes taken from the much-storied life of France's Louis XIV includes "Musketeers Fight", "The Camp at Flanders", "La Vallière's Elopement", "Louis XIV and the Iron Mask", "Entertainment of the Court", and "Night Festival in Versailles", which features views of the palace's Grand Fountains. As with other historical and literature-based films in this period (such as *Marie-Antoinette*, 1903, and *Guillaume Tell*, 1903), the film relies on viewers' knowledge of well-known stories to make sense of the leaps between episodes (or assumes a narrator will be present), and the stage-like scene arrangement and single-shot structure still has much in common with traditional live theatre performances.*

*In order to highlight the fact that some of the filming actually took place at Versailles, Pathé released this film with an onscreen credit (not present in the Corrick print) describing the difficulties of gaining access to the sites, and in particular getting the Palace's caretakers to run the famous fountains especially for their filming. The filmmakers took best advantage of this opportunity, producing another film focused on the fountains and palace grounds, *Les Grandes Eaux de Versailles* (1904; Corrick Collection #43, shown at the 2008 Pordenone Festival).*

*In contrast to the dramatic multi-hued hand-coloring of *Les Grandes Eaux de Versailles*, views of the fountains in *Le Règne de Louis XIV* are tinted more traditionally, a single color at a time.*

LESLIE ANNE LEWIS



### THE ARRESTED TRICAR (GB?, c.1905)

Regia/dir.: ?; 35mm, 399 ft., 6'39" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #14).

Senza didascalie / No intertitles.

Nell'agosto 1904 la rivista per appassionati di motori *The Motor* dichiarò: "L'automobile a tre ruote ha raggiunto un tale livello di affidabilità ed efficienza da costituire un ideale compromesso per l'uomo di mezzi limitati che non può permettersi un'auto eppure desidera qualcosa di più di una motocicletta. Come veicolo da turismo è una vettura deliziosa, ed è stato dimostrato più volte che riesce a sopportare gli sforzi intensi e prolungati."

Nonostante il convinto entusiasmo per l'auto a tre ruote, è improbabile che quelli di *The Motor* abbiano mai immaginato gli estremi a cui i produttori di *The Arrested Tricar* avrebbero spinto le capacità del veicolo in questo delizioso film a trucchi realizzato da un produttore britannico o americano ancora non identificato e in cui gli effetti speciali servono a far sì che dopo un incidente un'auto a tre ruote si autoripari e vada a recuperare i proprietari rimasti incastrati. La prima proiezione dei Corrick di cui si ha menzione fu nel luglio 1909, poco dopo il loro ritorno in Australia dal tour internazionale, il che suggerirebbe che si fossero procurati la pellicola a Londra. L'argomento del film indica che fu probabilmente prodotto dopo il 1903, l'anno in cui l'auto a tre ruote iniziò a crescere in popolarità, divenendo così un bersaglio pronto per il cinema. – LESLIE ANNE LEWIS  
*In August 1904 motoring enthusiasts' magazine The Motor declared: "The tri-car has reached such a very high state of reliability and all-round efficiency that to the man of limited means who cannot afford a car and yet desires something beyond a motor-bicycle, it forms an ideal compromise. As a touring vehicle it is a delightful conveyance, and that it can stand the racket of severe and continuous strain has been demonstrated again and again, both by private users and in competitions."*

*While definitely enthusiastic about the tri-car, it's unlikely that those at The Motor ever envisioned the extremes to which The Arrested Tricar's producers would push the vehicle's abilities in this charming trick film. In this film by an as yet unidentified British or American producer, special effects are used to make a tri-car – a three-wheeled motorized vehicle – repair itself after a wreck and journey to retrieve its incarcerated owners.*

*The Corricks' first reported screening of the film was in June 1909, soon after they returned to Australia from their international tour, suggesting they acquired it while in London. The film's subject suggests it was likely produced after 1903, the year the tri-car began to gain in popularity, thus making it a ripe target for such cinematic treatment. – LESLIE ANNE LEWIS*

### DU CAIRE AUX PYRAMIDES (From Cairo to the Pyramids) (Pathé, FR 1905)

Regia/dir.: ?; 35mm, 357 ft., 6' (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte

copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #123).

Didascalie in inglese / English intertitles.

Laddove *La Vie indigène au Soudan égyptien* del 1908 (collezione Corrick n. 75, presentato alle Giornate 2008) si concentrava sulle vite spesso invisibili dei nativi egiziani, *Du Caire aux pyramides* presenta le tradizionali località dell'itinerario d'obbligo di ogni turista occidentale che partecipava ai tour della Cook o si affidava alle guide Baedeker. Questo proto-racconto di viaggio tramanda la concezione ottocentesca dell'Egitto come un parco a tema per turisti ai cui occhi la popolazione locale è ridotta a svolgere solo un ruolo di contorno. Le attrazioni da vedere includono il ponte di Kassir-el-Nil, la Sfinge, le Piramidi, a cui ci si avvicina in treno, e il Nilo. Benché la Pathé li avesse fatti uscire separatamente, i Corrick proiettarono *Du Caire* e il successivo titolo in programma, *Fantasia arabes* (1902), come un unico film. – LESLIE ANNE LEWIS

*While Pathé's La Vie indigène au Soudan égyptien (1908) (Corrick Collection #75, screened in 2008) focused on the often invisible lives of the native Egyptians, Du Caire aux pyramides showcases the traditional views on the checklists of every Western tourist who trod the Cook's Tours and Baedeker guidebook trails. This proto-travelogue perpetuates the 19th-century view of Egypt as a theme park for Western tourists, the local people playing only a supporting role in the Westerners' experience of this ancient land. Views include the bridge of Kassir-el-Nil, the Sphinx, the Pyramids approached by train, and the Nile. Though released by Pathé as two separate films, the Corricks screened this title and Fantasia arabes (1902; see below) as one film. – LESLIE ANNE LEWIS*

### FANTASIAS ARABES (Arabs' Fantasia) (Pathé, FR 1902)

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

Didascalie in inglese / English intertitles.

Nelle inserzioni pubblicitarie dei Corrick, *Fantasia arabes*, abbinato a *Du Caire aux pyramides* (1905), risulta far parte del loro programma principale, "Viaggio intorno al mondo". In queste inserzioni, i film non sono elencati per titolo ma semplicemente come una serie di vedute, descritte con parole tratte dalle didascalie di pellicole più lunghe. Ad esempio, uno dei programmi pubblicitari comprendeva, tra gli altri, "Gondola a Venezia", "Roma antica e moderna", "Il Vesuvio vicino a Napoli" (tutti da *Excursion en Italie*, Pathé, 1904), "Il municipio e l'area circostante", "Nob Hill e resti di residenze milionarie" (dalla serie Edison sul terremoto a San Francisco, 1906), "La Sfinge", "Le Piramidi", "Sul Nilo" (da *Du Caire aux pyramides*) più "Fantasia d'arabi", il tutto messo assieme per far conoscere il mondo agli spettatori senza che debbano allontanarsi da casa. L'azione in *Fantasia arabes* è incentrata su una parata di uomini a cavallo che scendono lungo una strada verso la macchina da presa.

LESLIE ANNE LEWIS

Corrick advertisements list this film being shown with Du Caire aux pyramides (1905) as part of their staple "Trip Round the World" program. In these ads the films are listed simply as a series of sights rather than by release title, using descriptions taken straight from the intertitles of the larger films. For example, one of the programs detailed in their advertisements included (among others) "Gondola in Venice", "Modern and Ancient Rome", "Vesuvius near Naples" (all from Excursion en Italie, Pathé, 1904), "City Hall and Surroundings", "Nob Hill and Ruins of Millionaire Residences" (from Edison's 1906 San Francisco earthquake series), "The Sphinx", "The Pyramids", "On The Nile" (from Du Caire aux pyramides), and "Arabs' Fantasia", together working to create a "round the world" viewing experience for audience members right in their own backyard. The action in Fantasias arabes centers on a parade of men on horseback moving down a street towards the camera. – LESLIE ANNE LEWIS

#### **A WINTER STRAW RIDE** (Edison, US 1906)

*Regia/dir.*: Wallace McCutcheon, Edwin S. Porter; *f./ph.*: Edwin S. Porter; 35mm, 409 ft., 6'49" (16 fps), *col.* (imbibito/tinted); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #132).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Questa variante di tema invernale dell'Edison del 1905, *Down on the Farm* (incluso fra i film Corrick proposti alle Giornate 2009), si apre con inquadrature panoramiche innevate e un gruppo di donne all'inizio di una movimentata corsa in bob. Nel tipico stile dei film a inseguimento, due dozzine di donne rincorrono un gruppetto di uomini attraverso il paesaggio invernale, oltre una staccionata, giù per un'altura innevata, e così via. Ogni volta che ne prendono uno, lo seppelliscono sotto un cumulo di neve e gliela sfregano sulla faccia finché quello non "implora misericordia", come recita il catalogo Edison. Oltre ai "begli effetti del chiaro di luna sulla neve creati grazie alla monocolorazione [imbibizione blu]", il catalogo Edison evidenziava la natura pratica dell'imbibizione, affermando che "per tutto il film la monocolorazione blu oscura completamente tutti i difetti dovuti al deterioramento della copia – di solito particolarmente evidenti nelle pellicole ambientate sulla neve – e aumenta di molto la durata e il valore del film". Ciò, unito all'originalità e alla bellezza delle immagini, garantisce che questo "film durerà a lungo, superando la prova del tempo" (Catalogo Edison, n. 6241). – LESLIE ANNE LEWIS

*This winter-themed variation on Edison's Down on the Farm (1905; screened as part of the 2009 Corrick program) begins with snowy scenic shots as a group of women set off on what will prove to be an eventful bobsleigh ride. In typical chase-film fashion, the two dozen women pursue a handful of men through the winter landscape, over a fence, down a snow bank, etc. Each time they catch one he is buried in a drift and has snow rubbed in his face until, as the Edison catalogue describes, "he cries for mercy".*

*In addition to creating "the beautiful moonlight snow effects produced by appropriate mono-tinting [blue toning]", the Edison*

*Catalogue highlighted the practical nature of the color effect, claiming, "the blue mono-tinting throughout the entire picture completely obscures all defects due to wear ordinarily so prominent in snow pictures, and greatly increases the life and value of the film." This, along with the novelty and beauty of the images, ensures that, "This is a picture that will last and stand the test of time." (Edison Catalogue #6241) – LESLIE ANNE LEWIS*

#### **LE SCULPTEUR EXPRESS** (Pathé, FR 1907)

*Regia/dir.*: ?; *cast*: Les Yost; 35mm, 298 ft., 5' (16 fps); *fonte copia/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #51).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Dopo aver visto questo film durante uno spettacolo dei Corrick, un critico rimase tanto colpito da descriverlo dettagliatamente in una recensione apparsa nel 1910 circa su un quotidiano non identificato della Tasmania: "Una delle esibizioni più splendide è stata quella che mostrava uno 'scultore lampo' all'opera. L'artista prende un blocco d'argilla, ci passa rapidamente sopra le mani due o tre volte e appare la testa di un uomo, completa di tutti i lineamenti. Altre due o tre rapide passate, e la faccia si trasforma in un'altra, completamente diversa dalla prima, e così via; l'intera figura è ottenuta con tale sorprendente velocità e destrezza che è impossibile seguire i movimenti delle mani dell'autore. I pittori lampo sono comuni, ma questa forma d'arte sembra adesso muoversi in una nuova direzione, che di certo eclisserà ogni precedente esibizione di questo tipo."

In questa copia, si intravede all'inizio un'insegna luccicante che identifica il numero come quello di "Les Yost". Yost era uno scultore parigino che si era fatto un nome sulla scena della capitale creando sculture con l'argilla colorata e si era poi esibito per anni negli altri paesi europei e in Nordamerica. Lo accompagnava un'assistente in un numero che è stato descritto come "originale, divertente e sorprendente" (*Deseret News*, Salt Lake City, Utah, 30 settembre 1913), ma che dal vivo non era probabilmente così "magico" come quando il duo poteva valorizzarlo avvalendosi degli effetti resi possibili dalla tecnologia cinematografica. – LESLIE ANNE LEWIS

*One Corrick critic appears to have been quite taken with Le Sculpteur express, describing the film in detail in his post-performance review: "One of the most marvelous exhibitions was the reproduction of a 'lightning sculptor' at work. The artist takes a lump of clay, passes his hands over it rapidly two or three times, and the head of a man, complete in all its features is presented. Two or three more rapid passes, and the face is transformed into one entirely distinct from the first, and so on, the whole being achieved with such astonishing speed and dexterity that it is impossible to follow the movements of the operator's hands. Lightning picture painters are common, but this seems to be a new departure to this line of art, and it certainly eclipses all former performances of the kind." (Unknown newspaper, Tasmania, Australia, c.1910)*

*Glimpsed at the beginning of this print is a spangled sign identifying*

the act as “Les Yost.” Yost was a Parisian sculptor who made a name for himself on the Parisian stage creating sculptures out of colored clay before spending years touring Europe and North America. Joined by his female assistant in an act described as “novel, amusing and surprising” (Deseret News, Salt Lake City, Utah, 30 September 1913), in person the performance was probably not as “magical” as when the pair could take advantage of effects made possible through motion picture technology to enhance their unusual vaudeville stage act.

LESLIE ANNE LEWIS

Prog. 2 (c.73')

### FUNERAL PROCESSION OF NEW ZEALAND PREMIER R.J. SEDDON (? , NZ 1906)

Regia/dir.: ?; f./ph: Franklyn Barrett; 35mm, 289 ft., 4'49" (16 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #47).

Senza didascalie / No intertitles.

Benché avessero trascorso gran parte della loro attività professionale in Australia, i Corrick erano neozelandesi ed avevano avuto e cresciuto i loro figli a Christchurch prima di partire per la tournée del 1901. Quando, dopo un viaggio diplomatico in Australia, Richard John Seddon, il primo ministro neozelandese rimasto più a lungo in carica, si ammalò improvvisamente e morì durante il rientro in patria, il paese piombò nel lutto. Eroe nazionale, nel 1901 Seddon aveva sostenuto la scelta della Nuova Zelanda di non aderire alla Federazione australiana, aveva voluto l'istituzione delle pensioni di vecchiaia ed era il paladino dei minatori e della popolazione indigena dei Maori. Il 21 giugno 1906 migliaia di persone si assieparono lungo le strade di Wellington percorse dal corteo funebre. Scortata da una banda di ottoni che suonava una marcia appositamente composta, la carrozza a cavalli, seguita dalla famiglia di Seddon, insieme con vari dignitari e funzionari governativi, si aprì la strada attraverso la capitale fino alla cattedrale di St. Paul. Il film realizzato allora e proiettato non molto tempo dopo dai Corrick rendeva bene il senso dell'occasione: “Le riprese dei funerali del defunto premier neozelandese sono risultate particolarmente efficaci. Che cerimonia imponente dev'essere stata. I legislatori neozelandesi erano tutti così eleganti con i loro cappelli a cilindro e le redingote. I tre figli del premier, a piedi e a capo scoperto dietro la bara, conferivano un tocco patetico alla pellicola” (*The Critic*, Adelaide, 8 agosto 1906).

Sembra che questo “Corteo funebre” sia stato girato da Franklyn Barrett, un operatore britannico, esercente e violinista che si era trasferito in Nuova Zelanda dieci anni prima. Barrett aveva iniziato a realizzare film in proprio nel 1901 (compresi un falso incontro di pugilato e una storia di fantascienza); nel 1903 riprendeva in Nuova Zelanda vedute per la società di Charles Urban. Nel 1908 passò agli uffici neozelandesi della Pathé e continuò a riprendere scene pittoresche, diventando famoso come operatore temerario disposto a correre rischi pur di ottenere l'inquadratura migliore. Questo

comportava girare sospeso alla fiancata di una nave che attraversava lo Stretto di Cook per catturare le immagini di un famoso delfino e noleggiare un'imbarcazione per arrivare il più vicino possibile ad un vulcano in eruzione. Negli anni '10 e '20 divenne regista di lungometraggi in Australia per poi passare a gestire una serie di teatri del Paese, compreso il famoso Capital Theatre di Canberra.

LESLIE ANNE LEWIS

Though they spent most of their careers in Australia, the Corricks were New Zealanders, the children having been born and raised in Christchurch before heading out on the road in 1901. When New Zealand's longest-serving prime minister, Richard John Seddon, suddenly took ill and died during his voyage home from a diplomatic trip to Australia, the country went into mourning. A national hero, Seddon had presided over New Zealand's decision not to join the Australian Federation in 1901, was responsible for the institution of old-age pensions, and was a champion of miners and the native Maori people. Thousands lined the streets of Wellington for his funeral cortège on 21 June 1906. Led by a brass band playing a specially composed funeral march, the horse-drawn carriage was followed by Seddon's family, along with various dignitaries and government officials, as it made its way through the capital to St. Paul's Cathedral. A sense of the occasion was communicated in the film of the procession, screened by the Corricks not long after the event: “The [biograph picture] of the late Premier of New Zealand's funeral was particularly good. What an impressive affair it must have been. The New Zealand legislators looked quite a smart contingent all in their high hats and frock coats. The Premier's three sons, walking bare-headed behind the coffin, contributed a pathetic touch to the picture.” (*The Critic*, Adelaide, 8 August 1906)

This film appears to have been shot by Franklyn Barrett, a British cameraman, film exhibitor, and violinist who had moved to New Zealand 10 years earlier. Barrett began making his own movies in 1901 (including a fake boxing match and a science-fiction story) and by 1903 was taking scenic films of New Zealand for Charles Urban's company. In 1908 he joined Pathé's New Zealand offices and continued to film New Zealand scenics, becoming known as a daring cameraman willing to take physical risks to get the best shot. This included filming while suspended off the side of a ship crossing the Cook Strait in order to capture images of a famous dolphin and chartering a boat to take him as close as possible to an erupting volcano. In the 1910s and 1920s he became a feature film director in Australia and eventually managed a series of theatres there, including Canberra's famous Capital Theatre. – LESLIE ANNE LEWIS

### BICYCLETTE PRÉSENTÉE EN LIBERTÉ (Riderless Bicycle) (Pathé, FR 1906)

Regia/dir.: Gaston Velle; 35mm, 188 ft., 3' (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #91).

Senza didascalie / No intertitles.

Il maestro degli effetti speciali e della fantasy Pathé, Gaston Velle, è la forza creatrice di questo piccolo film su una bicicletta animata, con una sua testa. A differenza delle sontuose fantasie policrome tipo *La Peine du talion* (1906), *La Poule aux œufs d'or* (1905), *Les Fleurs animées* (1906) e *Les Invisibles* (1906), che Velle realizzò più o meno nello stesso periodo, questa pellicola in bianco e nero si concentra sull'esplorazione delle possibilità offerte dal soggetto, una vivace bici che balza e saltella apparentemente da sola, con gran divertimento dei due spettatori sullo schermo. – LESLIE ANNE LEWIS

*Pathé's fantasy and special effects master Gaston Velle is the force behind this little film about an animated bicycle with a mind of its own. Unlike the lavish, full-color fantasies such as La Peine du talion (1906), La Poule aux œufs d'or (1905), Les Fleurs animées (1906), and Les Invisibles (1906) which Velle made around the same time, this black-and-white film focuses on exploring the possibilities of a single premise, a lively bicycle that leaps and prances seemingly on its own, much to the amusement of the two on-screen spectators.*

LESLIE ANNE LEWIS

**THE WAIF AND THE STATUE** (Charles Urban Trading Co., GB 1907)

*Regia/dir.* Walter R. Booth; 35mm, 226 ft., 3'46" (16 fps), *col.* (imbibito/tinted); fonte *copla/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #130).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Benché sia forse più noto per gli effetti speciali e l'animazione, in questo film Walter R. Booth limitò l'uso di tali tecniche, antepo- nendo ai suoi tipici trucchi cinematografici lo sviluppo narrativo, con la statua della Speranza che prende vita per trovar casa a un povero trovatello. La collaborazione di Booth con Charles Urban diede vita a un certo numero di pellicole note sia per le tecniche innovative che per la reazione positiva del pubblico, compresi gli spettatori degli spettacoli dati dai Corrick. *The Waif and the Statue* è decisamente diverso dagli altri Urban acquistati dalla famiglia nello stesso periodo, in particolare dalla serie di film navali girati quell'anno a Portsmouth e dalla comicità fisica di *The Short-Sighted Cyclist* (1907). – LESLIE ANNE LEWIS

*Though perhaps best known for his special effects and animation, Walter R. Booth limited his use of such techniques in this film, instead foregrounding the narrative over his trademark cinematic tricks as a statue of Hope comes to life to find a home for a poor waif. Booth's collaboration with Charles Urban produced a number of films famous both for their innovative techniques and the positive reaction of audiences, the Corricks' patrons included. The Waif and the Statue is a striking contrast to the other films acquired by the family from Urban's company at the same time, namely the series of naval films shot that year in Portsmouth and the broad physical comedy of The Short-Sighted Cyclist (1907).* – LESLIE ANNE LEWIS

**CHASSE AU SANGLIER (Boar Hunting)** (Pathé, FR 1904)

*Regia/dir.* ?; 35mm, 308 ft., 5' (16 fps), *col.* (imbibito/tinted); fonte

*copla/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #6).

Senza didascalie / *No intertitles.*

Questo dinamico film d'attualità documenta la caccia al cinghiale, dal primo richiamo del corno alla distribuzione delle spoglie. I cacciatori si radunano, poi partono a cavallo dall'accampamento, passando oltre la macchina da presa circondati dai cani latranti, ansiosi di dar inizio alla caccia.

L'azione si sposta sulla loro preda, con un primo piano dello sfortunato cinghiale che razzola nella foresta prima che arrivino i cani e abbia inizio la scaramuccia. Un campo lungo da sopra il sentiero segue l'arrivo dei cacciatori sulla scena, dove alla fine uno di loro interviene per finire la lotta. Tutto ciò che resta è ritornare all'accampamento e festeggiare il buon esito di una giornata di caccia, dando a uno degli uomini l'onore di ricevere la zampa destra del cinghiale. – LESLIE ANNE LEWIS

*This dynamic actuality film documents the hunting of a boar from the first bugle call to the distribution of the spoils. The hunters congregate, then depart their camp on horseback, streaming past the camera surrounded by baying dogs eager to begin the chase. The action cuts to their prey, with a close-up of the ill-fated boar rummaging in the forest before the dogs arrive and the skirmish begins. A long shot from above the path tracks the hunters' arrival on the scene, where eventually one steps in to end the fight. All that's left is to return to camp and celebrate a successful day of hunting, presenting one man with the honor of receiving the boar's right foot.*

LESLIE ANNE LEWIS

**DON QUICHOTTE (Don Quixote)** (Pathé, FR 1904)

*Regia/dir.* Lucien Nonguet, Ferdinand Zecca; *scg./des.* V. Lorant Heilbronn; 35mm, 802 ft., 13'22" (16 fps), *col.* (imbibito/tinted); fonte *copla/print source*: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #26).

Didascalie in inglese / *English intertitles.*

Le più famose avventure di Don Chisciotte sono qui raccontate come singole storie: questa struttura a episodi è sottolineata, di volta in volta, da un'inquadratura che mostra un uomo mentre racconta a un altro una storia. I trucchi ottenibili con la macchina da presa vengono utilizzati per aumentare l'umorismo di scene come "Lotta contro gli otri di vino", la battaglia dell'eroe con i mulini a vento e il dramma dei "Nemici immaginari".

È questa la riedizione Pathé del 1904 del film Pathé del 1903 *Aventures de Don Quichotte*, ora ridotto di quasi 200 metri (da oltre 24 minuti alla più agevole durata di 14 minuti), stampato in bianco e nero piuttosto che a colori (benché vi siano ancora le tipiche didascalie rosse della Pathé) e senza quattro dei 15 segmenti originali. Nella copia dei Corrick è anche notevole il cartello del titolo, illustrato con i ritratti di Don Chisciotte e del suo compagno Sancho: un "extra" disponibile su richiesta, come pubblicizzava il catalogo Pathé. – LESLIE ANNE LEWIS

The most famous of Don Quixote's adventures are told here as a series of individual stories, the film's episodic structure highlighted as each vignette is introduced by a shot of one man telling another a story. Camera tricks are used to heighten the humor of scenes like "Fight against Leather Wine Bottles", the hero's battle with the windmills, and the drama of "Imaginary Enemies".

This is Pathé's 1904 re-release of their 1903 film *Aventures de Don Quichotte*, now reduced by almost 200 metres (from over 24 minutes(!) down to a more manageable 14 minutes), printed in black and white rather than full color (though still with the typical red Pathé intertitles), and without four of the original 15 segments. The Corrick print also includes a striking illustrated head title featuring portraits of Don Quixote and his sidekick Sancho below the film's title, a feature which the Pathé Catalogue advertised was available upon special request. – LESLIE ANNE LEWIS

### LE DÎNER DU 9 (The Dinner of January 9th) (Pathé, FR 1909)

Regia/dir. ?; scen: Adrien Vély; cast: Charles Prince ["Mr. Prince of the Variétés Theatre"], Paul Landrin ["Mr. Landrin of the Nouveautés Theatre"], Albens ["Mr. Albens of the Gaieté Rochechouart"], Louise Willy ["Miss Louise Willy of the Capucines Theatre"]; 35mm, 649 ft., 10'49" (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #25). Didascalie in inglese / English intertitles.

Una divertente storia su un appuntamento per cena dimenticato, una coppia di amici un tantino crudeli e le sfortunate conseguenze per un uomo benintenzionato costretto a mangiare tre pasti in una sola sera. Adrien Vély, l'autore della storia, e gli attori sono citati nei titoli di testa del film, identificati non solo per nome ma anche per compagnia teatrale. Tra gli interpreti c'è Louise Willy, la donna cui viene attribuito il primo spogliarello davanti alla macchina da presa, in *Le Coucher de la mariée* (1896), qui in un ruolo molto più tranquillo. *Le Dîner du 9* è il secondo film attribuito a Paul Landrin, che avrebbe poi continuato a dirigere e/o recitare in più di 50 film per la Pathé nei successivi 7 anni. Questa è anche una delle prime apparizioni per Charles Prince, che alle Giornate di quest'anno compare anche nella serie di commedie francesi degli esordi.

LESLIE ANNE LEWIS

An amusing story of a forgotten dinner date, a pair of slightly cruel friends, and the unfortunate consequences for one well-meaning man forced to eat three meals in a single evening. Adrien Vély, the story's author, and the actors are credited in a title at the head of the film, identified not only by name but also their theatre company. Among the performers are Louise Willy, the woman credited with the first on-camera striptease in *Le Coucher de la mariée* (1896), here in a much more sedate role. *Le Dîner du 9* is Paul Landrin's second credited film; he would go on to direct and/or act in more than 50 films for Pathé over the next 7 years. This is also an early appearance for Charles Prince, who is also featured in the early French comedy series at this year's Giornate. – LESLIE ANNE LEWIS

### DEUX BRAVES CŒURS (Kind Hearted Men) (Pathé, FR 1909)

Regia/dir. ?; 35mm, 295 ft., 5' (16 fps), col. (imbibito/tinted); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #65).

Didascalie in inglese / English intertitles.

Compassionevole storia su un dilemma morale, ambientata all'alba del XIX secolo. Un francese si unisce alla Chouannerie – guerra contro-rivoluzionaria, capeggiata da un gruppo di insorti noti come Chouans – per provvedere alla moglie e ai due figli. Mentre è di servizio viene a sapere che il figlio più piccolo è gravemente ammalato, e così diserta per tornarsene a casa. Viene condannato a morte come disertore, ma sua moglie gli fa scudo con il proprio corpo contro la pallottola del boia, che si rifiuta di giustiziare il pover'uomo, abbassando il fucile e permettendo alla famiglia di salvarsi. – LESLIE ANNE LEWIS

A sympathetic story of a moral dilemma set at the turn of the 19th century. A Frenchman joins the Chouannerie – a Royalist uprising in opposition to the French Revolution, led by a group of guerrilla warriors known as the Chouans – to provide for his wife and two children. While on duty he receives word that his youngest son is gravely ill, and so deserts his post to return home. He is condemned to death as a deserter, but his wife uses her own body as a shield against the executioner's bullet. The executioner refuses to carry out the poor man's punishment, lowering his gun and allowing the family to remain intact. – LESLIE ANNE LEWIS

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

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

Senza didascalie / No intertitles.

Sappiamo che questo film e il prossimo sono della Charles Urban Trading Company e possiamo ipotizzare l'anno di uscita, ma non siamo stati in grado di identificarli concretamente nei cataloghi Urban. Non è chiaro infatti se si tratta di due pellicole distribuite separatamente, o di un unico titolo diviso in due dai Corrick nei loro programmi originali o ancora se siano stati separati successivamente da John Corrick, donatore della collezione al NFSA e figlio di Leonard, il proiezionista della famiglia. / *Though we know that this film and the one that follows are from the Charles Urban Trading Company and can estimate their years of release, we have been unable to concretely identify them in the Urban catalogues. It is unclear if this and [Procession of Boats on River, Burma] (see below) were two separately released films, a single title divided by the Corricks in their original programs, or separated at a later date by John Corrick, donor of the Corrick Collection to the NFSA and son of Leonard, the family's projectionist.* – LESLIE ANNE LEWIS

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

Regia/dir. ?; 35mm, 218 ft., 3'38" (16 fps); fonte copia/print source:

National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #10). Senza didascalie / *No intertitles*.

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

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

### **LIFE OF A COWBOY** (Edison, US 1906)

*Regia/dir., f./ph:* Edwin S. Porter; 35mm, 952 ft., 16' (16 fps); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #64).

Senza didascalie / *No intertitles*.

Presentato anche come *A Romance of the Prairie*, questo film conferma l'importanza data da Edison ai temi western, a partire dalle sue prime pellicole, dalle attualità su Buffalo Bill e Annie Oakley a *The Great Train Robbery* (1903) di Edwin S. Porter. La prima parte di *Life of a Cowboy* è sostanzialmente una serie di scene da selvaggio West che presentano esibizioni a cavallo e trucchi con la corda insieme a divertenti gag "sbeffeggia turisti" – compresa una scena in cui si fa "ballare il novellino sparandogli sui piedi", simile a quella del pionieristico film di Porter. A metà strada, però, si trasforma in un film di inseguimenti, con una diligenza che viene bloccata da una banda di indiani, la fidanzata del protagonista che viene rapita e i cowboy locali che si precipitano a salvarla.

Dopo aver assistito a uno spettacolo dei Corrick, un recensore scrisse: "Un vero dramma è stato descritto attraverso la messa in scena di una serie di eventi ambientati nell'America rurale. L'elemento tragico è stato ben sviluppato e nel contempo l'attenzione gli spettatori è stata attirata da una serie di rozzi scherzi giocati ai danni

di un gruppo di 'novellini' avventuratisi nel deserto" (*Kalgoorlie Miner*, aprile 1907). Evidentemente la produzione aveva riconosciuto la complessità narrativa del film, visto lo spazio – più di una pagina – che gli dedica il catalogo: vi sono menzionati ben dodici diversi personaggi, oltre a "una dozzina di cowboy", "una banda di indiani", "la famiglia del proprietario del ranch" e una diligenza piena di passeggeri, e la trama fornita è piena di dettagli – non tutti tradotti bene sullo schermo.

In effetti, gran parte di *Life of a Cowboy* è messo in scena in modo da rendere difficile seguire lo sviluppo della storia e distinguere i personaggi, difficoltà accentuata dalla mancanza di didascalie. In genere l'azione è passivamente seguita, a differenza di quanto accadeva in *The Great Train Robbery* o in *Life of an American Fireman* di Porter (1903), dove la collocazione stessa della macchina da presa e il montaggio servono a guidare lo spettatore. Ciò nonostante, il pubblico dei Corrick reagì favorevolmente al film, che fu uno dei più citati e reclamizzati nei loro materiali promozionali: agli spettatori veniva assicurato che *Life of a Cowboy* sarebbe stato proiettato ogni sera, anche se il resto dei film in programma cambiava.

LESLIE ANNE LEWIS

*Billed also as A Romance of the Prairie, Edison's Life of a Cowboy is in line with the producer's use of Western themes as a staple since his earliest pictures, from Buffalo Bill and Annie Oakley actualities to Edwin S. Porter's The Great Train Robbery (1903). The first part of Life of a Cowboy is essentially a series of Wild West spectacles that showcase riding and roping tricks and several amusing "taunt the tourist" gags – including a "make the tenderfoot dance by shooting at his feet" scene similar to that in Porter's seminal film. Halfway through, however, it transforms into a chase film, as a stagecoach is held up by a band of Indians, the main character's fiancée is kidnapped, and the local cowboys rush to her rescue. One Corrick reviewer wrote: "Quite a drama was enacted in the representation of events in American backwoods existence. The tragic interest was well maintained, whilst the spectators found something to engage their attention to a series of rough practical jokes perpetrated at the expense of a party of 'tenderfoots' who had ventured into the wilderness." (Kalgoorlie Miner, April 1907)*

*The producers evidently recognized the complexity of the film's narrative, as the catalogue provides an extremely detailed description – over a full page – mentioning twelve different individual characters (along with "a dozen cowboys", "a band of Indians", "the rancher's family", and a stagecoach full of passengers) and a detailed-filled plot – not all of which translated well to the screen. Indeed, much of Life of a Cowboy is staged in a way that makes it difficult to follow the storyline and tell the characters apart, a challenge accentuated by the absence of intertitles. For the most part the action is passively recorded – quite unlike The Great Train Robbery and Porter's Life of an American Fireman (1903), both of which use camera placement and editing to guide the viewer. Despite these issues, Corrick audiences responded favorably to the film. This was one of the most*

frequently mentioned and promoted films in Corrick Family Entertainers' advertisements and advance articles, and patrons were assured that it would play each night, even as the rest of the films in the program changed. – LESLIE ANNE LEWIS

### LES FLEURS ANIMÉES (Pathé, FR 1906)

Regia/dir. Gaston Velle; f./ph., eff. sp./spec. eff. Segundo de Chomón; 35mm, 359 ft., 6' (16 fps), col. (pochoir/stencil-colour); fonte copia/print source: National Film and Sound Archive, Australia (Corrick Collection #67).

Senza didascalie / No intertitles.

Descritto nelle pubblicità dei Corrick come "Il miglior film a colori del XX secolo" (benché il secolo fosse solo a metà del suo primo decennio), *Les Fleurs animées* è sorprendente nella sua dettagliata colorazione a mano e nelle inquadrature di taglio teatrale. In questa storia di fiori arrabbiati che vogliono vendicarsi di un uomo che ha distrutto senza motivo il loro giardino, l'uso di semplici trucchi della macchina da presa crea una magica fiaba. Come molti dei magistrali lavori di Segundo de Chomón – quali *La Poule aux œufs d'or* (1905) e *La Peine du talion* (1906) – l'obiettivo principale di alcune scene è la colorata presentazione di un coro di donne eleganti che si esibiscono davanti alla macchina da presa. È familiare anche la disposizione di stampo teatrale, che qui va un passo oltre, con l'utilizzo di una ghirlanda floreale o di travi a cui sono appese lanterne di carta colorata per delineare i margini dell'inquadratura. Questi film presentano un interessante contrasto tra forma e contenuto: mentre l'ambientazione teatrale si rifà chiaramente a secoli di tradizione, gli effetti presentati su questo "palco" si potevano ottenere solo con la padronanza della più nuova tra le tecnologie, il cinema.

LESLIE ANNE LEWIS

Described in Corrick ads as "The finest 'Color' Film of the Twentieth Century" (albeit a century only halfway through its first decade), *Les Fleurs animées* is quite stunning in its detailed hand-coloring and stage-like framing. In this story of angry flowers exacting revenge on a man who wantonly destroyed their garden, the use of simple camera tricks creates a magic fairy story. Like many of Segundo de Chomón's masterful works – such as *La Poule aux œufs d'or* (1905) and *La Peine du talion* (1906) – the chief focus of several scenes is the colorful display of a chorus of beautifully dressed women performing for the camera. Also familiar is the stage-like set-up, which goes a step further than most by using a floral garland or rafters hung with colorful paper lanterns to mark the edges of the frame. These films contain an interesting contrast between form and content: while the stage-like setting clearly draws from centuries of tradition, the effects presented on this "stage" could only be achieved through a mastery of that newest of technologies, the motion picture.

LESLIE ANNE LEWIS

★★★★★

### [MADAGASCAR 1898] (Louis Tinayre, FR 1898)

Regia/dir., f./ph: Louis Tinayre; 35mm, c.265 m., c.14' (16 fps); fonte copia/print source: Cinémathèque française, Paris.

Didascalie in francese ricreate/Newly created French intertitles.

Louis Tinayre (1861-1941) era figlio di convinti comunardi. Il padre probabilmente morì nella *semaine sanglante* del 1895. La madre, Victoire Tinayre (1831-1895), un'insegnante che aveva fatto parte della commissione per l'educazione della Comune, fuggì in Ungheria con i figli, anche se Louis, il secondo, sembra aver preceduto gli altri insieme con la sorella Caroline, nel 1873. Louis studiò pittura all'Accademia di Budapest e ritornò in Francia in seguito all'amnistia generale del 1880. Trovò rapidamente posto nella società artistica francese e divenne un *habitué* del Cabaret du Chat Noir a Montmartre, con i suoi famosi e raffinati spettacoli di ombre. Partecipò anche a incontri con gli esponenti del Positivismo e fu così che conobbe Adèle Jacomet, sua futura moglie e madre dei suoi cinque figli.

Pioniera tra gli artisti-reporter, ebbe una lunga collaborazione con *Le Monde Illustré*, per cui nel 1895 andò come corrispondente di guerra in Madagascar, dove le forze armate francesi erano state inviate allo scopo di soffocare l'opposizione al protettorato. Affascinato dal paese, in sei mesi spedì in patria numerose illustrazioni, schizzi e fotografie, e al suo ritorno in Francia realizzò una serie di otto giganteschi dipinti, "diorami" di 5 x 4 metri ciascuno.

Nel 1898 ritornò in Madagascar con la moglie per preparare dei bozzetti per il suo grande progetto di un panorama dipinto raffigurante la resa di Antananarivo. Il panorama e i diorami furono esibiti nel padiglione malgascio all'Esposizione Universale di Parigi del 1900. Probabilmente a causa del successo della mostra, Tinayre fu assunto dal principe Alberto I di Monaco come pittore ufficiale delle sue esplorazioni scientifiche nell'Atlantico e nel Mediterraneo e al Polo Nord.

Durante la sua visita in Madagascar del 1898, Tinayre aveva con sé un Cinématographe Lumière. Non è chiaro come se lo fosse procurato né perché cercasse immagini in movimento (presumibilmente) per preparare il suo panorama.

Si sono conservate diciotto pellicole, donate alla Cinémathèque française dal nipote di Tinayre, Alain, alla fine del 2009. Da allora sono state restaurate digitalmente dai laboratori dell'Immagine Ritrovata di Bologna.

I soggetti riguardano soprattutto la vita lavorativa del popolo malgascio – la costruzione e la realizzazione di strade, l'agricoltura, il lavoro nelle risaie, la raccolta di minerali, la lavorazione del ferro, i giorni di mercato. La particolarità delle riprese di Tinayre sta nel suo uso di inquadrature molto grandi, con ampi orizzonti e in genere gruppi molto nutriti di persone – caratteristiche adeguate per un gigantesco panorama dipinto.

Tredici di questi film sono presentati alle Giornate con soggetti così identificati Cinémathèque française:

(1) *Chantier de terrassement à Marorangoetra* [Costruzione di terrazze a Marorangoetra]

- (2) *Femmes chargeés montant et descendant une colline* [Donne con carichi salgono e scendono da una collina]
- (3) *Environs de Tananarive. Marché à Alatsinainy* [I dintorni di Antananarivo, capitale del Madagascar. Mercato ad Alatsinainy]
- (4) *Labour de rizières par les bœufs* [L'aratura delle risaie con i buoi]
- (5) *Chantier d'empièrrement à la Marorangoetra* [Costruzione di una strada a Marorangoetra]
- (6) *Vallée* [Valle]
- (7) *Forge malgache à Marorangoetra* [Fucina malgascia a Marorangoetra]
- (8) *La route d'Ambohimanara. Un jour de marché à Tananarive* [La strada per Ambohimanara. Un giorno di mercato ad Antananarivo]
- (9) *Labour de rizières à l'Angady* [L'aratura delle risaie ad Angady]
- (10) *L'artère principale du marché à Tananarive* [La strada principale del mercato ad Antananarivo]
- (11) *Jeunes garçons fabriquant des briques* [Ragazzi che fabbricano mattoni d'argilla]
- (12) *Femmes transportant pannièrs près d'un ruisseau* [Donne che trasportano cesti vicino ad un ruscello]
- (13) *Hommes travaillant sur un chantier* [Uomini che lavorano ad una costruzione]

I soggetti dei film non inclusi in questa selezione mostrano: due uomini che lavorano nei campi; una valle, in cui l'azione non è identificabile; donne che lavano minerale od oro (2 riprese); una cerimonia con la bandiera francese ben evidente. – DAVID ROBINSON (da un comunicato stampa della Cinémathèque française integrato con informazioni fornite da Touve R. Ratovondrahety)

*Louis Tinayre (1861-1941) was the son of deeply committed Communards. His father probably died in the semaine sanglante of 1895. His mother Victoire Tinayre (1831-1895), a teacher who had served on the education commission of the Commune, fled to Hungary with her children, though Louis, her second son, with his sister Caroline, seems to have preceded the others, in 1873. Louis studied painting at the Budapest Academy and returned to France following the general amnesty of 1880. He rapidly found a place in French artistic society and was an habitué of the Cabaret du Chat Noir in Montmartre, with its famous and exquisite shadow shows. He attended meetings of the Positivists, where he met his future wife and the mother of his five sons, Adèle Jacomet.*

*A pioneer artist-reporter, he had a long association with Le Monde Illustré, for which in 1895 he went as a war correspondent to Madagascar, where a French force had arrived to suppress resistance to France's protectorate. Fascinated by the country, in six months he sent back numerous illustrations, sketches, and photographs, and on his return to France embarked on a series of eight giant paintings, "dioramas", each 5 x 4 metres.*

*In 1898 he returned to Madagascar with his wife to prepare studies for his great project for a painted panorama of the surrender of Antananarivo. The panorama and dioramas were exhibited in the Malagasy pavilion at the Paris Exposition Universelle of 1900.*

*Probably as a consequence of the success of the exhibition, Tinayre was engaged by Prince Albert I of Monaco as official painter to his scientific explorations in the Atlantic and Mediterranean and to the North Pole.*

*On his 1898 visit to Madagascar, Tinayre had with him a Lumière Cinématographe. How he came by his camera, and why he sought moving images for (presumably) the preparation of his panorama is not clear.*

*Eighteen films survive, and were presented to the Cinémathèque française by Tinayre's grandson, Alain Tinayre, in late 2009. They have since been digitally restored by the laboratories of L'Imagine Ritrovata, Bologna.*

*The subjects are predominantly the working life of the Malagasy – building and making roads, agriculture, work in the rice-fields, collecting minerals, working iron, market days. The distinction of Tinayre's filming is his use of very wide shots, with large horizons and generally very large groups of people – characteristics which would be appropriate to planning a gigantic painted panorama.*

*Thirteen of the films are shown in this selection: the subjects, as identified by the Cinémathèque française, are:*

- (1) *Chantier de terrassement à Marorangoetra* [Construction of terraces at Marorangoetra]
- (2) *Femmes chargeés montant et descendant une colline* [Laden women going up and down a hill]
- (3) *Environs de Tananarive. Marché à Alatsinainy* [Environs of Antananarivo, capital of Madagascar. Market at Alatsinainy]
- (4) *Labour de rizières par les bœufs* [Ploughing in the paddy fields with oxen]
- (5) *Chantier d'empièrrement à Marorangoetra* [Constructing a road at Marorangoetra]
- (6) *Vallée* [Valley]
- (7) *Forge malgache à Marorangoetra* [Malagasy forge at Marorangoetra]
- (8) *La route d'Ambohimanara. Un jour de marché à Tananarive* [The Ambohimanara road. A market day in Antananarivo]
- (9) *Labour de rizières à l'Angady* [Ploughing the paddy fields at Angady]
- (10) *L'artère principale du marché à Tananarive* [The main road of the market at Antananarivo]
- (11) *Jeunes garçons fabriquant des briques* [Boys making clay bricks]
- (12) *Femmes transportant pannièrs près d'un ruisseau* [Women carrying baskets near a stream]
- (13) *Hommes travaillant sur un chantier* [Men working on a construction]

*The subjects of the films not included in this selection are: Two men working in the fields; Valley. Unidentifiable work activity; Women washing ore or gold, 2 shots; Ceremony with French flag prominent. – DAVID ROBINSON, with acknowledgement to a Cinémathèque française press release and Touve R. Ratovondrahety*

★★★★★



[FILM MEDICI DI VINCENZO NERI / THE VINCENZO NERI MEDICAL COLLECTION] (IT, 1908-1928)

Regia/dir: Vincenzo Neri; 28 frammenti/fragments, 35mm, 437m., 24' (16 fps); fonte copia/print source: Home Movies – Archivio Nazionale del Film di Famiglia, Bologna / Università degli Studi di Udine – La Camera Ottica, Gorizia. Restauro e stampa / Preserved and printed in 2010.

Senza didascalie / No intertitles.

Vincenzo Neri (1880-1961) fu un clinico di inizio Novecento di cui si sta mettendo in rilievo il ruolo nella storia delle scienze neurologiche. Fu allievo di Giuseppe Dagnini (1866-1928) a Bologna e di Joseph Babinski (1857-1932) a Parigi. Fin dai primi anni di formazione e come clinico (prima a Parigi, dal 1906-07 circa, poi a Bologna come consulente neurologo all'Istituto Ortopedico Rizzoli e come fondatore della Clinica delle malattie nervose Villa Baruzziana) diede importanza alla semeiotica (neurologica), osservazione e studio delle manifestazioni obiettive, segni, delle malattie.

A fianco dell'osservazione visiva diretta, Neri sperimentò tre principali metodi di analisi e di rappresentazione in grado di fissare, imprimere, cogliere i “segni clinici” per distinguere malattie su base funzionale e psichiatrica da quelle neurologiche: il metodo grafico (impronte, disegni, diagrammi); il metodo crono-fotografico (cinematografico), e il metodo fotografico.

Di questi “segni” Neri ha lasciato una collezione importante. L'archivio ritrovato a Bologna nel 2008 presso gli eredi contiene materiale scientifico (in cui compaiono riproduzioni fotografiche e di fotogrammi di film), centinaia di negativi, stampe e lastre fotografiche, anche stereoscopiche, riproduzioni dei tracciati delle impronte dei piedi dei pazienti per la valutazione dei disturbi della deambulazione; *paper prints*, registrazioni audio, decine di riprese in 35mm (databili tra il 1908 e il 1928), in 16mm (collocabili tra l'immediato dopoguerra e la meta degli anni Cinquanta) e tracce indirette (*paper prints*) di riprese su formato 17.5 (probabilmente un derivato del Biokam, risalente al 1909-10).

In particolare il metodo fotografico e crono-fotografico (la tecnica cinematografica al servizio dell'analisi e non della sintesi del movimento) accompagneranno tutto l'arco della vita professionale di Neri, andando a costituire un archivio ampio e complesso.

Neri coniugò la semeiotica di Babinski con le pratiche di Etienne-Jules Marey operando con rigore, costanza, grande intelligenza e originalità. Il materiale cinematografico – esclusi due elementi editati e risalenti alla fine degli anni Quaranta – è costituito da unità non montate, scomposte, al servizio della registrazione analitica e della “costruzione” scientifica di repertori.

La collezione cinematografica in 35mm (negativi e positivi, dal 1908 al 1928 circa) era conservata originariamente in 14 scatole e composta da più di 70 unità archivistiche. All'ampiezza del periodo corrispondono materiali difformi e differenti. Materiali, almeno nel primo periodo, costituiti da supporti ed emulsioni prodotti ai margini della nascente industria cinematografica e girati e lavorati in modo

amatoriale. Elementi risultati di origine pressoché sconosciuta per gli inizi (come i negativi sviluppati da Georges Mendel a Parigi o il negativo “Atrax” prodotto dalla Tensi di Milano) o comuni per gli anni Venti (Gevaert e Kodak per il negativo e Ferrania pre-imbibita o imbibita per il positivo).

Il risultato è un insieme di materiali scomposti e frammentati di difficile ricostruzione critica in sede editoriale e recupero in laboratorio. La *clinica* e la *semeiotica* stanno alla medicina come la *storia archeologica, culturale* e *integrale* del manufatto sta al lavoro analitico che fa da preludio al restauro *tout court*. E la conseguente *terapia* di restauro applicata alla collezione Neri 35mm è stata tanto sperimentale quanto rigorosa nel metodo e felice nelle risultanze finali.

Il restauro – finanziato e realizzato dai laboratori Haghefilm di Amsterdam – è parte di un programma di training sponsorizzato dalla Haghefilm Foundation, nel corso del quale ci si è resi conto delle precarie condizioni materiali di gran parte della collezione. Le soluzioni individuate per gestire la forte difformità e l'avanzato stato di decadimento dei materiali hanno permesso il recupero della collezione ben oltre le più rosee aspettative, garantendo la salvaguardia delle sequenze complete e più rappresentative ma anche di quelle più frammentate e compromesse.

La preservazione della collezione 16mm è attualmente in corso presso i laboratori Haghefilm di Amsterdam, mentre ulteriori lavorazioni digitali su altre sequenze 35mm saranno effettuate presso il laboratorio La Camera Ottica dell'Università di Udine, Dams Gorizia.

Questa è la prima proiezione pubblica della Collezione Vincenzo Neri. I filmati sono mostrati nel loro presunto ordine cronologico, a partire dall'esame critico dei materiali e suscettibile di aggiustamenti e revisioni: 28 sequenze in tutto, numerate e separate tra loro da tratti neutri di coda nera.

Il gruppo di ricerca su Vincenzo Neri è un team multidisciplinare composto da Lorenzo Lorusso (Dipartimento di Neurologia, Chiari, Brescia), Karianne Fiorini, Paolo Simoni, Mirco Santi (Home Movies – Archivio Nazionale del Film, Bologna), Chiara Tartarini (Università degli Studi di Bologna), Simone Venturini, Giulio Bursi, Claudio Domini, Giulia Barini (Università degli Studi di Udine – Laboratori La Camera Ottica e Crea, Udine/Gorizia), Alessandro Porro (Università degli Studi di Brescia), e Virgilio Tosi, Roma. – SIMONE VENTURINI  
*Vincenzo Neri (1880-1961) was an early 20th-century clinician who played a significant role in the history of neurological science. He was a pupil of Giuseppe Dagnini (1866-1928) in Bologna and of Joseph Babinski (1857-1932) in Paris. From his first formative years and later as a clinician (first in Paris, from 1906-07, and then in Bologna as neurological consultant at the Rizzoli Orthopaedic Institute and as founder of the Villa Baruzziana clinic for nervous diseases) he attached great importance to neurological semiotics, the observation and study of the objective signs and manifestations of disease. Alongside direct visual observation, Neri experimented with three*

*principal approaches to the analysis and representation of neurological disease: the graphic method (drawings, diagrams, footprints); the chronophotographic method (cinema); and the photographic method.*

*Neri left behind an important collection of these research tools. The extensive archive located in Bologna in 2008 in the possession of his heirs contains scientific material (notably photographic reproductions and frame enlargements), hundreds of negatives, prints, and photographic plates, as well as stereograms, reproductions of sketches of the imprint of patients' feet to assess problems of walking; paper prints, audio recordings, dozens of shots in 35mm (datable between 1908 and 1928), in 16mm (placeable between the immediate post-war period and the mid-1950s), and indirect evidence (paper prints) of films in 17.5mm (probably from a Biokam and dating back to 1909-10).*

*In particular, the photographic and chronophotographic method (cinema technique applied to the analysis and not the synthesis of movement) would accompany the whole trajectory of Neri's professional life, finally constituting a large and complex archive. Neri combined the semiotics of Babinski with the practice of Étienne-Jules Marey, working with rigour, constancy, great intelligence, and originality. The film material – apart from two edited elements dating from the end of the 1940s – is made up of unedited, separate units, in the service of analytical record and of the scientific “structure” of the collection.*

*The 35mm film collection (negative and positive, from 1908 to c.1928) was originally conserved in 14 cans, and constituted 70 archival units. Corresponding to the span of the period, there are materials in different forms and styles. The material, at least from the earliest period, consists of film stocks and emulsions produced at the margins of the nascent cinema industry and shot and processed in an amateur fashion. The earliest elements are from almost unknown origins (like the negative developed by Georges Mendel in Paris or the “Atrax” negative produced by Tensi of Milan); from the 1920s they are familiar (Gevaert and Kodak for the negative and tinted or pre-tinted Ferrania stock for the positive).*

*The result is a body of decomposing and fragmentary material, hard to reconstruct from a purely editorial position and requiring careful treatment in a film restoration laboratory. The clinic and the semiotic are to medicine as the archaeological, cultural, and integral history of the made object are to the analytical work which is the prelude to restoration tout court. And the consequent therapy of restoration applied to the 35mm Neri collection has been as experimental as rigorous in method and rewarding in its final results.*

*The restoration – financed and carried out by the Haghefilm Laboratory of Amsterdam – is part of a training programme sponsored by the Haghefilm Foundation, in the course of which the precarious material condition of a great part of the collection has been taken into account. The solutions implemented to cope with the pronounced shrinkage and advanced state of decomposition of the materials have enabled the recuperation of the collection far beyond our most optimistic expectations, guaranteeing the safeguarding of the complete and most representative sequences, but also of those more fragmented and compromised.*

*The preservation of the 16mm collection is currently in progress at the Haghefilm Laboratory in Amsterdam, while subsequent digital work on other 35mm sequences will be carried out at the Camera Ottica Laboratory of the University of Udine, DAMS-Gorizia.*

*This is the first public screening of the Vincenzo Neri Collection. The material is shown in its presumed chronological order of filming, following critical examination of the material, subject to further research and revisions: 28 sequences in all, numbered and separated by black leader.*

*The research group for the Vincenzo Neri Collection is a multi-disciplinary team composed of Lorenzo Lorusso (Department of Neurology, Chiari, Brescia), Karianne Fiorini, Paolo Simoni, Mirco Santi (Home Movies – Archivio Nazionale del Film, Bologna), Chiara Tartarini (Università degli Studi di Bologna), Simone Venturini, Giulio Bursi, Claudio Domini, Giulia Barini (Università degli Studi di Udine – Laboratories La Camera Ottica and Crea, Udine/Gorizia), Alessandro Porro (Università degli Studi di Brescia), and Virgilio Tosi, Rome.*

*SIMONE VENTURINI*

## Making Of...

Oggi è ormai prassi comune che le riprese di un film siano quasi sempre seguite da un regista di “making of”, appositamente scritturato per girare e montare un documentario/reportage di mediometraggio che conduca lo spettatore “dietro le quinte” del set. Dai primi esempi apparsi negli anni '90, con l'avvento del DVD il fenomeno ha raggiunto dimensioni epiche; il “making of” è diventato parte integrante delle strategie di marketing globale e il “genere” ha perfino un proprio festival che si tiene ogni anno a Romorantin-Lanthenay nella Francia centrale.

Ma si trovano tracce di “making of” già all'epoca del muto. Sebbene la consuetudine delle anteprime promozionali, dei trailer e dei “dietro le quinte” (come la serie degli *Screen Snapshots*) sia indubbiamente di origine americana, è tuttavia nella Francia degli anni '20 che questa strategia pubblicitaria si trasforma in una forma di “film d'art” grazie all'eccellenza formale raggiunta sotto l'illuminato patrocinio di Gance e L'Herbier. *Autour de l'Argent* di Jean Dréville e *Paris-Cinéma* di Pierre Chenal (in particolare la sequenza clou girata di notte alla Gare de Lyon) evocano il rigore estetico e formale dei grandi film sulle “sinfonie di città”. E non a caso sia Dréville che Chénal erano due debuttanti ansiosi di dimostrare le proprie capacità. Presa nel suo complesso, la serie di “autour de...” sulla trilogia di Abel Gance (*La roue*, *Napoléon*, *La fin du monde*) costituisce uno dei più emozionanti documenti cinematografici mai realizzati sull'ascesa e caduta di un grande regista. Purtroppo, il più sensazionale dei tre, *Autour de Napoléon*, ci è giunto solo sotto forma di frammenti non montati, la gran parte dei quali comunque potrà essere vista nel documentario di Nelly Kaplan *Abel Gance et son Napoléon*.

Le didascalie non restaurate o mancanti impediscono una valutazione adeguata anche sugli altri “making of” presenti nel programma pordenonese di quest'anno. Pur nella loro incompletezza, le “notes” cinematografiche sul “making of” di *Salammô* suggeriscono una realizzazione piuttosto contrastata. Mentre i “prologues” di Henri Diamant-Berger per il suo adattamento seriale dei *Trois Mousquetaires* e *Vingt ans après* dimostrano la sua indubbia capacità di interessare il pubblico e un affetto genuino per i romanzi di Dumas, peraltro molto amati dal cinema di tutte le epoche. Desidero ringraziare Rositza Alexandrova, Kevin Brownlow, Béatrice de Pastre e lo staff degli Archives françaises du film (CNC) di Bois d'Arcy, Valérie Scognamillo della Cinémathèque française, e Agnès Bertola degli Archives Gaumont Pathé per il loro prezioso contributo nella realizzazione di questo programma. – LENNY BORGER

*Today, just about every new film production comes with its own “making-of” director, specially hired to shoot and edit a documentary featurette or reportage taking the viewer “on the set.” Since its first appearance in the 1990s with the advent of the DVD the phenomenon has reached epic proportions; makings-of are part of global marketing strategies and the “genre” even has its own annual festival in the central French city of Romorantin-Lanthenay.*

*We can trace the “making-of” back to the silents. Though the first film previews, trailers, and “behind the scenes” attractions (such as the Screen Snapshots series) seem to have been made in the U.S.A., it was the French who transformed this promotional form into an art film in the 1920s and gave it a formal perfection under the enlightened sponsorship of Gance and L'Herbier. Indeed, Jean Dréville's *Autour de l'Argent* and Pierre Chenal's *Paris-Cinéma* (especially in the climactic night shoot at the Gare de Lyon) evoke the aesthetic and formal rigor of the great “city symphony” films. It is no surprise that Dréville and Chenal were two debutants seeking to show what they could do.*

*Taken together, the “autour de...” Abel Gance trilogy (*La Roue*, *Napoléon*, *La Fin du monde*) form one of the most exciting filmic documents ever made about (the rise and the fall of) a great director. Sadly, the most sensational of the three, *Autour de Napoléon*, comes down to us only as an unedited collection of fragments, though we are able to see much of this surviving material in Nelly Kaplan's documentary *Abel Gance et son Napoléon*.*

*Unrestored or missing intertitles also impede our appreciation of the other “making of” items being shown this year at Pordenone. Apparently uncompleted, the filmic “notes” on the making of *Salammô* suggest a troubled film shoot. But Henri Diamant-Berger's “prologues” for his serial adaptations of *The Three Musketeers* and *20 Years After* demonstrate an effective sense of showmanship and a genuine affection for Dumas' much-filmed novels.*

*I would like to thank Rositza Alexandrova, Kevin Brownlow, Béatrice de Pastre and the staff of the Archives françaises du film (CNC) at Bois d'Arcy, Valérie Scognamillo at the Cinémathèque française, and Agnès Bertola at the Gaumont Pathé Archives for their help on this programme. – LENNY BORGER*

## Autour d'Abel Gance

Nel 1967, venni incaricato di realizzare per la BBC un documentario su Abel Gance. Mi recai a Parigi per filmare un'intervista con il grand'uomo; credevo di aver già sentito tutto quello che Gance aveva da dire su *Napoléon*, ma – quando ci stavamo già preparando ad andarcene – egli mi suggerì di chiedere, non appena fossi ripassato alla Cinémathèque française, il materiale filmato sulla lavorazione del film che lui stesso vi aveva depositato. Pensai che fossero fantasie: non mi era mai capitato di vedere materiale del genere per un film muto. “Giravo sempre con almeno due operatori”, mi raccontò Gance “e quando il secondo non aveva niente da fare, filmava la troupe all'opera. A quell'epoca la pellicola costava pochissimo, e io sapevo che un giorno qualcuno sarebbe venuto a chiedermi ‘Come sono state realizzate queste scene?’ Insomma, pensavo al futuro.”

Quando riandai alla Cinémathèque, riferii le parole di Gance a Marie Epstein che, ormai in pensione, era stata assunta da Henri Langlois. Marie sembrò capire subito di cosa stessi parlando; mi portò una pila di scatole arrugginite e poi andò a prenderne altre. Mentre era assente, esaminai il contenuto delle scatole: dozzine di rulli, strettamente avvolti, di positivi nitrati a 35mm su vari momenti della lavorazione. Incredibile! Un'altra pionieristica intuizione di Gance, pensai (in realtà, nel 1922, il suo assistente per *La Roue*, il poeta Blaise Cendrars, aveva girato il film di un rullo *Autour de La Roue* per cui aveva anche scritto le didascalie).

Sedetti alla moviola, stupefatto per la mia fortuna. Tutto quello che di Gance avrei dovuto spiegare in un commento parlato era ora suffragato da ciò che vedevo. Egli aveva per davvero accumulato un'incredibile varietà apparecchiature: cineprese azionate a distanza, cineprese montate su piattaforme mobili, cineprese appese a cavi volanti.

Quando tornai alla Cinémathèque, scoprii che Mlle. Epstein aveva assemblato il materiale girato. C'erano inquadrature di Gance a Tolone con il generale Vincent (che aveva comandato le truppe impiegate in *J'accuse*), e alcuni test dell'incendio della flotta. Questi spezzoni si staccarono lasciando apparire un rullo più lungo. Sbalordito, fissai le immagini sfocate di un gruppo di ragazzini che lottavano sulla neve e mi resi conto che poteva trattarsi solo del momento culminante – da tempo perduto – della battaglia a palle di neve. Definita da Bardèche e Brasillach “un capolavoro del montaggio rapido”, la battaglia a palle di neve mi era sempre sembrata tutt'altro che vivace. Bastò la visione di questa sequenza a suscitare in me la determinazione di riportare *Napoléon* il più vicino possibile allo splendore del 1927.

Jean [Juan] Arroy era stato incaricato di realizzare *Autour de Napoléon*, ma si trattò di un'operazione estemporanea: le sequenze venivano girate quando l'attrezzatura era disponibile e qualcuno aveva voglia di usarla. Oggi, questi frammenti hanno per noi valore inestimabile, poiché ci consentono di capire esattamente in che modo fu girata quest'opera storica. Provate a immaginare un film come questo dedicato a *Metropolis* o alla *Corazzata Potëmkin!*

Nel febbraio del 1928 *Autour de Napoléon*, montato da Jean Arroy che ne curò anche le didascalie, aprì il programma inaugurale dello Studio 28 di Montmartre, insieme a due nuovi tritici, *Cristaux* e *Marines*. Quello che non capisco è come mai la versione dello Studio 28 non si sia conservata, a differenza di tutti questi piccoli rulli.

La realizzazione di questo breve film, che oggi si definirebbe un “Making of”, trasse grande giovamento dall'esistenza della Debrie Sept, una piccola cinepresa costruita interamente in metallo, che conteneva cinque metri di pellicola ed era ideale per l'utilizzo in condizioni scomode e in spazi ristretti.

All'inizio degli anni Ottanta, quando mi venne chiesto di scrivere un libro su *Napoléon*, fui presentato al direttore tecnico del film, Simon Feldman. Egli era uno dei protagonisti di *Autour de Napoléon*, avendo svolto un ruolo fondamentale nella realizzazione del film principale; il suo compito era di raccogliere i suggerimenti spesso follemente audaci di Gance e tradurli in pratica. Per esempio, la richiesta di rendere visivamente un passo di Victor Hugo (“Essere un membro della Convenzione era come essere un'onda dell'oceano”) spinse Feldman ad assicurare la cinepresa a un trapezio, in modo che potesse opportunamente salire e scendere oscillando al di sopra della tumultuante folla dell'Assemblea.

Feldman e sua moglie amavano trascorrere le vacanze a Bournemouth. Portai un proiettore presso il loro albergo, ed egli identificò tutti i partecipanti al film che fu in grado di riconoscere, rievocando gli straordinari episodi che ne costellarono la lavorazione. Quando Gance iniziò la sua opera seguente, *La Fin du monde*, si assicurò che rimanesse una testimonianza della lavorazione (trattandosi di uno dei primi film sonori, fu utilizzata una gamma di attrezzature estremamente vasta). L'incarico fu affidato a Eugène [Yevgeni] Deslaw, un giovane ucraino giunto dalla Russia comunista per realizzare una serie di cortometraggi sull'industria. (Deslaw ingaggiò un giovanotto di nome Fred Zinnemann per realizzare le foto di scena, ma purtroppo non per questo film.) Il risultato, *Autour de La Fin du monde*, è un singolare ibrido. Benché si tratti di un film quasi interamente muto, durante la lavorazione fu necessario tenere costantemente accesa la lampada di eccitazione, poiché a intervalli vi erano improvvisi passaggi sonori (di solito quando veniva inserita una scena del film definitivo). Più degli altri due film dedicati alle opere di Gance, *Autour de La Fin du monde* riesce a rendere l'idea della terribile pressione che il grande cineasta doveva subire. La pellicola, prodotta da due russi poco raccomandabili, si risolse in una catastrofe finanziaria e artistica. Corre voce che Gance, per superare questa durissima esperienza, abbia fatto ricorso a droghe pesanti, e una scena lo vediamo chiaramente provato e sofferente. Nel più puro stile di Von Stroheim, aveva riunito nell'immenso studio una folla di gaudenti che celebravano la fine del mondo dando libero sfogo ai propri desideri, mentre la cinepresa girava tutt'intorno e sopra di loro. All'attrice Wanda Gréville, che interpreta Maria Maddalena nella versione tedesca, quel giorno fu proibito di venire al lavoro. “Doveva essere una cosa davvero forte”, ella commentò in seguito.

Antonin Artaud voleva a tutti i costi recitare nel film e il provino girato da Gance con lui è il momento più impressionante sia del lungometraggio che del cortometraggio. Gance interpreta il ruolo di Cristo; Ejzenštejn gli fece visita allo studio e appese poi la foto autografata di Gance incoronato di spine alla parete del suo appartamento di Mosca: con grande stupore, possiamo supporre, dei suoi visitatori bolscevichi! – KEVIN BROWNLOW

*In 1967, I was given the go-ahead to make a documentary for the BBC on Abel Gance. I went to Paris to interview the great man on film. I thought I had heard everything he had to say about Napoléon, but just as we were packing up to go, he told me that when I was next at the Cinémathèque française I should ask for the footage he had given them on the making of the film. I thought he was fantasizing. I had never come across that sort of material on a silent film. "I always had at least two cameramen," said Gance, "and whenever the extra cameraman had nothing to do, he would shoot the unit at work. Film was cheap in those days, and I knew that one day I'd have someone sitting beside me asking, 'How was that done?' I thought of the future."*

*When I was next at the Cinémathèque, I passed his message to Marie Epstein, who was employed in her retirement by Henri Langlois. She seemed to know exactly what I was talking about. She brought in one pile of rusty cans and then left for more. While she was out, I examined the contents – dozens of tightly wound rolls of 35mm nitrate positive showing various aspects of production. Incredible! Yet another first for Gance, I thought. (But it turned out that his assistant on La Roue, the poet Blaise Cendrars, had shot and titled a one-reeler called Autour de La Roue in 1922.)*

*I sat in front of the viewing machine, stunned at my good fortune. All the claims I would otherwise have to make in commentary were substantiated here before my eyes. Gance had indeed amassed an incredible range of equipment – cameras operated by remote control, cameras mounted on mobile platforms, cameras suspended on overhead cables.*

*When I next visited the Cinémathèque, I found that Mlle. Epstein had assembled the footage. There were shots of Gance with General Vincent at Toulon (he had commanded the troops for J'accuse). A few sections of tests for the burning of the fleet. These odd pieces fell away revealing a longer roll. With a shock I saw blurred shots of small boys fighting in the snow and realized this could only be the long-lost climax to the snowball fight. Referred to by Bardèche and Brasillach as "a masterpiece of rapid cutting", the snowball fight had always seemed very tame to me. This one sequence made me determined to restore Napoléon as near as possible to its 1927 glory. Jean [Juan] Arroy was eventually given charge of Autour de Napoléon, but it was a casually-made affair, shots being taken when the equipment was available and somebody felt like using it. Now, of course, these fragments are priceless, for they allow us to see exactly how this historic production was filmed. Imagine if there had been such a film made about Metropolis or Potemkin!*

*Autour de Napoléon, assembled and titled by Jean Arroy, was the opening attraction in February 1928 at the Studio 28 in Montmartre, along with a couple of new triptychs, Cristaux and Marines. What puzzles me is why the Studio 28 version doesn't survive, whereas all these tiny rolls did.*

*The little film, which would now be referred to as a "Making Of", was greatly assisted by the existence of the Debré Sept, a tiny all-metal camera which took 5 metres of film and was ideal for cramped conditions.*

*In the early 1980s, when I was asked to write a book on the film, I was introduced to its technical director, Simon Feldman. He was one of the stars of Autour de Napoléon, because he was such a vital participant on the main film. He had to take Gance's often wild suggestions and make practical sense of them. Thus the request to illustrate Victor Hugo's line "To be a member of the Convention was like being a wave on the ocean" led to Feldman lashing the camera to a trapeze, to give it the appropriate rise and fall as it swung above the rioting crowd in the Assembly.*

*Feldman and his wife used to take their holidays in Bournemouth. I took a projector to their hotel and he identified as many of the people in the film as he could, and recalled the extraordinary events that happened while it was being made.*

*When Gance began his next production, La Fin du Monde, he ensured there was a record of the production, which, as an early sound film, was using an extraordinary range of equipment. The job went to Eugène [Yevgenij] Deslaw, a young Ukrainian who had come from Communist Russia with instructions to make a series of short films about industry. (Deslaw paid a young man called Fred Zinnemann to take still pictures, but not, alas, on this.) The result, Autour de La Fin du Monde, was a strange hybrid. Most of it was silent, but it was necessary to keep the exciter lamp switched on because every so often it burst into sound (usually when a scene from the final film was included). More than either of the other Gance-related films, it conveyed the incredible pressure that he was under. The picture was produced by a couple of crooked Russians, and turned into a financial and artistic disaster. There is a rumour that Gance resorted to hard drugs to get through the experience, and one scene shows him evidently suffering from almost terminal exhaustion. He had gathered a crowd of revellers in the massive studio to celebrate the end of the world in true von Stroheim style – doing whatever they felt like doing, while the camera prowled around and above them. Actress Wanda Gréville, who played Mary Magdalene in the German version, was forbidden to come to work that day. "It was supposed to be very strong indeed," she said.*

*Antonin Artaud was desperate for a role in the film, and the test Gance shot with him is the most impressive moment in either the feature or the short. Gance played Christ. Eisenstein visited him at the studio, and kept the signed picture of Gance with crown of thorns on the wall of his Moscow flat. (It must have startled his Bolshevik visitors!) – KEVIN BROWNLOW*

### A proposito di / *On Autour de La Roue*

Dagli elenchi da me rinvenuti delle proiezioni del 1923 di questo film, si evince che in origine esso fosse notevolmente più lungo della versione in un solo rullo che è giunta fino a noi. Non posso assolutamente dire quando o come il film sia stato accorciato a meno di 20 minuti, ma a giudicare dall'elenco di 57 didascalie che ho reperito presso gli archivi della *Bibliothèque du Film*, alla sua prima uscita esso doveva essere ben più corposo (era diviso in due parti – “Sinfonia in bianco” e “Sinfonia in nero” – corrispondenti al materiale filmato nelle due località delle riprese in esterni). Nell'annuncio pubblicitario che ho ritrovato si legge che *Autour de La Roue* fu proiettato al *Théâtre des Variétés* da lunedì 8 a domenica 14 ottobre 1923: “*Autour de La Roue*, prologo in 2 parti alla tragedia moderna di Abel Gance, interpretato da Séverin-Mars”. Queste proiezioni furono seguite, la settimana successiva, dalla versione in quattro parti del film. Almeno in questa sala, sembra, *Autour* fu proiettato come una specie di antipasto, prima dell'uscita del vero e proprio *La Roue*... – PAUL CUFF, Università di Warwick (lettera a K. Brownlow, agosto 2010)

*I found listings for screenings of the film in 1923 that show it was originally significantly longer than the one-reel version that survives. I've no idea when or how the film was reduced to less than 20 minutes, but judging by the list of 57 intertitles that I found in the Bifi archives it was much more substantial when first released (it was divided into two parts – “Symphony in Black” and “Symphony in White”, to match the footage of the film's two locations). The ad I found said that Autour de La Roue was shown at the Théâtre des Variétés from Monday 8th to Sunday 14th October 1923: “Autour de La Roue, prologue in 2 parts to the modern tragedy of Abel Gance, interpreted by Séverin-Mars”. The four-part version of the film followed it the next week – so, at least in this one cinema, Autour seems to have been shown as a kind of taster for the release of La Roue itself... – PAUL CUFF, University of Warwick (note to Kevin Brownlow, August 2010)*

### AUTOUR DE LA ROUE (Pathé Consortium Cinéma / Films Abel Gance, FR 1923)

*Regia/dir:* Blaise Cendrars; *mont./ed:* Abel Gance(?); *f./ph:* Léonce-Henri Burel, Marc Bujard, Albert Duverger, Gaston Brun; *cast:* Abel Gance, Séverin-Mars, Ivy Close, Gabriel de Gravone, Léonce-Henri Burel, Pierre Magnier, Charles Pathé; 35mm, 252 m., 12' (18 fps); *fonte copia/print source:* Archives françaises du film (CNC), Bois d'Arcy. Proiezione gentilmente autorizzata da Nelly Kaplan. / *Shown with the kind permission of Nelly Kaplan.*  
Senza didascalie / *No intertitles.*

### AUTOUR DE LA FIN DU MONDE (L'Écran d'Art, FR 1931)

*Regia/dir:* Eugène Deslaw; *prod:* Vladimir Ivanoff; *f./ph:* Jules Kruger, Nicolas Roudakoff, et al.; *cast:* Abel Gance, Jules Kruger, Nicolas Roudakoff, Percy Day, Antonin Artaud, Colette Darfeuil, Sylvie

Grenade, Wanda Vengen [Wanda Gréville], Samson Fainsilber; 35mm, 416 m., 15' (24 fps), sonoro/sound; *fonte copia/print source:* Archives françaises du film (CNC), Bois d'Arcy.  
Versione originale in francese / *French dialogue and intertitles.*

### AUTOUR DE NAPOLÉON (Société Générale de Films, FR 1927-28)

Questo film, di cui esistono solo frammenti non montati, non è incluso nella presente rassegna. Presentiamo tuttavia *Abel Gance et son Napoléon* di Nelly Kaplan, che incorpora buona parte, forse tutto, di quanto rimasto del lavoro originale del 1927-28 di Arroy. *Autour de Napoléon, which exists only in unassembled fragments, is not included in this series: instead we are able to screen Nelly Kaplan's Abel Gance et son Napoléon, which incorporates most – perhaps all – of the material surviving from Arroy's original 1927-28 film.*

### ABEL GANCE ET SON NAPOLÉON (Cythère Films, FR 1983)

*Regia/dir., scen., mont./ed:* Nelly Kaplan; *prod:* Claude Makovski; *f./ph:* Jean Monsigny; *mus:* Hubert Rostaing, Betty Willemetz; *sd. rec:* Guy Villette; *narr:* Michel Drucker; *studio:* Billancourt; 35mm, 1592 m., 58' (24 fps), col., sonoro/sound; *fonte copia/print source:* Cinémathèque Suisse, Lausanne.

Versione originale in francese / *French dialogue and narration.*

Nata in Argentina da famiglia di origine russa, Nelly Kaplan giunge a Parigi nel 1953, per rappresentare la Cineteca Argentina nel congresso della FIAF, e vi rimane poi per lavorare come giornalista; nel 1954 incontra Abel Gance, che le affida un ruolo in *La Tour de Nesle* (1955). Da questo momento in poi ella diviene (e resta) l'insostituibile compagna e collaboratrice di Gance: collabora con lui in *Magirama*, *Austerlitz* (in cui interpreta anche il ruolo di madame Récamier), e *Cyrano et d'Artagnan*.

Parallelamente, Nelly intraprende una carriera autonoma di cineasta e scrittrice. Con *Gustave Moreau* (1962) inizia una notevole serie di documentari a soggetto artistico, e nel 1967 *Le Regard Picasso* riceve al Festival del Cinema di Venezia il principale premio riservato ai documentari. Il suo primo lungometraggio, *La Fiancée du Pirate* (1969), ottiene a sua volta una medaglia d'oro a Venezia e – insieme agli scritti erotici che ella pubblica con lo pseudonimo di “Belen” – fa di lei una delle più carismatiche eroine del femminismo degli anni Settanta. Fra le numerose pubblicazioni di Nelly ricordiamo il volume della sua corrispondenza con Gance, *Mon Cygne, mon Signe*; da 22 anni ella è titolare di una rubrica di critica cinematografica su *Magazine Littéraire*.

Nelly Kaplan ha girato due documentari sull'amico di una vita – *Abel Gance, hier et demain* (1963), in cui il regista compare di persona, e dopo la morte di lui *Abel Gance et son Napoléon* (1983), opera di maggiore respiro che utilizza e valorizza *Autour de Napoléon* di Jean Arroy (1927-28). Nella scheda ufficiale del film, curata da Nelly stessa, si legge: “Da documenti unici e inediti appartenenti a Gance, l'autrice ha tratto un film che ricostruisce la genesi del capolavoro... Sequenze

complete ci mostrano in che modo è stato girato *Napoléon*, ... un gran numero di rare fotografie di scena, il diario tenuto da Gance durante le riprese, svariati manoscritti da cui emerge quando e come il grande creatore abbia concepito l'idea dello schermo panoramico e del Polyvision, e infine eccezionali documenti sonori inediti: per esempio, la voce dello stesso Gance che legge il suo famoso "Appello" ai tecnici degli studi di Billancourt nel primo giorno di riprese, per suscitare l'entusiasmo di fronte all'immensa impresa che li attende..." – DAVID ROBINSON

*Born in Argentina of Russian parentage, Nelly Kaplan arrived in Paris in 1953, representing the Cineteca Argentina at that year's FIAF Congress. She stayed there working as a journalist, and in 1954 met Abel Gance, who gave her a role in La Tour de Nesle (1955). From this time she became and remained Gance's indispensable companion and collaborator, working with him on Magirama, Austerlitz (in which she also played Madame Récamier), and Cyrano et d'Artagnan.*

*Meanwhile she pursued her own career as a film-maker and writer. She began a notable series of documentaries on art with Gustave Moreau (1962), and in 1967 Le Regard Picasso took the major prize for documentary at the Venice Film Festival. Her first feature, La Fiancée du Pirate (1969), was also awarded a gold medal at Venice, and – along with her erotic writings under the pseudonym "Belen" – launched her as a heroic and key figure of 70s feminism. Her many publications include the recent volume of her correspondence with Gance, Mon Cygne, mon Signe, and for 22 years she has maintained a film column in Magazine Littéraire.*

*She was to make two documentaries about her life-long friend – Abel Gance, hier et demain (1963), in which he appeared personally, and, after his death, the longer Abel Gance et son Napoléon (1983), which makes profitable use of Jean Arroy's Autour de Napoléon (1927-28). Her official synopsis of the film says: "From unique and unpublished documents belonging to Gance, she has conceived a film which relates the genesis of his masterpiece... Entire sequences showing how Napoléon was filmed, ... numerous and rare work photographs, the diary which Gance kept during the shooting, different manuscripts showing when and how the idea of the panoramic screen and Polyvision came to the great creator, and exceptional and unpublished sound documents – for example, the voice of Gance himself reading his famous 'Call' to the technicians of Billancourt Studios on the first day of shooting, to excite their enthusiasm in face of the enormous task ahead of them..." – DAVID ROBINSON*

**PROLOGUE – LES TROIS MOUSQUETAIRES** (Pathé Consortium Cinéma / Films Diamant, FR 1921)

*Regia/dir., mont./ed:* Henri Diamant-Berger; *f./ph:* Maurice Desfassiaux; *cast:* Henri Diamant-Berger, Aimé Simon-Girard, Henri Rollan, Pierre de Guingand, Charles Martinelli; *data uscita/released:* 7.10.1921; 35mm, 93 m., 5' (18 fps); *fonte copia/print source:* Archives françaises du film (CNC), Bois d'Arcy.  
Senza didascalie / *No intertitles*

**PROLOGUE – 20 ANS APRÈS** (Pathé Consortium Cinéma / Films Diamant, FR 1922)

*Regia/dir., mont./ed:* Henri Diamant-Berger; *f./ph:* Maurice Desfassiaux; *cast:* Henri Diamant-Berger, Jean Yonnel, Henri Rollan, Pierre de Guingand, Charles Martinelli; 35mm, 174 m., 9' (18 fps); *data uscita/released:* 15.12.1922; *fonte copia/print source:* Archives françaises du film (CNC), Bois d'Arcy.

Didascalie flash in francese / *French flash intertitles.*

L'adattamento seriale in 12 episodi da *Les trois mousquetaires* di Alexandre Dumas (1921) fu il successo più travolgente del primo dopoguerra e spianò la via a un fortunato decennio di spettacolari produzioni francesi in costume. Il serial, che fu anche il più costoso realizzato fino ad allora in Francia (2 milioni e mezzo di franchi, di cui 1 milione solo per le scenografie), dette grande notorietà ai suoi protagonisti e stabilì definitivamente la prassi delle riprese sui luoghi dell'azione. Per giunta, la popolarità del film e la sua magnificata fedeltà a Dumas raggiunsero una tale risonanza da scoraggiare la distribuzione francese della contemporanea produzione rivale di Douglas Fairbanks.

Tutto ciò fornì abbondante acqua al mulino pubblicitario di Pathé, ivi inclusa l'inedita strategia di presentare nelle sale francesi un trailer/anteprima di un solo rullo (sopravvissuto con le didascalie flash non restaurate). Per ironia della sorte, questa grande novità fu solo un escamotage dell'ultimo minuto, o almeno così raccontò l'allora ventiseienne scrittore, produttore e regista Henri Diamant-Berger, un ex critico con alle spalle poca esperienza di regia ma dotato di indubbia intraprendenza commerciale.

Per un sovraccarico di lavoro del suo laboratorio, Pathé non riuscì a stampare in tempo le copie del primo episodio del serial in 12 parti la cui uscita era stata programmata con largo anticipo per il 7 ottobre 1921 (e in ben 60 sale in contemporanea!). Diamant-Berger assemblò in fretta un "prologue" di 10 minuti con alcuni spezzoni del serial, i provini degli attori e una miscellanea di altri materiali documentari. Ai trionfali annunci pubblicitari del serial apparso a piena pagina per settimane su riviste specializzate quali *Cinémagazine* si aggiunse questo pomposo *avertissement* del trailer che apparve il giorno della sua presentazione nelle sale: "Oggi, 7 ottobre, Prologue – Annunciando l'imminente uscita dei *Trois mousquetaires*, ci è parso utile familiarizzare il pubblico con gli artisti coinvolti nel nostro grande progetto presentando i protagonisti del serial e una serie di brani documentari le cui immagini pittoresche gli mostreranno il "dietro le quinte" della sua realizzazione. Il film fornirà un quadro accurato del grande sforzo necessario per far arrivare al pubblico un'opera di tale importanza".

Dopo aver mostrato il compassato Diamant-Berger mentre fuma la pipa davanti al suo scrittoio, il film proseguiva con una visita informale dietro le quinte degli studi Consortium Pathé di Vincennes, di cui si potevano vedere e ammirare i vari reparti (scenografia, costumi, parrucche, attrezzatura, comparse, ecc.). Venivano poi inframmezzate alcune scene ambientate nel Louvre ricostruito in studio da Robert

Mallet-Stevens, una sequenza filmata in campo lungo con la fuga della malvagia Milady dalla sua torre prigioniera (girata a Chenonceau, una delle molte location fedeli al testo di Dumas) e una serie di inseguimenti a cavallo (che comprende anche un “ciak sbagliato” di d’Artagnan mentre scivola dal suo ronzino), ecc.

Se sulle prime l’eccessivo auto-incensamento sciorinato da Pathé quel 7 di Ottobre irritò non pochi tra spettatori e giornalisti, al contrario, la successiva presentazione dei membri del cast in costume e in “borghese”, li affascino, soprattutto la “nuova scoperta” di Diamant-Berger, il trentaduenne Aimé Simon-Girard, un artista d’operetta e di rivista dallo charme giovanile, abile cavallerizzo, acrobata e schermitore. Simon-Girard (d’Artagnan) e i suoi tre *compères* di cappa e spada, Henri Rollan (Athos), Charles Martinelli (Porthos) e Pierre de Guingand (Aramis) conobbero un’immediata popolarità. Alcuni *luminaires* del teatro classico, tra cui Edouard de Max (Richelieu), Maxime Desjardins (monsieur Treville) e Charles Dullin (Père Joseph) aggiunsero un tocco di classe.

Come era prevedibile, a questo successo quasi planetario seguì un Atto secondo: *Vingt ans après*, adattamento in 10 episodi del secondo volume della saga sui moschettieri, che raggiunse le sale nel Natale del 1922, anch’esso preceduto da un intenso battage pubblicitario e da un trailer/anteprima. Pathé, cui si prospettava un profitto a lungo termine grazie al ricco filone (c’erano ancora da sfruttare i 5 volumi del *Vicomte de Bragelonne*), ruppe tutti gli indugi. Diamant-Berger ebbe *carte blanche*, un budget di 4 milioni di franchi, la riconferma di Robert Mallet-Stevens per scene e costumi, migliaia di comparse e un cast quasi identico, tranne un’unica, cruciale defezione: Simon-Girard. Con scarsa lungimiranza, i Pathé gli rifiutarono un consistente aumento di paga e Simon-Girard passò immediatamente alla Gaumont, dove fu il protagonista del serial sui pirati di Louis Feuillade *Le fils du filibustier* (che si contenderà gli incassi natalizi con *Vingt ans après*). Simon-Girard fu rimpiazzato in fretta con un raffinato “tragico” della Comédie Française, Jean Jonnel, ma molti fans non erano disposti ad accettare sostituti di sorta; e a risentirne fu il box office. Il *coup de grace* definitivo fu assestato però dalla rivoluzione avvenuta ai vertici del Consortium Pathé, i cui nuovi dirigenti decisero di tagliare drasticamente i costi di produzione. Il progetto del *Vicomte de Bragelonne* fu accantonato per sempre.

*Vingt ans après* è un film più raffinato e girato meglio dei *Trois mousquetaires*, e il suo trailer ne restituisce i punti di forza enfatizzando l’imponente cast – che comprende ben 24 apparizioni cameo – e le suggestive ricostruzioni della cattedrale di Notre Dame e della Whitehall della Londra del 1649 all’epoca della decapitazione di Carlo I. I vari set delle strade furono ricostruiti in un terreno nei pressi di Billancourt, dove Diamant-Berger stava progettando di convertire un hangar di aeroplani abbandonato in un moderno studio cinematografico – i famosi studi di Billancourt, che di lì a breve ospiteranno il *Napoléon* di Gance.

Il momento più straordinario di questo film è tuttavia una breve sequenza extra cinematografica: durante le riprese in esterni in

Bretagna, Diamant-Berger condusse i suoi attori – nei loro costumi di scena – a far visita all’anziana e sofferente Sarah Bernhardt nella sua casa di Belle-Île. Seduta sotto un parasole nel suo giardino, la grande attrice accolse graziosamente i moschettieri. Un tributo che commosse per la sua immediatezza umana e al contempo per la sua dimensione allegorica. – LENNY BORGER

*Pathé’s 12-part serial adaptation of Alexandre Dumas’ The Three Musketeers (1921) was the blockbuster event of the immediate post-war period and ushered in a rich decade of French period spectacle films. It was the costliest French production to date (2.5 million francs, one million alone for the sets), made household names of its lead players, and imposed location shooting as a norm. Too, the film’s popularity and trumpeted fidelity to Dumas was such that it kept Douglas Fairbanks’ contemporaneous, rival production out of France.*

*All this was grist for Pathé’s publicity mill, which included, apparently for the first time in French theatres, a one-reel film trailer/preview (which has survived with unrestored flash titles). Ironically, this innovation was the result of an 11th-hour emergency, according to the then 26-year-old producer-writer-director Henri Diamant-Berger, a former critic with little previous directing experience but a good deal of entrepreneurial chutzpah.*

*Due to a backlog at its labs, Pathé could not meet the print demand for the long-planned 7 October 1921 release for Episode One of the 12-part serialization (booked into 60 theatres!). Diamant-Berger hastily cobbled together a 10-minute “prologue” of outtakes, screen tests, and miscellaneous documentary footage. The triumphant full-page ads that had been appearing for weeks in such film periodicals as Cinémagazine now included this pompous advertisement on opening day:*

*“Today, 7 October, Prologue — It seemed useful, both to announce the film ‘Les Trois mousquetaires’ to the Public and to familiarize it with the artists who appear in it, to reunite in one film, to be shown before the start of the action proper, presentations of the main actors and a series of documentary exposition and picturesque views that will show the behind-the-scenes of the production. The film will provide an accurate idea of the great effort required to bring to audiences a work of this importance.”*

*The film introduced audiences to a poker-faced, pipe-smoking Diamant-Berger at his desk, before taking them on a summary tour behind the scenes at Pathé Consortium’s Vincennes studios, where they could see and admire the various shops (sets, costumes, wigs, props, extras, etc.). Interspersed were moments from scenes in Robert Mallet-Stevens’ studio recreations of the Louvre, long shots of the villainous Milady’s escape from her tower prison (filmed at Chenonceau, one of the film’s many authentic locations), pursuits on horseback (with even a botched take of d’Artagnan’s horse slipping under him), etc.*

*If Pathé’s self-aggrandizing display of conspicuous excess rankled many cinemagoers and journalists that October 7th, the following*



introduction of the cast members, in costume and out, charmed, beginning with Diamant-Berger's "discovery": Aimé Simon-Girard, a 32-year-old operetta and revue artist with juvenile allure and riding, duelling, and acrobatic skills. Simon-Girard became an overnight sensation, along with his three swashbuckling compères, Henri Rollan (Athos), Charles Martinelli (Porthos), and Pierre de Guingand (Aramis). For an added touch of class, there were such classical theatre luminaries as Edouard de Max (Richelieu), Maxime Desjardins (Mr. Tréville), and Charles Dullin (Father Joseph).

Inevitably, there was a second act to this near-planetary success: 20 Years After, a 10-chapter adaptation of Dumas' first follow-up to the musketeer saga, which reached theatres at Christmas 1922, preceded by a new publicity blitz and new preview trailer. With Pathé potentially sitting on a long-running franchise (after all, there was 5-volume The Viscount of Bragelonne to come), it pulled out all stops. Diamant-Berger had carte blanche, a 4-million-franc budget, Robert Mallet-Stevens again designing sets and costumes, masses of extras, and a near-identical cast, with one crucial abstention: Simon-Girard. In their wisdom, Pathé had refused him an important pay increase – the actor immediately defected to Gaumont, where he starred in Louis Feuillade's pirate serial, Le Fils du filibustier (which competed with 20 Years After for holiday audiences). Simon-Girard was hurriedly replaced by the distinguished Comédie Française tragedian Jean Yonnel, but many faithful fans would accept no substitutes, and box office suffered as a result. The coup de grâce came in the form of a boardroom revolution at Pathé Consortium, which decided to cut back heavily on production. Viscount of Bragelonne was still-born.

20 Years After is a more polished, better directed film than The Three Musketeers, and the trailer evokes this well, with more emphasis on the large cast – there are no less than 24 cameo presentations – and the splendid evocations of Notre Dame cathedral and London's Whitehall in 1649 at the time of Charles I's beheading. The street sets were erected on a lot at Billancourt, where Diamant-Berger was proceeding with plans to convert an abandoned airplane hangar into a state-of-the-art film studio – the famous Billancourt studios, which would soon house Abel Gance's Napoléon.

One brief sequence that stands out in this short document is extra-cinematic: during location shooting in Brittany, Diamant-Berger took his troupe – in full costume! – to pay a call on the ageing, ailing Sarah Bernhardt at her home on Belle-Île. Seated under a parasol in her garden, she graciously welcomed the musketeers. It was a tribute that was moving both because of its human immediacy and allegorical dimension. – LENNY BORGER

**[CARNET DE NOTES AUTOUR DE SALAMMBO DE PIERRE MARODON]** (Sascha Films, Wien / Ets. Louis Aubert, Paris, FR/AT, 1925)

Regia/dir., f./ph: Léonce-Henri Burel; prod: Arnold Pressburger; cast:

Henri Baudin, Rolla Norman, Pierre Marodon, Léonce-Henri Burel, W. Percy Day; 35mm, 173 m., 8' (18 fps); fonte copia/print source: Archives françaises du film (CNC), Bois d'Arcy.

Senza didascalie/ No intertitles.

Il materiale di questo filmato, assemblato dagli Archives françaises du film con il titolo *Carnet de notes autour de Salammbo de Pierre Marodon*, costituisce uno dei primi documenti francesi di quello che oggi chiameremmo un "making of", portandoci nel "dietro le quinte" della lavorazione di un film degli anni '20.

Il filmato originale, tre bobine di un nitrato negativo assemblato in modo casuale, era stato depositato da un laboratorio, preservato nel 1995, e catalogato con il titolo *Autour de Salammbo* in sintonia con il titolo del film reportage realizzato l'anno prima (1923) da Blaise Cendrars sul set di *La roue* di Abel Gance. Il film è rimasto probabilmente su uno scaffale fino a questa sua prima riesumazione, avvenuta dopo il restauro del lungometraggio di Pierre Marodon. Cogliendo l'occasione di una sua distribuzione in DVD, ne abbiamo assemblato i vari spezzoni come sequenze organizzate, senza prefiggerci altro scopo che quello di restituire la forza documentaria e incidentale del materiale originale. Al titolo di lavorazione adottato in precedenza, abbiamo preferito l'espressione "carnet de notes" (taccuino d'appunti), che ci pareva rispecchiasse meglio la natura del filmato originale.

Probabilmente girate da Léonce-Henri Burel, operatore capo di quella impresa gigantesca (in precedenza era stato al fianco di Gance sul set di *La roue*), le immagini del documentario ci introducono nell'atmosfera confidenziale del set di Marodon: l'imitazione clownesca del suo modo di dirigere improvvisata dalle due star maschili del film (Henri Baudin e Rolla Norman), l'atteggiamento reverenziale della troupe tecnica mentre si gira una scena nel santuario del "velo di Tanit"... Il reportage ci mostra inoltre il sistema di ripresa con tre cineprese azionate a mano, le infrastrutture architettoniche dei ben attrezzati studi della Sascha Films e gli stratagemmi usati per evocare un paesaggio nordafricano nei sobborghi di Vienna. E contiene anche una rara apparizione di W. Percy Day, il grande artista degli effetti visivi, che vediamo profilarsi dietro uno dei suoi glass-shots, un dipinto trompe-l'œil con la massa irregolare delle terrazze di Cartagine. – BÉATRICE DE PASTRE

*Salammbo*, un adattamento dall'omonimo romanzo semistorico di Gustave Flaubert ambientato nell'antica Cartagine, fu una delle imprese più ambiziose della sua epoca. Il progetto del film era stato accarezzato a lungo dal suo sceneggiatore e regista, Pierre Marodon, un flamboyant ex cronista parlamentare diventato un popolare regista di cinema e al contempo "homme de lettres" corredo di caramella con la propensione a sfidare i suoi avversari in duelli d'onore all'arma bianca. Il suo portamento aristocratico e la sua intransigenza fecero indubbiamente colpo sui finanziatori di *Salammbo*, una coproduzione franco-austriaca girata interamente negli studi viennesi della Sascha Films. La tutt'altro che trionfale première organizzata all'Opéra di

Parigi nell'ottobre del 1924 sancì la fine delle ambizioni artistiche di Marodon. L'insuccesso di pubblico e di critica del film probabilmente spiega anche perché non fosse rimasto molto di queste "notes" assemblate in modo casuale. – LENNY BORGER

*The footage assembled by the Archives françaises du film under the title of Carnet de notes autour de Salammbô de Pierre Marodon, constitutes one of the earliest French documents of what is now called a "making-of"; taking us behind-the-scenes of a film in the making in the 1920s.*

*The original material, three rolls of unassembled nitrate negative, was deposited by a laboratory, preserved in 1995, and catalogued under the title Autour de Salammbô, in keeping with the film made the preceding year (1923) on the shooting of Abel Gance's La Roue by Blaise Cendrars. The footage probably sat on a shelf until this first exhumation, which followed the restoration of Pierre Marodon's feature. Seizing the opportunity of a DVD release, we assembled these rushes as organized sequences, with no other aim than to restore the footage's documentary and incidental force. Abandoning the working title we had used previously, we instead preferred the expression "carnet de notes" (notebook), which seemed to better reflect the original nature of the filmic material.*

*Possibly shot by Léonce-Henri Burel, chief cameraman of this gigantic undertaking (who had also flanked Gance on the shooting of La Roue), these images afford a look into the confidentiality of a film set: the clownish mimicry of Marodon's directing manner by the film's male stars, Henri Baudin and Rolla Norman, the technical crew's reverence as they shoot a sequence in the sanctuary of the "veil of Tanit"...*

*But they also document the shooting system of three hand-cranked cameras, the architectural infrastructure of studio facilities provided by Sascha Films, the stratagems used to evoke a northern African landscape in the suburbs of Vienna. There is also a rare glimpse of W. Percy Day, the great visual effects artist, looming up from behind one of his glass-shots, a trompe-l'oeil painting of the sprawling terraces of Carthage. – BÉATRICE DE PASTRE*

*Salammbô, an adaptation of Gustave Flaubert's semi-historical novel about ancient Carthage, was one of the period's most ambitious undertakings and a long-cherished project of its writer-director, Pierre Marodon, a flamboyant ex-parliamentary journalist-turned-popular filmmaker and "homme de lettres" who sported a monocle and was quick to challenge adversaries to duels of honor by rapier. His autocratic bearing and intransigence no doubt impressed backers of Salammbô, which was produced in 1924 as a Franco-Austrian co-production, entirely shot at the studios of Sascha-Film in Vienna. The film's less than triumphant premiere at the Paris Opera in October 1925 put paid to Marodon's artistic ambitions. Its critical and commercial failure probably explains why so little remains of these casually assembled "notes". – LENNY BORGER*

**AUTOUR DE L'ARGENT** (Cinégraphic / Société des Cinéromans, FR 1928/1971)

*Regia/dir., mont./ed., f./ph: Jean Dréville; prod: Marcel L'Herbier; cast: Marcel L'Herbier, Mary Glory, Pierre Alcover, Jules Kruger; narr. (versione sonora/sd. version): Jean Dréville; data uscita/released: 2.1929 (Cinéma des Agriculteurs, Paris); 35mm, 1137 m., 40' (24 fps), sonoro/sound; fonte copia/print source: Archives françaises du film (CNC), Bois d'Arcy.*

Versione originale in francese / French narration.

*Autour de l'Argent* è al contempo una glorificazione dell'arte cinematografica del muto e un reverenziale tributo al brillante cameraman Jules Kruger (1891-1959). Irascibile ma di incomparabile inventiva tecnica, l'alsaziano Kruger cominciò a crearsi la fama di cameraman scavezzacollo nel 1921, quando si avventurò sulla sommità del Vesuvio per effettuare alcune spettacolari riprese della bocca di un vulcano per il melodramma di Luitz Morat *La terre du diable*. L'anno seguente fu ingaggiato dalla nuova filiale europea della Paramount per girare il dramma storico *Les opprimés*, che rese una star la cantante Raquel Meller. Decisa a commissionare di persona i propri "vehicles", la Meller mise sotto contratto Roussel e Kruger per realizzare *Violettes impériales* (1923), uno dei maggiori successi commerciali del decennio. Oltre a illuminare magnificamente i set in interni ed in esterni, Kruger introdusse alcune brevi sequenze caratterizzate da ingegnosi movimenti di macchina che, ça va sans dire, colpirono Abel Gance. Poco dopo, Kruger raggiunse la troupe di *Napoléon*, per rimpiazzare Joseph-Louis Munwiller (anch'egli alsaziano) come primo cameraman.

Perfino se non fosse sopravvissuto *Autour de L'argent*, avremmo sempre il "making of" del capolavoro di Gance come testimonianza di riprese cinematografiche spericolate. Poche altre immagini sul temerario lavoro del cameraman sono della stessa forza iconografica di quelle che ci mostrano Kruger mentre gira la "battaglia" a pallesse di neve a Brienne o mentre manovra la sua cinepresa in sella ad un cavallo durante l'inseguimento di Bonaparte in Corsica.

All'epoca in cui fu scritturato da l'Herbier per *L'argent* (1928), Kruger era il cameraman meglio pagato del cinema francese, con un compenso di 3500 franchi a settimana (più dello stesso Léonce-Henri Burel). Come confermò in seguito Dréville, la maggior parte degli avvolgenti, sinuosi, scorrevoli movimenti di macchina di *L'argent* – in particolare durante la location di tre giorni nella Borsa di Parigi – furono suggeriti e spesso eseguiti personalmente da Kruger. Nel film di Dréville, lo si vede letteralmente fluttuare come un angelo custode sul proprio universo-studio, appollaiato su una piattaforma aerea. Kruger lavorò indefessamente anche negli anni 30. Della sua collaborazione con Raymond Bernard si ricorda soprattutto il film del 1932 *Les croix de bois* (Le croci di legno) – le cui insuperabili sequenze di guerra furono cannibalizzate da Darryl Zanuck che le impiegò come "materiale di repertorio" nelle propri produzioni! – e *Les misérables* (1934), dove Kruger introdusse l'uso del piano inclinato. Nel 1934 rimpiazzò Armand Thirard diventando il

cameraman fisso di Julien Duvivier, col quale lavorò anche in *Pépé le Moko* [*Il bandito della Casbah*] e *La belle équipe* [*La bella brigata*, 1936]. Nel dopoguerra, la sua stella si offuscò. Artigiano che lavorava d'istinto, rimase aggrappato ai suoi vecchi metodi e rifiutò di confrontarsi con le novità, mostrando sempre sovrano disprezzo per i giovani colleghi esposimetro-dipendenti. Non c'era più spazio per i "colpi di genio" che l'avevano reso famoso. Kruger concluse la sua carriera gestendo un piccolo negozio di fotografia nella periferia parigina. Un po' come Méliès nel suo negozio di giocattoli. Il film di Dréville verrà presentato nella versione sonorizzata del 1971, con la voce narrante del regista. La musica è la stessa delle registrazioni fonografiche usate per la distribuzione del 1929.

LENNY BORGER

*In addition to apotheosizing the art of silent moviemaking, Autour de l'Argent is an awed tribute to its brilliant chief cameraman, Jules Kruger (1891-1959). A short-tempered but incomparably imaginative technician, the Alsatian-born Kruger began to earn his reputation as a daredevil cameraman in 1921, when he ventured up the slopes of Mt. Vesuvius for more dramatic footage of the volcano's mouth in Luitz-Morat's melodrama, La Terre du diable.*

*The following year he was hired by Paramount's new European production affiliate to shoot Henry Russell's historical drama Les Opprimés, which made a star of singer Raquel Meller. Eager to commission her own vehicles, Meller put Russell and Kruger under contract to make Violettes impériales (1923), one of the decade's biggest blockbusters. Apart from providing its beautiful location and studio lighting, Kruger introduced brief moments of mobile camerawork which no doubt caught the eye of Abel Gance. Shortly after, Kruger joined the production of Napoléon, only to replace Joseph-Louis Mundwiller (a fellow Alsatian) as chief cameraman.*

*Even if Autour de l'Argent did not exist, we would still have the "making of" Gance's masterpiece as a record of adventurous cinematography. There are few more iconic images of the heroic motion picture cameraman than those of Kruger filming the snowball fight at Brienne or operating a camera on horseback during Bonaparte's pursuit across Corsica.*

*By the time he was hired by L'Herbier to film L'Argent in 1928, Kruger was the highest-paid cameraman in the French industry, earning 3,500 francs a week (more even than Léonce-Henri Burel). As Dréville subsequently confirmed, most of the twisting, turning, gliding camerawork in L'Argent – notably during the three days of location shooting at the Paris stock market – were suggestions made and often engineered by Kruger. In Dréville's film, he literally hovers over his studio world like a guardian angel, perched on a flying platform. Kruger worked with unabated energy into the 1930s. His collaboration with Raymond Bernard notably produced the 1932 film Les Croix de bois (Wooden Crosses) – whose unsurpassed combat footage was cannibalized by Darryl Zanuck for use as "stock shots" in his own productions! – and Les Misérables (1934), for which Kruger introduced the tilt shot. In 1934 he replaced Armand Thirard*

*as Julien Duvivier's regular cameraman, and went on to shoot Pépé le Moko and La Belle équipe.*

*After the war his star waned. An artisan who worked by instinct, he clung to his old methods and refused to change with the times, sniffing at younger colleagues who were dependent on their light meters. There was no more room for the "strokes of genius" that had made his name. Kruger ended his professional life running a small photo shop on the outskirts of Paris. One thinks of Méliès in his toy shop.*

*We will be showing Dréville's 1971 sound version, which includes a narration spoken by the director. The music is that of the original phonograph records used for the documentary's 1929 release. – LENNY BORGER*

### PARIS-CINÉMA (Beck, FR 1929)

*Regia/dir., mont./ed:* Pierre Chenal; *asst:* Jean Mitry; *f./ph:* Charles Lemaire, Jean Goreaud, Robert Legeret; *cast:* Pierre Chenal, Pierre Nagues, André Rigal, Alain St. Ogan, M. Bizot, Ladislav Starewitch, Alberto Cavalcanti, Augusto Genina, Carmen Boni; *proiezione per distributori ed esercenti/trade screening:* 6.2.1929 (L'Empire, Paris); *data uscita/released:* 21.10.1929 (Studio Diamant, Paris); 35mm, 884 m., 39' (20 fps); *fonte copia/print source:* Archives Gaumont Pathé, Paris / Cinémathèque française, Paris.

*Didascalie in francese / French intertitles.*

Nell'autunno del 1928, Pierre Chenal, un caricaturista e disegnatore di manifesti ventiquattrenne con il pallino fisso del cinema, prese a prestito una cinepresa Debie, e, grazie alla sua fluente parlantina, convinse un editore di giornali a anticipargli 5.000 franchi per realizzare un cortometraggio documentario "dietro le quinte dell'industria cinematografica" da presentare nelle sale durante la prima parte del loro programma. Elevando all'ambito ruolo di assistente tecnico un amico altrettanto patito di cinema (Jean-René-Pierre Goetgheluck Le Rouge Tillard des Acres de Presfontaines – il futuro Jean Mitry), Chenal sfruttò le sue conoscenze per avere libero accesso a laboratori, atelier, studi e set cinematografici.

In 40 minuti, Chenal descrive la realizzazione di un film dalla A alla Zeta, partendo dalla fabbrica di cineprese Debie dove ci viene mostrato l'assemblaggio e il funzionamento dell'ultimo modello di cinepresa da studio, la Parvo Debie L.

La prova sul campo di alcuni nuovi tipi di obiettivo dà spazio alle buffe esibizioni di vari amici e passanti della vecchia Montmartre, ivi inclusa una gag del bohémien "Père Frédéric", *animateur* del leggendario cabaret Le lapin agile, mentre cerca di sfuggire a un teleobiettivo. Dopo una rapida visita alla Kodak-Pathé, dove si ha tuttavia modo di assistere alla fabbricazione della pellicola vergine e alla stampa di alcune copie, Chenal fa una deviazione che ci conduce dai pionieri dell'animazione (di disegni e di oggetti tridimensionali) André Rigal, Alan St. Ogan e M. Bizot – e quindi da Ladislav Starewitch, mago dell'animazione stop-motion di pupazzi, che nel suo minuscolo studio/abitazione di Fontenay-sous-Bois, ci mostra alcune delle sue meraviglie.

La *pièce de résistance* del documentario è tuttavia il “dietro le quinte” realizzato sul set di due delle più importanti produzioni commerciali dell’epoca, *Capitaine Fracasse* di Alberto Cavalcanti e *Quartier Latin* di Augusto Genina. La scena notturna finale di *Quartier Latin*, uno straziante addio sul marciapiedi della Gare de Lyon, venne scelta da Chenal come momento clou del suo documentario: tre treni si mettono in moto nello stesso momento – sul primo dei tre, Carmen Boni sventola il suo fazzoletto all’uomo che ha appena lasciato sul marciapiede; il secondo trasporta i vagoni su cui sono stati installati i proiettori che illuminano la scena; e dal tetto di un vagone del terzo convoglio, Chenal e la sua troupe effettuano le riprese! Niente male per soli 5.000 franchi. – LENNY BORGER

*In the autumn of 1928, Pierre Chenal, a 24-year-old caricaturist and poster artist with movies on his mind, borrowed a Debrrie camera and talked a newspaper editor into advancing him 5,000 francs. The pitch: make a short documentary on the “wings of the film industry” which could be shown in the first part of theatre programs. Anointing his no-less movie-mad sidekick as technical assistant (Jean-René-Pierre Goetgheluck Le Rouge Tillard des Acres de Presfontaines – the future Jean Mitry), Chenal used his connections to gain access to labs, ateliers, studios, and film sets.*

*In 40 minutes, Chenal shows us the making of a film from A to Z,*

*beginning at the Debrrie factory where we follow the assemblage and workings of the state-of-the-art Parvo Debrrie L studio camera. A demonstration of recent camera lenses is the occasion for some buffoonery from friends and passers-by in old Montmartre, including a comic turn by “Père Frédéric,” bohemian animateur of the legendary cabaret Le Lapin Agile, as he tries to dodge a telephoto lens. After a visit to Kodak-Pathé, where we get a glimpse of the manufacturing of film stock and the printing of copies, Chenal makes a detour to visit animation and cartoon pioneers André Rigal, Alan St. Ogan, and M. Bizot – and to marvel at the wizardry of Ladislav Starevitch, master of stop-motion puppet animation, at his mini-studio home in Fontenay-sous-Bois.*

*The documentary’s pièce de résistance is a behind-the-scenes look at two major commercial productions of the moment, Alberto Cavalcanti’s Capitaine Fracasse and Augusto Genina’s Quartier Latin. The final night scene of the latter, a heartrending farewell on a platform at the Gare de Lyon, was chosen by Chenal to climax his documentary: three trains set off at once – in the first, Carmen Boni waves her handkerchief at the man she has just left on the platform; the second is pulling cars on which projectors have been installed to light the scene; on the roof of a car of the third train are Chenal and his crew filming it all! Not bad for 5,000 francs. – LENNY BORGER*

## Ritratti / Portraits

### Omaggio a / Tribute to Liam O'Leary

**L'IFI/Irish Film Archive celebra il centenario della nascita di Liam Ó Laoghaire/Liam O'Leary (1910-1992), archivista, militante, cineasta, storico del cinema, appassionato di cinema**

Come ha notato Kevin Brownlow, Liam O'Leary “ha raggiunto praticamente tutti gli obiettivi che si era proposto” – e in realtà parecchio di più. Nato a Youghal nel 1910, cioè nell'anno in cui la Kalem Company giunge in Irlanda dagli Stati Uniti per realizzare i primi film a soggetto irlandesi, sarà in seguito proprio lui a salvare per il restauro due film della Kalem: *The Lad from Old Ireland* (1910) e *Rory O'More* (1911). Nel 1934 Liam fonda il Dublin Little Theatre Guild, primo laboratorio teatrale dublinese, e inizia a proiettare film a 9,5mm in un negozio di alimentari: sono gli albori della Irish Film Society (fondata nel 1936) e della successiva School of Film Techniques. Nel frattempo, mentre lavora ancora a tempo pieno come impiegato della pubblica amministrazione, collabora pure con il Gate Theatre di Mac Liammóir e Edwards.

Liam (che parla correntemente l'irlandese e usa la forma irlandese del proprio cognome, Ó Laoghaire, accanto a quella di O'Leary, di più agevole pronuncia in campo internazionale), dirige poi i film *Aiséirghe* (1941) e *Scannán Scéala Éireann* (1944), mentre nel 1946 cura la regia di lavori teatrali in lingua irlandese presso l'Abbey Theatre.

Nel 1944 inizia la sua attività indipendente, come sceneggiatore, attore e regista in svariati progetti radiofonici e televisivi: ricordiamo il vigoroso film politico *Our Country* (1947) e l'elegante *Portrait of Dublin* (1952). Deluso e frustrato dai mutamenti politico-culturali (a causa dei quali *Portrait of Dublin* è stato distribuito solo nel 2009), si trasferisce a Londra, ove diviene responsabile delle acquisizioni al National Film Archive. Benché spesso esasperato dal formalismo della direzione di Ernest Lindgren, Liam ottiene risultati assai rilevanti. Questo è infatti un periodo d'oro per le acquisizioni archivistiche, e ancor oggi si ricordano le Archive Nights curate da Liam presso il National Film Theatre; egli inoltre organizza il primo incontro fra Kevin Brownlow e Abel Gance.

Nel 1966 Liam torna in Irlanda e assume l'incarico di visionare film per l'emittente nazionale RTÉ; inizia allora il periodo più proficuo della sua vocazione di studioso e apostolo della storia del cinema irlandese. Nel 1976 allestisce per il Dublin Arts Festival una mostra del cinema irlandese da cui nel 1978 nascono i Liam O'Leary Film Archives, una ricca e variegata collezione che in seguito si trasferisce dall'ingombro appartamento di Liam alla National Library of Ireland e (per le pellicole) all'IFI Irish Film Archive. Ai suoi libri precedenti, *Invitation to the Film* (1945) e *The Silent Cinema* (1965), va ora ad aggiungersi uno studio sul suo idolo, *Rex Ingram, Master of the Silent Cinema* (1980); egli avvia pure una storia del cinema irlandese in tre volumi che è rimasta incompiuta.

Nel giorno del suo ottantaduesimo compleanno, Liam ha la supremazia

soddisfazione di posare la prima pietra dell'Irish Film Archive. Una settimana più tardi, dopo aver subito una grave operazione chirurgica, perfettamente consapevole della morte vicina che non cerca affatto di nascondere (gli restano da vivere dieci settimane appena), fa la sua prima e unica visita alle Giornate del Cinema Muto. La felicità che prova nel ritrovare i film della giovinezza – quell'anno Borzage e la Collezione Komiya – è evidente, intatta e ancora contagiosa. Nella vita e nel lavoro egli ha sempre portato con sé un meraviglioso senso di gioiosa avventura, unito alla certezza che “il cinema parla sempre di noi”. – SUNNIVA O'FLYNN

***The IFI Irish Film Archive celebrates the centenary of the birth of Liam Ó Laoghaire/Liam O'Leary (1910-1992), archivist, campaigner, film-maker, film historian, film lover***

*Liam O'Leary, said Kevin Brownlow, “achieved practically everything he set out to achieve” – and a good deal more. He was born in Youghal in 1910, the year that the Kalem Company came to Ireland from the United States to make Ireland's first fiction films; later he himself was to rescue for preservation Kalem's The Lad from Old Ireland (1910) and Rory O'More (1911). In 1934 Liam founded the Dublin Little Theatre Guild, Dublin's first theatre workshop, and began screenings of 9.5mm films in a grocer's shop – the beginnings of the Irish Film Society (established 1936) and its later School of Film Techniques. Meanwhile, still working full-time as a civil servant, he also collaborated with Mac Liammóir and Edwards' Gate Theatre. Fluent in Irish (he used the Irish form of his name, Ó Laoghaire, alongside the more internationally pronounceable O'Leary), he directed the films Aiséirghe (1941) and Scannán Scéala Éireann (1944), and in 1946 directed Irish-language plays at the Abbey Theatre.*

*He began his freelance career in 1944, writing, acting, and directing for a variety of radio and film projects, including the powerful, political film Our Country (1947) and the elegant Portrait of Dublin (1952). Frustrated by politico-cultural changes (which meant that Portrait of Dublin was not to be released until 2009), he moved to London to become Acquisitions Officer of the National Film Archive. Though often irked by the formalities of Ernest Lindgren's curatorship, Liam achieved much. These were rich years for archival acquisitions. Liam's Archive Nights at the National Film Theatre are still remembered, and he engineered the first meeting of Kevin Brownlow and Abel Gance.*

*In 1966 Liam returned to Ireland and took up a position as film viewer for RTÉ, the national broadcaster, and subsequently embarked on the most fruitful years of his mission to commemorate Irish cinema history. His 1976 exhibition on cinema in Ireland for the Dublin Arts Festival led to the organizing, in 1978, of the Liam O'Leary Film Archives – a rich and varied repository which in time moved from*

*Liam's crowded apartment to the National Library of Ireland and (for the films) to the IFI Irish Film Archive. To his earlier books, Invitation to the Film (1945) and The Silent Cinema (1965), he added a study of his idol, Rex Ingram, Master of the Silent Cinema (1980), and embarked on a three-volume history of Irish cinema that remains unfinished.*

*On his 82nd birthday Liam had the supreme satisfaction of laying the foundation stone of the Irish Film Archive. A week later, having undergone major surgery and knowing and declaring that he was dying (he was to live only 10 more weeks), he made his first and only visit to the Giornate del Cinema Muto. His joy in the films of his youth – that year Borzage and the Komiya Collection – was apparent, undiminished, and still infectious. His life and his work were infused with a marvellous sense of joy and adventure, and his certainty that "The Cinema is all about us". – SUNNIVA O'FLYNN*

**AT THE CINEMA PALACE: LIAM O'LEARY** (Donald Taylor Black, IE 1983)

*Regia/dir., scen.: Donald Taylor Black; f./ph.: Sean Corcoran; mont./ed.: J. Patrick Duffner; mus.: Bill Whelan; interv.: Kevin Brownlow, Cyril Cusack, Liam O'Leary, Michael Powell; DigiBeta (da/from 16mm), 52' (24 fps), col., sonoro/sound; fonte copia/print source: IFI Irish Film Archive, Dublin.*

Versione originale in inglese / *English dialogue.*

La saggezza ricca di umorismo e calore umano che contraddistingueva Liam O'Leary emerge con chiarezza da questo documentario biografico, il quale comprende interviste con lo stesso Liam, con il suo amico di una vita Kevin Brownlow e con Cyril Cusack e Michael Powell, offrendoci inoltre un profilo dell'evoluzione del cinema irlandese dedicato in particolare alla Irish Film Society, uno dei cui fondatori fu appunto Liam. Quest'opera rappresenta l'esordio cinematografico del famoso regista di documentari Donald Taylor Black (nato nel 1951), che in seguito è stato presidente del progetto MEDIA dell'Unione europea per i documentari creativi; attualmente egli è direttore creativo presso la Irish National Film School. – SUNNIVA O'FLYNN

*The warmth, humour and wisdom of Liam O'Leary are captured in this biographical documentary. It features interviews with Liam, his lifelong friend Kevin Brownlow, Cyril Cusack, and Michael Powell, and provides a portrait of the evolution of cinema in Ireland with particular focus on the Irish Film Society, of which Liam was a founder. This was the debut film of the noted documentary director Donald Taylor Black (b.1951), later Chairman of the European Union MEDIA Project for Creative Documentary and currently Creative Director of the Irish National Film School. – SUNNIVA O'FLYNN*

**OUR COUNTRY** (Irish Civic Films, IE 1947)

*Regia/dir.: Liam Ó Laoghaire [Liam O'Leary], Brendan Stafford; scen.: Maura Laverty; narr.: Noel Hartnett; DigiBeta (da/from 16mm), 8' (24 fps), sonoro/sound; fonte copia/print source: IFI Irish Film Archive, Dublin.*

Versione originale in inglese / *English dialogue.*

Il nuovo partito politico irlandese Clann na Poblachta invitò Liam O'Leary a realizzare un film che denunciasse la povertà diffusa in quell'epoca nelle aree urbane. In sequenze che fustigano la pluriennale inefficienza del governo precedente, il film ci presenta immagina di povertà, emigrazione e privazioni mai apparse prima di allora sugli schermi irlandesi. Come strumento di propaganda elettorale, *Our Country* contribuì indubbiamente al successo del partito, che riuscì a entrare nel nuovo governo di coalizione formato dopo le elezioni politiche del 1948. – SUNNIVA O'FLYNN

*The new Irish political party, Clann na Poblachta, invited Liam O'Leary to make a film revealing the urban poverty that existed at the time. In sequences discrediting the previous government's years of ineffectual leadership, the film presents images of poverty, emigration, and deprivation never before seen on Irish screens. As a campaigning film Our Country undoubtedly helped the party secure its place in a new coalition government after the General Election of 1948.*

SUNNIVA O'FLYNN

**[LIAM O'LEARY – MONTAGE]** (Irish Film Institute, IE 2010)

*Mont./ed.: Irish Film Institute; DigiBeta (da/from 16mm & 35mm), c.5' (24 fps), b&w, col., sonoro/sound; fonte copia/print source: IFI Irish Film Archive, Dublin.*

Versione originale in inglese / *English dialogue.*

Miscellanea di clip di film irlandesi che Liam O'Leary ha diretto o in cui fa brevi apparizioni – da *Mr. Careless Goes to Town* (1949) a *Red and Green* (1991). / *A miscellany of extracts from Irish films directed by, or featuring cameo appearances from, Liam O'Leary – from Mr. Careless Goes to Town (1949) to Red and Green (1991).*

★ ★ ★ ★ ★

**THE MASKS OF MER** (Michael Eaton, GB 2010)

*Regia/dir., prod., scen., f./ph., mont./ed., narr.: Michael Eaton; cast: Michael Maloney (voce di/voice of Alfred Haddon); DVD, 40', col., sonoro/sound; fonte copia/source: Michael Eaton.*

Versione originale in inglese / *English dialogue and narration.*

*The Masks of Mer* è la storia di un film: un film girato più di cent'anni fa e di durata inferiore a un minuto, il cui carattere unico travalica però di gran lunga l'età veneranda e il brevissimo metraggio. Nel 1898 Alfred Haddon guidò la spedizione dell'università di Cambridge alle isole dello stretto di Torres, tra la Nuova Guinea e la costa nordorientale dell'Australia. Fra i molti strumenti scientifici di cui disponevano gli studiosi vi era una cinepresa, che purtroppo giunse a destinazione solo un paio di giorni prima che essi dovessero lasciare l'isola di Mer. Tuttavia, il film che Haddon riuscì a girare – pur quasi ignorato fino a pochi anni fa – costituisce probabilmente il primo esempio di cinema antropologico; questa pellicola, quindi, solleva quei problemi di autenticità e interpretazione che, fin da allora, non hanno mai cessato di far discutere gli specialisti di film etnografici. *The Masks of Mer* narra questa vicenda straordinaria e recupera le maschere

sacre – ancora esistenti – indossate nella cerimonia di iniziazione filmata da Haddon. Quest'ultimo presentò al pubblico il suo lavoro proiettando i film “sincronizzati” parallelamente alle registrazioni fonografiche effettuate dall'équipe di studiosi (esperimento che questo cortometraggio riproduce).

Alfred Cort Haddon (1855-1940) esordì nel mondo accademico come zoologo, specializzato in biologia marina. Nel 1888, però, nel corso di un viaggio di ricerca alle isole dello stretto di Torres, site a nord della regione australiana del Queensland, egli maturò un crescente interesse per gli abitanti delle isole anziché per la fauna marina. Rientrato in Gran Bretagna, si dedicò all'antropologia, e nel 1898 guidò la spedizione antropologica dell'università di Cambridge allo stretto di Torres. Utilizzando il mezzo cinematografico per “catturare” le popolazioni indigene nel loro ambiente, Haddon subì in particolare il fascino del culto Malu dell'isola di Mer, che segna il passaggio dei ragazzi alla virilità. Benché questi riti fossero stati ormai in gran parte soppressi dai missionari, Haddon riuscì a persuadere alcuni suoi amici, uomini anziani già iniziati, a fabbricare copie delle maschere da lungo tempo perdute e a ricreare quella cerimonia sacra, segreta e impressionante. *The Masks of Mer* è un documentario su queste maschere e sul tentativo di Haddon di filmarle.

\*Alcuni brani del materiale filmato da Haddon nelle isole dello stretto di Torres sono stati inclusi nel programma “I suoni del cinema muto inglese” presentato alle Giornate del Cinema Muto del 2009.

MICHAEL EATON

*The Masks of Mer is the story of a film – a film shot over a hundred years ago, lasting for less than a minute, but a film whose uniqueness transcends the long age and short duration. In 1898 Alfred Haddon led the Cambridge University Expedition to the Torres Strait islands between New Guinea and the north-east coast of Australia. Among the team's many scientific instruments was a cinematograph, which unfortunately only arrived a couple of days before they had to leave the island of Mer. Nevertheless, the film Haddon did manage to shoot, largely neglected until recent years, arguably constitutes the first example of anthropological cinema, and this footage raises questions of authenticity and reconstruction which have determined discussion about ethnographic film ever since. The Masks of Mer tells this extraordinary story, and traces the sacred masks worn in the initiation ceremony filmed by Haddon and which still exist. Haddon himself publicly presented the work with his films “synchronised” alongside the team's phonographic recordings – an experiment which this short film reproduces.*

*Alfred Cort Haddon (1855-1940) began his academic career as a zoologist with a particular interest in marine biology. In 1888, however, on a research trip to the islands in the Torres Strait off the north coast of Queensland, Australia, he became increasingly interested in the islanders themselves rather than marine fauna. Following his return to Britain he devoted his life to the study of anthropology, and in 1898 led the Cambridge Anthropological Expedition to the Torres Straits. Using the cinematograph to*

*“capture” indigenous peoples in their own environment, Haddon became especially fascinated by the ceremonies of the Malu cult on the island of Mer – when boys became men. Though these rites had been largely suppressed by missionaries, Haddon managed to persuade his friends among the elder initiated men to make copies of the long-lost masks and recreate the awesome, secret, sacred ceremony. The Masks of Mer is a documentary about these masks and Haddon's attempt to film them.*

*\*Examples of Haddon's Torres Straits footage were included in the “Sounds of British Silents” presentation at the 2009 Giornate del Cinema Muto. – MICHAEL EATON*

★★★★★

**L'OURAGAN KALATOZOV (Hurricane Kalatozov)** (Les Films du Horla, FR 2009)

*Regia/dir., scen:* Patrick Cazals; *f./ph:* Jacques Malnou, Cyrille Renaux; *mont./ed:* Eric Beaufils; *sd. rec:* Eric Lesachet; *materiali archivistici forniti da/archival contributions:* Georgian Cinema Centre, Mikhail Kalatozov Fund, Arkéion Films; DigiBeta, 74', col., sonoro/sound; *fonte copia/source:* Les Films du Horla, Argenteuil. In collaborazione con/Made with the collaboration of the CNC, CinéCinéma, Mikhail Kalatozov Fund, ICAIC (Cuba), Procirep, ANGOA.

Versione originale in francese, con sottotitoli inglese / *French dialogue, with English subtitles.*

Il nuovo documentario di Patrick Cazals è un prezioso complemento alla pionieristica retrospettiva dedicata dalle Giornate 2010 ai film muti di Mikhail Kalatozov, qui nella sua duplice veste di regista e di immaginifico direttore della fotografia per Lev Push. Il film si concentra in particolare sull'ultimo periodo della sua esistenza, a partire dal 1958, quando *Letjat žuravli* [Quando volano le cicogne] vinse la Palma d'oro a Cannes elevando questo regista di grande talento a fama internazionale – quasi una sorta di piccola ricompensa per le dure opposizioni che avevano angariato la sua carriera giovanile nel muto. La nuova scuola emergente di giovani registi sovietici degli anni '70 riconobbe il proprio debito allo stile virtuosistico di Kalatozov – troppo audacemente innovativo per il cinema sovietico del muto – e in particolare al suo ritratto della seconda guerra mondiale in termini molto umani e realistici in fatale contrasto coi canoni eroici dell'ufficialità. Dopo *Letjat žuravli*, Kalatozov avrebbe girato altri tre film, *Neotpravlennoe pis'mo* (La lettera non spedita, 1960); *Ja Cuba* (Io, Cuba, 1964), un'opera ingenuamente propagandista ma di formidabile impatto visivo, riscattata dall'oblio solo in anni recenti da Martin Scorsese e Francis Coppola; e infine la spettacolare co-produzione italo-sovietica *La tenda rossa / Krasnaja palata* (1969), che vide debuttare sullo schermo un giovane attore russo già autore di due cortometraggi di modeste pretese, Nikita Mikhalkov.

Girato a Mosca, Tbilisi, L'Havana, Honfleur e Parigi, il film di Cazals getta uno sguardo sulla vita di Kalatozov e sulle difficoltà affrontate dal

regista sotto la cappa oscurantista dell'URSS. Cazals ricostruisce la storia della dinastia di Mikhail attraverso il figlio Georgi (1929-1984) scrittore e regista di cinema georgiano, e il nipote Mikheil (1959-2009) produttore e regista attivo in Russia. Anni or sono, Mikheil aveva fondato il Kalatozov Fund, con l'obiettivo di "difendere e sviluppare la cinematografia nazionale, inserendosi nella migliore tradizione del cinema mondiale, preservando e promuovendo l'eredità creativa dei grandi maestri del cinema russo". Mikheil ha collaborato attivamente alla realizzazione di questo film, prima della sua prematura scomparsa nell'autunno del 2009, fornendo una preziosa documentazione delle immagini vive attinenti alla carriera di tre generazioni di cineasti della famiglia Kalatozov. Altri contributi raccolgono le testimonianze di Claudia Cardinale, star femminile di *La tenda rossa*; di Enrique Pineta Barnet, romanziere e co-sceneggiatore cubano di *Ja Cuba*; di Salvador Wood, attore in *Ja Cuba*; e degli studiosi di cinema Kirill Razlogov, Sergei Kapterev, Valérie Pozner e Françoise Navailh. – DAVID ROBINSON

*Patrick Cazal's new documentary is a valuable complement to the Giornate's ground-breaking retrospective of the silent films of Mikhail Kalatozov, as director in his own right and as a highly creative cinematographer for Lev Push. The film especially illuminates the final period of his life, when The Cranes Are Flying took the 1958 Cannes Golden Palm and suddenly elevated this gifted director to international stature – some slight recompense for the obstructions that had plagued his youthful career in silent films. The outstanding new 70s school of young Soviet directors acknowledged their debt to Kalatozov's fearless use of a bravura style new to the Soviet cinema and his portrayal of the Second World War in human and realistic rather than the approved heroic terms. He was to make three more films, The Unscent Letter (1959); the naively propagandist but visually stunning Soy Cuba (I Am Cuba) (1964), later rescued from oblivion by Martin Scorsese and Francis Coppola; and finally the spectacular Soviet-Italian The Red Tent (1969), which incidentally gave a role to a young Russian actor who had just directed two modest short films – Nikita Mikhalkov.*

*Shot in Moscow, Tbilisi, Havana, Honfleur, and Paris, Cazal's film looks at Kalatozov's life and the effects upon it of the dark history of the former USSR. It traces the Kalatozov dynasty through Mikhail's son Georgi (1929-1984), a writer and director in Georgia, and his grandson Mikheil (1959-2009), a producer and director active in Russia. Mikheil established the Kalatozov Fund, with the object of "supporting and developing national cinematography, continuing the best traditions in world cinema, and preserving and promoting the creative heritage of the Russian film masters". Mikheil took an active part in the making of this film before his early death in Autumn 2009, and made available its rich pictorial documentation of the three film-making generations of the Kalatozov family. Others who contribute to the film include Claudia Cardinale, star of The Red Tent, Enrique Pineda Barnet, the Cuban novelist and co-writer of I Am Cuba, Salvador Wood, actor in I Am Cuba, and the scholars Kirill Razlogov, Sergei Kapterev, Valérie Pozner, and Françoise Navailh. – DAVID ROBINSON*

### Prima mondiale/*World Premiere*

### **PALACE OF SILENTS: THE SILENT MOVIE THEATER OF LOS ANGELES** (Cardoza Productions/Rugged Entertainment, US 2010)

*Regia/dir., mont./ed:* Iain Kennedy; *prod:* Iain Kennedy, Elizabeth Binggeli; *f./ph:* Marty Mullen; *mus:* Benedikt Brydern; *canzoni eseguite da/songs performed by:* Janet Klein and Her Parlor Boys; *testimoni/witnesses:* Elaina Archer, Hadrian Belove, Michael F. Blake, Bob Birchard, Matt Cornell, Mark Evanier, Bill Field, Tom Fitzgerald, Bob Gelfand, Murray Glass, Lieutenant Alan Hamilton, Dan Harkham, Mike Hawks, Charlie Lustman, Detective John Miller, Bob Mitchell, Frankie Montiforte, Dean Mora, David Slaughter, Kevin Thomas, George E. Wagner, Michael Yakaitis, Valerie Yaros; DVD blu-ray, 80', col., sonoro/sound; *fonte copia/source:* Cardoza Productions/Rugged Entertainment, Los Angeles.

Versione originale in inglese / *English dialogue.*

Portato a termine solo poche settimane prima dell'inizio delle Giornate del Cinema Muto 2010, quest'affascinante documentario si impone immediatamente all'attenzione come un lavoro che chiunque sia interessato al cinema muto deve vedere.

Non siamo di fronte soltanto al ritratto, ricostruito attraverso una ricerca freddamente oggettiva, di un'istituzione longeva e singolare e delle vicende umane di coloro che l'hanno portata avanti nel corso del tempo: John e Dorothy Hampton nella loro solitudine oppressa da tristi segreti; Laurence Austin, dall'oscuro passato e atteso da una morte ancor più oscura.

L'elemento che unisce queste persone, e anche la folla di testimoni che contribuiscono al film – critici, storici, perdigiorno, musicisti, persone qualunque e piccoli eroi della vita di ogni giorno – è l'appassionata disponibilità a farsi catturare e possedere dalle ombre che popolavano gli schermi silenziosi di un tempo. Il film di Iain Kennedy è un inno al cinema muto, elevato attraverso le parole e trasfigurato nello sguardo della comunità del Silent Movie Theatre, e arricchito poi da un suggestivo montaggio di scene, talvolta rarissime, di film muti. Gli abituali frequentatori delle Giornate proveranno più di una volta l'inquietante sensazione di guardare non uno schermo, ma uno specchio.

Così scrive la co-produttrice Elizabeth Binggeli:

"A Los Angeles, in Fairfax Avenue, c'è un piccolo cinema da 150 posti che da 68 anni si dedica ostinatamente alla proiezione di film muti. Costruita nel 1942 da John Hampton, eccentrica figura di collezionista e militante della conservazione delle opere cinematografiche, questa sala ha abbracciato la causa del cinema muto proprio nel momento in cui, nel resto della città, gli studi hollywoodiani erano intenti a distruggere le proprie collezioni di copie nitrato. Nonostante le seggiole scomode, l'accompagnamento musicale di dischi jazz e le copie talvolta discutibili, questa scalcagnata impresa familiare è divenuta ugualmente un tempio per i pochi fanatici che ne hanno formato il fedele pubblico. Lungo tutti i tumultuosi anni di attività della sala, proprietari e dipendenti hanno combattuto duramente per mantenere in vita la



loro forma d'arte prediletta, scontando spesso il duro prezzo delle tragedie personali che questa stessa lotta ha provocato: oscurità, rovina finanziaria, persino l'omicidio."

Per mezzo di interviste e materiali di repertorio e attraverso una meticolosa opera di ricerca, *Palace of Silents* ricostruisce la storia commovente, contorta e sanguinosa di una sala indipendente che con ostinata tenacia è riuscita a resistere al turbinoso mutare delle mode proprio nella città che è la patria del cinema americano."

È dal 1996 che regista Iain Kennedy lavora nel mondo del cinema e in quest'arco di tempo ha svolto praticamente tutti le possibili mansioni. Per la serie *Biography* ha prodotto, scritto e montato l'episodio riguardante John Travolta che ha ricevuto la nomination per l'Emmy. – DAVID ROBINSON

*Completed only weeks before the 2010 Giornate, this haunting documentary instantly establishes itself as indispensable viewing for everyone with feeling for silent cinema. It is much more than an investigative portrait of a singular and enduring institution and of the lives of people who maintained it over the years – the reclusive John and Dorothy Hampton with their sad secrets; Laurence Austin of the dark past and darker death. What links these people, and the many witnesses who contribute to the film – critics, historians, ne'er-do-wells, musicians, plain folks and small-time saints – is the passion to be possessed by the shadows of the silent screen. Iain Kennedy's film is a paean to silent cinema, both through the words and the eyes of the Silent Movie Theatre community, and the richly evocative montages of scenes – some startlingly rare – from the silents. Giornate habitués will often have the eerie sense of looking not at a screen but a mirror.*

*The co-producer Elizabeth Binggeli writes:*

*"On Fairfax Avenue in Los Angeles there is a 150-seat movie theater that for over 68 years has doggedly dedicated itself to the exhibition of silent films. Built in 1942 by maverick film preservationist and collector John Hampton, the theatre championed silent film at the very moment when the Hollywood studios across town were busily destroying their nitrate inventories. With hard chairs, jazz-record accompaniments, and sometimes dubious prints, the dingy mom-and-pop operation was nonetheless a palace to the fanatical few who became its loyal audience. Through the theatre's tumultuous years of operation, its owners and employees have struggled to keep a cherished art form alive, often paying a heavy price in the personal tragedies that have stemmed from this struggle: obscurity, financial ruin, and even murder.*

*"Through interviews, archival footage and detailed research, Palace of Silents reveals the touching, twisted, and bloody history of one independent theatre's successful attempt to stubbornly buck every cinematic trend in the hometown of American cinema."*

*The director Iain Kennedy has done practically every job in movies since 1996. He is producer, writer, and editor of the Emmy-nominated John Travolta episode of Biography. – DAVID ROBINSON*

### *Prima mondiale/World Premiere*

**PREMIÈRE PASSION** (Vivement Lundi !, con/with Blink Productions / Lobster Films, FR 2010)

*Regia/dir., scen., narr:* Philippe Baron; *prod:* Jean-François Le Corre; *consulente storico/historical consultant:* Michel Derrien; *f./ph:* Philippe Elusse, Philippe Baron, Fabrice Richard, Christophe Cocherie; *mont./ed:* Stéphanie Langlois; *computer graphics:* Jean-Noël Duval, Denis Le Paven, Greg Nieuviarts, Sabine Jaffrennou; *sd. rec:* Pierrick Cohéléach; *mus:* Yan Volsy; *voci/voices:* Catherine Riaux (Gene Gauntier), Gilles Ronsin (Robert Bland); DigiBeta, 54', col., sonoro/sound; *fonte copia/source:* Vivement Lundi !, Rennes.

Versione originale in francese e inglese, con sottotitoli in inglese. / *French and English dialogue, with English subtitles.*

L'illuminante documentario di Philippe Baron ispira la dovuta ammirazione per l'audace impresa di Sidney Olcott nel realizzare *From Manger to the Cross*, e al contempo suggerisce una rivalutazione di questo film del 1912. Che ora non ci appare più come un curioso e arcaico reperto di cinema religioso, ma come una pietra miliare del secondo decennio del cinema. La società di produzione Kalem aveva già sperimentato le riprese in località esotiche con una trasferta irlandese nel 1910; e nel dicembre del 1911 una sua troupe di artisti e tecnici fece rotta alla volta del Medio Oriente per realizzare un film sulla vita di Gesù. La loro prima tappa fu il Cairo, dove vennero girate le scene della fuga in Egitto con la Sfinge e le Piramidi come sfondo. In una Gerusalemme non ancora centro mondiale del turismo religioso, trovarono l'autenticità scenografica che andavano cercando. La via crucis fu girata nella Via Dolorosa – la prima delle ricostruzioni storico-religiose che in seguito diventeranno un rito annuale: Baron contrappone alla versione di Olcott le immagini e i suoni di una rappresentazione odierna della Passione.

Il ruolo interpretato, e in particolare la scena della crocifissione cui aveva partecipato una folla enorme di fedeli in lacrime, lasciò un segno indelebile nell'attore inglese Robert Henderson Bland, il Cristo del film. In seguito, Henderson divenne un eroe di guerra e, dopo essere apparso in una manciata di film, si distinse sulla scena teatrale in ruoli di comprimario, scrisse poesie e un volume di memorie.

La troupe proseguì poi verso nord, e Olcott e Gene Gauntier, che oltre a interpretare la Madonna era in primis una scrittrice, viaggiarono a cavallo fino a Nazareth. All'epoca non c'erano i controlli né i check-point di oggi, ma non mancavano i malfattori e i briganti, e Gene Gaultier, che teneva un diario, si vantò con orgoglio di aver percorso le 240 miglia di distanza in soli 5 giorni. En route, si fermarono a più riprese per girare qualche scena, usando le comparse locali e in villaggi le cui architetture erano probabilmente rimaste immutate dai tempi di Gesù. A riprese ultimate, si videro costretti a lasciare il paese di gran fretta, per sottrarsi alle minacce dei taglieggiatori.

Il film che ne risultò cambiò completamente le abitudini del pubblico. I borghesi e i cittadini di stretta osservanza religiosa, che fino ad allora avevano considerato il cinema con sospetto, si sentirono legittimati ad

andare a vedere un film elogiato dal clero (dopo una riverente anteprima) e le cui didascalie erano citazioni letterali dalla Bibbia. Una superproduzione di tale impegno, un film in 5 rulli costato 35.000 dollari, richiedeva senza meno sale più ampie e prestigiose dei vecchi nickelodeon – pur se non tutti gli esercenti seguirono il consiglio della stampa di categoria che suggeriva di bruciare un po' d'incenso (ma non troppo) prima di ogni spettacolo.

Gli studiosi di varie discipline radunati nel documentario di Baron disquisiscono sulla collocazione di *From the Manger to the Cross* nel vasto ambito dell'illustrazione biblica nella storia dell'arte e riconoscono che il sincero anelito di autenticità che lo contraddistingue lo rende molto più convincente di gran parte dei 70 successivi film sulla vita di Cristo. Di particolare interesse è la ricerca che ci rivela come la raffigurazione della vita ai tempi di Cristo del film di Olcott sia in larga parte ispirata alle illustrazioni della Bibbia di James Tissot (che peraltro erano già state abbondantemente riprodotte e rese popolari dalle lanterne magiche). Almeno un quarto delle scene sono direttamente ispirate alle composizioni di Tissot; e il film di Baron sottolinea il comune impegno di Tissot e Olcott nel coniugare misticismo e realismo sia in ambito psicologico che nell'accurata ricostruzione degli usi e costumi ai tempi della Bibbia. “*From the Manger to the Cross* è il trait d'union tra i 900 anni di rappresentazione biblica nella pittura e i successivi 100 anni nel cinema.” Il film di Baron – e questo costituisce anche la sua preziosa unicità – riesce a coniugare una narrazione vivace e avvincente con una vera erudizione. – DAVID ROBINSON


*Philippe Baron's commanding documentary inspires both awe for Sidney Olcott's audacity in undertaking From the Manger to the Cross, and revaluation of this 1912 film. Now we see it not just as a quaint archaic devotional film, but as a landmark in the cinema's second decade. The Kalem company had already experimented with filming on exotic locations in 1910 when they made their Irish expedition; and in December 1911 they embarked for the Middle East to make a film of the life of Jesus. Their first stop was Cairo, where they filmed the scenes of the flight into Egypt with the Pyramids and the Sphinx as background. In a Jerusalem still not established as a centre for pilgrim tourism, they sought out authentic backgrounds. The way to the cross was filmed in the Via Dolorosa – the first of the recreations that have since become an annual ritual: Baron contrasts Olcott's version with the sights and sounds of a contemporary Passion Play.*

*The role, and particularly the scene of the crucifixion, watched by great crowds of wailing people, left a deep and permanent impression on the English actor Robert Henderson Bland, who played Christ. He went on to be a war hero: and afterwards appeared in a few films, played distinguished supporting roles in the theatre, and published poems and a volume of memoirs.*

*The unit moved north to Nazareth, Olcott and Gene Gauntier, who was writer as well as playing the Virgin Mary, travelling on horseback. There were then no controls and check-points, but there were outlaws and bandits, and Gene Gauntier's diary expresses pride in making the 240 miles in only 5 days. En route they would stop and film a scene here and there, using local extras and villages whose architecture had probably hardly changed since the time of Christ. The shooting finished, they were obliged to leave the country in a hurry, menaced by extortionists.*

*The completed film changed film-going habits. The religious and bourgeois for whom the cinema had previously been suspect could legitimately visit a film that was praised (following a reverent preview screening) by the church, and whose intertitles were verbatim biblical quotations. A superproduction, in 5 reels and costing \$35,000, it demanded larger and more prestigious exhibition places than the old nickelodeons – though not all theatres followed the trade press's advice to burn a little (but not too much) incense before the show.*

*The specialist commentators assembled by Baron's film discuss the place of From the Manger to the Cross in the larger history of biblical illustration, and find its sincere quest for authenticity gives it far greater conviction than most of the 70 cinema lives of Christ that have followed it. Especially notable is the research that now reveals how closely the film's vision of the life and times of Christ is based on the Bible illustrations of James Tissot (which had already been popular as magic lantern slides). At least a quarter of the scenes are directly inspired by Tissot compositions; and Baron's film emphasizes the common concern of Tissot and Olcott to combine mysticism with realism both in terms of psychology and the recreation of the natural world of Biblical times. “From the Manger to the Cross is the link between 900 years of biblical representation in painting, and 100 years in film.” Here is a rarity – a vivid and gripping story matched with real scholarship – DAVID ROBINSON*

 **FILMS**  
**EN CONCERT** festival à Lambersart

1<sup>ère</sup> édition | février 2011



crédit photos : PIERROT PIERRETTE de Louis Feuillade, production Gaumont 1924

Thème : L'enfance/ Childhood /L'Infanzia

Parrain : David Robinson

Directeur artistique :

Touve R. Ratovondrahety

Lambersart-France (59)

Accès : Aéroport international de Lille-Lesquin/  
gares Lille Europe et Lille Flandres

Renseignements Mairie de Lambersart + 00 33 (0)3 20 08 44 44

[www.ville-lambersart.fr/filmsenconcert](http://www.ville-lambersart.fr/filmsenconcert)

**LAMBERSART**   
Cultivons le bien-vivre

# THE ARCHIVE

## MEMORY, CINEMA, VIDEO AND THE IMAGE OF THE PRESENT

Convegno Internazionale di Studi sul Cinema  
*XVIII International Film Studies Conference*

Udine, April 4-7, 2011

Jacques Derrida reminded us how the word archive (*Archè*) combines both the ideas of *beginning* and order: the place where things get started, and where the sources reside, but at the same time the place where the Law arises and where it finds its dwelling.

In the regime of the image the archive is the site of recorded and transmitted images, but also what Jacques Rancière defines as «the organization of the sensible»: that instance which regulates, institutes and organizes the places and positions of access to the experience of the visual. Nevertheless the archive is not a one-dimensional concept: it is not only made by objects and concreteness, but also by void spaces, missing elements, silences, which preserve not only the transmittable history but also the *trace* of what could have been but was not and nevertheless persists in the present time.

While a widespread tradition always understood history as a vertical narrative and is written as a book whose author is a constituent subject, the archive appears as a radical heterogeneity, paratactic and organized by a multiplicity of elements. Michel Foucault underlined how history is linked to the question of the constituent subject, while archaeology reverses the question and claims how it is the subject itself which is constituted by a thick network of practices of knowledge and technologies of power. The archive is not defined by the statics of its object, but rather by the lack of its subject.

In recent years many reflections in the fine arts, cinema, philosophy, etc., turned their attention to the concept of the archive and in general to practices of paratactic juxtaposition: as if a new experience of historical time was emerging. Digital culture, for instance, along with the new possibilities for the organization and recording of knowledge connected to it, opens up new perspectives for the construction and access of knowledge.

We would therefore like to refer to the associations opened up by the concept of the archive in its expanded conception. The archive is a discursive and yet physical place where dialectical and conflicting negotiations between the genealogical practices and apparatus of power take place. And where what is at stake is nothing less than the form and modalities of the present regime of the visual.

**Institutions, knowledge, apparatus.** Which institutions, knowledge, power apparatuses define and organize the contemporary visual? Which agents, subjects, norms and conditions of access are legitimized or made illegitimate?

**The Digital Archive.** How do the ways of recording and preservation made possible by the digital turn define archival practices and the organization of knowledge? Which kind of relationship with time, history and memory does the pervasive possibility of filming, recording, decoding, and storing establish?

**Memory, image, historical time.** Are images examples of the recorded and archived past? Are the enormous archives of images an example of a technological preservation of memory? Or, rather, do their supposed accuracy and adherence hide blank spots, silences, missing elements? What does an image say or not say?

**Archival subjects.** How is it possible to make an archive speak? Which is the subject (institution or ideology) that is entitled to make it speak? Are we constituent subjects (active) of an archive or are we subjected (passive) to it and to the conditions of possibility of the visual implied by an archive?

**Archive and its traces.** What is the status of material traces preserved in the archive? In which way do cultural artifacts hide and reveal at the same time a complex set of cultures, agents and audiovisual memory?

**Deadline for paper proposals:** November 1, 2010.

**Length for proposal:** 1 page max. A short CV (10 lines max.) should be sent together with the paper proposal.

Further information:

Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali - Università degli Studi di Udine, Palazzo Caiselli, Vicolo Florio 2 - 33100 Udine, Italy

fax: +39.0432.556644 - e-mail: [udineconference@gmail.com](mailto:udineconference@gmail.com) - <http://filmforum.uniud.it>

# THE ARCHIVE

## MEMORY, CINEMA, VIDEO AND THE IMAGE OF THE PRESENT

### IX MAGIS – Gorizia International Film Studies Spring School

Gorizia, April 8-13, 2011

The IX MAGIS Spring School, organized by the University of Udine and the University of Paris III in collaboration with their network - the Universities of Amsterdam, Bochum, Prague, Valencia, Milano-Cattolica, Pisa and CineGraph/Hamburg - as part of the activities of the International Ph.D. in Audiovisual Studies, will be focused on the **relationship between audiovisual forms and the notion of the Archive**. With the help of scholars, graduate students, artists, curators and representatives of art institutions, the IX Spring School will address in plenary sessions and workshops the main topic of “the Archive” in relation to specific disciplinary fields, objects and perspectives of research, with an emphasis on:

**Cinema & Contemporary Visual Art.** Archival forms dominated curatorial and art practices in the last decade. On one hand, it enabled a retrospective point of view towards modernist references, re-evaluating their historical importance as their utopian aspect and experimental gesture. On the other hand, it made possible assemblage and manipulation of sources and gave rise to a different phenomenological experience of reality. The Cinema & Contemporary Visual Arts section aims to investigate the archive form through the analysis of its significance along these two paths.

**Archive & Post-Cinema: videogame/animation/comics.** The “archive”, if we understand it as a “database”, could define the new media landscape. This structure in fact interconnects every single medial experience: videogames; web comics; the “multiverse” of comics; mobile phone applications; contaminations of art, cinema, animation, videogame. We would like to map this presence in the contemporary landscape and its specific issues: in which ways do the different medial experiences organize *traces* of memory? Which are their bodily and cognitive experiences? What is the role of emulation, retro-technology and preservation? Which are the problems opened up by archiving and preserving objects that are so strongly connected to contemporaneity and to the quick deterioration of supports?

**Cartography of Pornographic Audiovisual.** This section looks for papers that explore the *memory* and the *geography* of audiovisual pornography. These two notions can be articulated within the general concept of *cartography*, which accounts for at least two levels of abstraction and selection. The first level deals with the construction of chronological systems that reconfigure a particular phenomenon in terms of well-defined temporal spaces. The second one deals with the elaboration of visual spaces that guarantee a synthetic point of view on the same phenomenon. Therefore, cartography brings together two forms of knowledge: one that operates on a *diachronic* axis, and one that acts on a *synchronic* axis. In these terms, cartography is conceived both as *archive* and *atlas* because its aim is to shape and reflect on cultural forms as historical and spatial events.

**The Film Heritage.** Film Archives emerge as a response to an *absence*. Film Heritage is primarily about *loss* and *trauma*, even before the very act of *preserving* and *taking care of*. In these times of contemporary remediation, archives are facing a transition characterized by a new “absence” and by a new opening of practices, bodies, knowledge and apparatuses. Can the study of film tradition, transmission and preservation reveal models of archival transition and contemporary re-enactment of archives? Which identities and visual/cultural forms do the practices and technologies leave on the bodies of the archives? In which way do the interventions, therapies and obsolescence produced by the *digital domain* and the *digital market* generate symptomatic and pathological archives?

Applicants are invited to submit abstracts addressing the main topic and its articulations.

Applicants can submit individual papers, a panel proposal, or a workshop proposal.

**Deadline for paper proposals:** November 1, 2010.

**Proposals length:** 1 page max. A short CV (10 lines max.) should be sent together with the paper proposal.

Further information:

Dipartimento di Storia e Tutela dei Beni Culturali - Università degli Studi di Udine, Palazzo Caiselli, Vicolo Florio 2 - 33100 Udine, Italy  
fax: +39.0432.556644 - e-mail: [udineconference@gmail.com](mailto:udineconference@gmail.com) - <http://filmforum.uniud.it>



Alla fiaba de "IL FUOCO", di PIERO FOSCO,  
è ispirata la lirica di FEBBO MARI che qui ripro-  
duciamo per consenso dell'Autore. \* \* \* \*

*F. Mari ha  
riciata - lontana  
sempre presente Mari*  
1993

# Indice dei titoli / *Film Title Index*

Per ogni titolo, oltre alla pagina, viene indicato, in corsivo, il giorno e il luogo di proiezione. *Each main title listing includes page number(s) for the catalogue entry, followed, in italics, by the film's screening date and the theatre abbreviation. Alternate titles are cross-referenced to original main titles.*

## Legenda / Key to abbreviations:

V = Teatro Verdi

C = Cinemazero

A = Auditorium Regionale

1<sup>er</sup> DUEL DE WILLY, LE, 83; 9V  
20 ANS APRÈS (PROLOGUE), 143; 5V  
ABEL GANCE ET SON NAPOLÉON, 142; 2V  
AGE OF EMOTION = KANGKI JIDAI  
AI YO JINRUI TO TOMO NI ARE, 32; 4V  
AMORE SIA CON GLI UOMINI, L' = AI YO JINRUI TO TOMO NI ARE  
APPRENTISSAGES DE BOIREAU, LES, 68; 4V  
ARABS' FANTASIA = FANTASIAS ARABES  
ARAIGNÉES DE ROSALIE, LES, 80; 8V  
ARRESTED TRICAR, THE, 129; 6V  
ASHITA TENKI NI NAARE, 31; 6V  
AT THE CINEMA PALACE: LIAM O'LEARY, 150; 5V  
Audience with Jean Darling, An, 21; R6  
AUTOUR DE L'ARGENT, 146; 4V  
AUTOUR DE LA FIN DU MONDE, 142; 6V  
AUTOUR DE LA ROUE, 142; 3V  
BABYLAS A HÉRITÉ D'UNE PANTHÈRE = BABYLAS VIENT  
D'HÉRITER D'UNE PANTHÈRE  
BABYLAS VIENT D'HÉRITER D'UNE PANTHÈRE, 64; 2V  
BAIA DELLA MORTE, LA = BUKHTA SMERTI  
BÂILLEUR, LE, 19; 3V  
BATTLESHIP POTEMKIN, THE = BRONENOSETS POTEMKIN  
BÉBÉ ET JEANNE D'ARC, 67; 2V  
BÉBÉ FAIT CHANTER SA BONNE, 66; 2V  
BÉBÉ MARCHAND DES QUATRE SAISONS, 66; 2V  
BÉBÉ N'AIME PAS SA CONCIERGE, 66; 2V  
BÉBÉ PÊCHEUR, 65; 2V  
BÉBÉ SE SUICIDE = SUICIDE DE BÉBÉ, LE  
BÉBÉ TIRE À LA CIBLE, 65; 2V  
BÉBÉ VEUT PAYER SES DETTES, 66; 2V  
BÉBÉ Y JUANA DE ARCO = BÉBÉ ET JEANNE D'ARC  
BED AND SOFA = TRETJA MESHCHANSKAYA  
BELLA, LA = REIJIN  
BELLE, THE = REIJIN  
BICYCLETTE PRÉSENTÉE EN LIBERTÉ, 131; 8V  
BIGORNO COUVREUR, 67; 2V  
BIGORNO FUME L'OPIUM, 67; 2V  
BILL AND THE BEAR = PATOUILLARD ET L'OURS POLICIER  
BLIND JUSTICE = HÆVNENS NAT

BOAR HUNTING = CHASSE AU SANGLIER  
BOIREAU AU HAREM, 69; 4V  
BOIREAU CHERCHE SA FEMME, 70; 5V  
BOIREAU EN MISSION SCIENTIFIQUE, 69; 4V  
BOIREAU EN VOYAGE, 70; 5V  
BOIREAU ET LA DEMI-MONDAINE, 68; 4V  
BOIREAU ET LA FILLE DU VOISIN, 69; 5V  
BOIREAU ET LA GIGOLETTE, 68; 4V  
BOIREAU FAIT LA NOCE, 68; 4V  
BOIREAU FILLE DE FERME, 69; 4V  
BOIREAU S'EXPATRIE, 70; 5V  
BOIREAU SAUVETEUR, 70; 5V  
BOIREAU SE VENGE, 69; 4V  
BOSHURI SISKHLI, 56; 5V  
BOUT DE ZAN FAIT LES COMMISSIONS, 71; 5V  
BRONENOSETS POTEMKIN, 86; 4V  
BUKHTA SMERTI, 47; 7V  
CALINO ARROSEUR PUBLIC, 72; 5V  
CALINO AVOCAT, 71; 5V  
CALINO CHEF DE GARE, 72; 5V  
CALINO FAIT L'OMELETTE, 72; 5V  
CALINO PASSAGER DE MARQUE, 71; 5V  
CALINO'S OMELETTE = CALINO FAIT L'OMELETTE  
CARNET DE NOTES AUTOUR DE SALAMMBÔ DE PIERRE  
MARODON, 145; 8V  
CARNIVAL DIZZINESS = FARSANGI MÁMOR  
CASIMIR, PÉTRONILLE ET L'ENTENTE CORDIALE, 72; 7V  
CELEBRATED APE ADAM II, THE = SINGE ADAM II, LE  
CERISES DE BOUT DE ZAN, LES, 71; 5V  
CHASSE AU SANGLIER, 132; 8V  
CHEMISE DE POLYCARPE, LA, 79; 8V  
CHESS FEVER = SHAKHMATNAYA GORYACHKA  
CHIEN DE SÉRAPHIN, LE, 81; 8V  
CHIODO NELLA SCARPA, IL = LURSMANI CHEQMASHI  
CIRCUS DRAWINGS, 15; 2V  
CISSY SPIRITE, 72; 7V  
COLLE FORTE DE TITI, LA, 81; 9V  
COLLEGE CHICKEN, A, 113; 8V  
COME CRETINETTI PAGA I DEBITI, 128; 6V  
COMMENT FOUINARD DEVINT CHAMPION, 73; 7V  
CORAZZATA POTEMKIN, LA = BRONENOSETS POTEMKIN  
Corrick Collection, 125; 6V, 8V  
CORSÀ DEGLI AGENTI DELL'ORDINE, LA = COURSE DES  
SERGENTS DE VILLE, LA  
COURSE DES SERGENTS DE VILLE, LA, 19; 3V  
CUNÉGONDE MEMBRE DE LA S.P.A. , 73; 7V  
DAIGAKU NO WAKADANNA, 35; 9C

DEATH BAY = BUKHTA SMERTI  
 DÉBUTS DE MAX AU CINÉMATOGAPHE, LES, 76; 7V  
 DEUX BRAVES CŒURS, 133; 8V  
 DIABOLIC ITCHING, THE, 19; 3V  
 DÎNER DU 9, LE, 133; 8V  
 DINNER OF JANUARY 9TH, THE = DÎNER DU 9, LE  
 DOLLY STAYS AT HOME = LÉONTINE GARDE LA MAISON  
 DOMANI SARÀ UN BEL GIORNO = ASHITA TENKI NI NAARE  
 DON QUICHOTTE, 132; 8V  
 DON QUIXOTE = DON QUICHOTTE  
 DOUZAINÉ D'ŒUFS FRAIS, UNE, 68; 4V  
 DRIFTERS, 86, 94; 3V  
 DU CAIRE AUX PYRAMIDES, 129; 6V  
 DŽIM SUANTE = JIM SHUANTE  
 EBREI SULLA TERRA = YEVEI NA ZEMLE  
 ECLIPSE = KINKANSHOKU  
 ECLISSI = KINKANSHOKU  
 ENTENTE CORDIALE, 77; 7V  
 EROE DI TOKYO, UN = TOKYO NO EIYU  
 ETÀ DELL'EMOZIONE, L' = KANGÉKI JIDAI  
 EUFORIA CARNEVALESCA = FARSANGI MÁMOR  
 EXTRAORDINAIRE AVENTURE DE BOIREAU, UNE, 70; 5V  
 FAITHFUL UNTO DEATH = FIDÈLE JUSQU'À LA MORT  
 FANTASIAS ARABES, 129; 6V  
 FANTASMA CHE NON RITORNA, IL = PRIVIDENIYE, KOTOROYE NE  
 VOZVRASHCHAYETSYA  
 FARCES DE TOTO GÂTE-SAUCE, LES, 82; 9V  
 FARSANGI MÁMOR, 114; 6V  
 FEBBRE DEGLI SCACCHI, LA = SHAKHMATNAYA GORYACHKA  
 FÊTE DE BOIREAU, LA, 69; 4V  
 FIDÈLE JUSQU'À LA MORT, 77; 8V  
 FILM MEDICI DI VINCENZO NERI, 137; 7V  
 FLEURS ANIMÉES, LES, 135; 8V  
 FOLIE DES VAILLANTS, LA, 22; 6V  
 FROM CAIRO TO THE PYRAMIDS = DU CAIRE AUX PYRAMIDES  
 FUNERAL PROCESSION OF NEW ZEALAND PREMIER..., 131; 8V  
 FUOCO, IL, 96; 4V  
 GAVROCHE CAMBRIOLEUR MALGRÉ LUI, 74; 3V  
 GAVROCHE SCULPTEUR POUR RIRE, 74; 7V  
 GHOST THAT NEVER RETURNS, THE = PRIVIDENIYE, KOTOROYE NE  
 VOZVRASHCHAYETSYA  
 GINGA, 34; 5V  
 GIOVANE PADRONE ALL'UNIVERSITÀ, IL = DAIGAKU NO WAKADANNA  
 GIULI, 55; 8V  
 GIULLI = GIULI  
 GONTRAN ET LE BILLET DE FAVEUR = GONTRAN ET LE BILLET  
 GRATUIT  
 GONTRAN ET LE BILLET GRATUIT, 75; 3V  
 GVOZD V SAPOGE = LURSMANI CHEQMASHI  
 GYPSY BLOOD = BOSHURI SISKHLI  
 HÆVNENS NAT, 97; 7V  
 HERO OF TOKYO, A = TOKYO NO EIYU  
 HIS REGULAR JOB = THIEF CATCHER, A  
 HOMELAND IS IN DANGER, THE = LURSMANI CHEQMASHI  
 HOW FOOLSHEAD PAYS HIS DEBTS = COME CRETINETTI PAGA I DEBITI  
 HURRICANE KALATOZOV = OURAGAN KALATOZOV, L'  
 I FETCH THE BREAD = JE VAIS CHERCHER DU PAIN  
 ICH CARSTVO = MATI SAMEPO  
 IKH TSARSTVO = MATI SAMEPO  
 IN MARCIA = SHINGUN  
 IN THE WAKE OF ELDORADO = NO RASTRO DO ELDORADO  
 JAPANESE GIRLS AT THE HARBOR = MINATO NO NIHON MUSUME  
 JE VAIS CHERCHER DU PAIN, 19; 3V  
 JEWS ON THE LAND = YEVEI NA ZEMLE  
 JIM AS PASTRYCOOK = APPRENTISSAGES DE BOIREAU, LES  
 JIM SHUANTE, 58, 99; 5V  
 JIM'S APPRENTICESHIP = APPRENTISSAGES DE BOIREAU, LES  
 JIMMIE PULLS THE TRIGGER = BÉBÉ TIRE À LA CIBLE  
 JIMMIE THE SPORTSMAN = BÉBÉ PÊCHEUR  
 JOURNÉE DE LILY, LA, 75; 7V  
 JOURNEY TO ROROIMĀ = VIAGEM AO ROROIMĀ  
 KAIHIN NO JOO, 40; 5V  
 KANGÉKI JIDAI, 41; 5V  
 KARUSELLEN, 114; 3V  
 KIND HEARTED MEN = DEUX BRAVES CŒURS  
 KING EDWARD VII AND QUEEN ALEXANDRA LEAVE A UNIVERSITY  
 GRADUATION CEREMONY, 126; 6V  
 KINKANSHOKU, 37; 7V  
 LAW OF THE LAWLESS, THE = BOSHURI SISKHLI  
 LÉONTINE GARDE LA MAISON, 75; 7V  
 LETTO E DIVANO = TRETĬYA MESHCHANSKAYA  
 LIAM O'LEARY – MONTAGE, 150; 5V  
 LIFE OF A COWBOY, 134; 8V  
 LITTLE MORITZ CHASSE LES GRANDS FAUVES, 76; 7V  
 LIUBOV BTROEM = TRETĬYA MESHCHANSKAYA  
 LORO IMPERO, IL = MATI SAMEPO  
 LOVE, BE WITH HUMANITY = AI YO JINRUI TO TOMO NI ARE  
 LUNE DE MIEL DE ZIGOTO, LA = ZIGOTO EN PLEINE LUNE DE MIEL  
 LURSMANI CHEQMASHI, 60; 4V  
 MADAGASCAR 1898, 135; 6V  
 MADAME BABYLAS AIME LES ANIMAUX, 65; 2V  
 MARCHING ON = SHINGUN  
 MARILI SVANETS = JIM SHUANTE  
 MARIZZA, GENANNT DIE SCHMUGGLER-MADONNA, 117; 6V  
 MASKS OF MER, THE, 150; 4V  
 MATI SAMEPO, 57; 4V  
 MAX ET L'ENTENTE CORDIALE = ENTENTE CORDIALE  
 MAX FAIT DU CINÉMA = DÉBUTS DE MAX AU CINÉMATOGAPHE, LES  
 MAY TOMORROW BE FINE = ASHITA TENKI NI NAARE  
 MÉNAGE À TROIS = TRETĬYA MESHCHANSKAYA



MILKY WAY, THE = GINGA  
 MINATO NO NIHON MUSUME, 36; 2V  
 MIRACLE DES LOUPS, LE, 19, 99; 4V  
 MIRACLE OF THE WOLVES = MIRACLE DES LOUPS, LE  
 MIRACOLO DEI LUPI, IL = MIRACLE DES LOUPS, LE  
 MOANA, 101; 9C  
 MONSIEUR PAPILLON PREND LA MOUCHE = PAPILLON PREND LA  
 MOUCHE  
 MOTHER KRAUSE'S JOURNEY TO HAPPINESS = MUTTER KRAUSENS  
 FAHRT INS GLÜCK  
 MRS. PUSSY LOVES ANIMALS = MADAME BABYLAIS AIME LES ANIMAUX  
 MULCAHY'S RAID, 113; 8V  
 MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK, 103; 3V  
 NAIL IN THE BOOT, THE = LURSMANI CHEQMASHI  
 NANATSU NO UMI, 34; 3V  
 NAVIGATOR, THE, 16; 2V  
 NEW COOK, THE = ROSALIE N'A PAS LE CHOLÉRA  
 NO RASTRO DO ELDORADO, 108; 6V  
 ONÉSIME CONTRE ONÉSIME, 78; 8V  
 OSCAR AU BAIN, 78; 8V  
 OUR COUNTRY, 150; 5V  
 OURAGAN KALATOZOV, L', 151; 8V  
 PAGE FROM A BIOGRAPHY, A = MATI SAMEPO  
 PALACE OF SILENTS: THE SILENT MOVIE THEATER OF LOS ANGELES,  
 152; 3V  
 PAPILLON PREND LA MOUCHE, 78; 8V  
 PARFUM TROUBLANT, 74; 7V  
 PARIMÃ, FRONTEIRAS DO BRASIL, 106; 3V  
 PARIMÃ, FRONTIER OF BRAZIL = PARIMÃ, FRONTEIRAS DO BRASIL  
 PARIS-CINÉMA, 147; 2V  
 PATOUILLARD ET L'OURS POLICIER, 79; 8V  
 PAUVRE JAQUETTE, 19; 3V  
 PAUVRES VIEUX, 127; 6V  
 PERCHÉ PIANGETE, RAGAZZI? = WAKAMONO YO NAZE NAKU KA  
 POLICEMEN'S LITTLE RUN, THE = COURSE DES SERGENTS DE VILLE, LA  
 POOR COAT, THE = PAUVRE JAQUETTE  
 POOR OLD COUPLE = PAUVRES VIEUX  
 PORTRAIT DE BÉBÉ, LE, 67; 2V  
 PORTRAIT VAN'T ZOONTJE, HET = PORTRAIT DE BÉBÉ, LE  
 PREDATEL', 48; 2V  
 PREMIÈRE PASSION, 153; 4V  
 PRIVIDENIYE, KOTOROYE NE VOZVRASHCHAYETSYA, 52; 9V  
 PROCESSION OF BOATS ON RIVER, BURMA, 133; 8V  
 PROLOGUE – 20 ANS APRÈS, 143; 5V  
 PROLOGUE – LES TROIS MOUSQUETAIRES, 143; 5V  
 QUADRUPLE ASSASSINAT DE JOHN, LE, 75; 7V  
 QUEEN ON THE SHORE = KAIHIN NO JOO  
 RAGAZZE GIAPPONESI AL PORTO = MINATO NO NIHON MUSUME  
 REGINA SULLA SPIAGGIA, UNA = KAIHIN NO JOO  
 RÈGNE DE LOUIS XIV, LE, 128; 6V

REIGN OF LOUIS XIV = RÈGNE DE LOUIS XIV, LE  
 REIJIN, 31; 6V  
 RÊVE DE DRANEM, LE, 73; 7V  
 RÊVE DE DRANEM, UN = RÊVE DE DRANEM, LE  
 RIDERLESS BICYCLE = BICYCLETTE PRÉSENTÉE EN LIBERTÉ  
 RIEN QUE LES HEURES, 22; 6V  
 RIGADIN AMOUREUX D'UNE ÉTOILE, 79; 8V  
 RITUAES E FESTAS BORÔRO, 106; 3V  
 RITUALS AND FESTIVALS OF THE BORÔRO = RITUAES E FESTAS  
 BORÔRO  
 ROBIN HOOD, 91; 8V  
 ROMÉO CHASSE LE PAPILLON, 80; 8V  
 ROMÉO COLLECTIONNE LES PAPILLONS = ROMÉO CHASSE LE  
 PAPILLON  
 ROSALIE N'A PAS LE CHOLÉRA, 80; 8V  
 RUNAWAY LEOPARD, THE = BABYLAIS VIENT D'HÉRITER D'UNE  
 PANTHÈRE  
 RUSE DE WILLY, LA, 83; 9V  
 SALAMMBÔ = CARNET DE NOTES AUTOUR DE SALAMMBÔ DE PIERRE  
 MARODON  
 SALE DELLA SVANETIA, IL = JIM SHUANTE  
 SALT FOR SVANETIA = JIM SHUANTE  
 SAMSHOBLO SAPRTKHESHIA = LURSMANI CHEQMASHI  
 SANGUE DI ZIGANO, LA = BOSHURI SISKHLI  
 SBADIGLIO, LO = BÂILLEUR, LE  
 SCULPTEUR EXPRESS, LE, 130; 6V  
 Selznick School Haghefilm Fellowship 2010, 113; 8V  
 SETTE MARI = NANATSU NO UMI  
 SEVEN SEAS = NANATSU NO UMI  
 SHAKHMATNAYA GORYACHKA, 20; 5V  
 SHINGUN, 41; 7V  
 Silence of the Amazon, 105; 3V, 6V  
 SINGE ADAM II, LE, 126; 6V  
 SOL SVANETII = JIM SHUANTE  
 SPORTS AT SEA ON THE S.S. RUNIC, 12; 6V  
 STRONG BOY, 112; 5V  
 SUICIDE DE BÉBÉ, LE, 66; 2V  
 TARTINETTE RÊVE AUX EXPLOITS DE BADIGEON, 81; 9V  
 TARTINETTE'S DREAM = TARTINETTE RÊVE AUX EXPLOITS DE  
 BADIGEON  
 TERZA MESHCHANSKAYA = TRETYA MESHCHANSKAYA  
 THEIR KINGDOM = MATI SAMEPO  
 THERE IT IS, 19; 3V  
 THIEF CATCHER, A, 119; 5V  
 THIRD MESHCHANSKAYA = TRETYA MESHCHANSKAYA  
 THOSE JERSEY COWPUNCHERS, 121; 8V  
 THREE IN A BASEMENT = TRETYA MESHCHANSKAYA  
 TOKYO NO EIYU, 38; 9C  
 TOM POUCE ET LES CERISES = CERISES DE BOUT DE ZAN, LES  
 TOMMY ÉTRENNE SON COR DE CHASSE, 82; 9V

TONIC, THE, 121; 2V  
 TOTO NE BOIRA PLUS D'APÉRITIF, 82; 9V  
 TOTO NO TOMARA MAS APERITIVOS = TOTO NE BOIRA PLUS  
 D'APÉRITIF  
 TRADITORE, IL = PREDATEL'  
 TRAITOR, THE = PREDATEL'  
 TRAVEL SCENES, 133; 8V  
 TRET'YA MESHCHANSKAYA, 49; 6V  
 TROIS MOUSQUETAIRES, LES (PROLOGUE), 143; 5V  
 TROP AIMÉE, 76; 7V  
 TROPHÉE DE RIGADIN, LE, 19; 3V  
 TROUVAILLE DE ZIGOTO, LA = ZIGOTO ET L'AFFAIRE DU COLLIER  
 TRUC D'ANATOLE, LE, 64; 2V  
 TSIGANSKAIA KROV' = BOSHURI SISKHLI  
 ULTIMO EDEN, L' = MOANA  
 UN AMORE A TRE = TRET'YA MESHCHANSKAYA  
 UPSTREAM, 111; 5V  
 VIA LATTEA, LA = GINGA  
 VIAGEM AO ROROIMÃ, 106; 3V  
 VIAGGIO DI MAMMA KRAUSE VERSO LA FELICITÀ, IL = MUTTER  
 KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK  
 VINCENZO NERI MEDICAL COLLECTION, THE = FILM MEDICI DI  
 VINCENZO NERI

VOGLIO UN MARITO ELEGANTE = STRONG BOY  
 WAFFEN DER JUGEND, DIE. DIE ABENTEUER EINES KLEINEN  
 MÄDCHENS IN BERLIN. EIN HEITERES DRAMA, 123; 8V  
 WAIF AND THE STATUE, THE, 132; 8V  
 WAKAMONO YO NAZE NAKU KA, 43; 8V  
 WHIFFLES WINS A BEAUTY PRIZE = TROPHÉE DE RIGADIN, LE  
 WHY DO YOU CRY, YOUNGSTERS? = WAKAMONO YO NAZE NAKU KA  
 WINGS, 26; 9V  
 WINTER STRAW RIDE, A, 130; 6V  
 YAWNER, THE = BÂILLEUR, LE  
 YEVREI NA ZEMLE, 51; 6V  
 YOUNG MASTER AT UNIVERSITY = DAIGAKU NO WAKADANNA  
 ZAKON, NE ZNAYUSHCHII ZAKONA) = BOSHURI SISKHLI  
 ZIGOTO À LA FÊTE, 84; 9V  
 ZIGOTO EN PLEINE LUNE DE MIEL, 84; 9V  
 ZIGOTO ESTA DE FIESTA = ZIGOTO À LA FÊTE  
 ZIGOTO ET L'AFFAIRE DU COLLIER, 83; 9V  
 ZIGOTO ET LE COLLIER = ZIGOTO ET L'AFFAIRE DU COLLIER  
 ZIGOTO, POLICIER, TROUVE UNE CORDE, 84; 9V  
 ZIZI FAIT DES COURSES, 84; 9V

